

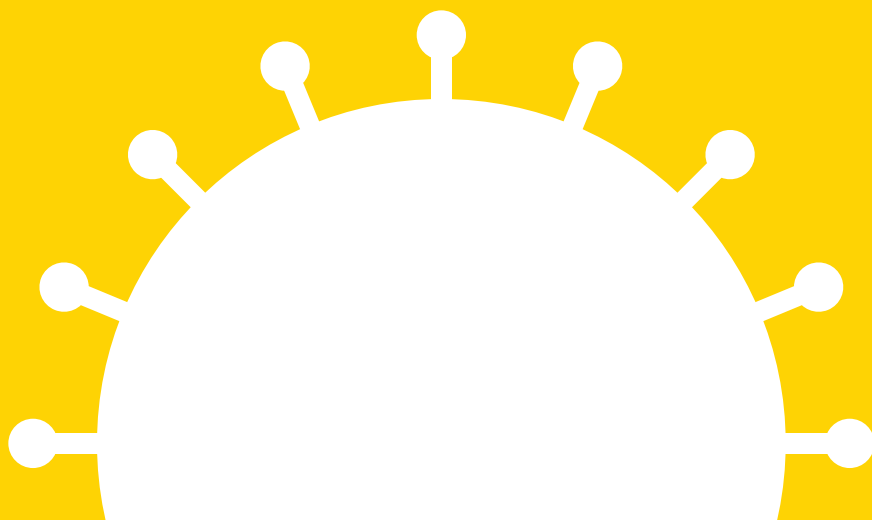
2020

8

PIOSENKA

rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



PIOSENKA

ROCZNIK 2020 NR 8

REDAKCJA

Jan Poprawa (redaktor naczelny)

Anita Koszałkowska

Andrzej Pacuła

Mateusz Torzecki

Jarosław Wasik

DORADCY I STALI WSPÓŁPRACOWNICY

Andrzej Bogunia-Paczyński

Teresa Drozda

Maria Folwarska

Sylwia Gawłowska

Anna G. Piotrowska

Tadeusz Skoczek

Edyta Wilk

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	8
------------------------------	---

1. SZKICE

LIPIEC – Melodie i słowa	11
MIKŁASZEWSKI – Czy piosenka jest dobra na... wszystko?	18
GAWŁOWSKA – Zaufać piosence. O twórczości Leszka Aleksandra Moczulskiego.	23
PIOTROWSKA – Grechuta mniej znany	29
GAJDA – Polska w najnowszych piosenkach Jacka Kleyffa	34
ŁUCZKANYN – O bardzie Czyżykiewiczu słów kilka	42
KUREK – Oni płyną na chmurze Magritte'a, czyli opowieść o godnej wiary piosence	48

2. SPEKTAKLE

ZAMACHOWSKI – Piosenka aktorska jako teatr w pigułce w ryzach muzyki	57
WILK – Teatr piosenki czy piosenka w teatrze?	62
WOJTYSZKO – „Pratchawiec” i „Stodoła”, czyli jak pisałem piosenki zaangażowane	81
BANASIAK – Pegaz niedorymowany. Wątek kobiecy w twórczości Jerzego Wasowskiego	87
PACUŁA – Spotkanie z balladą, czyli Materna i Pacuła... ..	92
JASIŃSKA – Piosenka w serialu <i>Wojna domowa</i>	110
WINISZEWSKI – Po śladach jazzowej piosenki. O twórczości wokalne w historii jazzu... ..	118

3. INSPIRACJE I KONTEKSTY

DROZDA – <i>Zpívej si Markétko</i> , czyli polskie piosenki w Czechach	126
SZWED – Z tamtej strony jeziora	135
SALA – W ostępach Puszczy Kurpiowskiej i Puszczy Białej	143
DOMAGALSKI & PODMOKŁY – Od Tatr do Adriatyku z piłkarską pieśnią na ustach	150

4. NOWA HISTORIA

PACUŁA – Konteksty i podteksty – ballada o tekstach TSA	167
FRANIA – Heavymetalowy motyw ognia. Na przykładzie tekstów piosenek... ..	180
MAMCZUR – Big beat z domów kultury. PRL-owski <i>garage rock</i> lat 60.	186
BOGUNIA-PACZYŃSKI – Czerwono-Czarni nr 2	196

5. LUDZIE

DŹWINEL – <i>Jest inny świat</i> . Antonina Krzysztoń	206
KRÓL – Alona Szostak. Ja idę dalej!	216
DOMAGALSKI – Jerzy Juliusz Stadnicki	222
KRUPIŃSKI – Wójciak	224
KORNECKA – Pani Marta. Krótkie wspomnienie o Marcie Stebnickiej	226

STEFANKIEWICZ – Wspomnienie o Andrzeju Strzeleckim	230
JACOBSON – Michał Giercuskiewicz – Gier (1954–2020)	232

6. POECI PIOSENKI

CZYŻYKIEWICZ	237
ANDRZEJEWSKI	245
KOTIN	261
OLSZEWSKI	271
ZUCKERMAN	287

7. TRYBUNA

BAZACZEK	296
CHYLIŃSKI	300
CIACH	301
CICHOCKA	308
DOMAGAŁA	309
FOLWARSKA	313
GROCHOWICZ	315
GRUNWALD	319
JACOBSON	323
JANOWSKI-SMOLIŃSKI	329
KAZIMIERSKI	331
LISOWIEC	336
MAJEWSKI	338
PARTYK	341
RUSEK	344
SKUCHA	346
SZABAT	351
TOMCZAK	356
WASICKI	357
WAWRZYNIAK	358
WESOŁOWSKI	360

8. ZAPIS

TRZCIŃSKI – Polska kultura w kryzysie. Co dalej po pandemii?	368
KOWNACKI & WASIK – O własności intelektualnej na przykładzie piosenki	378
LUBASIŃSKA-TABACZNIUK – 57. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu	385
CICHY & ROSZKOWIAK – Piosenka w czasach zarazy	393



1

SZKICE

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Zwłaściwą dla chwil uroczystych powagą – witam PT Czytelników „PIOSENKI” w kolejnym wydaniu tego periodyku. Co prawda pamiętam wydarzenia bardziej doniosłe, ale dla tych kilkudziesięciu osób, które urodziły ów tom, jest to moment niebiahy. Noworodka przedstawiam więc jako ich wspólne dziecko, powstałe z autentycznego zainteresowania wspólną sprawą.

„PIOSENKA” istnieje już osiem lat (nie wliczając w ten czas swoistych jej juweniliów, rozproszonych po różnych ośrodkach, głównie festiwalach). Powstanie Muzeum Polskiej Piosenki stworzyło wreszcie podstawy, bazę do wzajemnej rozmowy twórców i specjalistów poświęcających czas sprawie tak – wydawałoby się – oczywistej. Zbiór myśli i doświadczeń poświęconych historii i specyficznemu rozwojowi wszystkiego, co mieści się w kategorii określonej słowem *piosenka*. Nie tylko rozumianej

jako element współczesnej rozrywki, ale daleko poza zakres ten sięgającej. Z czasem refleksji wkraczających na nowe pola (jak na przykład sport).

Przedstawiam więc z prawdziwą przyjemnością autorów, którzy zechcieli ofiarować ósmej „PIOSENCE” swe prace. Poczynając od profesora Józefa Lipca, stałego już naszego autora, podobnie jak uczonych młodszego pokolenia, jak prof. Anna G. Piotrowska z Uniwersytetu Jagiellońskiego czy Krzysztof Gajda z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Rozdział noszący wspólną nazwę „Szkice” (dość ogólną, przyznać trzeba) wyniknął oczywiście z bieżącej twórczości polskich poetów piosenki, twórczości, której towarzyszymy. Jedynym wyjątkiem jest tu esej Krzysztofa Miklaszewskiego, wielkiego znawcy i komentatora teatru (który przypomina, że swą działalność zaczął od komentarzy na temat... Studenckiego Festiwalu Piosenki).

W kolejnych rozdziałach poświęcamy uwagę widowisku. Piosenka aktorska (w fascynującej pracy doktorskiej Zbigniewa Zamachowskiego), ważne opinie Edyty Wilk, wspomnienia prof. Macieja Wojtyłki, wreszcie premierowy fragment książki Andrzeja Pacuły o telewizyjnym hicie sprzed lat – to wystarczy (mam nadzieję) na zachętę. Tym bardziej, że następny rozdział zawiera bardzo ciekawe teksty Teresy Drozdy, Tomasza Szveda i innych autorów.

Dalej poświęcamy rozdział najnowszej historii polskiego rocka. Poza innymi tekstami zwracam uwagę na artykuł Piotra Mamczura o posadowieniu tego zjawiska (bardziej społeczne niż artystyczne) w przestrzeni polskich „domów kultury” lat 60. ubiegłego wieku.

Dwa następne rozdziały są kontynuacją dawnych, zawierają różnorodności biograficzne (Antonina Krzysztoń i Alona Szostak) oraz teksty o wartościach poetyckich. Te ostatnie – są

próbą kontynuowania tradycji jakże polskiej, tradycji bardów. Do niemal czterdziestu autorów (mniejszych i większych) dopisaliśmy tym razem: Mirosława Czyżykiewicza, Tomasza Olaszewskiego, Marka Andrzejewskiego, Andrieja Kotina i Jakuba Zuckermana. To już niemal antologia!

Rozdział „Trybuna” oddaliśmy do dyspozycji artystów, bez udawanej powagi, bez bibliograficznych przypisów *etc.* Powstało coś pięknego, z czego (*per summa*) jesteśmy bardzo zadowoleni. Uwagi osobiste, tak dotyczące wydarzeń, jak i mało znanych motywacji, wreszcie teksty...

Na koniec zostawiliśmy sprawę najważniejszą. Miejsce piosenki w kulturze, miejsce kultury w społeczeństwie, miejsce społeczeństwa w Polsce. Przeczytajcie.

Gorąco zachęcam.

Józef Lipiec

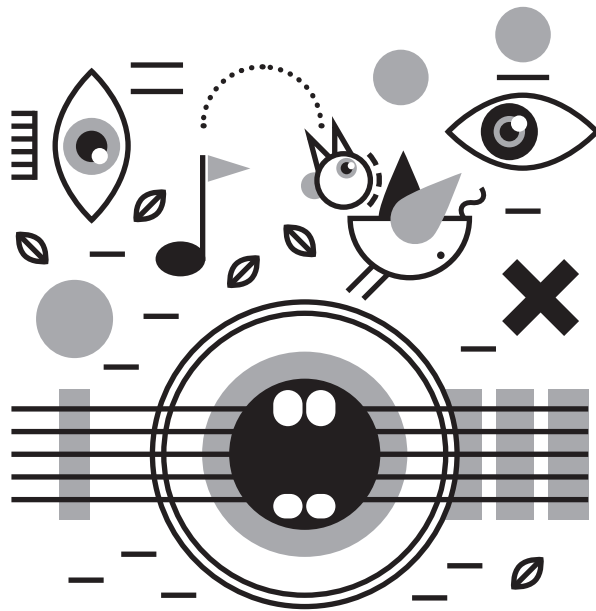
MELODIE I SŁOWA



PRZEBOJE MISTRZÓW

Świat sztuki dzieli się na gatunki i rodzaje, te zaś – ostatecznie – na poszczególne dzieła. Podział ten krzyżuje się z rozmaitymi klasyfikacjami stylistycznymi, historycznymi i czysto kryterialnymi, sporządzanymi według rozmaitych receptur, zazwyczaj subiektywnych i mocno zrelatywizowanych. Dzięki tym możliwościom, pracowitości humanistów i zapalowi krytyków biblioteki uniwersyteckie są pełne uczonych analiz i rankingów, rośnie też wciąż liczba godnych cytowania koneserów, znawców poszczególnych szkół, typów i specjalnych osiągnięć kunsztu artystycznego, tudzież długich szeregów znakomitych nazwisk, reprezentujących rozszerzającą się przestrzeń ludzkiego ducha twórczego. Tworzone bezustannie klasyfikacje – jako listy obecności i listy ocen zarazem – zyskują z czasem doktrynalną moc, bliską potęgę niewzruszonych praw przyrody. Wiadomo, że pozycja Homera jest poza dyskusją, podobnie jak Dantego i Szekspira. Kogo jeszcze umieścić w pierwszej dziesiątce mistrzów słowa: poetów romantyzmu, klasyków XIX-wiecznej powieści, francuskiej i rosyjskiej zwłaszcza, albo paru noblistów z lat późniejszych? Nikt nie śmie kwestiono-

wać statusu Bacha, Mozarta i Beethovena, wraz z Haendlem, Chopinem, Brahmssem, Czajkowskim, Wagnerem i Debussym tworzących światową czołówkę mistrzów kompozycji, i to stylów przeróżnych. Nie wymieniam kolejnych dziesięciu albo pięćdziesięciu następnych, równie ważnych nazwisk. Podobna jest sytuacja w sztukach plastycznych. Na pierwszych miejscach figurują niezmiennie starożytni rzeźbiarze, z Fidiaszem na czele, renesansowi artyści z Leonardem da Vinci i Michałem Aniołem, niderlandzcy malarze, z Rembrandtem i Rubensem oraz cała plejada późniejszych wielkości, z Van Goghem, Picassem i Dalim jako reprezentantami cenionych prądów, coraz bliższych współczesności. Kto jeszcze, kto na pewno, a kto w rezerwie globalnego rankingu? Kto w sztukach wyżej nie wymienionych (architektura, teatr, film, taniec, jazz, muzyka popularna)? Spory trwają i trwać będą bez końca, z odpowiednimi korektami finansowymi giełd dzieł sztuki oraz plebiscytów celebry powszechnej. Jak zestawić najlepsze trójki, dziesiątki i setki mistrzów oraz wytypowanych do konkursu dzieł – oto jest pytanie, zapewne bez szansy na salomonowe rozstrzygnięcie, zważywszy że tak czy inaczej obracamy się w kręgu oficjalnej kultury europejskiej i odeń



pochodnych z innych kontynentów. Jak ułożyć rankingi dokonań o innych, historycznie uformowanych estetykach, w tym daleko- i bliskowschodnich? W jaki sposób uszeregować rejestry utworów literackich, bez dbałości o kongenialność przekładów, a więc praktyczną niemożność porównania wartości tekstów istniejących wyłącznie w żywej mowie – także śpiewanej – wszystkich języków?

Dochodzi wreszcie szczególna okoliczność egzemplifikacyjna, która stanowi merytoryczny punkt wyjścia rozważań nad bogactwem artystycznej oferty wysokiego poziomu. Pozostajemy też dlatego w kręgu muzyki przede wszystkim, stamtąd też czerpiąc inspirację i przykłady. Powiadamy otóż, iż Ludwig van Beethoven geniuszem był, powtarzając tę prawdę bez wahania i zastrzeżeń. Ciekawość budzi wszelako kwestia zakresowa. Czy dotyczy to całej twórczości mistrza z Bonn, czy tylko kilku szczytowych osiągnięć, resztę dorobku sytuując na terenie solidnej poprawności, stanowiącej rodzaj przygotowania do wlotu ku przestworzom? Blask wielkości objawia się stosunkowo rzadko, toteż w przypadku Beethovena nie we wszystkich symfoniach na równi, lecz tylko w nieparzystych, a dokładniej: w 1. części V, w 2. części VII i 4. części IX symfonii, z dołączeniem dwóch sonat fortepianowych oraz fragmentów koncertów fortepianowych i skrzypcowych (przykłady biorę na odpowiedzialność własnych, subiektywnych upodobań).

Podobnie rzecz się ma z innymi geniuszami muzycznej kompozycji, którzy napisali wiele, lecz dzieł wspaniałych i wstrząsających do prawdy mało. Są twórcy, którzy sławę zawdzięczają w zasadzie jednemu utworowi, bo tylko ten jeden zasłużył na podziw nadzwyczajny oraz obecność w przeżyciach i wiecznej pamięci. Kto potrafi odnieść się do innych utworów Boccheriniego poza jego nieśmiertelnym menuetem (nawet bez słynnego tekstu Młynarskiego)? Czy istnieje twórca muzyki do-

wolnego gatunku, albo poeta, powieściopisarz, rzeźbiarz, malarz, reżyser, który może o sobie powiedzieć, że czego nie dotknie, zamienia zawsze w złoto arcydzieła?

Pytanie to dotyczy artystów wszystkich bez wyjątku, zarówno heroicznych i monumentalnych, jak i rodzajowo lekkich i najlżejszych. Prawdę tę dość dawno pojęły zarówno środowiska autorów, jak i kręgi odbiorców sztuki, rezygnując z monopolu przewag jednego tylko twórcy (dworskiego z reguły), organizując zaś pokazy, przeglądy i festiwale otwarte, w różnorodności i konkurencyjności upatrując metody wyławiania prawdziwych pereł. Poradzili sobie z tym wyzwaniem muzea i renomowane galerie, na plan pierwszy wysuwające obiekty najcenniejsze, większość zgromadzonego dorobku przechowując w magazynach. W tym samym kierunku usiłuje też podążyć muzyka czysta (beztękstowa) w repertuarach wielu orkiestr świata. Przyjęły ten kurs zwłaszcza sztuki semantyczne, z jednej strony opera i musical, z drugiej piosenka. Szczególnym przejawem tych tendencji stała się instytucja sporządzania tak zwanych list przebojów, notabene w dwójki wersji. Jedną tworzyli fachowcy z branży, promocji i krytyki, zazwyczaj uchodzący za znawców, przynajmniej w opinii powszechnej, w mediach i doradztwie biznesowym. Lista druga była efektem niezliczonych głosowań rzesz fanów i słuchaczy radiowo-telewizyjnych oraz płyt i taśm kolejnych generacji. Melomani owi przekazywali swe oceny do wspólnego bilansu gustów „podoba się – nie podoba się”, acz w ramach wielkich liczb, czyniących wrażenie wartościowania obiektywnego. Czasem obie listy pokrywały się w wyrokach, częściej jednak daleko się rozmięły. Ostateczny werdykt należał, jak zwykle, do przyszłej historii.

Rzecz ciekawa, pomysł zrodzony i testowany na obszarze sztuki popularnej, spotkał się z zainteresowaniem innych sfer i poziomów artystycznych prezentacji, i to bynajmniej nie

w znaczeniu muzealnym. Ideę pomysłu rekonstrukcji porządku hierarchicznego podchwyciły przede wszystkim kręgi muzyki poważnej, po pierwsze oferując nagrania z wyborem klasycznych hitów w wersjach oryginalnych: filharmonijnej i klasycznej. Po drugie wielkie dzieła dostąpiły zabiegów transkrypcyjnych, melodykę oryginalną przedstawiając w bardziej przystępnych aranżacjach. Po trzecie nastąpiło zbliżenie gatunków także na płaszczyźnie konkurencji rynkowej. Przeboje mistrzów muzyki poważnej weszły do konkurencji wprost, czasem na tych samych listach. Po czwarte – pojawiły się nowe praktyki koncertowe, łączące odważnie różne gatunki. Po piąte rozszerzył się znacznie nie tylko sam repertuar muzyki pogranicza, ale także jej stylistyka i estetyka, ceniąca wyżej swobodę niż sztywne kanony.

Metamorfozy te przyniosły niekwestionowane korzyści dla muzyki jako takiej. Największe odnieśli wielcy mistrzowie, zwłaszcza geniusze melodii. Otrzymali oni drugą szansę, tym razem możliwość trafienia pod strzechy. Odkryte zostały i zrewitalizowane rozległe tereny zapomnianych melodii, rytmów, motywów i barw. Ich wykorzystanie bezpośrednie, jako samoistnych szlagierów mianowicie, uzupełniały inne pożytki, choćby jako źródło cytatów oraz inkrustacji.

ARIA, PIEŚŃ I PIOSENKI Z NIEZROZUMIAŁYM TEKSTEM

Dla polskiego słuchacza świat piosenki składa się z utworów, w których w melodię wpisany jest tekst, zrozumiały w pełni i ze wszystkimi niuansami, osadzonymi w rodzimej kulturze języka, pojęć i symboli. Śpiewając lub słuchając piosenki, stajemy się uczestnikami i współkreatorami jej sensu. Potrafimy dostrzec rozmaite jej odniesienia i aspekty, zarówno szczerą autentyczność uczuć, jak i pozę i banał, oryginalność i wtórność stylu, finezję środków i urok efektów, ale też nieporadność, prostactwo lub pospolicie bełkot śpiewanej frazy. Pojawia się dyskomfort rozdwojenia; myślimy sobie: szko-

da melodii dla tak błędnego lub niezgrabnego tekstu. Ileż zyskuje ten, kto nie zna polskiej mowy!

W miarę rozszerzania się obszarów globalnej obecności wszystkich i wszędzie jak u siebie tudzież powiększania się rynku wymiany produktów twórczości artystycznej i wzrostu rywalizacyjnych środków rośnie też systematyczny dopływ talentów różnej jakości. Proces ten jest coraz trudniejszy do ilościowego ogarnięcia, nie mówiąc o sprawiedliwej ocenie. Na światowym rynku tego stulecia telewizji i Internetu dominuje kultura języka angielskiego (w wersji hollywoodzkiej zresztą), toteż inne, nawet najbardziej zasłużone dla literatury i rozwoju cywilizacyjnego, muszą z konieczności pozostać w izolacji na terenie narodowych enklaw. Polska poezja i polska piosenka znajdują się w doborowym towarzystwie, obok francuskiej, hiszpańskiej, włoskiej i rosyjskiej

Oczywiście, zawsze tak się działo, że sztuki oparte na słowie mówionym i śpiewanym skazane były na uczestnictwo w obiegu co najmniej częściowo zamkniętym, ustępując placu kulturom dominującym. Świat piosenki dostarcza nieustannie dowodów tego stanu. Język szwedzki brzmiał jeszcze pięknie w filmach Bergmana, bo już ABBA karierę tworzyła w angielszczyźnie właśnie. Marzenia o sukcesach światowych mają jasne wytyczne, takie same zresztą jak zasady obowiązujące w środowisku operowym. Chcesz śpiewać na wielkich scenach – naucz się włoskiego. W legendzie Czesława Niemena pojawia się natomiast epizod o przeciwnym wydźwięku: skoro potrafisz wyśpiewać Norwida w oryginale, musisz zrezygnować z podsuwanego repertuaru zamorskiej poetyki i modnych rytmów.

Jedyny, acz wciąż nierozwiązany problem dotyczy pozycji odbiorcy, który słyszy, ale nie rozumie. Co ma on uczynić, kiedy wsłuchując się w piosenkę, pieśń, arię lub kantatę, dociera wyłącznie do warstwy brzmienio-

wej (w Ingardenowskim ujęciu), powierz-
chownie bądź wcale nie pojmując sensu słów?
Czym jest wtedy sam utwór, w którym tekst
jawi się jako składnik ozdóbny aranżacyj-
nych li tylko, z głosem prowadzącym melodię
jedynie, nie wnoszącym zaś żadnych względnie
autonomicznych treści? Czy wystarczy wsłu-
chać się w niezwykle brzmienie głosów Edith
Piaf, Louisa Armstronga, Whitney Houston
lub Ewy Demarczyk? Nie pozwala to przecież
– nie znając dobrze ich języków – dotrzeć do
pełni treści śpiewanych dzieł. Czy świat odbio-
ru jako całość i poszczególni słuchacze, a więc
współkreatorzy skonkretyzowanych wartości
estetycznych, nie stają w sytuacji wysoce kło-
potliwej, niczym ciemny lud wobec średnio-
wiecznej łaciny? Sztuka śpiewana okazuje się
dla nas wówczas ekspozycją wokaliz – róż-
nych kształtów, natężenia i nastrojów. Wokaliz
niekiedy kuszących swym pięknem i obez-
władniających naszymi domniemaniami na
czysto melodycznym tle, lecz przecież pustych
semantycznie i nieokreślonych intencjonalnie.
O czym są te piosenki? – mógłby słusznie za-
pytać Francuz, Anglik i Chińczyk, słuchając
wdzięcznych wykonań utworów z Kabaretu
Starszych Panów, utworów wymagających, jak
by nie było, dobrej znajomości języka polskie-
go oraz zapewne pewnej oglądy ogólnej.

Wyłania się ciekawa, być może fundamentalna
kwestia redefinicji utworu śpiewanego
jako prezentacji melodii i tekstu w pełni zro-
zumiałego. Nie wolno wykluczyć jednak ewen-
tualności takiej oto, że uznamy dwa rodzaje
dzieł przeżywanych. W pierwszym przypadku
należy przyjąć z pokorą koncepcję ścisłej se-
mantyczności utworu śpiewanego, a więc
dysponującego pełnią przekazywanej i odczy-
tywanej treści. Nie ma sensu śpiewać komuś,
kto nic nie rozumie, nie ma też powodu słu-
chać i na dodatek wypowiadać się o walorach,
od których właściwej percepcji oddziela nas za-
sadniczy brak rozumienia. Czy takie radykalne
rozwiązanie jest możliwe i kto miałby zakazać
przeżywania po swojemu utworów w niezbyt

dobrze znanych językach? A jeśli stanowi to
właśnie atut wykonania, gdyż tekst piosenki
jest znacznie gorszy od chwytliwej melodii?

Bardziej swobodne wydaje się ujęcie drugie.
Dopuszcza ono podwójne uczestnictwo
w walorach piosenki. Jedni traktują ją inte-
gralnie, jako nierozdzielalną całość zawartych
w niej wdzięków, oddziałujących na zmysły,
rozum i uczucia po równi. Pozostałym, czyli
większości miłośników, daje się szanse dotarcia
do warstwy muzycznej, na miarę subiektywne-
go słuchu, smaku i przygotowania odbiorczego,
wraz z częściowymi odniesieniami do ekspresji
i nastroju, tworzonego przez głos wykonawcy.
Dołączyć przystoi również odwołanie wprost
do wybranych fragmentów treści, przekazy-
wanych przez język (na przykład przez sens
deklaracji *I love you* lub *Je t'aime*).

Niezależnie od egzegezy, diagnozy i racji
wśród układających listy przebojów i głoszą-
cych znajdują się przedstawiciele każdej opcji.
Wydaje się jednak, zapewne z niewielkimi
wyjątkami wspólnego przeżywania *We are the
champions*, że w skali globalnej zwycięża nurt
melodyczny, literacki spychając na margines
albo ścieląc mu miejsce w obłudnie chwalonym
podziemiu poezji śpiewanej. Piosenka sprze-
dawana i słuchana przez miliony rezygnuje
zwykle z uczestnictwa w bon-motach zgrab-
nych skojarzeń, kontentując się zdolnością do
pobudzania odruchu nucia szlagwortu.
Jeśli wszyscy naokoło to właśnie czynią, znak
to, że dany utwór odniósł sukces. Co więcej,
stało się to zdecydowanie bez pomocy tekstu
lub z jego minimalnym udziałem.

Oczywiste są preferencje na terenie wspólnot
językowych. Przypadek piosenki nie odbiega
zresztą daleko od innych przykładów, choć-
by opery i musicalu. Arię Jontka z *Halki* czy
Skołuby ze *Strasznego dworu* podśpiewują ze
rozumieniem wyłącznie rodacy Moniuszki.
Włosi znają na pamięć słowa dzieł Verdiego
i Pucciniego, tak jak Francuzi z Bizeta, a Ro-

sjanie Czajkowskiego, Czesi Smetany, Niemcy
zaś z Wagnera. Polscy melomani rozumieją
pierwsze słowa *La donna e mobile*. I to im wy-
starcza, bo dalej sens się urywa i niknie, po-
dobnie jak inne sławne fragmenty znaczeniowe
z najbardziej popularnych dzieł. Czy kłopoty
z dosłownym rozumieniem powodują odbior-
cze blokady, a co najmniej spadek zaintere-
sowania dramata i komediami muzycznymi?
Nic podobnego Z piosenką jest podobnie, tyle
że dziś na znacznie szerszą skalę.

AUTOR, AUTOR

W sztukach semantycznych: w operze, operet-
ce, musicalu i piosence, świętą trójkę kreatorów
tworzą: kompozytor, tekściarz i wykonawca.
Geneza utworu bywa rozmaita, zarówno w za-
kresie siły inspiracji, jak i kolejności etapów
pracy. Czasem pierwotny pomysł wychodzi od
wykonawcy, który dobiera sobie autorów mu-
zyki i tekstu, kierując się poziomem własnych
możliwości, stylu i aspiracji. Częściej zaczyna
się od kompozytora poszukującego poety od
słów śpiewanych oraz odpowiedniego śpiewa-
ka. Punktem wyjścia bywa też sam tekst, albo
nowy i oryginalny, albo już wcześniej gotowy,
czekający na swą formę muzyczną. Kompozy-
tor (plus aranżer) i wykonawca pojawiają się
wtedy później, stopniowo odgrywając swoje
role.

Najciekawsze rozwiązanie tworzy tożsamość
personalna całej trójcy, a przynajmniej
jednej pary, zwykle z wykonawcą-autorem
tekstu lub wykonawcą-kompozytorem. Tożsa-
mość kreacyjnej trójki tworzy fundament
twórczości absolutnej, sięgającej do prairó-
del dziejowych, obecnych w bodaj wszystkich
kulturach. W przypadku piosenki obowiązuje
teraz miano piosenki autorskiej, pamiętać
wszak należy, iż kiedyś wszystkie utwory two-
rzone i wykonywane były jako autorskie pod
każdym względem właśnie. Wtedy to ten sam
człowiek – bard, minstrel, wajdelota, prorok
i inny natchniony artysta śpiewający – brał na

siebie każdą z ról i wszystkie pospołu. Znikają
wówczas wątpliwości, kogo należy wywołać do
oklasków względnie komu przypisać ojcostwo
artystycznego tryumfu lub klęski. Najbliżej
funkcji zmiennej niezależnej znajduje
się bez wątpienia wykonawca. Niezmiennie
rzadkie są przypadki bezwzględnego monopo-
lu interpretacyjnego, kiedy to dany utwór może
i musi zaśpiewać albo tylko ten jeden jedyny
wokalista i nikt inny, ewentualnie tylko ktoś,
kto – niczym estradowy sobowtór – zbliżony
jest głosem i stylem do pierwszego wykonawcy,
uznanego tym samym za standard i szablon.

Powtarzanie tego, co znane i dlatego właśnie
najlepsze, czasem słusznie utwierdza dobre, bo
sprawdzone wzory, choć także zamyka szanse
interpretacjom świeżym, odsłaniającym nowe
znaczenia i uroki tego samego dzieła. Świat
piosenki wydaje się otwarty na wszystkie moż-
liwości. Dozwolone są zatem żywe reprinty,
albo też ożywcze reinterpretacje w zakresie
zarówno tekstu, jak i całej obudowy aranżacyj-
nej. W skrajnych wersjach przeróbek budzą się
nawet wątpliwości dotyczące nie tylko impon-
derabiliów, lecz i podstaw tożsamości dzieła
(na przykład w parodiach utworów solennych
w pierwotnej intencji).

Zdarzają się zmiany w obsadzie autora tekstu.
Tak się dzieje z librettami oper i operetek wy-
stawianych na różnych scenach, najchętniej
w miejscowym języku. Tak również bywa
z tłumaczeniami pieśni, piosenek i songów,
zdarza się, że kongenialnymi, a nawet znacz-
nie lepszymi od banalnego oryginału. Nie wy-
pada pominąć zjawiska parafraz literackich,
nowe w treści teksty wpisujących w ramy tej
samej muzyki. Wiele takich przeróbek weszło
do praktyki śpiewania (świętecznego, patrio-
tycznego i biesiadnego na przykład), a nawet
do śpiewników (z reguły niepewnych wersji
oryginału tudzież nazwisk twórców).

Relatywnie najbardziej pewną i stabilną po-
zycję zajmuje twórca muzyki. Rozumia-

ny jest on dwojako. Po pierwsze jako autor melodii głównej, zapisanej w „prymce” i szkicu akompaniamentu. Po drugie, jako twórca także pełnego opracowania aranżacyjnego, czyli sprostania wymogom tradycyjnego warsztatu kompozytorskiego. W ramach swoistego podziału pracy i nacisku rosnących możliwości i ambicji aranżerskich dochodzi często do demontażu pierwotnych opracowań i ponownego formowania się różnych nowych wariantów tej samej piosenki, niekiedy z udziałem samego twórcy melodii głównej.

Pytania o granice tożsamości powracają natrętnie, wcale nie bez powodu. Zmieniają się składy orkiestr i zespołów towarzyszących, zmieniają się mody i upodobania słuchaczy, ale też i preferencje względem brzmień i rytmów. Inwencja przetwórcza muzyków nie słabnie nigdy, na pewno zgodnie z zapotrzebowaniem rynku i poziomem aspiracji środowiska.

W rozważaniach nad kwestią muzycznego autorstwa nie wolno pominąć ważnej roli odgrywanej przez indywidualnych członków zespołów akompaniujących, przede wszystkim wirtuozów improwizacji (wśród których niepoślednią obecność zaznaczyć mogą zarówno kompozytor, jak i wokalista). Wyraźny wpływ jazzu pozwolił sporej części świata piosenki wykorzystać atuty żywej, niepowtarzalnej performacji utworów piosenkowych. Jeśli nie w uporządkowanych wydaniach studialnych, to na pewno w wersjach scenicznych. Powraca jednak pytanie podstawowe: czy współczesna kultura masowa nie dokonała aby swoistego przewartościowania hierarchii wnoszonych w obieg wartości, a co za tym idzie – przetasowania struktury autorstwa, przynajmniej na poziomie zdobywanego aplauzu, sławy i udziału w zyskach. Podkreślając uprzejmie organiczną jedność całego tercetu, zauważamy ze zdziwieniem stopniowy zanik uznania dla nazwisk kompozytorów i autorów śpiewanych słów.

W ślad za hollywoodzką praktyką kultu gwiazd wykonawczych rozkwita kultura bezpośredniego kontaktu z widzem. Na placu boju pozostaje ostatecznie sam piosenkarz, bo tylko on zajmuje pozycję frontową. Jeśli w Kabarecie Starszych Panów obowiązywała pełna równowaga między trzema elementami tercetu, to w wielu innych dokonaniach światowej i polskiej sceny piosenkarskiej zaczyna obowiązywać dziwny obyczaj utraty balansu poprzez spychanie autorów za kulisy, z rzadka wywoływani są na scenę do zasłużonych oklasków. Obyczaj sprzedaży gwiazdorstwa li tylko, z pominięciem zasług, a nawet pominięciem wszystkich innych, obiektywnie zapewne istotniejszych twórców, może być uznany zarówno za akt niesprawiedliwości po prostu, jak i hamulec kreatywnego rozwoju branży. Zanik zdrowej rywalizacji na giełdach inwencji oryginalności pomysłów prowadzi ma ogół do uwiędnięcia twórczej pasji, zastępowanej przez średniactwo muzyczno-tekstowych atrap ilościowo przeważających na rynku. Warto zauważyć pojawienie się w tym rachunku oczekiwanych sprzężeń zwrotnych. Mierne piosenki wymagają przeciętnych wykonawców, wybitne dzieła – jak w całej muzyce i w całej sztuce – żądają mistrzowskiej realizacji.

Przewagę zyskują tymczasem zapowiedzi medialne w stylu „a oto piosenka z repertuaru Maryli Rodowicz”, gdzie nikt nie zajął się nawet o wkładzie Katarzyny Gaertner i Agnieszki Osieckiej, rzeczywistych twórczyń popularnego utworu. Podobną sytuację przeżywają bez mała wszyscy piosenkarze, przede wszystkim zaś szeroka publiczność, która ma dość mgliste pojęcie, kto napisał daną melodię i słowa oraz kolejne przeboje, oddając je polskiemu i zagranicznemu sławom odtwórczym. Publiczność ma prawo nie wiedzieć nawet, kto i dlaczego ukrywany jest w anonimowych przedśionkach przed wiedzą i uznaniem ogółu.

Sytuację ratują częściowo wykonawcy piosenek autorskich oraz wybitni współtwórcy, tacy jak

Niemen w ostatnich swych dokonaniach, jak Wodecki w *Zaczynaj od Bacha*, Kora w części repertuaru Maanam czy Andrzej Zieliński, zarazem kompozytor, aranżer i wykonawca. Miejsce specjalne zajmuje też Andrzej Sikorowski oraz bardowie epoki pierwszej Solidarności. Znani-nieznani, znani jednostronnie i powierzchownie? Zdarzają się też głośne benefisy ku pamięci szczególnie wyróżnianych autorów. O osiągnięciach pozostałych informują dopiero nekrologi.

Autorski ambaras potęgują zjawiska wybitnych twórców, przede wszystkim na polu melodii w znacznej mierze sięgających do wielkiej poezji. Wspomniałem Niemena, ale większe wartości wniósł Zygmunt Konieczny, także Marek Grechuta, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Andrzej Żarycki, Grzegorz Turnau czy wspomniany Andrzej Zieliński. Postacią samą w sobie jest Jerzy Wasowski. Nad Wisłą i Odrą tworzyła w ostatnich dziesięcioleciach spora grupa wybitnie utalentowanych melodystów. Do wcześniej wymienionych dołączyć wypada długą listę, z Komedą, Korzyńskim, Lipką, Sławińskim, Krajewskim, Lorenzem, Dębskim i Korczem, że wymieniam paru przykładowych. Niektórzy są twórcami kilku, a nawet kilkunastu przebojów. Są też tacy, którym ta sztuka udało się tylko jeden raz (reszta ginie w szarej poprawności). Oczywiście, wymienieni i niewymienieni komponują w różnych stylach i z przeznaczeniem dla rozmaitych grup publiczności.

Nie da się zresztą ukryć faktu, że polska piosenka jest pod względem melodyjności godna autentycznego uznania. Potwierdzają tę opinię listy przebojów stulecia, półwiecza czy kolejnych dekad. Nadzwyczajnego kolorytu dodałyby też solidne opracowania czysto orkiestralne, beztekstowe. Czy ktoś odważy się wydać wielki album polskich melodii śpiewanych?

Podobnie wygląda zestaw wybitnych poetów-tekściarzy. Zniknęli z horyzontu mistrzowie słowa: Przybora, Młynarski, Osiecka, Kofta, Moczulski, Faber, Grechuta. Zamilkli Bryll, Szymańska, Długosz. Piszą wciąż (jeszcze) Jan Wolek, Michał Zabłocki, Jan Kondrak i Andrzej Sikorowski oraz interesujący raperzy. Nadzieję budzi nieustający dopływ młodych poetów, a także testowane lektury klasyków (sprzed i po Szymborskiej). Oraz niezawodni w ciągle rozwijających się w skalach i klimatach Poniedziałki z Andrusiem i być może Górskim...

Odwołuję się do tych i przyszłych nazwisk, aby przynajmniej stworzyć wrażenie, iż czynnymi, samowystarczalnymi piosenkarzami są i mogą złożyć pokłon widzom autorzy utworów literacko wartościowych. Chętnie też przejrzałbym zbiorczą listę przebojów – zarówno polską, jak i światową – ale zamiast zmiennych solistów, z koniecznym wpisaniem imion i nazwisk ich rzeczywistych, niezmiennych autorów.

Krzysztof Miklaszewski

CZY PIOSENKA JEST DOBRA NA... WSZYSTKO?



Czy rzeczywiście – jak chcieli znakomici twórcy Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski – *Piosenka jest dobra na wszystko*?

Historia Polski, zwłaszcza ta przełomu dwóch ostatnich wieków, zdaje się nieustannie potwierdzać, że... tak. Racja zatem leży po stronie autorów, którzy słowami przeboju, od chwili jego narodzin, tzn. od dnia 16 października 1958 roku, kiedy to na antenie Pierwszego Programu TVP pojawił się po raz pierwszy Kabaret Starszych Panów, ciągle nam przypominają, że to właśnie piosenka zawsze jest w stanie wesprzeć nas w najcięższych chwilach.

Piosenka bowiem nigdy nie przestała towarzyszyć naszemu myśleniu o współczesności, detalicznie rejestrując i nasze żale do bliźnich, i pretensje do otaczającej rzeczywistości. Więcej – i to jest chyba najważniejsze – potrafiła i potrafi nadal budować i kształtować nasze marzenia o przemianach, których się wewnętrznie domagamy. Wiemy to wszyscy: ci łagodnie wychowani na muzyce country, ci bardziej głośni wyznawcy *shanties*, ci krzykliwi, którzy wybierać lubią głos protest songu, i ci łączący wszystkie te tony w wyrafinowa-

nych „mieszankach” rocka, a więc – wszyscy, którym nie wystarczały kiedyś i dziś nie wystarczają ani wywody publicystyki politycznej, ani nauki moralne religii, ani też kojące słowa poetyckich metafor.

Należę do pokolenia, dla którego rzeczywistość bez piosenki nie istnieje, a codzienność domaga się tej samej nieustannej pomocnej interwencji, jakiej oczekiwaliśmy od sztuk wizualnych, teatru i filmu. Dlatego też w czasach socjalistycznej „urawniłowki” tak mocno smakowaliśmy wszystkich „zakazanych” jej smakowitych owoców, spadających z egzotycznych, a pełnych muzycznych dźwięków rajszych drzew „zgniłego Zachodu”.

Najpierw dosięgły nas echa Festiwalu w San Remo, dorocznego przeglądu włoskiej piosenki, który od roku 1951 stał się wzorem dla europejskich konfrontacji piosenkarzy, z naszym Sopotem włącznie. Kto z naszego pokolenia nie nucił przez lata melodii przebojów końca lat 50., czyli piosenek Domenico Modugno (*Volare, Pieve*), Freda Buscaglione (*Guarda che luna*), Tony’ego Dallary (*Come prima*) czy Miny (*Tintarella di luna*)? Kogo nie

przejęła wieść o samobójstwie Luigiego Tenco (1962), kultowego wykonawcy *Mi sono immorale di te* (1962) czy relacja o przedziwnych okolicznościach wypadku samochodowego, w którym zginął (1980) znienawidzony przez włoski establishment Rino Gaetano – radykalny interpretator kultowej *Gianny* (1978)? Kogo wreszcie nie wzruszały przeboje przełomu lat 70. i 80. w wykonaniu duetów – Umberto Toniego i Moniki Bellucci (*Ti amo*, 1979) czy Ala Bano i Rominy Power (*Felicità*, 1982)?

A przecież już wtedy równie uważnie wsłuchiwałem się w muzyczne echa francuskich piwnic i piwniczek lansowane przez konspiracyjnie w Polsce słuchane Radio Luxembourg (potocznie nazywane „Luxy”). Tam usłyszeliśmy po raz pierwszy powojenne przeboje Edith Piaf i Yves’a Montanda, nawiązujące wprost do przedwojennej tradycji Czarnego Kota (*La chat noir*). Tam witaliśmy ballady Charlesa Aznavoura, liryczne wyznania George’a Brassensa i egzystencjalne songi Juliette Greco z lat 50. Tam też – już na bieżąco – przyszło nam obcować z utworami Gilberta Becaud z początku lat 60. (z najbardziej francuskim przebojem w wersji... angielskiej – *Le it be*) czy Mireille Mathieu – gwiazdy następnej już dekady (np. *Acropolis adieu*).

A jeszcze – niedługo potem – w tych samych latach 60. roznieciła nasze zmysły brytyjska inwazja rocka. Przeboje Beatlesów: *Imagine*, *Please me please* czy *Yellow submarine*, konkurowały w naszych głowach z przebojami The Rolling Stones, których występ w Sali Kongresowej warszawskiego Pałacu Kultury 13 kwietnia 1967 roku stanowił w całym bloku socjalistycznej Europy nie lada sensację. A na dodatek jeszcze uczyliśmy się słów popularnych hitów Freddiego Mercury’ego i jego grupy The Queen: *Bohemian rhapsody* i *We are the champions*.

Niepokoili nas także i pobudzały naszą niechęć do politycznego establishmentu pro-

gramowe songi Doorsów i ich lidera Jima Morrisona – *Riders on the storm* czy *Light my fire*, utwory twórcy, którego nonkonformizm doprowadził do przedwczesnej śmierci (1971). Morrison – ten jeden z zachodnich „buntowników bez powodu” – stał się przecież jednym ze wzorów polskiej młodzieży, której hippisowski zryw dowodził, że tzw. polski model socjalizmu ma już żywot bardzo krótki.

Amerykański kontynent, zresztą podobnie jak dla naszych ojców wychowanych na jazzie, stał się dla nas muzyczną „ziemią obiecaną”, z której cały kontynent europejski po dwóch wyczerpujących wojnach mógł czerpać pełnymi garściami. Zwłaszcza że idole muzyczni Stanów Zjednoczonych byli dobrze przygotowanymi zawodowo fachmanami, multiinstrumentalistami uprawiającymi z powodzeniem jednocześnie tak różne zdawałoby się rodzaje muzyki, jak: blues, folk, gospel czy jazz.

Pomiędzy zamykającymi granice mojej fascynacji piosenką dwoma kultowymi postaciami amerykańskich idoli, Elvisem Presleyem a Michaelem Jacksonem, ważne miejsce w mojej pamięci zajmuje twórczość mistrza bluesowego Jimiego Hendrixa, fanatyka i wirtuoza gitary, stale i oryginalnie ulepszającego swój instrument, i rockandrollowca Chubby Checkera, promotora twistu (*Let’s twist again*, 1961). Obok Kanadyjczyka pochodzenia... polskiego, Leonarda Cohena – piosenkarza, poety i pisarza w jednej osobie, wspominam też często wiernego folk rockowi typowego jankeasa urodzonego w stanie New Jersey – Bruce’a Springsteena, występującego z własnym zespołem E Street Band, piosenkarza i kompozytora, twórcę bardzo aktywnie wspierającego akcje charytatywne (m.in. koncerty upamiętniające tragedię 11 września).

Obok nieżyjących dwóch mistrzów amerykańskiego country – „mężczyzny w czerni” Johnny’ego Casha i pięknie posiwiatego Kenny’ego Rogersa, aktora i wykonawcy, laureata

trzech nagród Grammy, chciałbym na zawsze zachować w pamięci postać inspirującego fanów tego gatunku poety i piosenkarza, noblisty w dziedzinie... literatury (2016) – Boba Dylana, którego oryginalny i twórczy charakter poezji śpiewanej przekonał nawet największych „niedowiarków” bardzo konserwatywnego sztokholmskiego jury.

Ta nobilitacja „tekściarza” to bardzo istotny sygnał historycznego uznania znamiennej roli piosenki w naszym codziennym życiu. Co staje się zresztą inspiracją drugiej części odpowiedzi na tytułowe pytanie niniejszych rozważań. Zwłaszcza że wypełnia ją refleksja o sytuacji naszej rodzimej twórczości w tym zakresie. Refleksja dosyć smutna, ale prawdziwa.

Granice tej refleksji wytyczają mi bowiem zawsze doświadczenia biograficzne. A ich charakter – w moim wypadku – ukształtowało całkowicie i miejsce, i środowisko artystycznego dojrzewania. Miejscem takowym był dla mnie Kraków, środowiskiem – klubowe piwnice początku lat 60. A to w mojej edukacji muzycznej oznaczało po prostu jednoczesną fascynację jazzem i otwarciem na piosenkę. Krakowskie piwnice jazzowe uświadomiły mi absolutną wyższość siły muzyki poszukującej w jej bezpośrednim i pozasłownym, a więc bardzo uniwersalnym przekazie, piosenka zaś utwierdziła we mnie równie absolutną konieczność natychmiastowej słownej reakcji na rzeczywistość. Była to głównie piosenka kabaretowa.

Krótko mówiąc, godzenie tych dwóch skrajnych, zdawałoby się – wykluczających się, typów reakcji okazywało się wewnętrznym spójnym wymogiem aktywnego i świadomego uczestnictwa w życiu społecznym miasta, kraju i narodu. Jazz Klub i Klub pod Jaszczurami, Piwnica pod Baranami i teatry studenckie (Teatr 38 i Teatr STU) to były zatem moje prawdziwe muzyczne uniwersytety. Nic więc też dziwnego, że poszukiwałem piosenki na

imprezie do takich poszukiwań stworzonej. A taką był już istniejący w czasie moich studiów w Krakowie Festiwal Piosenkarzy Studenckich, przemianowany wkrótce (bardzo słusznie!) na Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich. I tu właśnie, jako jednemu z wielu jego organizatorów (na początku lat 60.), dane mi było obcować zarówno z piosenkarzką „zmianą warty” bardzo chaotycznego na przełomie lat 50. i 60. rynku polskiej piosenki, jak i – co ważniejsze – z twórczym, zdawało się wtedy, przełomem kształtowania tego gatunku. Tu, w Krakowie, powstała moim zdaniem artystyczna kuźnia, która przyciągając cały zastęp „młodych, zdolnych”, dostarczała go opolskiemu festiwalowi, który te odkrycia natychmiast nobilitował. I to ona decydowała o rewolucji w polskiej piosenie. Z tej to krakowskiej – jak pisano: „trampoliny do skoku w świat zawodowy” skorzystało tak wielu różnych wykonawców, którzy wyznaczyli rozwój polskiej piosenki, że trudno tego faktu nie zauważyć i nie docenić.

Różnice np. między laureatkami krakowskiego konkursu Ewą Demarczyk a Marylą Rodowicz czy Elżbietą Adamiak wynikają nie tylko z odmiennego charakteru uprawianych przez nie gatunków. Ich predyspozycji, ani warsztatu profesjonalnego nie da się w ogóle ani porównać, ani zestawić. Dojmująca jednak będzie refleksja negatywna – konstatacja, że żadna z nich mimo wspaniałych zapowiedzi nie przekroczyła nawet progu „rodzimej fascynacji” i nigdy nie zrealizowała w pełni swoich możliwości. Co więcej, gdy taka szansa rzeczywiście się pojawiła, nigdy nie została wykorzystana.

Historia polskiej piosenki uczy, że znaczny ciężar winy leży po stronie samych artystek. Jest to ewidentne przynajmniej w dwóch bardzo różnych świetnie rokujących przypadkach. Wspomniana już, zmarła w tym roku, Ewa Demarczyk to ofiara własnego... perfekcjonizmu. Mimo bardzo udanego debiutu w paryskiej Olimpii i wspaniałego szwajcarskiego

tournee w roku 1964 sama zdecydowała o rezygnacji ze stałego paryskiego kontraktu, który na pewno otworzyłby jej drogę do światowej kariery. Więcej: w następnych dekadach mimo posiadania własnej sceny zrezygnowała całkowicie z publicznych występów. Zjawiskowa zaś „diva” polskiej piosenki, właścicielka „czterech oktav sopranu koloraturowego” Violetta Villas (zm. 2011) po serii spektakularnych sukcesów międzynarodowych lat 60. i 70. w następnej dekadzie tak „pogubiła się” w realiach amerykańskiego przemysłu rozrywkowego, że pozostała już jej tylko rejterada z pola „artystycznej bitwy” do polskich „opłotków”, które doprowadziły ją do bardzo smutnego końca kariery.

Te dwie zaprzepaszczone światowe kariery wyrosłych w naszym kraju talentów światowego pokroju uczą, że piosenka – jednak – nie jest dobra na wszystko. Zwłaszcza w naszym kraju, gdzie krytyka artystyczna nie ma żadnego

społecznego posłuchu, a tzw. artystyczne menedżerstwo jest zwyczajnym partackim amatorem. Nie mówiąc już o kolejnych rządach odnowionej w roku 1989 Polski, mających gdzieś mecenat kulturalny.

Pozostaje hasło Wojciecha Młynarskiego „Róbmy swoje!”. Hasło pobudzające, bo polski humor był zawsze naszym psychologicznym wentylem bezpieczeństwa i oznaczał resztki społecznej odwagi. A jest ona – szczególnie dzisiaj – potrzebna w momencie, kiedy z każdej najgłupszej nawet reklamy wyziera głupawa facjata Pana Zenka, a tłum zmarniętych, choć mocno podpitych matolek płasza w telewizyjnym rytmie disco polo na sylwestrowym śniegu Równi Krupowej. Biblia Przykazań Twórczych Młynarskiego obowiązywać nas więc musi w całej swojej rozciągłości. Bo takiego obrazu destrukcji gatunku nie przewidzieli nawet najbardziej pazerni wrogowie walczącej zawsze z establishmentem polskiej piosenki.

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI (ur. 1944) – wszechstronny „człowiek teatru” – publicysta teatralny, współpracownik i aktor Teatru Cricot-2 Tadeusza Kantora, kierownik literacki scen Krakowa, Szczecina i Warszawy, kierownik artystyczny krakowskiego Teatru Telewizji i warszawskiego Teatru „Rampa”, pedagog, pisarz – autor 15 książek (w tym 6 o Kantorze w 4 językach), prawodawca Festiwalu Form Dokumentalnych „Nurt” w Kielcach, reżyser i scenarzysta 125 filmów dokumentalnych, w latach 60. – stały recenzent polskich festiwałów piosenki (Kraków, Sopot).

Sylvia Gawłowska

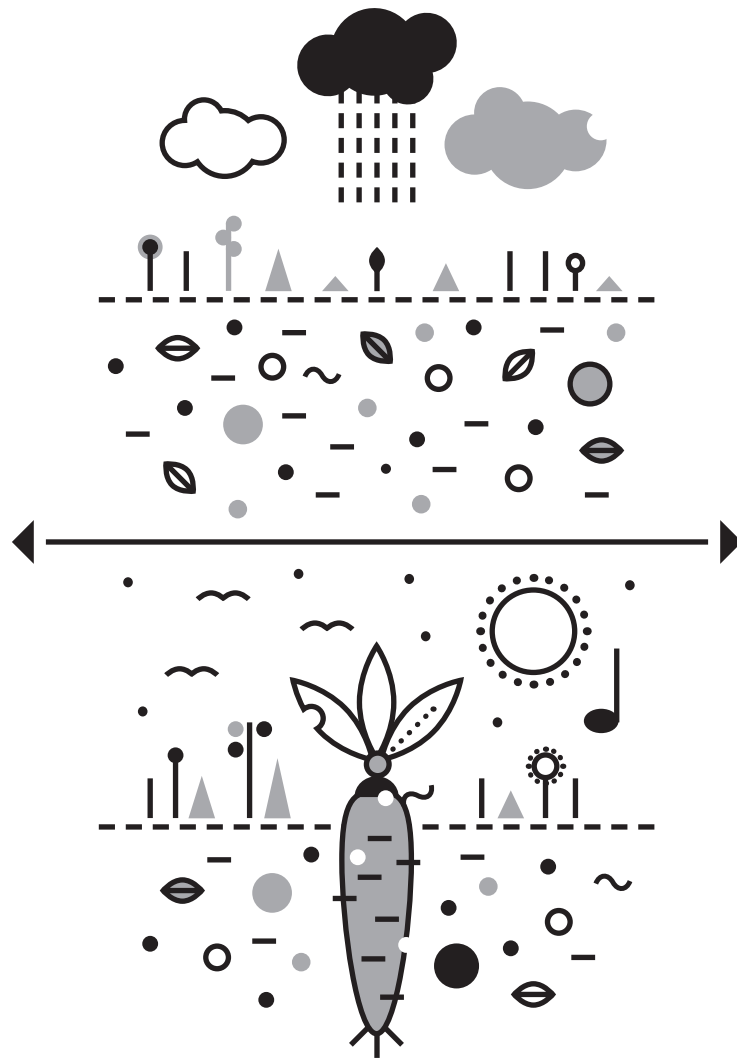
ZAUFAC PIOSENCE

O TWÓRCZOŚCI LESZKA ALEKSANDRA MOCZULSKIEGO



Gdyby było inaczej, odczuwałabym niepokój.
Na szczęście większość wierszy nie nadaje się jednak do śpiewania.

Ewa Lipska¹



Wiersz i piosenka to dla mnie dwa ogrody wspólnie pielęgnowane. Nieraz są osobne, ale też, może z biegiem lat, przenikają się². Ta myśl Leszka Aleksandra Moczulskiego doskonale wpisuje się w nurt literaturoznawczych dociekań, usiłujących ustalić granice pomiędzy tekstem piosenki a wierszem. Twórczość piosenkowa autora tomu poetyckiego *Nawracanie stracha na wróble* jest moim zdaniem urzeczywistnieniem owego przenikania, zacierania się gatunkowych granic w obrębie utworów słowno-muzycznych. Jest to także egemplifikacja oddziaływania poezji na trwałość piosenki, która w obszarze warstwy słownej posiłkuje się właśnie poezją, usiłując wyrwać ją z ramion konwencjonalności. Być może tekst poetycki w piosence wzmacnia uniwersalność przekazu, uskrzydla ją. Być może to poezja sprawia, że piosenka opiera się próbie czasu, nie umiera, ale odradza się w no-

wych interpretacjach wokalnych. W historii polskiej piosenki odnajdziemy liczne przykłady potwierdzające tezę Juliana Tuwima, wyartykułowaną na łamach „Przekroju” w 1947 roku: *Wiersz, który stał się piosenką, przestał być wierszem*³. Argumentem przemawiającym za słusznością tego twierdzenia mogą być piosenki Leszka Aleksandra Moczulskiego *Cała jesteś w skowronkach* czy *Medytacje wiejskiego listonosza*. Frazy z tych przebojów zadomowiły się w języku odbiorców, nabierając waloru słów skrzydlatych. I rzeczywiście, wiersze te, stając się piosenkami, przestały być wierszami. Co jednak z utworami: *Korowód*, *Nadejdziesz od strony morza*, *Jak linoskoczek*, *Abyś czuł*, *Stwardnieje ci łza*, *Ta wiara*, *Nie przerywajcie zabawy*, *Widzialność marzeń*, czy *Na szarość naszych nocy*? Czy wymienione wiersze, umuzyycznione przez wybitnych polskich kompozytorów: Marka Grechutę, Andrzeja Zielińskiego czy

¹ K. Lisowski, *Lingwistyczni akrobaci. Rozmowa z Ewą Lipską, poetką*, „Wprost” 1999, nr 20, s. 110.

² L.A. Moczulski, *Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Kraków 2013, s. 9.

³ J. Tuwim, *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91, s. 14.

Jana Kantego Pawлуśkiewicza, wraz z zaistnieniem w formule utworu słowno-muzycznego przestały być wierszami? Wiele wskazuje na to, że nie. Umuzyczniona i wykonywana na scenach koncertowych i teatralnych poezja Leszka Aleksandra Moczulskiego nie traci swoich walorów literackich i rangi estetycznej. Pokusiłabym się nawet o stwierdzenie, że kompozycje muzyczne do wspomnianych wierszy pełnią rolę służebną wobec poetyki pochodzącego z Suwalszczyzny autora. Zapewne nie zgodziłby się z takim spostrzeżeniem sam artysta. Przemawiająca przez niego skromność dyktowała mu następujący wniosek: *Nie przeceniam roli tekstu; od lat podkreślam, że musi być dobry, jeszcze lepsza ma być muzyka, a o wszystkim decyduje i tak wykonanie*⁴. Ta myśl stanowi swoistą kontynuację tradycji zaproponowanej przez Mariana Hemara, według którego wartość dobrej piosenki determinowana jest przez zgodność pomiędzy tekstem a muzyką. Tym sposobem dobra piosenka przypomina dobrze zapleciony warkocz, niepowtarzalny splot słów i muzyki.

Trwałość piosenek, do których teksty napisał Leszek Aleksander Moczulski, ma swoje źródło w charakterystycznej dla jego twórczości lirycznej poetyce. Sądzę, że piosenki autora *Korowodu* rejestrują, a nawet kondensują niemal wszystkie główne właściwości jego poezji. Oznacza to, że Moczulski, jako autor tekstów piosenek z repertuaru: Skaldów, Anawy, Marka Grechuty, Grzegorza Turnaua, pozostaje poetą. Pisząc piosenki, nie przyjmuje maski „tekściarza”, nie musi udowadniać warsztatowej sprawności. Najbardziej charakterystyczną cechą poezji Moczulskiego jest jej p a r a d o k s a l n o ś ć. Trafnie opisał tę właściwość Zbigniew Chojnowski, który w poezji autora *Linoskoczka* dostrzega następujące, współistniejące ze sobą opozycje:

[...] *prosta i złożona, subtelna i dosadna, osobista i wspólnotowa, poetycka i niepoetycka; odwołuje się do tego, co widzialne, aby wskazywać na niewidzialne, lub czyni odwrotnie; rozgrywa się w miejscach definiowanych geograficznie i w przestrzeni duchowej, znaczonej chrześcijańską symboliką serca; nie upiększa, a rozsiewa oczyszczające piękno wiary w prawdę, nadzieję i miłość; nie poucza, a daruje mądrość; nie namawia do dobrego, a wzbudza chęć bycia dobrym*⁵.

Ta złożona paradoksalność stylu Moczulskiego – poety posiada swoje odzwierciedlenie w utworach Moczulskiego – autora piosenek. Subtelna pod względem językowym pieśń *Stwardnieje ci łza*, cechująca się prostotą konstrukcji leksykalnych i wyrazistą strukturą rytmiczną, pozostaje jednocześnie dziełem niezwykle dosadnym w obszarze przekazu:

*I nic cię nie uleczy
I nic cię nie obroni
I nic cię już nie zrani
I nic cię nie zabol*⁶

Dzięki zastosowaniu liryki zwrotu do adresata pieśń *Stwardnieje ci łza*, będąc osobistą opowieścią jednostki doświadczającej brutalnością i bezwzględnością życia, stanowi jednocześnie wypowiedź wspólnotową. Analogiczną paradoksalność możemy odkryć w tekście piosenki *Ta wiara* z muzyką Jana Kantego Pawлуśkiewicza. Forma utworu daleka jest od schematycznej, konwencjonalnej struktury piosenki. Moczulski, stosując właściwą sobie strategię paradoksu, odwołuje się do rzeczywistości widzialnej, próbując wskazać na to, co niewidzialne. Próbuje, za pomocą tworzywa słowa, dotknąć tego, co niemożliwe do dotknięcia, stąd *Ta wiara* utkana jest ze słów-symboli, z pojemnych i niejednoznacznych metafor,

które, zakorzenione w etyce chrześcijańskiej, mogą być możliwe do rozszyfrowania zarówno przez ludzi wierzących, wątpiących, jak i przez ludzi poszukujących przestrzeni duchowej:

*Ta wiara, ta wiara, ta wiara [...] Która była tarczą i bramą I ostatnią ucieczką Przenoszona z modlitwy do modlitwy Oszukiwana Która była bardziej wiarą kupców Która przenosiła góry*⁷

Według autora wiara jest jednocześnie „tarczą” i „kurtyną”. Nie przynosi ratunku, gdyż jest „tylko pytaniem”, nie zaś „odповідzią”. Wypowiedź podmiotu istnieje w bezczasie, w nieokreślonej geograficznie przestrzeni, która pozostaje jednak przestrzenią osobistą. Jest wyrazem głębokiej, jednostkowej i wspólnotowej zarazem duchowości, wydawanej na pożarcie złudnym kulturowym i rytualnym nawykom.

Kolejną cechą wspólną dla Moczulskiego – poety i Moczulskiego – autora piosenek jest u f n o ś ć. To cecha wyróżniająca go spośród pokolenia twórców Nowej Fali, do której bywa dość często (i zarazem dość niefortunnie) włączany. Posiłkując się analizą Stanisława Barańczaka, przypomnijmy, jaki opis teraźniejszości dominuje w twórczości poetów Pokolenia ‘68: [...] *żadnej transcendencji, żadnego autorytetu, na którym można by się spokojnie i pewnie oprzeć. Wszystko jest podejrzané. We wszystkim kryje się potencjał fałszu*⁸. Nie można tego powiedzieć o autorze tekstu pieśni *Abyś czuł*. Właściwa jej autorowi moralna wrażliwość, protest wobec nihilizmu i fascynacja twórczością Norwida stanowi moim zdaniem fundament dwóch kategorii obecnych w jego piosenkach: c z u ł o ś c i i u f n o ś c i.

Wzmiankowana piosenka *Abyś czuł*, wykonywana przez Andrzeja Zauchę w towarzystwie formacji Anawa, może być uznana za pieśń usiłującą odbudować zaufanie:

*Po to być czuł rodzisz się
Po to byś szedł
Po to byś czuł [...] Wydał cię świat na ból
Abyś żył
Abyś czuł*⁹

Zauważmy, że Leszek Aleksander Moczulski, przedstawiając kondycję jednostki we współczesnym mu świecie, nie tyle uwzględnia społeczne realia, ile koncentruje się na sferach duchowej i moralnej. W tych obszarach poszukuje fundamentu zaufania, które może prowadzić człowieka do odnalezienia sensu własnego bytu. Nieustanne odwoływanie się autora do zakorzenionej w myśli chrześcijańskiej kategorii Dobra jawi się nie tylko jako cel istnienia ludzkiego, ale także jako cel poezji, którą się śpiewa. Piosenki Moczulskiego, podobnie jak jego poezja, nie stronią od tematyki etycznej, a wręcz pełnią rolę narzędzia budującego otwartość dla moralności, która wydaje się tematem całkowicie nieprzystającym do gatunku piosenki popularnej i nadmiernie go obciążającym. Fenomen twórczości Leszka Aleksandra Moczulskiego polega na przewyciężeniu niedopasowania pomiędzy zobowiązującym tematem i niezobowiązującym gatunkiem oraz na umiejętności kreowania treści na wskroś uniwersalnej. Treści, która pomimo zmieniających się realiów nie traci wyrazistości przekazu i mądrości. Najwybitniejszym tego przykładem jest moim zdaniem tekst *Korowodu II*, który Jędrzej Kodymowski, lider zespołu Apteka, scharakteryzował następująco: *Najlepszy tekst w polskiej muzyce rozrywkowej*.

⁴ L.A. Moczulski, dz. cyt., s. 6.

⁵ Z. Chojnowski, *Personalizm poetycki Leszka Aleksandra Moczulskiego*, „Prace Literaturoznawcze 2” 2014, s. 231–232.

⁶ L.A. Moczulski, *Stwardnieje ci łza*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 91.

⁷ L.A. Moczulski, *Ta wiara*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 92.

⁸ S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979, s. 171.

⁹ L.A. Moczulski, *Abyś czuł*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 92.

Napisany w 1970 roku *Korowód* uważam za „piosenkę wieczną”, czyli taką, która sytuuje ludzką egzystencję w perspektywie wieczności, w sztafecie dążenia do nieskończoności i zarazem – w nieskończonej niepewności:

*Zapatrzeni w tańcu / Zapatrzeni w siebie
Zapatrzeni w słońce / Zapatrzeni w niebo
Wciąż niepewni siebie / Siebie niewiadomi
Pytać wciąż będziemy / Pytać po kryjomu...*¹⁰

Anaforycznie powtarzane w każdym wersie każdej zwrotki pieśni Moczulskiego pytanie rozpoczyna się od zaimka rzeczowego „kto”. Poeta uczynił z niego glinę, z której formuje szereg poważnych, egzystencjalnych dociekań, jakie nigdy nie opuszczają człowieka. Prawdopodobnie istnienie tych pytań konstituuje nasze człowieczeństwo. Ostatnie z nich, brzmiące: *Kto pierwszy był człowiekiem? Kto będzie nim ostatni?*, pełni rolę puenty, niegasnącego niedopowiedzenia, a przy tym staje się sygnałem ludzkiej bezbronności wobec przemijania. Z drugiej jednak strony utwór Moczulskiego przynosi nadzieję i pocieszenie. Owym pocieszeniem jest wspólnota uczestnictwa w tytułowym korowodzie, która jest udziałem całej ludzkości. Autor, z niepowtarzalną w historii polskiej piosenki trafnością, zeświecczył średniowieczny motyw *danse macabre*. Inspiracją do napisania tekstu była finałowa scena z filmu Ingmara Bergmana. Jak wspominał: *Zainspirował mnie, a innymi słowy dał do myślenia film Bergmana „Siódma pieczęć”, zwłaszcza jego końcowa scena, gdzie postaci w pochodzie trzymają się za ręce*¹¹. Nawiązując do wspomnianej uprzednio myśli Mariana Hemara o zgodności pomiędzy tekstem a muzyką, która stanowi o wartości dobrej piosenki, warto nadmienić, że Leszek Aleksander Moczulski pisał tekst *Ko-*

rowodu do muzyki Jana Kantego Pawluśkiewicza. Ta wersja utworu została opublikowana na pierwszym albumie Marka Grechuty i Anawy, jednak do historii przeszła druga wersja, z muzyką Marka Grechuty, stąd zapis *Korowód II*. O sile oddziaływania i trafności drugiej kompozycji *Korowodu II* mówił Jan Kanty Pawluśkiewicz następująco: *Uważam, że drugi „Korowód” przerasta pierwszy o głowę. Jest czymś zjawiskowym [...]. Ze względu na wszystko. Jest dziełem skończonym*¹². Historia krystalizowania się tej piosenki dowodzi słuszności spostrzeżenia Hemara. Tekst *Korowodu* musiał zaczekać na muzykę, która stała się z nim nierozdzielna, czyniąc zeń arcydzieło.

Piosenki Leszka Aleksandra Moczulskiego są p o s z u k i w a n i e m n a d z i e i. Ta właściwość ujawnia się w sposób wyrazisty w znakomitym wierszu śpiewanym przez Marka Grechutę a zatytułowanym *Na szarość naszych nocy*. Autor wyraża w nim prośbę do Opatrzności, do Losu o pomoc w przemianie życia. W opozycji do otaczającego pejzażu – świata „bezminiennych”, „szarych”, „nijakich”, świata „twarzy bez wyrazu”, „obojętności”, „oddalenia”, świata osobności i obcości – podmiot, stając się reprezentantem zbiorowości, prosi:

*Listek, iskierkę, cień –
Jak kotwicę –
Wbij w nasze serca*¹³

Jedyną szansą ocalenia i przemiany życia jest nadzieja. Ludzkie serce potrzebuje kotwicy nadziei. Poszukuje znaku, nawet tak drobnego jak wszystkie wyliczone przez autora, a należące do świata natury elementy: „listek”, „iskierka”, „cień”. Po raz kolejny Leszek Aleksander Moczulski nie wyposaża swojego tekstu w jed-

noznaczne odpowiedzi, nie moralizuje. Poeta dostrzega złożoność naszego człowieczeństwa. Z wytrwałością latarnika za pomocą tworzywa słów oświecła te rejony naszej sfery duchowej, o których śpiewać piosenki niepodobna... I pozostawia mnie z ufnością i nadzieją w ramionach protest songu *Nadejdziesz od strony mórz*, wykonywanego w 1970 roku przez Skaldów:

*Nie będzie chciał po ziemi iść tą drogą już nikt.
I w huku bomb, ze świstem kul przez ogień i dym.
I zjedziesz tu na skrzydłach mew
Na ziemię, na świat – człowieku, który zjawisz się
W dniu, gdy zabraknie nas*¹⁴

Słucham tych słów, jakby były napisane do mnie, a przecież Moczulski pisał je wtedy, gdy mnie jeszcze nie było... I tak oto piosenka staje się spotkaniem.

¹⁴ L.A. Moczulski, *Nadejdziesz od strony mórz*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 31.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., *Etyka i poetyka*, Paryż 1979.
Chojnowski Z., *Personalizm poetycki Leszka Aleksandra Moczulskiego*, „Prace Literaturoznawcze 2” 2014.
Lisowski K., *Lingwistyczni akrobaci. Rozmowa z Ewą Lipską, poetką*, „Wprost” 1999, nr 20.
Moczulski L.A., *Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Kraków 2013.
Skaradziński J., Wojciechowski K., *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę*, Czerwonak 2017.
Tuwim J., *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91.

¹⁰ L.A. Moczulski, *Korowód*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 143.

¹¹ L.A. Moczulski, *Korowód*, 1971, cyt. za: J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę*, Czerwonak 2017, s. 97.

¹² J.K. Pawluśkiewicz, *Korowód*, 1971, cyt. za: J. Skaradziński, K. Wojciechowski, dz. cyt., s. 98.

¹³ L.A. Moczulski, *Na szarość naszych nocy*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 145.

Anna G. Piotrowska

GRECHUTA MNIEJ ZNANY



Popularne od końca lat 60. XX wieku piosenki Marka Grechuty (1945–2006) nie tracą na świeżości, a postać samego artysty mocno wpisała się w polski krajobraz muzyczny. Jego przeboje przypominane są jako tzw. evergreeny, stanowią podstawę kolejnych coverów, zaś jego schlagworty – wykorzystywane m.in. w reklamach telewizyjnych – na stałe weszły do obiegu popkulturowego. Muzycznych interpretacji *Niepewności* Adama Mickiewicza, a także *Nie dokazuj*, *Dni, których nie znamy* tudzież *Będziesz moją panią* chętnie słuchają kolejne pokolenia Polaków. Do dziś Grechuta pozostaje artystą kojarzonym nade wszystko z gatunkiem poezji śpiewanej, korzystał bowiem chętnie z wierszy takich poetów jak: Mickiewicz, Nowak, Tuwim, Witkacy czy Leśmian.

Spuścizna artysty jest jednak o wiele bardziej różnorodna i obejmuje także: formy kabaretowe, musical, eksperymenty z jazz fusion. Warto zwrócić uwagę na te mniej znane, czy raczej mniej spopularyzowane, aspekty działalności Grechuty, bo świadczą one o jego twórczych

poszukiwaniach, otwartości na muzyczne nowinki oraz o jego wrażliwości na dokonania innych artystów. Taka postawa zapewne wynikała m.in. z zaplecza edukacyjnego Grechuty, który był przecież absolwentem kierunku architektonicznego, przejawiał także niemały talent malarski. Od wczesnego dzieciństwa wykazywał też zdolności muzyczne. Pochodzący z Zamościa artysta związał się z Krakowem, ale to jeszcze w rodzinnym mieście pobierał pierwsze lekcje gry na fortepianie. Już w szkole średniej zainteresowany był występami publicznymi, brał udział w konkursie radiowym „Mikrofon dla wszystkich”¹. W czasach studenckich w ukochanym Krakowie nadal czynnie angażował się w życie kulturalne: z jego inspiracji w 1966 roku powstał kabaret Anawa. Współtworzyli go: Jan Kanty Pawluśkiewicz, Tadeusz Kalinowski, Zbigniew Wodecki, Anna Wojtowicz, Tadeusz Dziedzic. W ramach Anawy parodiowano m.in. piosenki Czesława Niemena, jednak zespół zaczął specjalizować się w bardziej lirycznych formach. Zdaniem Pawluśkiewicza kabaret [...] *charakteryzował się niesłychaną nonszalancją, igno-*

¹ W. Majewski, *Marek Grechuta – portret artysty*, Kraków 2006, s. 23.

rancją zasad dramaturgii, pewnym snobizmem i ortodoksyjną brawurą w dyletanctwie. Uznawaliśmy, że mamy coś nowego do powiedzenia. [...] Spędzając wieczory przy winie, pisaliśmy sztuki dramatyczne i komponowaliśmy piosenki, które Marek miał wykonywać². Wraz z Anawą Grechuta zadebiutował w październiku 1967 roku na Festiwalu Piosenkarzy Studenckich, zajmując drugie miejsce (a ich *Tango Anawa* otrzymało Grand Prix festiwalu). Nadeszła fala sukcesów, m.in. występ na Festiwalu Piosenki w Opolu, masowa wręcz popularność, możliwość nagrywania, koncertowania. Ten pierwszy etap działalności Grechuty, przypadający na lata 1967–1970, niektórzy określają okresem romantycznym, nie tylko ze względu na wykorzystywane teksty, ale także pewną dozę młodzieńczego uroku i romantycznej wręcz pozy artysty³.

[I] WIEM

Jednak Grechuta wciąż poszukiwał nowych środków wyrazu, o czym świadczy płyta *Korowód* wydana w 1971 roku. Choć powstała we współpracy z Pawłuśkiewiczem i Anawą, jednak już wyraźnie zdradzała nadchodzące zmiany. Pojawiła się tu bowiem pewna nuta drapieżności, ewidentne otwarcie na inne stylistyki. Na płycie słychać np. brzmienia klasyfikowane jako jazzrockowe (chodzi o charakterystyczny groove *tętniący nowoczesną* [...] *pulsacją*⁴). Ze względu na różnice dotyczące estetyki muzycznej oraz osobiste ambicje Grechuty i Pawłuśkiewicza – chcących realizować autorskie projekty – ich dotychczasowa czteroletnia współpraca dobiegła końca.

Zespół Anawa rozpada się w roku 1971. Grechuta rozpoczyna poszukiwania – zarówno nowych formatów, jak i nowych tekstów i rozwiązań muzycznych, nowych form literackich.

To jest właśnie ów „Grechuta mniej znany”. Zakłada nowy zespół, firmowany nazwą WIEM, co należało odczytywać jako W Innej Epoce Muzycznej. Pierwszy skład – skompletowany specjalnie na potrzeby nagrania studyjnego albumu *Droga za widnokrę* – stanowili, obok Grechuty, także: Paweł Jarzębski – kontrabas, Paweł Ścierański – gitara, Józef Gawrych, Bogdan Kulik i Tadeusz Kalinowski – sekcja rytmiczna. Do zmienionego później składu należeli natomiast: Piotr Michera – elektryczne skrzypce, Eugeniusz Obarski – klawisze, Antoni Krupa – gitara elektryczna, Jerzy Redlich – kontrabas, Wojciech Tarczyński – perkusja (na jego miejsce pojawił się później Kazimierz Jonkisz) oraz Jan Adam Cichy – kontrabas⁵. Z tymi muzykami na kolejnej płycie nagranej z WIEM, czyli na *Magii obłoków*, Grechuta eksperymentował także z jazz fusion.

Pomimo pewnych podobieństw albumy *Droga za widnokrę* i *Magia obłoków* są jednak różne. Pierwszy wydaje się jeszcze bardziej „tradycyjny”, mniej odważny czy postępowy, choć już w zauważalny sposób sygnalizuje poszukiwania kolorystyczne (m.in. poprzez potraktowanie głosu wokalnego w kategoriach czysto brzmieniowych). Na obu albumach pojawiają się jednak rozwiązania świadczące o poszukiwaniach formalnych (np. usunięcie wstępu z *Drogi za widnokrę* czy zakończenia instrumentalnego z *Wędrówki*). Mamy także do czynienia ze śmiałymi poczynaniami w warstwie rytmicznej (wielowarstwowe płaszczyzny rytmiczne). Zwłaszcza w przypadku drugiego albumu sama praca w studiu polegała na nagrywaniu improwizacji jazzowych opartych na pomysłach i motywach proponowanych przez Grechutę, który przejął funkcję lidera zespołu. Pod względem muzycznym improwizacje te charakteryzowała oszczędność melodyczna, a koherentność przebiegów zapewniała po-

wtarzalność określonych brzmień, np. motywu wykonywanego przez Grechutę na fortepianie. Ten typ kształtowania materii muzycznej niewątpliwie budzi skojarzenia z muzycznym minimalizmem, bo celem muzyków było *użyć kilku dźwięków i zrobić to ze smakiem, w sposób przekonujący*⁶. Każdy instrument mógł realizować odrębny rytm, częste były przesunięcia akcentów, a sam Grechuta wciąż szukał idealnego połączenia warstwy muzycznej i tekstowej. Prowadzenie tematu melodycznego powierzano nie tylko głosowi wokalnemu, ale i instrumentalnemu (np. skrzypce w piosence *W pochodzie dni i nocy*, flet w *Ptak śpiewa o poranku*). W sposób naturalny to tekst wysuwał się na plan pierwszy, choć na albumie słychać też zapisy improwizacji czysto instrumentalnych. Różne instrumenty przejmują też rolę wiodącą: np. w *Walcu na trawie* początkowo skrzypce prowadzą motyw główny na tle perkusji, a następnie z towarzyszeniem gitarowego riffu, by oddać prym partii fortepianu. Natomiast w *Ulicy cieni* główna linia melodyczna została powierzona gitarze, a następnie grupie wokalne potraktowanej jako kolejny instrument prezentujący asemantyczną wokalizę na sylabie „a” (ostatecznie melodię przejmują skrzypce). Także w *Zmierzchu* skrzypce prowadzą melodię główną, a tło stanowią brzmienie perkusji, riff kontrabasu oraz improwizacyjne fragmenty w wykonaniu gitary elektrycznej. Dominują jakości brzmieniowe, nawet w przypadku wariacyjnego opracowania motywu (np. w *Igle* to zmiany obsady wpływają na kolorystykę brzmienia). Pojawiają się partie solowe (np. skrzypce w *Godzinie miłowania* czy flet poprzeczny w *Ptak śpiewa o poranku*), wprowadzono dodatkowe efekty soniczne, zapewnione przez grupę wokálną imitującą echo (*Świat w obłokach*), zadbane o urozmaiconą dynamikę utworów (*Godzina miłowania*). Konstrukcja utworów jest swobodna, niektóre z nich przybierają postać formy przekompono-

wanej. Można też mówić o często pojawiającej się zasadzie wieloczęściowości.

Grechuta wyraźnie inspirował się muzyką jazzową, podejmując się odważnych prób stworzenia własnego stylu wykorzystującego element improwizacyjny. Prawdziwym sprawdzianem dla grupy WIEM były jednak koncerty: z czasem ustalił się pewien model tych występów. Koncerty były dwuczęściowe – w pierwszej połowie pojawiały się piosenki śpiewane przez Grechutę, a w drugiej instrumentalności wychodzili z cienia wokalisty, improwizując na zadany przez niego motyw. Grupa WIEM występowała w Polsce, m.in. w Teatrze Żydowskim czy podczas Festiwalu w Opolu w 1974 roku. Ale już rok później zespół przestał istnieć, choć muzycy wciąż poszukiwali własnych ścieżek i nowych możliwości.

[II] SZALONA LOKOMOTYWA

I właśnie wtedy, w 1975 roku, Pawłuśkiewicz namówił Grechutę na nowe przedsięwzięcie – nowatorskie i jednocześnie stanowiące wyzwanie kompozytorskie. Chodziło bowiem nie tylko o skomponowanie piosenek do tekstów Stanisława Ignacego Witkiewicza – Witkacego (które zostały zaprezentowane na Festiwalu Piosenki w Opolu w 1976 roku), ile o stworzenie całego widowiska muzycznego. Zadanie to było zgoła inne niż dotychczasowe dokonania Grechuty na gruncie piosenki aktorskiej, kabaretowej, zupełnie odległe od jego eksperymentów z zespołem WIEM, wykraczało też poza ramy piosenki estradowej. Artyści chcieli zmierzyć się ze spektaklem muzycznym – rodzajem musicalu, w którym jedną z ról (Belzebuba) zagrał Grechuta. Ostatecznie w 1977 roku w Krakowie (w namiocie cyrkowym przy ulicy Rydla) odbyła się premiera przedstawienia *Szalona lokomotywa* w reżyserii Krzysztofa

² Tamże, s. 33–34.

³ Tamże, s. 59.

⁴ Tamże, s. 68–69.

⁵ Drugi skład grupy WIEM nagrał także improwizowaną muzykę do filmu dokumentalnego *Jastrun*.

⁶ W. Majewski, dz. cyt., s. 76.

Jasińskiego. Motywem przewodnim spektaklu był los artysty, owa ciągła wewnętrzna wal-ka i *szamotanie się między sztuką wzniosłą a skrzeczącą rzeczywistością*⁷. Metafizykę tego doświadczenia, zawieszenie pomiędzy jawą a snem, lawirowanie wśród elementów ze świata realnego i świata fantazji podkreślać miały wszystkie składowe spektaklu, niebagatelną rolę spełniały w tym efekty pirotechniczne czy rozbudowana choreografia.

Szalona lokomotywa powstała w wyniku potrzeby rozwoju i ciągłych poszukiwań zarówno Pawłuskiewiczza, jak i Grechuty. Zapoznanie z surrealistycznym światem Witkacego stało się iskrą zapalną Grechuty, otwartego przecież na nowe inspiracje. Sam też wyznał po latach, że: *wybór z tekstów Witkacego wydał mi się materiałem niesłychanie interesującym, świeżym, inspirującym nowe rozwiązania muzyczne. Dawniej ta jedyna w swym rodzaju surrealistyczna kraina była mi obca, odpychała brakiem tradycyjnej konsekwencji dramaturgicznej, odstręczała makabrycznymi rozwiązaniami akcji. Skusiła mnie jednak możliwość przedstawienia metafizycznych treści w nowej konwencji – bliższej idei „czystej formy”*⁸. Pełny tytuł spektaklu brzmiał: *Szalona lokomotywa. Musical na motywach utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Przełożenie Witkiewiczowskiej koncepcji estetycznej na język muzyczny stanowiło jednak nie lada wyzwanie. W spektaklu spróbowano odwzorować Witkiewiczowski świat, opracowując kompilację pozornie niepowiązanych fragmentów z dramatów i prozy Witkacego. Nawet w obrębie jednej piosenki pojedyncze wersy pochodzące z wielu różnych dzieł były swobodnie dobierane i zestawiane, co miało za zadanie podkreślić prymat formy nad przekazywaną treścią. Wyrwane z oryginalnego kontekstu wersy te tworzyły podstawę

zupełnie nowych konstrukcji formalnych, powodując jednocześnie zmiany w ich ładunku semantycznym. W *Szalonej lokomotywie* nie wniano w znaczenie słów, a podkreślano ich sonorystyczne jakości. Idea jedności w wielości uwidaczniała się nie tylko w specyficznym potraktowaniu tekstu/tekstów, ale i w symbiotycznym połączeniu słowa i muzyki oraz takich elementów jak: taniec, scenografia, światło, efekty pirotechniczne.

Muzyka *Szalonej lokomotywy* nie tyle jednak była lustrzanym odbiciem Witkiewiczowskiej narracji, co stanowiła rodzaj *ekwiwalentu chropowatej prozy Witkacego i całej jej groteskowej otoczek*⁹. Różnorodna, by nie rzec: czasami wręcz chaotyczna formuła musicalu sprawiała, że w naturalny sposób stał się on przedłużeniem idei estetycznych Witkiewicza. Charakter utworów był zróżnicowany: pojawiały się zarówno stonowane ballady (np. *Nad zrębem planety*), jak i fragmenty liryczne (np. dialog *Czy to tu?*, subtelny w wyrazie *Zabij ten lęk*) oraz utwory o zdecydowanie dramatycznym przebiegu (np. *Ostatnia stacja rezygnacja*). Czysto instrumentalny *Taniec szewców* nawiązuje do muzyki ludowej, natomiast do soulu – *Przez uczuć najdziwniejsze sploty*, do jazz rocka *Oto ja – oto on*. Pojawia się także ragtime w utworze *Chcę cię uchronić*.

Wielosc w jedności objawia się również bogactwem instrumentarium, a także kapitalnym wyzyskaniem jego możliwości, np. w *Tańcu szewców*, gdzie wprowadzono ostre brzmienie klarnetu, jakby uwypuklające Witkiewiczowską groteskę. W musicalu usłyszeć można „tradycyjne” instrumenty: fortepian, zespół smyczkowy, klarnet i instrumenty dęte blaszane, a także elektryczne (dwie gitary, w tym basowa, syntezator, piano Fendera). Partie instrumentalne

potraktowano nie tylko jako akompaniament dla wokalistów, ale i jako równorzędny part-nera prowadzącego dialogowanie z solistą (np. w *Na skale czarnej*), mającego możliwości popisu solowego (np. gitara elektryczna w utworach *Oto ja – oto on* czy *Ikar*). Podobnie rzecz się ma z partiami wokalnymi: pozwalają one na skorzystanie z różnych technik wykonawczych (w tym wokalizy o wirtuozowskim charakterze w *Na skale czarnej* czy *parlando* w *Oto ja – oto on*). Dodatkowo istotną rolę przypisano chórowi, który niekiedy stanowi ostinatową podstawę całej piosenki (jak w *Hop, szklankę piwa*) lub działa na zasadzie echa partii solowej (np. w *Na skale czarnej* czy *Motorku*). Chór ważny jest nie tylko dla warstwy muzycznej, ale także dramaturgicznej, przejmując np. funkcję komentującą (jak w piosence *Oto ja – oto on*) lub wcielając się w konkretną rolę (występując jako „głos z zaświatów” w utworze *Ikar*).

Inspirowana Witkiewiczowską koncepcją czystej formy *Szalona lokomotywa* to dzieło zupełnie nowatorskie, wręcz unikatowe, którego koherencja nie zasadała się na jednolitości materiału muzycznego (podobieństwa meliczno-rytmiczne, spójność tonalna, itp.), ale na jedni muzyki, śpiewu, scenografii, światła.

Wszystkie elementy dzieła, choć niekiedy pozornie oderwane od siebie, układały się w logiczny ciąg chaosu paradoksalnie uporządkowanego – jako synteza wielu komponentów¹⁰. Niewątpliwie na takim nietypowym podejściu do gatunku musicalu zaważyły wcześniejsze doświadczenia Grechuty z zespołem WIEM: każde spotkanie z publicznością było przecież dla niego (omalże intymnym) aktem twórczej ekspresji.

Praca przy *Szalonej lokomotywie* trwała do 1980 roku, choć w międzyczasie Grechuta zaczął się opracowywać poezji Tadeusza Nowaka. Upodobał sobie tego nieco zapomnianego poetę, mówiąc: *Takiej potęgi słowa, jaka kryje się w twórczości Nowaka, w moim repertuarze nigdy nie było ani wcześniej, ani później. Po doświadczeniach z Witkacym ta poezja była plastrem leczącym moją duszę*¹¹. Po okresie eksperymentów w lata 80. Grechuta wkraczał jako dojrzały, w pełni ukształtowany artysta, świadomy swojej roli, niosący konkretne przesłanie. Jego wszystkie dokonania, w tym liczne eksperymenty (choć dziś niekiedy mniej znane), zawsze cechowała właściwa mu wrażliwość na piękno: formy, brzmienia, słowa.

¹⁰ Por. S.I. Witkiewicz, *Wstęp do czystej formy w teatrze*, [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wybór J. Leszczyński, Warszawa 1959.

¹¹ W. Majewski, dz. cyt., s. 130.

BIBLIOGRAFIA

- Golebiowska R., *Szalona lokomotywa przyjechała*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 23, por. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/127216/szalona-lokomotywa-przyjechała> [dostęp 13.08.2020].
Majewski W., *Marek Grechuta – portret artysty*, Kraków 2006.
Witkiewicz S.I., *Wstęp do czystej formy w teatrze*, [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wybór J. Leszczyński, Warszawa 1959.

⁷ R. Golebiowska, *Szalona lokomotywa przyjechała*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 23, por. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/127216/szalona-lokomotywa-przyjechała> [dostęp 13.08.2020].

⁸ W. Majewski, dz. cyt., s. 100

⁹ R. Golebiowska, dz. cyt.

Krzysztof Gajda

POLSKA W NAJNOWSZYCH PIOSENKACH JACKA KLEYFFA¹



Określenie „najnowsze piosenki” wymaga doprecyzowania. W przypadku artysty, którego pierwsze znane dokonania liczą sobie przeszło pół wieku, „najnowszy” dorobek mógłby obejmować i ze dwie dekady². Tak naprawdę chodzi jednak o dwie ostatnie płyty (*Znalezienie* z 2013 roku oraz *Jacek Kleyff & Kapela Drewutnia* z 2017 roku) oraz trzy piosenki nieopublikowane jeszcze na płytach, ale udostępnione w mediach (także społecznościowych).

Jacek Kleyff zbudował swoją pozycję artystyczną jako współtwórca kabaretu Salon Niezależnych, który w pierwszej połowie lat 70. opisywał Polskę tak, jak nie potrafił tego robić nikt inny. Absurdalny humor, którym posługiwali się Kleyff, Tarkowski i Weiss, idealnie nadawał się do opisywania PRL-owskiej rzeczywistości. Różne zawirowania sprawiły, że w latach 80. artysta poświęcił się twórczości, w której słowo

„Polska” nie miało właściwie żadnej racji bytu. Orkiestra na Zdrowie, której współtwórcą i liderem został Jacek Kleyff, była zaprzeczeniem bardowskiej tradycji, a piosenki pisane wówczas przez autora *Huśtawki* sytuowały się na biegunie położonym możliwie najdalej od jakichkolwiek problemów politycznych i społecznych, czego najlepszym dowodem płyta *Jest los*. Można powiedzieć, że proces scalania Kleyffa – barda i Kleyffa – frontmana zespołu folkowego zasygnalizowany został przez płytę *Jacek Kleyff od Salonu do ONZ* z końca lat 90., a kolejne dokonania w XXI wieku pokazują, jak łączy bogate instrumentarium z ważkimi społecznymi treściami. Najważniejsze jednak, że sprawa nie sprowadza się jedynie do instrumentarium – zmiana stylistyki muzycznej była przejawem głębszej przemiany światopoglądowej, która wiązała się z wyprowadzką artysty daleko od Warszawy i, co się z tym wiąże, zmianą perspektywy opisu spraw tego świata.

¹ Artykuł opublikowany w książce zbiorowej *Polska w piosence (1989–2019)* pod red. K. Gajdy i M. Chrzastowskiej, Poznań 2020.

² Inny problem z najnowszymi piosenkami jest taki, że Kleyff często wraca, przetwarza, poprawia, a czasami prezentuje po raz pierwszy piosenki napisane wiele lat wcześniej, stąd czasem daty 1984/2004 (*Nocnoautobusowa*), 1979/2008 (*Grom*) czy wielokrotnie wykonania utworów ze zmianami, jak np. *List do Cohena*.

JAK NA STAREJ FOTOGRAFII

Najbliższa sercu artysty, najważniejsza jest Polska pozamiejska. Przyroda, natura to środowisko (*nomen omen*) naturalne, w którym twórczość ta jest zakorzeniona. Przy czym „polskość” tej scenerii jest tu dalece obojętna, gdyż nie narodowe cechy, a uniwersalność, wręcz pozanarodowość, brak politycznej, nacjonalnej przynależności są tu kluczowe. Wydania płytowe ostatnich albumów bogato ilustrowane są fotografiami bądź reprodukcjami obrazów (rysunków) artysty, pierwszoplanowym tematem jest tam właśnie przyroda. Odbiorca, który otworzy okładkę płyty *Znalezienie*, ujrzy namalowany ręką samego Kleyffa widok wypełnionej rzeką doliny otoczonej niewielkimi wzgórzami z zachodzącym słońcem w tle. Podpis: „Warszawa, widok Zapiecka w kierunku Rynku Starego Miasta, mezozoik” wiele mówi zarówno o poczuciu humoru Kleyffa, o jego sposobie postrzegania świata i stosunku do wielkomiejskiej mitologii, a pewnie i znaczenia człowieka w historii planety.

Jeśli więc odnajdujemy Polskę w tych piosenkach, jest to głównie Polska prowincjonalna. Opisywana z dużą dawką ironii i choć wyczuwalna jest sympatia autora, to pojawiają się także uszczypliwości. Znajdziemy tu podziw dla prostoty, ale i krytycyzm, ubrany często w kostium humorystyczny. Tak jest w trzech piosenkach, które znalazły się na płycie *Znalezienie*: *Skwarne Mrozy*, *Sandomierz*, *Nyska*.

Już w tytule piosenki *Skwarne Mrozy* odnajdujemy zabawną oksymoroniczność (choć w rzeczywistości chodzi o dwie miejscowości/wsie o takich właśnie nazwach, znajdujące się w pobliżu aktualnego miejsca zamieszkania artysty). Kleyff opisuje małomiasteczkowy

świat, wykorzystując napięcia między techniczną terminologią sygnalizującą nowoczesność a zdrobnieniami, odwołującymi się do nostalgii za skromną swojskością:

*w domach pralki i Ipody, komputery i skanery
z zewnątrz kwiaty w balkonikach i ławeczki, małe parki
jak na starej fotografii³*

Współczesność naznaczona jest przeszłością. Postacie i artefakty współlistnieją, tworząc wielowarstwową rzeczywistość. Japońską limuzynę prowadzi bizneswoman lub chłop, tramwajem konnym przemierzają się starozakonni, jako kontekst pojawi się kolejka lub dyliżans. W kilku sugestywnych określeniach otrzymujemy wizerunek uzdrowiska, które pamiętając czasy secesji, przeszło przez sanację i czasy PRL-u, by dawać namiastkę szczęścia mieszkającym tu obecnie ludziom. Zestawienia dzisiejszego świata z dawnymi czasami pozwalają budować harmonijny obraz rzeczywistości, choć wiemy, że historia nie jest beztraska. Podmiot liryczny tekstu unika jednak głębszych problemów, zaledwie sugerując obecność dawnych traum:

*Co nam mówią starzy ludzie,
co pamięta dziś ta wioska? –
– To opowieść nie jest prosta;
straszna... czasem trochę mniej;
To, co straszne, to wysycha,
spada jak strup, znika ze wzmem.*

Ostatecznie zaś i tak przyroda dominuje, kierując odczuciami ludzi. Cztery poru roku, fazy dnia, zachwycające kiczowatą prostotą *słonko się po tynkach snuje wczesnym zmierzchem, no, a świtem... z lasów wstaje cienka mgielka... – to wszystko sprawia, że podmiot mówiący wyznaje: my tu chcemy z wami mieszkać.*

³ Teksty utworów przytaczane są na podstawie książeczek z wydań CD, chyba że zaznaczono inaczej.

Sandomierz to piosenka napisana pierwotnie do serialu *Ojciec Mateusz*⁴. Tłem wydarzeń opisanych w utworze jest powódź, która nawiedziła miasto w 2010 roku. Za temat zaś uznać trzeba groteskowo opisane życie ludzi, których senny tryb życia zaburzony został przez żywioł. Pospolita codzienność przejawia się w opisie postaci i ich zachowania. Realia, które możemy zrekonstruować na podstawie piosenki *Sandomierz*, ukazują ludzi wiodących prosty żywot (żyjący na przedmieściach bracia pracują na budowie), powódź wprowadza chaos w ich banalną codzienność. Zdrobnienia („kamieniczek”, „placyki”, „sosenki”), pobłażliwość wobec postaci (*Tomek z braci był najmłodszy, czasem anioł, trochę łotrzyk*) pozwalają wyczuć sympatię autora wobec opisywanych miejsc i osób. Groteskowość wspiera charakterystyczny dla Kleyffa język, wykorzystujący elementy gwarowe („gdowa”, „lelija”) oraz żywioł potoczności. Zdrobnienia, powtórzenia, transakcentacje, rymy wewnętrzne (*na przedmieściu żyło sobie braci szczęściu*) – wszystko to tworzy atmosferę komizmu mimo dramatycznej sytuacji, która jest opisywana. Sceny powodzi pozwalają zarysować charakterystykę niektórych zjawisk, jak np.: *A we wodzie się odbija stare miasto i markety*, co ukazuje w błyskawicznym skrócie specyfikę architektoniczną współczesnej Polski. Realia, a ściślej stereotypy ekonomiczne, charakterystyczny sposób myślenia o pieniądzu ironicznie przywołuje Kleyff w innym zdaniu: *Bracia w mieście po pieniądzu znowu mniejsze... No niestety*.

Tragikomiczna jest także puenta piosenki, kiedy w finale okazuje się, że w zniszczonym przez powódź domu czeka na poszkodowaną rodzinę informacja o niezapłaconej polisie ubezpieczeniowej.

W POWIETRZU DZWON

Polska bywa kostiumem, pretekstem, tłem, zasadniczym jednak tematem piosenek Kleyffa pozostają sprawy egzystencjalne. Tak dzieje się w piosence *Nyska*, która choć napisana w 1975 roku⁵, została nagrana i umieszczona na płycie *Znalezienie* z 2013 roku. To zresztą najlepszy dowód, że realia społeczno-polityczne w świecie widzianym i opisywanym przez artystę nie mają znaczenia w czasie – piosenka zdaje się identycznie aktualna (czy wobec tej aktualności obojętna) tak na początku XXI wieku, jak w połowie lat 70. XX stulecia. Podróż (przejażdżka?) gdzieś po bezdrożach prowincjonalnej Polski pozwala zasugerować pewne wydarzenia na poziomie gminnych tematów:

*Na naradzie przy gminie
na porządku są skrzynie,
które z nieba spadły dziś...
Na furmance prezydent
z poprzedniego wcielenia
śpi i nie wie, dlaczego
coś śni...
Śni, że w spodniach z wołłoku
zwieszających się w kroku
podpisuje dekrety,
że miłość, że chleb,
że wolność, że równość, braterstwo
i sen*⁶

Wzniosłe hasło z czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej jest symbolem mrzonek lokalnego dygnitarza o wielkiej polityce. Charakterystyczna dla formy piosenki podatność na redundancję prowadzi ku powtórzeniom, w tym wypadku jedynie pozornym, fragment ten kończy się bowiem zmianą formy grama-

tycznej, a więc i zawężeniem sensu, co można odczytać jako autorską deklarację:

*Podpisuję, że miłość.
Podpisuję, że chleb.*

Mamy tu więc pojęcia podstawowe oddestylowane od polityki, zadeklarowane jako wartości nadrzędne. Luźna narracja charakterystyczna dla Kleyffa pozwala na dygresje, które są ledwie sugestiami, niepodlegającymi dalszemu rozwinięciu. Tak jest z uwagą o kolejarzach, gdzie przekształcenie związku frazeologicznego „żyj i daj żyć innym” jest tylko ironiczną uwagą na temat podejścia do obowiązków:

*Jedzie Nyska sześćdziesiąt,
może by się w coś przesiąść
i dogonić pospieszny na Łódź...
Kolejarze tutejsi
są na świecie najlepsi,
każdy wie, że chce żyć
i dać żyć.*

Początek tej strofy brzmi jak pytanie o własne miejsce w rzeczywistości. Wolna nyska – prowincja, czy pospieszny do wielkiego miasta (Łodzi)? Najważniejsze jednak pod względem wymowy utworu rozgrywa się w ostatnich partiach tekstu. Prowincja, Polska, gmina, prezydent, polityka – wszystko to znika bezpowrotnie, kiedy pojawia się „pytanie dzwon”.

*Wiem, że jestem, jak każdy
chce być...
KIM?! – w powietrzu dzwon
niesie się ze wszystkich stron
wśród płonących minut i słońc.*

Taka jest perspektywa widzenia Jacka Kleyffa, takie jest podstawowe pytanie, które zadaje artysta pod pretekstem przejażdżki nyską przez polską prowincję. Nie jest dziwne, że

w ostatnim wersie utworu pojawiają się dwa słowa, które w wydaniu książkowym napisane są wielkimi literami:

*Ile drogi, co niesie gdzieś,
gdzie w miłości i w chlebie
odkutymi pieniędzmi
wyplacają za Życie i Śmierć.*

Te właśnie pojęcia ostateczne od zawsze bardzo interesują poetę niż problematyka narodowej przynależności.

PRZEGNANY DOM

Książeczka do płyty *Jacek Kleyff & Kapela DREWUTNIA* zilustrowana została zdjęciami przyrody – nie są to fotografie o jakichś szczególnych walorach artystycznych, ale właśnie ich prostota, naturalność stanowią istotną część komunikatu. Artysta opatrzył je komentarzami. Jeden z nich brzmi:

Bohaterem całej poligrafii do tej płyty jest bliski mi, ogromny dąb Dawid, który występuje (czasem w wymiarze główki od szpilki) na środkowej, pionowej osi prawie wszystkich zamieszczonych tu zdjęć z wyjątkiem większości portretów oraz zdjęcia powyższego zatytułowanego: „Droga po chińsku znaczy tao”.

Zdjęcie przedstawia fragment drogi (jezdni) otoczonej drzewami. Pozostałe fotografie ukazują przyrodę ze znacznego oddalenia – widzimy tam dziesiątki, a nawet setki drzew – dlatego uczynienie bohaterem jednego, nazwanego imieniem, dębu znowu sprawia wrażenie żartu, ironii.

Pojawiają się w najnowszych piosenkach Kleyffa i trudne, ważne tematy oraz problemy z historii Polski, które ciągle są obiektem sporów o podłożu ideologicznym. Piosenka *Przegnany*

⁴ Krótką informację na ten temat, zawierającą wypowiedź artysty, możemy znaleźć w lokalnym wydaniu „Gazety Wyborczej”: http://kielce.wyborcza.pl/kielce/1,47262,15060726,Piosenka_o_powodzi_do_Ojca_Mateusza_Kleyffa_Patrioci.html.

⁵ We wkładce do płyty utwór został opisany jako *Nyska – 1975 (minisluchowisko)*. W wydaniu książkowym z cyklu Biblioteka Bardów (2000) tekst *Nyska* datowany jest na 1977 rok.

⁶ Tekst piosenki według wydania Biblioteki Bardów: J. Kleyff, *Nyska*, Warszawa 2000, s. 81–82.

⁷ Opis zdjęcia we wkładce do płyty *Jacek Kleyff & Kapela DREWUTNIA*, mtj 2017.

dom w tytule zawiera datę 1977/78, ale opublikowana została dopiero na płycie *Jacek Kleyff & Kapela Drewutnia* z 2017 roku. Podobnie jak kilka innych utworów, także ten został poprzedzony krótkim wprowadzeniem we wkładce do albumu CD:

*Rodowici mieszkańcy Warmii, masowo wypychani z Polski do NRF, w latach 70-tych XX wieku zostawiają swoje piękne domy... nikomu*⁸.

Ostatnie słowo tego zdania, niby tylko dopowiedziane, niesie ze sobą zasadniczy ciężar znaczenia, które chce przekazać w tekście artysta. Wygnania, etniczne czystki (nawet jeśli bezkrwawe) zawsze wiążą się z czyjąś krzywdą, stratą, zarówno psychiczną, jak i materialną. A jeśli jest czyjaś strata, to jest i czyjś zysk. Piosenka została skonstruowana tak, by pozostawić najwięcej przestrzeni w sferze niedopowiedzenia i domysłów. Tak jak niewidzialni byli sprawcy grabieży, tak niewidoczni, wręcz nieobecni są w piosence. Bohaterami – żyjącymi i mówiącymi – są tu przedmioty, opuszczone, samotne, ginące. Smutek i pustka przebijające z tekstu skonfrontowane zostały z tradycyjną i dobrze rozpoznawalną melodią dziecięcej kołysanki (*Na Wojtusia z popielnika*), co po części łagodzi, a po części potęguje dramatyczną wymowę piosenki.

Do tragicznych wydarzeń z czasów wojny nawiązuje piosenka *Edelman – 2014*. I znowu wiele treści zawiera krótki komentarz umieszczony przed tekstem:

*Przywódca pierwszego Powstania Warszawskiego (w getcie warszawskim) kończy akcję oporu i wraz z garstką niedobitków przechodzi do AK*⁹.

Określenie „pierwsze Powstanie Warszawskie” odbiega od przyjętej i stosowanej przez

dziesięciolecia nomenklatury, wyraźnie rozgraniczającej powstania żydowskie i polskie w okupowanej Warszawie. Emocjonalna piosenka ukazuje dramatyzm ostatnich chwil powstania w getcie. Jak to zwykle u Kleyffa, napięcie i dramatyzm uzyskane są przez nagromadzenie prostych środków językowych i symboli. Czerwony sweter osamotnionego bohatera w pierwszej zwrotce koresponduje z czerwonym dymem w drugiej. „Wielki dym jak miasto” kontrastuje z „malutkim dymem” z kulki, która miałaby zakończyć życie powstańca samobójczym strzałem rozpacz. Słońce, chmury, niebo to naturalna u Kleyffa sceneria, tutaj towarzysząca tragicznym wydarzeniom. Piosenka o Marku Edelmanie ma dla autora wymiar szczególny – przywódca powstania był mu bowiem znany osobiście i pod wrażeniem wielkości tej postaci Jacek Kleyff pozostawał od lat. To od niego słyszał także uwagi o niewłaściwych relacjach między polskimi a żydowskimi mieszkańcami Polski, a później także bojownikami o wolność (lub choćby godną śmierć) obu narodów. Próbując omówić skomplikowane relacje polsko-żydowskie, Kleyff przywołuje takie opinie, ugruntowane na podstawie wielu rozmów:

W takim razie chcę powiedzieć, że owszem, dużo Polaków przechowywało Żydów. Polacy mają najwięcej drzewek w Yad Vashem. Oczywiście. Ale doktor Edelman mówił, że w powstaniu warszawskim musiał walczyć w AL, bo w AK nie było bezpiecznie dla Żydów. Na początku powstania żandarmi AK chcieli go rozstrzelać, już go w tym celu przetrzymywali przez noc w piwnicy, „bo Żydz bronią musi być prowokatorem”. I kilku jego kolegów z tego powodu rozstrzelali. Notabene w ten właśnie sposób dowiedziałem się, że przebrzydła Armia Ludowa wcale nie była taka przebrzydła, a kochana Armia Krajowa – w której walczył też Basi ojciec

*i mój ojciec, i jego przyjaciel Agaton, i wielu wielkich bohaterów – miała w swych szeregach również ludzi patriotycznych inaczej. To bardzo piękne i oczyszczające dla mnie skonstatować, że nic nie jest do końca czarne ani do końca białe, to tak jakby ślepy nagle przejrzał na kolory. W tym więc rozumieniu kardiolog doktor Edelman był dla mnie także okulistą. A wracając do czasów sprzed powstania – każdy Żyd musiał być okulistą praktykiem i jako taki musiał dobrze rozpoznawać kolory myśli napotykanym Polaków, którzy choć nieumundurowani, byli dla niego dużo groźniejsi niż oznakowani mundurami Niemcy. Ale oczywiście przed Niemcami chować się mógł jedynie u tych Polaków właśnie...*¹⁰

W dalszej części wywiadu artysta opowiada liczne historie rodzinne, własnych rodziców oraz rodziny żony, które pokazują złożoność spraw i relacji międzyludzkich w czasach i sytuacjach ekstremalnego zagrożenia. Z tych opowieści przebija przekonanie, że zachowania ludzkie nie zależą od narodowości, mają przede wszystkim wymiar indywidualny i często odbiegają od stereotypów utrwalanych w patriotycznych narracjach.

MAZOWIECKIE FLAMENCO, SZARY CZŁOWIEK, BANAN

Sytuacja polityczna w ostatnich latach sprawiła, że artysta znowu, jak w latach 70. XX wieku, otwarcie i na różne sposoby wyraża sprzeciw wobec metod sprawowania władzy. Ta aktywność znalazła odbicie w twórczości, mam tu na myśli dwie piosenki, które pokazują dwa różne sposoby mówienia o bolączkach związanych z sytuacją w Polsce (tak jak jest ona postrzegana przez Jacka Kleyffa).

Mając świadomość uwagi, jaką Kleyff darzy przyrodę, nie można dziwić się jego zaangażowaniu w obronę Puszczy Białowieskiej, której istnienie w dotychczasowym kształcie zostało zagrożone przez działania rządzących po 2015 roku. Wymowa tekstu piosenki wcale nie jest jednoznacznie publicystyczna, atmosferę przekazu buduje jednak zapowiedź, którą przedstawił pieśniarz w audycji *Kubliakacje* (stąd zresztą pochodzi jedyny aktualnie możliwy do znalezienia zapis utworu). Bohater wywiadu odniósł się tu do protestów aktywistów, którzy wszelkimi możliwymi sposobami próbowali powstrzymać lub przynajmniej ograniczyć wycinkę zasobów Białowieskiego Parku Narodowego:

W sprawie Puszczy [Białowieskiej] nie odpuszczam. Byłem tam niedawno, pozdrawiam wszystkich, którzy tam są. Znam dobrze Kasię Jagiełło i wszystkich chłopaków. I trzymam palce. Jestem już mniej sprawny niż pod Rospudą, bo w Rospudzie byłem i na drzewie siedziałem. Pracowałem 25 lat w lesie przy zbiorze szyszek na wysokich drzewach. Teraz byłem w Białowieży, gdzie się mówi, że się walczy z kornikiem świerkowym. To, co zobaczyłem, jest mocne, szczególnie te potworne piramidy drzew, których teraz jest coraz więcej, i te maszyny... To robi wrażenie... Widziałem gałęziówkę z olbrzymich dębów, których kornik świerkowy w ogóle nie rusza. Czyli że przy okazji tam idą dobre interesy, lody się kręcą... W ogóle według mnie to jest taki Edzio – ten minister – z „Tanga”, w nimbie Pana Boga i profesury... troglodyta się wdał nam do lasu i trochę nie wiadomo, co robić, poza tym, żeby się nie ugiąć... Zakładam, że co nas nie zegn timer, to nas wzmocni, i dlatego mam dla ciebie piosenkę. Będzie to „Mazowieckie flamenco (o dzikim życiu, które sobie da radę – na pewno)”¹¹.

⁸ Komentarz do tekstu utworu – tamże.

⁹ Komentarz do tekstu utworu – tamże.

¹⁰ J. Kleyff, *Rozmowa*, Wołowiec 2012, s. 74.

¹¹ Wywiad z cyklu *Kubliakacje* opublikowany został w internetowym wydaniu „Gazety Wyborczej”, <http://wyborcza.pl/10,82983,22036334,mazowieckie-flamenco-dla-puszczy-bialowieskiej-jacek-kleyff.html?fbclid=IwAR3NZRY2DmovrrxKeF8XswXyidG01y2zGHX8HIVDvzVULa4xnEmkFUEScGU>

W tekście piosenki mamy niezmienny zachwyt nad naturą, ukazanie wyższości dzikiej przyrody nad życiem człowieka. I trudno byłoby traktować tę piosenkę jako wypowiedź polityczną, gdyby nie powyższa zapowiedź.

Jeszcze jedną piosenką, którą należy przywołać w kontekście bieżącej polityki, jest *Piotr S.* Utwór odwołuje się do postaci Piotra Szczęsnego, który 19 października 2017 roku na warszawskim Placu Defilad dokonał aktu samospalenia w proteście przeciwko polityce rządzącej partii oraz nasilającym się przejawom rasizmu, homofobii i innych form dyskryminacji w polskim życiu publicznym. Tytułowy bohater utworu nie pojawia się w nim w ogóle. Tekst piosenki opiera się przede wszystkim na strzępach wypowiedzi – zasłyszanych bądź wyobrażonych – które miałyby stanowić komentarze, refleksje, uwagi osób odwiedzających miejsce tragedii. Jak w wielu innych przypadkach, utwór Kleyffa nie dotyczy bezpośrednio władzy. Większe zainteresowanie wzbudza u artysty społeczeństwo, sposób jego komunikowania, a przede wszystkim egzystencjalny wymiar życia w konfrontacji z detalami codzienności, które zazwyczaj umykają naszej uwadze.

Polska zaprezentowana w szczególnie sposób pojawia się w piosence *Banan*. Kleyff, w charakterystycznej dla siebie metaforze (pamiętamy *Bawarkę*, *Ogryzek*) ukazuje nasz kraj w sieci absurdałnych mechanizmów rządzących globalną gospodarką. Długa, trwająca (zależnie od wersji) 6–7 minut, ballada opowiada o drodze tytułowego, metonimicznie reprezentatywnego banana do Polski. Droga, która rozpoczyna się w liberyjskiej wiosce, prowadzi przez skup, porty afrykańskie i europejskie, aż do Gdyni, skąd kontynuuje podróż koleją, tirami, mniejszymi samochodami do hurtowni, po czym trafia na stragan. Puente obnaża rzeczywistość przez porównanie cen towarów obecnych w polskich sklepach:

*Od polskiego jabłka
z pobliskiego Grójca
tańszy jest ten banan
w głowie się nie mieści
z pobliskiego Grójca
jabłko cztery dziesięć
banan dwa trzydzieści*

Opowieść wspierana jest komentarzami na temat roli ropy we współczesnym świecie, a nade wszystko relacji pracowniczych w postkolonialnym (a może właśnie ciągle kolonialnym) świecie. Afryka, bezlitośnie eksploatowana, podlega przemysłowej degradacji z wykorzystaniem pracy na warunkach niewolniczych (w tym dzieci). Polska na tym tle jawi się jako kraj dobrobytu i zepsucia. W Gdyni *portowcy właśnie / protest zwyciężyli / w obronie czternastki / rozładują z łaski*. Refren w groteskowo wyolbrzymiony sposób ukazuje społeczną roszczeniowość:

*Ach, jak banana miękki plusz
w ustach się zmienia w słodki mus
muszę go mieć zaraz
zaraz się postaram
w sklepie kupię taran
i rozwalę stragan
gdyż tego wymagam!*

Banan, jako symbol konsumpcjonizmu, pozwala w piosenkowym skrócie ukazać miejsce i realia Polski oraz polskiego społeczeństwa w świecie początków XXI wieku.

KTO TY JESTEŚ?

Rzadko na wargach Jacka Kleyffa jawi się wyraz „Ojczyzna”. Taka postawa charakteryzuje stylistykę pieśniarza w zasadzie od samego początku jego twórczości, choć przecież należy on do artystów, którzy najtrafniej opisywali realia życia w PRL. Można powiedzieć, że w tej materii właściwie nic nie zmieniło się od czasów, gdy pisał w 1975 roku *Źródło*, jeden z mani-

festów artystycznych swojego czasu. Jedna ze zwrotek tego tekstu brzmi:

*Gdy usłyszeli to, co śpiewam,
dwaj patrioci zawodowi,
zaraz pytają jezuitów o mój kręgosłup ideowy.
A tamci, że ja sodomita,
pół-Żyd, półzlodziej i artysta.
Na nazwy i na znaki sram.
Nie fetysz granic mnie tu trzyma,
lecz miejsce i w tych miejscach przyjaźń.
I w Polsce z tym nie jestem sam.*

W gorącym roku 1980 napisał Jacek Kleyff własną wersję wiersza Władysława Bełzy (*Katechizm polskiego dziecka*), znanego powszechnie od pierwszych słów jako *Kto ty jesteś?* W miejsce znanych każdemu Polakowi oryginalnych odpowiedzi wzbudających uczucia patriotyczne poeta postawił wyrażenia uniwersalne, wątpliwe bądź otwarcie ironiczne, które ukazują jego stosunek do świata i rzeczywistości politycznej, kształtowanej na fundamencie narodowym:

*Kto ty jesteś? – Nikt z nas nie wie.
Jaki znak twój? – Ptak na drzewie.
Gdzie ty mieszkasz? – Na Klaudyń.
W jakim kraju? – U Krystyny.
Czym ta ziemia? – Grudka słońca.*

¹² J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 77.

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

Kleyff J., *Nyska*, Warszawa 2000.
Kleyff J., *Rozmowa*, Wołowiec 2012, s. 74.
Kleyff J., teksty i komentarze we wkładce do płyty *Jacek Kleyff & Kapela Drewutnia*, mtj 2017.

http://kielce.wyborcza.pl/kielce/1,47262,15060726,Piosenka_o_powodzi_do_Ojca_Mateusza_Kleyff_Patrioci.html
<http://wyborcza.pl/10,82983,22036334,mazowieckie-flamenco-dla-puszczy-bialowieskiej-jacek-kleyff.html?fbclid=IwAR3NZRY2Dmovr-rxKeF8XswXyidG01y2zGHX8HIVDvzVULa4xnEmkFUEScGU>

*Jak zdobyta? – Ojej, a ty wciąż to samo bez końca.
Czy ją kochasz? – Tak jak ciebie.
A w co wierzysz? – Ptak na drzewie.
Czym ty dla niej? – Ot, kawałkiem.
Coś jej winien? – Nie wiem całkiem.*

Jacek Kleyff przeszedł długą drogę od początków kabaretu Salon Niezależnych, które datuje się na późne lata 60. XX wieku, do współczesności. Uczestniczył jako artysta w wielu wydarzeniach przełomowych dla Polski ostatniego półwiecza. Jego piosenki komentowały życie społeczeństwa, najczęściej poddając je ironicznemu osądowi. Próżno szukać w tych utworach publicystycznych odniesień do bieżących wydarzeń. Artysta najchętniej spogląda na świat z lotu ptaka i ta perspektywa jest mu najbliższa nie tylko artystycznie, ale i życiowo. Polska, widziana w ten sposób, pozwala oglądać przede wszystkim przyrodę, w dalszej kolejności losy i życie prostych ludzi mieszkających z dala od wielkich miast. *Przyjaźnie w mieście – one są lub ich nie ma*¹² – mówi artysta w wywiadzie, podkreślając swoją nieufność wobec relacji, które powstają między ludźmi w wielkomiejskich warunkach. Podobnie nieufny jest pieśniarz wobec wszelkich ideologii, które w imię wartości, także religijnych bądź narodowych, prowadzą do dominacji jednych ludzi nad drugimi.

Urszula Łuczkanyn

O BARDZIE CZYŻYKIEWICZU SŁÓW KILKA

Zacznijmy od zastrzeżenia: artykuł ten nie jest próbą uogólnionego choćby spojrzenia na twórczość Mirosława Czyżykiewicza (bo na tę chyba jeszcze za wcześnie?), ale raczej pewną propozycją wyróżnienia różnorodnych kategorii stylistycznych (muzycznych i literackich), jakie w twórczości tego barda się pojawiają. Drobiazgowe analizy utworów Czyżykiewicza, a także przeprowadzony niegdyś wywiad z artystą (z którego pochodzą jego wszystkie cytowane wypowiedzi) stały się podstawą pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny G. Piotrowskiej, prof. UJ, a obronionej w 2012 roku w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego – i właśnie obszernie fragmenty tej pracy stały się kanwą niniejszego artykułu.

CZYŻYKIEWICZ – BARD

Twórczość pieśniarska Mirosława Czyżykiewicza jest pewnego rodzaju fenomenem na polskiej scenie muzycznej. Wpisując się w rodzimą scenę poezji śpiewanej, wytworzył on swój indywidualny, oryginalny styl. Czyżykiewicz jest współczesnym polskim bardem, a w jego życiu artystycznym wielkie znaczenie ma poezja. W latach młodości największe wrażenie wywarły na nim utwory Edwarda Stachury, brał też udział w spektaklach Jerzego Sata-

nowskiego poświęconych twórczości Stachury (m.in. spektakl *Biała lokomotywa*). W późniejszym czasie zafascynował się poezją Josifa Brodskiego, w której – jak mówi – odnalazł to, czego nie umiał sam wyrazić. Wiersze Brodskiego dodały mu odwagi, sił, w czasie, kiedy najbardziej tego potrzebował¹. Artysta chętnie sięga też po wiersze Agnieszki Osieckiej (nie pojawiają się one na żadnym z autorskich albumów, ale są wykonywane na koncertach), Thomasa Hardy'ego czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

¹ Artysta pod wrażeniem poezji Brodskiego stworzył spektakl *Świat widzialny*, na który składa się siedemnaście utworów do tekstów Brodskiego. Muzyka powstawała przez osiem miesięcy przy gitarze, w wynajętym mieszkaniu w Olsztynie. Premiera spektaklu miała miejsce w czasie Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w 1992 roku, natomiast nagranie zostało wykonane w 1993 roku w studiu Programu III PR. W tym samym roku artysta miał okazję osobiście poznać Brodskiego w Warszawie, co było dla niego bardzo ważnym przeżyciem; podarował mu wtedy swoje nagrania.

W twórczości Czyżykiewicza punkt ciężkości przesunięty jest na tekst. Słowo jest dla niego priorytetem, powinno być w jego mniemaniu „oczyszczająco dotkliwie”, powinno skłaniać słuchacza do myślenia. Jego zdaniem interpretowanie poezji na estradzie to „karkołomne zadanie”, ponieważ wówczas muzyk nadaje wierszom formę ekspresji, której poeci nie zakładali. Dlatego to właśnie wiersz, jego treść i fraza narzuca pomysł na formę stylizacji muzycznej.

Podczas wieloletniej pracy twórczej Czyżykiewicz zgromadził obszerny repertuar utworów z własnymi i obcymi tekstami. *Obliczyłem* – mówi artysta – że gdyby mnie posadzić z gitarą na scenie, mógłbym ponad osiem godzin mówić, recytować, grać i śpiewać piosenki ze spektakli, w których biorę udział albo które sam wymyśliłem². Całość jego twórczości charakteryzuje wspólny mianownik – miłość, choć obecnie, jak mówi: *bardziej skupia się na miłości do życia niż uczuciu łączącym ludzi*³.

KATEGORIE STYLISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI CZYŻYKIEWICZA

Twórczość Mirosława Czyżykiewicza jest bardzo bogata i różnorodna, każdy z utworów ma indywidualne i oryginalne opracowanie. Niemożliwe wydaje się – na tym etapie – dokonanie pełnej systematyki porządkującej jego utwory, gdyż część z nich przynależałaby wówczas do więcej niż jednej kategorii. Jednakże przy próbie uporządkowania twórczości intuicyjnie zasugerować można dwa modele podziału: według tematyki tekstów oraz według charakteru muzyki.

PODZIAŁ TWÓRCZOŚCI MIROSŁAWA CZYŻYKIEWICZA WEDŁUG TEMATYKI TEKSTÓW

A. Wyznania – to najlichniesza grupa; zawiera treści autobiograficzne, dotyczące in-

nich osób (w przypadku dedykacji), opisy własnych przeżyć, refleksje. Są to teksty bardzo osobiste, intymne. Większość z nich jest autorstwa Czyżykiewicza, wśród nich m.in.: *Autoportret I*, *Walc na latającym dywanie*, *Jazzz...*, *Allez!*, *Z trzydziestką na karku*, *Program dnia*, *Tańcz*; oraz teksty innych autorów: Josifa Brodskiego (*Zastępowałem w klatce*, *Kochana*, *Pieśń na powitanie*); Jacka Kaczmarskiego (*Tunel*).

Przykładowo, spójrzmy na tekst utworu *Autoportret I* z albumu *Autoportret I* z 1989 roku, będący karykaturalnym autoportretem autora. Przedstawia on swoją postać (widzianą w lustrze będącym raczej „krzywym zwierciadłem”) wraz z wadami i słabościami w sposób satyryczny, ukazując tym samym duży dystans do samego siebie. Ironię potęgują użyte wyrażenia ze stylu języka potocznego, w tym zwroty wulgarne (np. „dać w mordę”, „politykę w dupie mam”, „pieprzną w to lusterko”). Uwagę zwraca anafora „Tak” rozpoczynająca każdą zwrotkę, za wyjątkiem ostatniej. Ostatnia zwrotka, rozpoczęta słowem „Nie”, jest puentą – podmiot liryczny wyraża akceptację swoich słabości, dopóki może sobie „bez wstydu patrzeć w oczy”, czyli dopóki stara się przestrzegać zasad moralnych. Utwór jest przeznaczony na głos solowy męski przy akompaniamencie gitary solowej. W opracowaniu muzycznym autor łączy po dwie zwrotki tekstowe (1+2 – 3+4 – 5+6 – 7+8 – 9), a pomiędzy każdym takim zestawem występują krótkie interludia instrumentalne, oraz postludium po 9. zwrotce. Ostatnia zwrotka, która zgodnie z logiką tekstu jest podsumowaniem treści wiersza, wyróżnia się od pozostałych – oddzielona jest od nich pauzą, grana jest w zwolnionym tempie.

B. Teksty polityczne lub dotyczące obecnej sytuacji na świecie – będące wyrazem niezgody

² W. Siedlecka, *Bard: rodowód i współczesne znaczenie terminu*, „Piosenka” 2007, nr 5.

³ Tamże.

autora na opisywaną rzeczywistość, rodzajem kontestacji; większość tekstów z tej kategorii to poezja Josifa Brodskiego, np.: *Melodia muru berlińskiego*, *Pewnemu tyranowi*, *Piosenka o Bośni*, ale można do niej przypisać także teksty autorstwa Czyżykiewicza, m.in.: *Wigilia 1981*, *Kolęda*, *Ballada o dwóch braciach*, *Allez!*.

I znów przykładowo wybrana kompozycja *Allez!* (*Deprecha*) z albumu *Allez!* z 2005 roku – dotyczy chaosu życia codziennego, a sam tekst ma charakter gorzkiej satyry. Każda zwrotka dotyczy innych sfer życia codziennego (natłok wiadomości o wszelkich nieszczęściach, katastrofach; bezsens i okrucieństwo wojen, teatr życia, sztuczność relacji damsko-męskich, konflikty religijne, wszechobecny kicz, samotność). Uwagę zwracają powtarzające się słowa: „jazz” i „allez!” (fr. idźcie!), a także zwroty „Panowie, Panie” (po francusku, angielsku, niemiecku, polsku), służące stylizacji na występ kabaretowy tudzież zabawieniu publiczności, mimo że tekst dotyczy spraw trudnych. W tekście obecne są sformułowania ze stylu potocznego (np. *ranna drgawa*, / *szlug i kawa*, *chęć na pawia*), które mogą służyć zmniejszeniu dystansu pomiędzy autorem/wykonawcą a słuchaczem.

C. Erotyka – teksty o miłosnej tematyce są także często wykorzystywane przez artystę. Erotyki charakteryzuje metaforyczność, treść miłosna nie jest dosłowna, często ma charakter podniosły, afektywny. Część tekstów o tej tematyce jest autorstwa własnego, np.: *Jednym szeptem*, *Romans o 5 nad ranem*, *Chcę przyjść do ciebie*, *Ave*, *Kocham*, ale korzysta także z poezji innych twórców: Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*Berceuse*), Josifa Brodskiego (*Tym tylko byłem*, *Dotknij mnie*, *Szkoda, że cię tu nie ma*).

Wspomniane *Ave* z albumu pod takim samym tytułem z 1989 roku jest erotykiem adresowanym do ukochanej kobiety. W tekście następuje sakralizacja ukochanej poprzez słowo „ave” („bądź pozdrowiona”), kojarzące się jedno-

znacznie z modlitwami maryjnymi, a również poprzez słowa „byłaś światem moim bogiem”. Pierwsza strofa ma charakter laudacyjny, panegiryczny; w drugiej i trzeciej podmiot liryczny zwierza się z niechlubnej przeszłości, trzecia zwrotka jest też przepełniona tęsknotą i pożądaniem ukochanej („do zjawy twej wyciągać ręce...”). Każdą z trzech zwrotek rozpoczyna anafora: „Kiedy cię spotkam...”; na koniec powtórzona jest pierwsza zwrotka. Wersy mają regularną budowę (9-zgłoskowiec ze średniówką 4+5). Rymy występujące w tekście są niedokładne, parzyste, żeńskie, nie występują w każdym miejscu.

D. Teksty filozoficzno-refleksyjne – dotyczą głównie przemijania. W większości są zaczerpnięte z twórczości innych poetów: Josif Brodski (*Świat widzialny*, *Gwiazda czy asteroid*, *Kiedyś powrócisz*, *Pielgrzymi*), Thomas Hardy (*Bieg lat*, *Mijanie i trwanie*); do tej grupy można także zaliczyć tekst Czyżykiewicza *Do poetów*.

E. Teksty satyryczne lub humorystyczne: humor ten przejawia się w autoironii, grotesce, grze słów: *Autoportret I*, *Piosenka żigolaka*, *Rady blues*; tekst Josifa Brodskiego *Debiut*.

F. Teksty o tematyce rodzinnej, własnego autorstwa. Dotyczą najbliższej rodziny artysty – rodziców, córki Olgi: *Przejazdem*, *Kołysanka dla Olgi*, *Mama ma*.

G. Teksty nawiązujące do literatury antycznej Grecji, zwłaszcza do twórczości Horacego (poprzez nawiązanie do jego stylu) i Homera – teksty zainspirowane *Iliadą* i *Odyseją*: Josif Brodski (*W stylu Horacego*, *Itaka*), Konstanty Ildefons Gałczyński (*Placz po Izoldzie*).

PODZIAŁ WEDŁUG CHARAKTERU MUZYKI

A. Utwory o charakterze tanecznym

– Nawiązujące do jazzu poprzez instrumentację, rytmy z przesuniętym akcentem, impro-

wizacje jazzowe (np. *Jazzz*, *Allez!*, *Pada śnieg*). Na przykład w opracowaniu muzycznym *Allez!* wyraźny jest wpływ free jazzu, który przejawia się w improwizacjach na trąbce, akordeonie, fortepianie; często pojawiają się piskliwe, krótkie motywy, celowe „kiksy” na trąbce. Można także dostrzec wpływy piosenki kabaretowej, widoczne m.in. w wykorzystaniu akordeonu, w taneczności, zwawym rytmie, krótkich „żartobliwych” motywach granych na trąbce.

– Wykorzystujące rytmy tańców latynoskich: najczęściej tanga (np. *Pewnemu tyranowi*, *Piosenka z pieprzykiem*), ale też rumby (*Bieg lat*, *Placz po Izoldzie*) i samby (*Koło*).

– Nawiązujące do kabaretu i rewii poprzez aktorskie wykonanie, elementy dialogu z publicznością, typową dla rewii krzykliwość i widowiskowość, np. *Pieśń na powitanie czy Jazzz* – przeznaczony do wykonania przez głos solowy męski, chórek żeński, instrumenty klawiszowe, perkusję i kontrabas. Wykonawca momentami przejmuje rolę konferansjera („Madame, Monsieur”, „Panowie, czadu!” itp.). Skojarzenia z przedstawieniem kabaretowym przywodzą też na myśl pojawiające się wstawki tekstowe odbiegające od głównej tematyki tekstu, służące zabawianiu publiczności.

– Inne utwory o tanecznym charakterze, wykorzystujące m.in. charakter walca, ale też rytmy parzyste (*Pierwszy śnieg*, *Walc na latającym dywanie*, *Debiut*, *Szkiełko*, *Melodia muru berlińskiego*, *Kochana*, *Piosenka o Bośni*, *Pszczółki nie odleciały* itd.). Na przykład w utworze *Melodia muru berlińskiego* taneczny styl wydaje się bardzo celowym zabiegiem. Przy nieuwważnym wysłuchaniu sprawia wrażenie błahej, lekkiej piosenki. Tekst jednak niesie duży ładunek emocjonalny, a przy dokładnym wysłuchaniu wywołuje wrażenie absurdu relacji pomiędzy dramatyzmem tekstu a „lekką” muzyką; podobnie absurdu byłoby istnienie takiego utworu jak „mur berliński”.

B. Utwory o charakterze melancholijnym, balladowym. W tej grupie wyróżniają się szczególnie piosenki, które przypominają romans rosyjski lub romans cygański. Przejawia się to w zastosowaniu linii melodycznej o szerokim ambitus, śpiewie szeroką frazą, w sposób bardzo afektywny; w warstwie harmoniczej natomiast w preferowaniu akordów mollowych oraz akompaniamentu, w którym często stosowane są arpeggiowane akordy. Do takich utworów zaliczyć można m.in.: *Jednym szeptem*, *Romans o 5 nad ranem*, *Przejazdem*, *Chcę przyjść do ciebie*, *Tym tylko byłem*, *Świat widzialny*, *Dotknij mnie*, *Pielgrzymi*, *Berceuse* czy bardzo afektywne w charakterze: *Manekiny*, *Ave*, *Kocham*, *Kołysanka dla Olgi*, *To nawet gdybym*, *Kiedyś powrócisz*, *Mama ma*, *Program dnia*, *Szkoda że cię tu nie ma*, *Tunel*, *Wigilia 1981*, *Gwiazda czy asteroid*, *Itaka*, *Część mowy* i inne.

Za przykład romansu rosyjskiego uznać można *Jednym szeptem*, do którego Czyżykiewicz tworzy opracowanie muzyczne zgodnie z logiką tekstu, nadając mu formę reprzyzową ABA. Kontrast charakteru w tekście zwrotek został wiernie oddany przez środki muzyczne: zwrotka A jest deklamacyjna, spokojna, wybrzmiewa w niej niski rejestr głosu wykonawcy, natomiast opracowanie zwrotki B jest bardziej emocjonalne, linia melodyczna wokalna jest szeroko zarysowana, wspina się na wysoki rejestr głosu. Opracowanie to zawiera także wstęp instrumentalny, oraz popisowe, choć krótkie, interludium po drugiej zwrotce, będące wariacją opartą na jej materiale harmonicznym – służy ono prezentacji zdolności i techniki gitarowej wykonawcy. Utwór napisany jest w tonacji molowej, dominują w nim ciemne barwy, niski rejestr instrumentu i głosu – wysoki rejestr nadaje mu bardzo emocjonalnego wyrazu. Tłumione dźwięki gitary budują tajemniczy nastrój. Partia wokalna jest również skonstrastowana zgodnie z budową reprzyzową utworu. W odcinkach ramowych A jest to wykonanie na pograniczu melorecytacji i śpiewu (linia melodyczna jest „mówiona”), w niskim

rejestrze, bardzo powściągliwe i ciche; w odcinku B w głosie wybrzmiewa potężny ładunek emocjonalny, wykonawca śpiewa głośniejsze, w wysokim rejestrze, szeroką frazą. Tryton występujący na słowach „w zamyślenie, gdy cię nie ma” w odcinku A i „czy się odnajdą” w odcinku B pełni funkcję wyrazową, uwypukla emocje: żal, tęsknotę, rozpacz zawarte w pytaniu retorycznym lub w sytuacji „gdy jej nie ma”. Na pytanie o celowość podobieństw stylistycznych do muzyki rosyjskiej, zwłaszcza do romansu rosyjskiego i cygańskiego, Czyżykiewicz odpowiada: *To przede wszystkim wiersz, jego treść i fraza narzuca pomysł na formę stylizacji muzycznej. Od Kaukazu po Wyspy Brytyjskie i Nowy Orlean.*

CHARAKTERYSTYKA WARSZTATU TWÓRCZEGO CZYŻYKIEWICZA

Pomimo że poezja pozostaje kluczem do zrozumienia twórczości Czyżykiewicza, warto wspomnieć o innych aspektach jego warsztatu twórczego. Jego opracowania muzyczne charakteryzują się raczej prostymi układami harmonicznymi (często opartymi tylko na akordach triady harmonicznej), rzadko występują w nich modulacje, wtrącenia. W obrębie tej prostej harmonii stosowane są różnorodne współbrzmienia: akordy zwiększone, zmniejszone, akordy septymowe, nonowe, z dodaną sekstą, alteracje, opóźnienia. Aranżacja zaczyna się w przypadku Czyżykiewicza od pomysłu muzycznego, który powstaje przy gitarze. Następnie muzyk, już przy klawiaturze, projektuje szkice partii pozostałych instrumentów: fortepianu, basu, perkusji, instrumentów dętych, smyczkowych itd. Korzysta przy tym z programu komputerowego i „wirtualnej orkiestry”, co rekompensuje jego brak znajomości nut. Artysta najchętniej tworzy aranżacje z nowym, atrakcyjnym pomysłem rytmicznym lub harmonicznym, zawierające „coś nieoczekiwanego, tajemniczego”. Aranżacje na zespół instrumentalny są bardzo ciekawe, bogate, o zróżnicowanej fakturze, obsadzie, często

formowane na zasadzie kontrastów na poziomie artykulacji, harmonii, dynamiki, barwy, obsady. Często wykorzystywana jest specyficzna barwa łącząca się z artykulacją pizzicato (trudna do określenia przy samej analizie ze słuchu), która albo jest brzmieniem instrumentów smyczkowych, albo też dźwiękiem syntezatorowym (wytworzonym elektronicznie). Aranżacje mają charakter improwizacji, co łączy je z muzyką jazzową.

Czynnikiem bardzo ważnym w utworach Czyżykiewicza (w niektórych wręcz o znaczeniu formotwórczym) jest artykulacja. Jest ona bardzo zróżnicowana, buduje kontrasty między poszczególnymi fragmentami i ukazuje niemalże sonorystyczne poszukiwania autora w zakresie eksperymentów z brzmieniem instrumentów, głosu, a także dźwięków tworzonych elektronicznie. Interesujące jest wykorzystanie głosu: od operowania krzykiem i szeptem, poprzez zwyczajną mowę, „granie” głosem na sposób aktorski, budowanie napięcia, śpiew zaangażowany i niedbały, aż po wokalizę (*Świat widzialny*). Artysta wykorzystuje w pełni rejestry wysoki i niski, niekiedy głos jest przetwarzany elektronicznie (*Pieśń na powitanie*), ale też występują głosy żeńskie (w formie tła do wokalnego, wypowiedzeń – *Jazz!* – lub jako wokaliza – *Tune!*). Czyżykiewicz posiada imponującą skalę głosu, o rozpiętości niemal trzech oktaf. Dysponuje głosem barytonowym, w którym najniższy dźwięk to C (w utworze *Kocham*), najwyższy a1 (*Anioł bezdomny*). Barwa głosu jest lekko zachrypnięta, u dołu skali – głęboka, miła dla ucha; wysoki rejestr skali wykorzystywany rzadko – głównie w celu budowania największego napięcia. Wznoszenie linii melodycznej zwykle jest wprost proporcjonalne do wzrostu dynamiki w głosie. Uwagę zwraca także zaawansowana technika gry na gitarze artysty, w której również on stosuje różne rodzaje artykulacji: glissando, slide, staccato, fazolety, efekty perkusyjne, arpeggia, tłumienie strun itd.

Jako bard, poeta z gitarą, Czyżykiewicz do perfekcji opanował technikę gry na gitarze i stosuje kunsztowną, bogatą artykulację, dzięki czemu jego wykonania utworów dodatkowo zyskują na wartości. Na scenie czuje się bardzo dobrze, lubi kontakt z publicznością, którą oczarowuje swoją niską, ciepłą barwą głosu z nieodłączną chrypką. Sam o swoim śpiewie mówi, że *jest efektem przeżywania wykonywanego utworu*, śpiewając, nie dba o gładką, piękną frazę. Chrypka zaś – jak twierdzi – jest efektem zmęczenia i wykonywania dźwięków, które są dla niego za wysokie. Koncert jest dla niego *rodzajem transu*, w którym osiąga *maksymalną stopień koncentracji na muzyce i tekstach*, poszukuje nowych efektów, „bawi się” frazą. Utwory wykonywane przez niego na scenie nazywa *stylizowanymi ilustracjami muzycznymi, których zadaniem jest nadanie tekstowi*

scenicznego wyrazu i ekspresji. W ostatecznym rozrachunku dla Czyżykiewicza muzyka jest *metafizyczną dziedziną sztuki, środkiem do wyrażania uczuć i komunikowania się z innymi ludźmi*.

Mirosław Czyżykiewicz wykształcił własny idiom muzyczny sprawiający, że nie sposób pomylić jego piosenek z twórczością innych artystów. Ich wyjątkowość polega na różnorodności, bogactwie środków wyrazu – muzycznych i poetyckich, z drugiej strony zaś preferowanej prostocie w budowie formalnej i harmonii utworów. Ważny jest również specyficzny „słodko-gorzki” charakter twórczości artysty, w którym jego ironiczny stosunek do świata przeplata się z zachwytem nad nim, radość ze smutkiem, miłość z nienawiścią.

BIBLIOGRAFIA

Siedlecka W., *Bard: rodowód i współczesne znaczenie terminu*, „Piosenka” 2007, nr 5.

Jacek Kurek

ONI PŁYNĄ NA CHMURZE MAGRITTE'A, CZYLI OPOWIEŚĆ O GODNEJ WIARY PIOSENCE

Andrzejowi Sikorowskiemu, Majce i uczniom, którzy po maturze w 1999 roku
słuchali pewnej piosenki, dzięki nim napisanej



*A gdyby zebrać wszystkie noce
po których mdleliśmy z gorąca
to byłby koncert byłby koncert
bez słów muzyki i bez końca*
Andrzej Sikorowski

Od chwili, w której wydarzyło się to, co chciałbym tu, wydobywając z kruchej pamięci, a jednak możliwie najwierniej opisać, mija przeszło dwadzieścia lat. To chyba już czas najwyższy, zwłaszcza że z tej niezwyklej historii wciąż zdumiewająco ożywcze płynie światło. To ono zachęca do przypomnienia, jak wiele zdarzyć się może dzięki piosence, nawet takiej, która nigdy nie została wysłuchana w gronie szerszym niż towarzyskie...

U ŹRÓDEŁ TAJEMNICY ZACHWYTU

W ostatniej dekadzie XX wieku pośród rozmaitych pasji, prowadzących go ku zadziwiającym, a nierzadko olśniewającym odkryciom, była (zdaniem niektórych życzliwych mu osób zaskakująca nieco) taka mianowicie, że w wolnym od uczelnianych obowiązków czasie (którego zasadniczo nie miał w ogóle) uczył

od czasu do czasu historii w jednej ze śląskich szkół średnich. Sam ją zresztą wcześniej ukończył i wracał do niej raz po raz, przyciągany siłą dawnych przywiązań, nad obecnością której niewiele się zastanawiał. Żona jego – polonistka, z którą w młodości latami chodził do jednej klasy – również tam właśnie pracowała. Z pasji obojga zrodziła się wkrótce myśl, by przygotować program dla autorskiej klasy o profilu dziennikarskim. Prowadzona była wedle zrazu nienazwanej (i w gruncie rzeczy nigdy metodologicznie ostatecznie i w pełni niezdefiniowanej), aczkolwiek w literaturze przedmiotu oraz szkolnej praktyce wtedy (a także później, aż po dziś) obecnej, metody „nauczania przez zachwyt”. Zachwyt traktowany był przez wychowawców jako klucz do ogrodu życia, jako źródło poznania, początek dojrzalego, ale na zawsze młodzieńczego spojrzenia na świat, jako jedyna właściwa postawa wobec olśniewających tajemnic życia (św. Jan

Paweł ujął to tak: *W obliczu świętości życia i człowieka, w obliczu cudów wszechświata zachwyt jest jedyną adekwatną postawą*¹).

Eksperyment trwał 4 lata (1995–1999) i skończył się wraz z maturą oraz pomaturalnym wyjazdem klasy z wychowawcami (tak, przypomnę, wychowawców było dwoje: ona i on) do znajomego domu w Beskidach². Był to pobyt ich tam ósmy i ostatni. Od pierwszej bowiem klasy dwukrotnie w ciągu roku szkolnego takie wyjazdy takie były zamyślane i realizowane. Raz jesienią, drugi raz wiosną. Co ciekawe, nigdy w ciągu tzw. roboczego tygodnia. Wyjeżdżali pociągiem, zawsze w piątek po lekcjach, tak by w poniedziałek rano znowu wszyscy pojawić się mogli w szkole. W takiej samej formule uczniowie klasy państwa Oli i Jacka K. (imiona zostały tak właśnie zapisane wraz z pierwszą literą nazwiska nie bez powodu, co wyjaśni się wkrótce) udawali się z wychowawcami do filharmonii bądź teatru. Były to wyjścia wieczorne i dobrowolne. Jak wspomniałem, cały eksperyment został opracowany, opisany, omówiony, a nawet przeniesiony w akademicką przestrzeń, gdzie spotkał się z gotowością do jego rozwijania i kontynuacji w intencjach ogarniętych pasją studentów nauczycielskich kierunków studiów (ich wykładowcą był wówczas Jacek K.). Chociaż wydawać by się mogło, że pozostaje jedynie niezobowiązującą propozycją, eksperymentem właśnie, wciąż przypomina o sobie, nie tylko we wspomnieniach i wzruszeniach, ale i podczas spotkań naukowych, konferencji metodycznych, w próbach opisu jego założeń,

a nade wszystko w salach lekcyjnych i wykładowych³.

Jak to bywa w zwyczaju, na końcu czteroletniej edukacji nauczyciele otrzymują od swych uczniów drobne wyrazy wdzięczności, sami uczniowie są nimi zresztą czasem również obdarowywani. W tym wypadku uczniowie pomyśleli o tym aż... rok przed maturą. I bynajmniej nie było to za wcześnie, zważywszy na to, jak niezwykle i odważny mieli plan... Tutaj zaczyna się ta opowieść...

HISTORIA PEWNEJ PIOSENKI

Jedna z uczennic (o imieniu Gosia) pomyślała, by poprosić Andrzeja Sikorowskiego, aby napisał dla jej wychowawców piosenkę (podobno idea ta zrodziła się wraz z przesłuchaniem wydanej w 1988 roku płyty zespołu Pod Budą *Żal za...*). Pozostali uczniowie przystali na to wprawdzie z ochotą, ale dominowały głosy raczej sceptyczne: „to się udać nie może”, „gdzie znany i zarzucany naprawdę poważnymi propozycjami artysta zgodzi się na taką fanaberię?”. Gosi ów sceptycyzm się nie imał...

Prawdą jest, że piosenki zespołu Pod Budą stanowiły stałą pozycję repertuarową rzeczywistości edukacyjnej w klasie. Spełniały funkcje map, busoli i kompasów, a nawet okrętów pomagających odkrywać morza, oceany i nowe lądy życiowych zachwytów... Obok twórczości m.in.: Marka Grechuty, Grzegorza Turnaua, Czesława Niemena, SBB, ale i innych, jak: The Beatles, King Crimson, Camel, Jethro Tull, Ca-

¹ Jan Paweł II, *List do artystów*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*, Kraków 2004, s. 577.

² Pierwszym obszerniejszym opisem owego eksperymentu jest książka napisana przez wchodzących w dorosłość absolwentów pod redakcją ich wychowawców: *Dzieje zachwytu, czyli rzecz o szkole*, red. A. Kurek, J. Kurek, Chorzów 2000.

³ Więcej o takiej formie pracy m.in.: A. Kurek, *Moja klasa dziennikarska*, „Głos Nauczycielski” 1998, nr 51; J. Kurek, *Nauczanie „przez zachwyt”, czyli o roli estetyki i wartości kultury w nauczaniu historii*, [w:] *Uczeń w nowej szkole. Edukacja humanistyczna*, red. M. Kujawska, Poznań 2002, s. 35–42; tenże, *U źródeł tajemnicy zachwytu. Światło – muzyka – mrok na zajęciach z historii*, [w:] *Obraz, dźwięk i smak w edukacji historycznej*, red. S. Roszak, M. Strzelecka, A. Wieczorek, Toruń 2010, s. 152–155; tenże, *Rzecz o zachwycie*, [w:] *tegoż, Widok z okna*, Kraków 2019, s. 59–62; tenże, *To Love Madly and Beyond Life... Horror as a Literary and Film Genre in the Educational Space*, „Journal of Human Dignity and Wellbeing” 2018, No. 1(5); K. Maliszewski, *Szkolne rumienie kultury europejskiej*, „Rocznik Pedagogiczny” 2001, t. 24, s. 233–242; A. Podstolec, *Lekcje języka polskiego miejscem spotkania literatury, malarstwa i muzyki*, [w:] *Dialog z rzeczywistością. Język. Literatura. Kultura*, red. Z. Trzaskowski, Kielce 2007, s. 459–466. Metoda została opisana również przez zafascynowaną metodą D. Nakoneczną – twórczynię Towarzystwa Szkół Twórczych w publikacji: *Wychowanie w szkole gimnazjalnej: 20-lecie Towarzystwa Szkół Twórczych*, Warszawa 2003. Książka *Dzieje zachwytu...* do dziś widnieje wśród lektur polecanych przez TST (por. <http://tst.edu.pl/index.php?page=Publikacje#sec>).

ravan, Focus, Minimum Vital i wielu, doprawdy wielu najrozmaitszych twórców. Muzyka wybrzmiewała na lekcjach historii, okazjonalnie także języka polskiego, ale również wieczorami w domu profesorstwa (jak zgodnie z dawnym zwyczajem byli wychowawcy nazywani) podczas licznych spotkań i zamyśleń (jeden pokój ich mieszkania w starej kamienicy specjalnie opróżniono z mebli – zostały tylko kwiaty i sprzęt do odtwarzania muzyki z dwiema dużymi drewnianymi kolumnami – by mógł wszystkich pomieścić). Uczniowie słuchali jej wiele także we wspomnianym istebniańskim domu, w którym uczyli się ponadto rozpalać w piecu, przygotowywać strawę, dzielić wszystkim i... sprzątać po sobie. Nader pomocne w tej wszechstronnej polonistyczno-historycznej, ergo humanistycznej edukacji były wszelakiej urody wiersze i proza, a także mądre piosenki, pośród których niektórych nie tylko słuchano, ale także śpiewano. W ostatniej z wymienionych czynności dominowały te z repertuaru Pod Budą. Profesorstwo uznało, że szczególnie będą pomocne w intensywnych poszukiwaniach drogi ku dojrzewaniu. Los zetknął ich z zespołem na kilka tygodni przed ich własną maturą, gdy po jednym z bardzo mile wspomnianych chorzowskich koncertów połowa zespołu w mieszkaniu przyszłego historyka nocowała, pozostali zaś rano go odwiedzili. Mogę sobie jedynie wyobrazić, jak był szczęśliwy.

Gosia i Michał – uczniowie pani Oli i pana Jacka K. – pisali o spotkaniu z twórczością grupy Pod Budą tak: *Gdy w pierwszej klasie śpiewaliśmy ich piosenki, nawet nie przypuszczaliśmy, jak to się skończy. Grupa Pod Budą towarzyszyła nam od samego początku. Przed pierwszym wyjazdem do Krakowa poznaliśmy „Piosenkę o mojej ulicy” i stała się hymnem tego wyjazdu. Postać barda wciąż przewijała się przez dzieje klasy, zaś w ostatnim roku Andrzej Sikorowski stał się nam szczególnie bliski⁴. To prawda, pi-*

szący te słowa może o tym z czystym sumieniem zaświadczyć...

Mniej więcej na rok przed maturą grupa uczniów pani Oli i pana Jacka K., których szkolna sala pomalowana była na niebiesko z białymi chmurami inspirowanymi twórczością René Magritte'a (co dla tej historii także pozostaje nie bez znaczenia), udała się na koncert zespołu Pod Budą, mający miejsce w sierpniu 1998 roku w katowickim Parku Kościuszki. Zaplanowali, że to tu i przy tej właśnie okazji spotkają się po raz pierwszy twarzą w twarz z liderem grupy. Ale nie od tego się zaczęło. Wcześniej pisali listy, by w chwili owej pierwszej rozmowy żywić nadzieję na jakąś niewielką chociaż rozpoznawalność.

Z drżącymi sercami „delegaci” najpierw zdecydowali się zacząć wzbudzającą naturalnie czułe myśli Annę Treter (wokalistka właśnie wychodziła – coś za wycucie młodych serc – z toalety). Zalana wartkim strumieniem nieskładnych zapewne słów, uśmiechnięta życliwie, najpewniej nie rozumiała wszystkiego (piszący te słowa pamięta temperament i spontaniczność owej grupki licealistów oraz to, jak szybko potrafili mówić o wielu sprawach naraz), ale zaprosiła ich do namiotu zespołu. Andrzej Sikorowski ujął młodzież bezpośrednio i serdecznością. Kojarzył ją też z listów. Umówili się na następne spotkanie. Potem nastąpiła dalsza korespondencja i telefonny. Działo się to – przypomnijmy dla porządku – w epoce przedinternetowej.

Prośba o napisanie dla wychowawców piosenki za pierwszym razem nie została wyartykułowana... Było to rozsądnym posunięciem. „Spiskowcy” przygotowywali się starannie i szykowali to na czas drugiego spotkania. Przybyli na nie z całym archiwum własnych publikacji (byli wszakże uczniami klasy dziennikarskiej). Dłu-

go opowiadali „bardowi codzienności” o swoje klasie, minionych latach, podróżach, spotkaniach, zdarzeniach i zadziwieniach, o szkole, którą kochali, i domu ich wychowawców, który był także ich domem. Współautor *Piosenki o filiżance* słuchał uważnie i cierpliwie. W końcu zapytał wprost: „A tak w ogóle to o co wam właściwie chodzi?”. Po dłuższej chwili milczenia – jak sami opowiadali – wyrzucili to wreszcie z siebie... i padło owo najważniejsze pytanie: „Czy nie napisałby pan piosenki o naszych wychowawcach, bo tak właśnie chcielibyśmy im za te lata podziękować?”. Zdumiony poeta zapytał (do chwili, gdy pisane jest to wspomnienie, nadal nikt pewny nie jest, czy przypadkiem nie bez wahania), czy to ma być tylko melodia, czy może także tekst. Oczywiście chodziło także (a może przede wszystkim) o tekst... Usłyszawszy zgodę, byli zszokowani... Andrzej Sikorowski wskazał jednak na dwie trudności. Pierwsza wiązała się niemożnością nagrania utworu w studiu... To ostatecznie jednak dla uczniów nie stanowiło żadnego kłopotu. Wszak był schyłek wieku XX i piosenki od dawna nagrywano z powodzeniem w warunkach domowych... Druga kwestia była jednak poważniejsza i immanentnie związana z samym sensem powstawania utworów współtwórcy *Piosenki o bajkach*, a także jego postawą twórczą. Otóż autor ten niewiele wiedział o bohaterach zamyslanego utworu, a nie zwykł pisać o sprawach, które nie są mu bliskie czy dla niego ważne. Po latach podkreślił to nawet w podtytule swojej ujmującej autobiograficznej książki *W moim znaku Waga. Śpiewanie o sobie* (Kraków 2019). Ten problem uczniowie postanowili sami rozwiązać, nie widząc i tu oczywiście żadnego problemu (ot, przywilej zuchwałej młodości!). Artysta prośbę tę zapamiętał – jak zaznaczył to w dedykacji do niebawem powstałego utworu – jako „niecodzienny, ale wzruszający pomysł”. Tak oto przy okazji następnego koncertu (tym razem w gliwickiej operetce) zaproszono ich już za kuliszy jako gości Gwiazdy. A oni przyszli z kolejnymi materiałami dla autora i mnóstwem wskazówek słownych.

W grudniu 1998 roku klasa po raz pierwszy wyjechała na dwa dni nie w weekend (nie liczymy tu dłuższych, corocznych, zagranicznych obozów naukowych). Był to zarazem ich ostatni wspólny wyjazd przed maturą. Żartowali, że profesor dlatego zaplanował go na wtorek i środę, bo w poniedziałki i czwartki mieli z nim historię (głowy nie dam, ale może coś w tym jest).

Wieczorem na najmniejszej ze scen Teatru Starego odbył się spektakl *Fernando Krapp napisał do mnie list* Tankreda Dorsta w reżyserii Krystyny Meissner, z Krzysztofem Globiszem w roli tytułowej. W ostatnich minutach przedstawienia wszedł na widownię, oczywiście natychmiast zauważony, Andrzej Sikorowski. Uczniowie udawali zdziwienie... Zaskoczeni, ale tylko trochę, byli również pani Ola i pan Jacek K. Małżonkę artysty widzieli (przynajmniej tak im się wydawało) na sali od początku spektaklu, pomyśleli więc, że autor *Wizyty u malarza* przyszedł, by towarzyszyć żonie w powrocie do domu, a jako że nie chciał czekać w foyer, po prostu wszedł. Być może i tak było, jednak w samej rzeczy cel wkroczenia na widownię (w ostatnich minutach spektaklu) współautora *Ballady o ciotce Matyldzie* był na wskroś inny. Artysta chciał na własne oczy zobaczyć bohaterów swojej przyszłej piosenki (podobno rozpoznał ich natychmiast). Wiedział o nich sporo, ale jeszcze ich nie widział. To dlatego gdy wychodzili, tak bezpretensjonalnie stanął sobie, niby to czekając na żonę, w ciasnym przecież przejściu.

Niczego nieświadomi wychowawcy nie mogli jedynie pojąć, dlaczego kilkoro uczniów prosiło nazajutrz, by zwolnić ich z ostatniego etapu zwiedzania Kazimierza, a reszta klasy, gdy tylko usłyszała: „czas wolny!”, rozpierzchła się dosłownie w mgnieniu oka, jak na jakiś niezauważalny dla wychowawców sygnał, w różnych kierunkach. Trochę było to dla pani Oli i pana Jacka K. rozczarowujące... Tyle starań, by dobrze przygotować krakowski czas, a oni

⁴ *Dzieje zachwyty...*, s. 171.

gdzieś lecą niezainteresowani tym, co się im pokazuje, jakby to nie oni byli... A przecież tyle dane im było przeżyć podczas wypraw do Włoch, Francji i Czech... z takim zachwytem chłonęli piękno i z dzielnością stawiali czoła przygodom. Ech...

Sprawy nie przedstawiały się jednak aż tak źle, żeby nie powiedzieć, że w ogóle źle nie było (o czym jednak wychowawcy przekonali się znacznie później). Nauczyciele pojęcia nie mieli, że ich uczniowie umówieni byli z Andrzejem Sikorowskim w kawiarni Maska i bardzo nie chcieli się spóźnić. Na tamtym spotkaniu znowu wybrzmiało wiele opowieści. Do maja trwały kontakty telefoniczne. Z jednym wyjątkiem, a mianowicie krótkim spotkaniem w chorzowskim Teatrze Rozrywki, podczas którego przekazali współautorowi *Ballady o walizce* nagranie audycji profesora zatytułowanej *Portrety*, w której (a były dwie części) każdą z uczennic i każdego z uczniów klasy ich nauczyciel scharakteryzował wybranym utworem.

I tak nastał 28 maja 1999 roku. Czas wyjazdu do Istebnej wyznaczał tylko jeden tydzień. Spotkanie znowu umówiono w Gliwicach. Uczniowie otrzymali wreszcie upragnioną kasetę magnetofonową z piosenką, którą Andrzej Sikorowski nagrał dla ich wychowawców w domu z córką Majką. Piosenka zatytułowana *Czy to ładnie?* ma następujący tekst:

Czy to ładnie?

*Czy to ładnie zostawiać dzieciaki
w środku drogi, która wiedzie Bóg wie gdzie,
gdy dokoła świat wiruje byle jaki
i tak mało wciąż się o nim wie?*

*Czy to ładnie zostawiać dzieciaki
Pani Olu, Panie Jacku K.,
gdy do walki pióro – oręż byle jaki,
kiedy przyszłość jest jak jedna wielka mgła?*

*Oni płyną na chmurze Magritte'a
którą ktoś namalował na ścianie,
oni szczęście nazwali w zeszytach
i to szczęście już z nimi zostanie.*

*Oni płyną na chmurze Magritte'a
patrzą z góry na nuty i wiersze
a we włosach im róża zakwita
i miłości są wielkie i pierwsze*

Czy to ładnie zostawiać dzieciaki

Pani Olu, Panie Jacku K.,

gdy do walki pióro – oręż byle jaki,

kiedy przyszłość jest jak jedna wielka mgła?

*Jest w zadymce, wichurze i mrozie
jedno światło, jakiś jeden choćby blask,
a ten płomyk nazywa się człowiek
a to słowo wciąż dotyczy nas i was.*

Gdy płyniemy na chmurze Magritte'a

którą ktoś namalował na ścianie,

nasze szczęście niesiemy w zeszytach

i to szczęście już z nami zostanie.

*Gdy płyniemy na chmurze Magritte'a
w dole pasą się nuty i wiersze
a we włosach nam róża zakwita
i miłości są wielkie i pierwsze.*

W Istebnej ich długi ostatni wspólny wieczór przebiegał tak, że każdy z obecnych żegnał się z pozostałymi wybranym wierszem, piosenką, słowem, obrazem... Około 1.00 w nocy nastąpił moment kulminacyjny. Kompletnie zszokowani pani Ola i pan Jacek K. usłyszeli piosenkę autorstwa Andrzeja Sikorowskiego, wykonaną z towarzyszeniem córki artysty⁵. I wtedy istebniańska chata utonęła we łzach, a tamta noc już nigdy nie miała się skończyć...

JESZCZE NIE POINTA

Ta w każdym calu prawdziwa historia (piszący może zaświadczyć, że wszystko to widział, słyszał i mówi prawdę) została przywołana z uwagi na to, że jest żywym świadectwem nieokiełznanej mocy nawet najskromniejszej poezji.

⁵ To z pewnością jeden z pierwszych zarejestrowanych duetów Andrzeja i Mai Sikorowskich. A o tym, jak pięknie trwa ta przygoda córki i ojca, przypominać najpewniej nie trzeba.

A więc piękna utkanego z prawdy ożywionej miłością. To poezja, która najpierw prowadzi ku artyście i która łączy, pozwala spotkać, doświadczyć, przeżyć... potem uwierzyć, zaufać, zapragnąć, zachwycić się... I ostatecznie wiodąc dalej, okazuje się godnym wiary, tak bardzo młodym (i nie tylko przecież) ludziom potrzebnym świadectwem. Ci konkretni bohaterowie opisywanej tu historii, wychowywani wedle poezji, przekonali się, że poeta mówi prawdę, bo wypowiada siebie, jest godny zaufania, bo poezji swojej nie zaprzecza... Wierząc w prawdę wierszy, piosenek, zobaczyli w nim człowieka, który ich nie zawiódł. Sam stał się wierszem pięknej codzienności, wyrosł na ich drodze rzeczywistością i spełnioną obietnicą. Zatrzymał się i życzliwie pochylił nad nieznanymi sobie, pełnymi ufności młodymi ludźmi.

Jakiś tydzień po tamtej istebniańskiej nocy pan Jacek K. zapytał Andrzeja Sikorowskiego w Wodzisławiu Śląskim (gdzie obaj panowie spotkali się w towarzystwie pani Oli K., Gosi i Michała), dlaczego zgodził się napisać tę piosenkę. Usłyszał, że artysta nie mógł pozostać obojętny wobec takiego przywiązania uczniów do nauczycieli, takiej fascynacji, takiej prawdy, tak pełnej nadziei opowieści o przyjaźni wychowawców i uczniów. W tym samym 1999 roku Majka również zdawała maturę. A po-

nadto przywołana tu historia – dodajmy od siebie – jest opowieścią o sile edukacji i o jej pięknie, o możliwościach, jakie stwarza. Ale to już jednak, jak rzekłby współautor *Historii jednego wyznania*, „osobna rzecz”.

**GDYBY PIOSENEK SŁUCHAŁ ŚWIAT,
TO PEWNIEN BY SIĘ ZMIENIŁ**

Pomysłodawczyni i główna animatorka przedsięwzięcia jeszcze po latach, już jako siostra zakonna w jednym z hiszpańskich klasztorów klarysek, utrzymywała kontakt z poetą (zawsze listowny, nie mailowy). Jestem przekonany, że i dziś powtórzyłaby słowa, które wraz ze szkolnym kolegą Michałem zapisała kiedyś w książce *Dzieje zachwyty*...: *Teraz jesteśmy już pewni, że nie ma rzeczy niemożliwych, a cuda jednak się zdarzają*⁶.

Być może jednak to wcale nie cuda, a życie nasze codzienne, jedyne, tu i teraz dane, dlatego najpiękniejsze... bo w rzeczy samej:

*Gdy płyniemy na chmurze Magritte'a
w dole pasą się nuty i wiersze
a we włosach nam róża zakwita
i miłości są wielkie i pierwsze.*

I tak już na zawsze, kochani...

⁶ *Dzieje zachwyty*..., s. 172.

BIBLIOGRAFIA

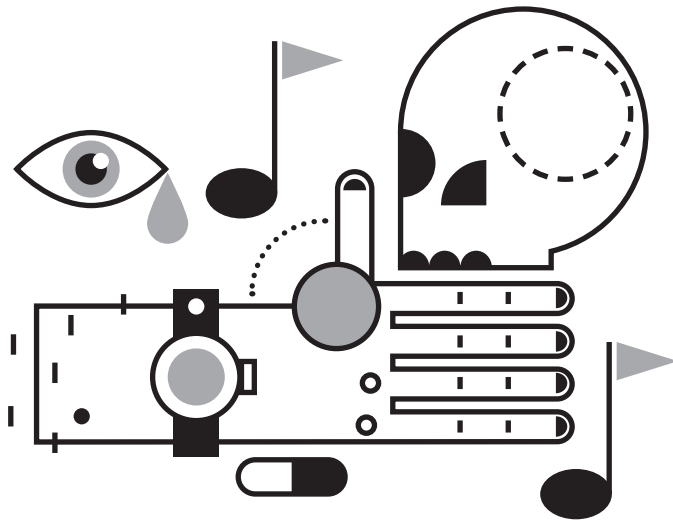
- Jan Paweł II, *List do artystów*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*, Kraków 2004.
Dzieje zachwyty, czyli rzecz o szkole, red. A. Kurek, J. Kurek, Chorzów 2000.
 Kurek A., *Moja klasa dziennikarska*, „Głos Nauczycielski” 1998, nr 51.
 Kurek J., *Nauczanie „przez zachwyty”*, czyli o roli estetyki i wartości kultury w nauczaniu historii, [w:] *Uczeń w nowej szkole. Edukacja humanistyczna*, red. M. Kujawska, Poznań 2002.
 Kurek J., *Rzecz o zachwycie*, [w:] tegoż, *Widok z okna*, Kraków 2019.
 Kurek J., *To Love Madly and Beyond Life... Horror as a Literary and Film Genre in the Educational Space*, „Journal of Human Dignity and Wellbeing” 2018, No. 1(5).
 Kurek J., *U źródeł tajemnicy zachwyty. Światło – muzyka – mrok na zajęciach z historii*, [w:] *Obraz, dźwięk i smak w edukacji historycznej*, red. S. Roszak, M. Strzelecka, A. Wieczorek, Toruń 2010.
 Maliszewski K., *Szkolne rumienie kultury europejskiej*, „Rocznik Pedagogiczny” 2001, t. 24.
 Nakoneczna D., *Wychowanie w szkole gimnazjalnej: 20-lecie Towarzystwa Szkół Twórczych*, Warszawa 2003.
 Podstolec A., *Lekcje języka polskiego miejscem spotkania literatury, malarstwa i muzyki*, [w:] *Dialog z rzeczywistością. Język. Literatura. Kultura*, red. Z. Trzaskowski, Kielce 2007.



SPEKTAKLE

Zbigniew Zamachowski

PIOSENKA AKTORSKA JAKO TEATR W PIGUŁCE W RYZACH MUZYKI



Z muzyką nie ma żartów. Ani z piosenką. Przez swoją matematyczną strukturę, niemalże „wojskową” dyscyplinę czasu, formalny rygor, dyktat czystości dźwięku muzyka nie pozostawia złudzeń co do tego, że nie jest sztuką lekką, łatwą i przyjemną. Zaś jej siostra piosenka, choć z pozoru mniej wymagająca, też nie ma dla wykonawcy zbyt wiele litości.

Jak wiadomo, piosenka jest stosunkowo krótką formą muzyczną (to zazwyczaj 3–5-minutowy śpiewany minispektakl), ale w moim mniemaniu wymaga ona od wykonawcy co najmniej tyle samo koncentracji i skupienia co w przypadku normalnego kilkugodzinnego przedstawienia. I nie ma w tym odrobiny przesady. Zwłaszcza że w ramach tych paru godzin spektaklu możliwość korekty ewentualnych pomyłek czy odstępstw od zamierzonej formy jest dużo większa i najczęściej dla postronnego widza, przy rzetelnym warsztacie wykonawców, może być to przeprowadzone niezauważalnie. Piosenka, szczególnie piosenka aktorska,

w której interpretacja jest kluczowym elementem, wymaga od aktora maksimum wspomnianej już dyscypliny i koncentracji. Nie mówiąc o choćby elementarnej znajomości zasad muzyki i umiejętnościach wokalnych.

Suma summarum, śpiewający aktor, sam na scenie wobec publiczności i wszystkich tych wyzwań, jest kimś w rodzaju samotnego zdobywcy mitycznego Kilimandżaro. Niezwykle trudnej do zdobycia, nawet metaforycznie, góry dźwięków, znaczeń i emocji. Nie wszystkim udaje się tam wejść i nie wszyscy mają ku temu predyspozycje. Sam parokrotnie byłem świadkiem spektakularnej katastrofy podejścia na rzeczony szczyt czasem nawet wytrawnych, zdawałoby się, wspinaczy. Za każdym razem decydowały ułamki sekund, jakiś moment dekoncentracji lub niczym niewytłumaczalna niedyspozycja chwili. Wedle innej, nie mniej bolesnej metafory piosenka to przysłowiowy pociąg, z którego choćby na ułamek sekundy się wysiadło, odjeżdża bezpowrotnie. W siną dal konsternacji.

Ale skupmy się raczej na jasnej stronie przemysłu na jej temat, na temat wyzwań, jakie stoją przed jej wykonawcą, oraz sposobów i umiejętności mogących ustrzec nas przed tak traumatycznymi doświadczeniami.

Nim ów wspomniany przeze mnie muzyczny miniteatr zadziała, potrzebna jest (tak jak w przypadku normalnego spektaklu teatralnego) cała rutynowa procedura przygotowań. Ilekroć sam pracuję nad premierową piosenką bądź zabieram się do pracy nad nowymi piosenkami moich studentów, nadrzędnym pytaniem, jakie sobie zadaję, jest: po co? Po co chcę wyjść na scenę i zająć uwagę i czas publiczności? Co chcę tym moim miniteatrem opowiedzieć ludziom? A dopiero później, uzyskawszy na te pytania odpowiedzi, próbuję znaleźć taki a nie inny materiał. Dla mnie jest to kluczowe podejście do najważniejszych pytań (jeśli już chcemy je sobie zadawać) – o sens bycia na scenie, o sens tego zawodu. Wymaga tego szacunek dla widza, jego czasu, ale także szacunek dla siebie w zawodzie, który z pozoru posługując się „oszustwem”, wymaga w istocie absolutnej uczciwości.

Mówiąc o uczciwości, mam na myśli rodzaj porozumienia, przekazu czy rozmowy z widzem na tematy, które, z takich czy innych powodów, są moim zdaniem ważne. I nie chodzi tu o przesadną powagę w traktowaniu świata, siebie samego i tego szczególnego zawodu, który wykonujemy (przecież często świadomie oferujemy widzom rozrywkę, uśmiech i zabawę). Chodzi raczej o próbę nawiązania, nawet w lżejszej formie, więzi z publicznością na tematy najważniejsze, takie, w których widz odnajdzie dla siebie coś, co ma szansę uczynić go (jak przewrotnie napisał Gombrowicz) „lepszym”. Będzie potrafił odnaleźć siebie samego w owej „lepszej” wersji.

A co do muzyki, z którą, jako się rzekło żartów nie ma, kieruję się starą skuteczną zasadą mierzenia sił na zamiary. Oznacza to, że nie

unikając trudnych wyzwań, zawsze staram się w tym względzie właściwie oszacować swoje możliwości. Zarówno wokalne, jak i interpretacyjne. Słowem, jeśli dane muzyczne wyzwanie oparte jest na takiej skali dźwięków, której, moim zdaniem, zwyczajnie mogę nie poddać, na interwałach, które nie dają pewności, że wszystkie je wyśpiewam właściwie i czysto, uczciwiej jest po prostu nie podjąć się takiego zadania. Podobnie z interpretacją, choć tu kryteria oceny są nieco trudniejsze, bo nie aż tak konkretne i oczywiste. Posłużę się przykładem.

Jakiś czas temu dostałem propozycję zaśpiewania na Festiwalu Piosenki w Sopocie utworu *Grande Valse Brillante*. Nie muszę przypominać, że pierwszą wykonawczynią tej piosenki była Ewa Demarczyk. Mogę śmiało powiedzieć, że wychowałem się na jej piosenkach i na jej interpretacjach. Co tu dużo mówić, uważam je za skończone. Nie znalazłszy nistety alternatywnego pomysłu na zmierzenie się z tym materiałem, z żalem odmówiłem. Nie oznacza to, że całkowicie wykluczam możliwość podjęcia się takiego wyzwania. Na razie z ciekawością obserwuję raz po raz podejmowane przez różnych wykonawców próby nowych interpretacji. I właśnie dlatego, że dotychczas nie znalazłem wśród nich takiej, która byłaby (moim zdaniem, powtarzam) choćby alternatywą dla pierwotnego wykonania, uważam, że moja ówczesna decyzja była słuszna i zwyczajnie, po ludzku, uczciwa.

Zmierzywszy się z imponderabiliami, można już przejść do konkretów. Wspomniałem już wyżej o znaczeniu właściwego doboru utworów. I tu pojawia się niezwykle ważne pytanie o charakter naszego spotkania z widzami. Moje wieloletnie doświadczenie podpowiada mi, że widownia w większości oczekuje od naszych działań wokально-muzycznych – niezależnie od tego, czy chodzi o jedną piosenkę czy o cały recital – humoru, żartu i dowcipu. Chce po prostu rozrywki. Na tym etapie przygotowań to od nas już teraz zależy, czy ta rozrywka bę-

dzie tania czy wartościowa. Jeśli tylko o doborze utworów nie decyduje wyłącznie kryterium komercyjne, mamy szansę zaproponować odbiorcy spotkanie z repertuarem bardziej wymagającym, wartościowym właśnie, niebanalnym. I tu decyduje trzeci element tworzący piosenkę aktorską – tekst.

Nie będę wymieniał nazwisk autorów, poetów, tekściarzy, którzy gwarantują wysoce poziom literacki pisanych przez siebie tekstów, bo nie ma tu na to miejsca. Jest ich tyłu, że mogliby dożywać jakoś. Tylko brać. Gdyby jednak choć na chwilę pokusić się o analizę semantyczną tekstów polskich piosenek, choćby pobieżną, mogłoby się okazać, że język polski nie jest wcale językiem śpiewnym. Olbrzymia liczba spółgłosek tak zwanych szczelinowych (s, ś, c, ć, cz, sz itp.), dużo większa wielosylabowość słów w porównaniu na przykład z językiem angielskim (*How fragile we are* Stinga po polsku brzmiałoby: „Ja-cy jes-teś-my de-li-kat-ni”), pułapka rymów męskich, które mogą zawieść tekst na manowce grafomanii (bez przykładu) sprawiają, że nasz język stawia przed twórcą tekstów bardzo trudne wyzwanie. Nic dziwnego, że śpiewając piosenki po polsku, wykonawca musi się zmagać z wynikającymi z tego faktu komplikacjami.

W jednej ze śpiewanych przeze mnie piosenek, *Temat tabu* autorstwa Tomasza Jachimka, znajduje się taki oto wers: „proboszcz – czystej krwi katolik”. Do tego piosenka napisana jest w bardzo szybkim tempie, praktycznie bez możliwości dobierania oddechu między frazami, co sprawia, że oddzielenie słowa „proboszcz” od „czystej”, tak żeby końcowa i początkowa sylaba obu wyrazów nie zlały się w jedno, jest zadaniem z pogranicza ekwilibristyki cyrkowej. Mistrzowie tacy jak Jeremi Przybora nie dość, że radzili sobie z tym problemem doskonale, to jeszcze potrafili tę niedogodność przekuć w walor. Sama war-

stwa języka stawiała się niejako bohaterem piosenki. Przyjrzyjmy się choćby arcydowcipnej *Natalii*:

Natalia!
W mych dłoniach jej talia –
A w nozdrzach – konwalia
I bez.
Natalia, Natalia, Natalia –
Wciąż cierpię ten żal ja
Do łez
Natalia, Natalia, Natalia!
Jej oczu emalia wciąż łśni.
Natalia, ach gdzież juwenalia,
Ach, gdzież bachanalia
Tych dni?!

Jakże „smaczny” jest zabieg kończenia wersów tym samym rymem. Sama melodia tekstu staje się nadrzędna wobec jego znaczeń. „Natalia” zrymowana z „żał ja” – przepiękne, ale jak to zaśpiewać, żeby oddać sens? A fraza „wciąż łśni” – dla wykonawcy zadanie ze wspomnianej kategorii cyrkowej, choć to bez wątpienia musi być co najmniej klasa Cirque du Soleil.

Choć z drugiej strony zdarzają się chlubne wyjątki, kiedy to nawet tekst prosty, bez wygórowanych ambicji, dzięki świetnej interpretacji wykonawcy sprawia, że piosenka przechodzi do historii. Proszę sobie tylko przypomnieć (lub odnaleźć na You Tube) piosenkę *Śpiewać każdy może* w wykonaniu Jerzego Stuhra na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Trudno coś złego powiedzieć o autorze tekstu Jonaszu Kofcie, czy autorze muzyki Stanisławie Syrewiczu, ale obaj mistrzowie mają w swoim dorobku dokonania dużo bardziej wysublimowane. Ta konkretna piosenka nie stałaby się „kultowa”, gdyby nie genialna interpretacja Jerzego Stuhra.

W ten sposób dotarliśmy do sedna moich rozważań nad piosenką aktorską. Kluczowe pytania doczekały się odpowiedzi, wybór piosenek został dokonany. Pora na interpretację.

Cofnijmy się do roku 1978. Byłem wówczas siedemnastoletnim chłopakiem z Brzezin pod Łodzią, amatorsko zajmującym się piosenką i aspirującym do bycia profesjonalnym piosenkarzem. Jako laureat kilku lokalnych i ogólnopolskich konkursów piosenki znalazłem się, niejako w nagrodę, na warsztatach muzycznych w Lublińcu. Oprócz mnie uczestnikami tych warsztatów było wielu młodych, utalentowanych ludzi, szukających w śpiewaniu swojej życiowej szansy. Kadra nauczycieli składała się autorytetów branży muzycznej: kompozytorów, autorów tekstów, piosenkarzy, a także osób, które zawodowo zajmowały się interpretacją piosenki. W repertuarze miałem głównie moje autorskie utwory, wydawało mi się więc oczywiste, że wiem, o czym śpiewam, i że, siłą rzeczy, ten przekaz, jakimś tajemniczym zrzędzeniem losu, dociera do publiczności. Nic bardziej mylnego. Bycie autorem nie czyniło ze mnie jeszcze dobrego interpretatora. Trzeba było wsparcia i pracy wielu osób, by uświadomić mnie i innym młodym piosenkarzom amatorom, czym jest i jak wielkie ma znaczenie umiejętność interpretacji piosenki. Zarówno jeśli chodzi o tekst, jak i muzykę. Dla przykładu pozwolił sobie na ryzykowną tezę, że mój ówczesny znajomy, nikomu wtedy nieznany piosenkarz *in spe*, a dzisiaj kolega po fachu, Marek Piekarczyk, nie byłby pewnie tym, kim jest, i nie śpiewałby tak przekonująco, chociażby w roli Jezusa w musicalu *Jesus Christ Superstar*, gdyby nie owe pierwsze szlify zdobyte w Lublińcu.

Czego dowiedziałem się wówczas na tym wczesnym etapie mojej przygody z piosenką? Przede wszystkim tego, o czym śladowo już wspomniałem – że podstawową zasadą w pracy nad piosenką jest wiedzieć, o czym się śpiewa. Brzmi to z pozoru banalnie, ale przez z górą trzydzieści lat obecności na scenie i estradzie wielokrotnie zdarzyło mi się przekonać, że ta zasada niekoniecznie działa.

Czy to na własne potrzeby, czy w pracy ze studentami, zawsze zaczynam od dokładnego przyjrzenia się materiałowi. Dotyczy to przede wszystkim analizy tekstu: o czym jest, ile można z niego „wycisnąć”, czy podać go wprost, czy może *à rebours* itd. W ten sposób dowiaduję się, jaka jest dramaturgia tekstu, gdzie jest w nim dominanta, czyli moment kluczowy dla tej opowieści, ale też gdzie znajdują się punkty newralgiczne i jak sobie z nimi poradzić. Wreszcie – jakich użyć środków wyrazu, aby zawarty w tekście sens przekazać w najbardziej zrozumiałym dla odbiorcy sposób. Czy postawić na subtelność, czy posłużyć się „grubszą kreśką”? Ile pozostawić inteligencji widza, a co za tym idzie, na ile można sobie pozwolić na niedopowiedzenia?

Dopiero w tym momencie zaczyna się prawdziwa praca, polegająca na poszukiwaniu odpowiednich rozwiązań swoista reżyseria piosenki. Nie mogę tu nie wspomnieć, że nieco łatwiej jest być czyimś reżyserem niż swoim własnym. Kiedy pracuję ze studentami, szybciej na tym etapie wychwytyuję błędy i fałszywe tropy lub mogę podpowiedzieć właściwy kierunek interpretacji. Jak zwykle dużo trudniej być sędzią we własnej sprawie.

Kilka lat temu jedna z moich studentek zaproponowała jako materiał do pracy piosenkę Agnieszki Osieckiej *Dookoła noc się stała*. Pamiętam doskonale fantastyczne wykonanie Łucji Prus sprzed wielu lat – była to liryczna kołysanka, śpiewana przez zakochaną kobietę do jej ukochanego. My, ku własnemu zdumieniu, odkryliśmy w tym tekście zupełnie nowe sensy i możliwości. Zobaczyliśmy w nim pieśń śmiertelnie zranionej z miłości kobiety, gotowej nawet swego kochanego, w imię tej miłości, zabić! Efekt był porażający, mimo że użyte środki wyrazu były minimalistyczne.

W owej reżyserii piosenki, bez względu na to, czy pracuję nad nią z kimś czy sam jestem jej wykonawcą, staram się stosować zasadę od-

bywania swoistej podróży do jej wnętrza. Do sensu, do istoty tekstu; skupić się na jej przekazie, ale też i wynikającej z niego strukturze muzycznej. Staram się przy tym minimalizować środki wyrazu, unikając „przebieranek”, rekwizytów czy charakterystyki. Na to zawsze jest czas.

Najistotniejszą rzeczą jest dotarcie do sedna znaczeń, emocji, przefiltrowanie ich przez

siebie i swoją wrażliwość, by w czasie wykonywania utworu wszystkie te znaczenia i emocje były prawdziwe, uczciwe, a przez to nie dawały odbiorcy szansy na pozostanie obojętnym. Wierzę w tę metodę bardzo głęboko, sprawdziłem ją wielokrotnie na sobie. Stawia ona wykonawcy trudne warunki, za to chroni przed fałszem, złym smakiem i tanim efektem.

Tekst stanowi fragment pracy doktorskiej Zbigniewa Zamachowskiego „Interpretacja piosenki aktorskiej w przedstawieniach *Zimny żal*, *Big Zbig Show* i *Zamach na MoCarta*”, napisanej pod opieką dr. hab. Andrzeja Domalika w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

TEATR PIOSENKI CZY PIOSENKA W TEATRZE?

(STUDIUM NAD PIOSENKĄ AKTORSKĄ I STRUKTURĄ
SPEKTAKLI MUZYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE
MAHAGONNY W REŻYSERII KRZYSZTOFA ZALESKIEGO)



WPROWADZENIE

W XX i XXI wieku w teatrach muzycznych i dramatycznych pojawiło się wiele różnorodnych spektakli, w których dominantę stanowią pieśni lub piosenki. Wiele spośród tych dzieł wybiega poza ramy gatunkowe określonych typów teatru muzycznego. Ze względu na ich eklektyczność i hybrydyczność staje się wręcz niemożliwe ich jednoznaczne zdefiniowanie i nazwanie. Przykładem takiego dzieła jest niewątpliwie spektakl *Mahagonny* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego z Teatru Współczesnego w Warszawie, którego premiera odbyła się 24 czerwca 1982 roku.

Przedstawienie Zaleskiego, choć powstało ponad trzydzieści lat temu, jest bardzo dobrym materiałem do analizy nowej muzycznej formy, ponieważ łączy XIX- i XX-wieczne tradycje z nowoczesnym podejściem dramaturgii odnoszącym się do budowania spektakli muzycznych. Te tradycje, z których czerpał reżyser, to

przede wszystkim: teatr Bertolta Brechta, opera, musical oraz kabaret. Łącząc je w innowacyjny sposób, Zaleski stworzył przedstawienie muzyczne, które okazało się sukcesem kasowym i artystycznym.

Przedmiotem badań w tej pracy są wszystkie elementy charakterystyczne dla różnych gatunków teatru muzycznego, które w mniejszej lub większej mierze pojawiają się w *Mahagonny*. Jednym z podstawowych elementów spektaklu budujących dramaturgię dzieła jest piosenka. Jej też poświęcę najwięcej miejsca. W związku z tym, że nie jest to praca muzykologiczna, lecz teatrologiczna – analiza utworów wokalnemu muzycznych dotyczyć będzie głównie aktorskich interpretacji. Przedstawię więc wszystkie zabiegi teatralne oraz środki muzyczne, które służą budowaniu postaci scenicznej.

Skupiając się przede wszystkim na stronie artystycznej oraz na problemie gatunkowości *Mahagonny*, nie chcę jednak pisać o tym

spektaklu w oderwaniu od szerszego kontekstu historycznego i politycznego. Szczególny czas, w którym powstawał spektakl (stan wojenny), nadał mu wiele zaskakujących znaczeń. Aby dokonać dokładnej analizy formy *Mahagonny*, należy również pamiętać o tych pozateatralnych aspektach. Umiejscowiony w konkretnym czasie i okolicznościach spektakl Zaleskiego staje się bardzo interesującym przedmiotem badań.

MAHAGONNY

Premiera spektaklu *Mahagonny* odbyła się 24 czerwca 1982 roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Według informacji na internetowej stronie teatru spektakl zagrano 100 razy. Ponadto został również zarejestrowany przez Teatr Telewizji w 1985 roku i zaliczany jest do tak zwanej „Złotej Setki” Teatru Telewizji. Sukces spektaklu potwierdzają także pozytywne recenzje – spośród prawie dwudziestu znanych mi tekstów tylko jedna jest negatywna.

Reżyserem spektaklu był Krzysztof Zaleski. We współpracy z Jackiem St. Burasem – któremu powierzył sporządzenie nowego tłumaczenia tekstu Brechta – opracował również scenariusz. Kierownictwo muzyczne nad przedstawieniem objął Jerzy Satanowski, który przygotował też nowe aranżacje muzyki Weilla, a ponadto skomponował dwa dodatkowe utwory do specjalnie dla tej premiery napisanych tekstów Jacka Burasa. Zespół twórców dopełnili scenografowie Wiesław Olko i Krzysztof Baumiller oraz autorka kostiumów Irena Biegańska. Główne role zagrali: Wojciech Wysocki, Krystyna Tkacz oraz Stanisława Celińska. Oprócz nich na scenie można zobaczyć także: Adama Ferencgo, Wojciecha Kosieńskiego, Polę Rakę, Marcina Trońskiego, Marię Pakulnis¹.

PREMIERA MAHAGONNY – TEATR W POLSCE W CZASIE STANU WOJENNEGO

Premiera *Mahagonny* odbyła się zaledwie kilka miesięcy po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Niewątpliwie właśnie w tym okresie *Teatr, jako najbardziej społeczna ze sztuk, głosem aktorów stawał się nośnikiem wartości politycznych*². W latach 1981–1983 związek teatru z polityką był nie do uniknięcia – wręcz wysuwał się na pierwszy plan jakichkolwiek działań artystycznych. Teatr natychmiast reagował i odpowiadał na działania polityków, a także na nastroje panujące w społeczeństwie. Jak zaznacza to w swojej pracy Daniel Przastek, okres stanu wojennego: *To czas, gdy ludzie sceny wystąpili niemal jednomyślnie przeciwko władzy. Jednak w tej swoistej walce bez użycia przemocy niekiedy więcej było przegranych niż wygranych*³. Teatr niejednokrotnie odnosił się do współczesnych wydarzeń i je komentował – dotyczy to również placówki, w której odbyła się premiera *Mahagonny*.

Wybór tekstu Brechta – autora XX-wiecznej koncepcji teatru politycznego – mógłby sugerować wykorzystanie jego teorii w inscenizacji *Mahagonny*. Warto jednak zaznaczyć, że tekst opery *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* pochodzi z wczesnego okresu twórczości Brechta i nie ma jeszcze tak silnego nacechowania politycznego czy nawet agitacyjnego – teksty z tego czasu mają raczej charakter poetycki i anarchizujący. Niemniej dzięki wyborowi dramatu właśnie tego problematycznego w Polsce autora (ponieważ równocześnie zgodnego z ideologiczną linią władzy i jej przeciwstawnego), możliwe było zrealizowanie spektaklu bez większej ingerencji cenzury. Przedstawienie było pokazywane nawet na IV Ogólnopolskim Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych

¹ Program teatralny do spektaklu *Mahagonny*.

² D. Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 16.

³ Tamże, s. 31.

w Katowicach w listopadzie 1983 roku jako przykład dramaturgii NRD. Pokaz w ostatnim dniu festiwalowym został uznany za najciekawszy punkt programu – mocny finał spektaklu zakończony owacjami widzów⁴.

Chociaż twórcy *Mahagonny* z 1982 roku nie skupiali się na kwestiach politycznych, lecz na formie, muzyce, poetyckości i wartościach uniwersalnych ukrytych w treści, to mimo to potrafili stworzyć artystyczny publiczny protest. Tak współcześnie wspomina to autor przekładu Jacek Buras:

Przyjąłem tę propozycję z nadzieją, choć nie bez obaw, czy podołam zadaniu, a jednocześnie w poczuciu, że słowa Brechta stwarzają – w warunkach stanu wojennego – wyjątkową możliwość wyrażenia, wykrzyczenia ze sceny warszawskiego Teatru Współczesnego, czyli publicznie, protestu przeciwko temu, co się wtedy działo z nami i wokół nas. Intencja nas wszystkich, współtwórców spektaklu, aby nadać mu charakter swoistego protestu songu, miała istotny wpływ na kształt scenariusza Mahagonny, jak nazwalismy ten utwór⁵.

Prawdopodobnie ze względu na sytuację polityczną aluzje zawarte w spektaklu nie były wprost rozszyfrowywane w recenzjach teatralnych. W PRL-u czasopisma i wydawnictwa również były pod kontrolą władzy – niektóre tytuły powstały z inicjatywy partyjnej, na przykład „Sztandar Młodych” czy „Trybuna Ludu”. Aczkolwiek nawet w tych partyjnych czasopismach również dostrzegano odniesienia do współczesnej sytuacji w kraju – pisali o tym m.in. Roman Szydlowski w „Życiu Literackim” lub Marzena Wiśniewska w „Sztandarze Młodych”. Pierwszy wymieniony recenzent docenił,

że spektakl Zaleskiego nie jest tylko rekonstrukcją dramatu Brechta, lecz żywym i aktualnym tekstem, w którym miasto Mahagonny może być Polską. Jednocześnie stwierdził, że pytania stawiane przez Brechta pod koniec lat 20. w Niemczech można teraz zadać Polakom⁶. Z recenzji wynika, że autor – jak zauważa Jacek Buras – interpretował odmiennie od intencji twórców, które doskonale rozumiała widownia:

[...] publiczność warszawska potrafiła bezbłędnie odczytać przesłanie spektaklu jako oczywistą aluzję do aktualnych wydarzeń: jako opowieść o dążeniu prostych ludzi do szczęścia, o ich zawiędzonych nadziejach, o krzywdzie i niesprawiedliwości, o dyktatorskich rządach kliki gangsterów, o buncie uciemiężonych i tragicznym zakończeniu tego buntu⁷.

Jak wspomina współautor scenariusza – między artystami a widownią rodziła się niepowtarzalna atmosfera porozumienia. W jego opinii słowa młodego buntownika – Brechta – idealnie nadały się w ówczesnej sytuacji do wykrzyczenia i wyrażenia wściekłości i rozczarowań oraz nadziei na przyszłość⁸. Atmosfera i przekaz płynący ze sceny – nacechowany zgodnie z nastrojami społecznymi w czasie stanu wojennego – nie wpłynęły jednak na pamięć o spektaklu, który współcześnie nie jest wymieniany wśród najważniejszych dzieł tego okresu. Z pewnością wynika to ze wspomnianej już wcześniej subtelności i metaforyczności aluzji politycznych, które reżyser ukrył w przedstawieniu. Innym powodem może być fakt, że spektakl został określony w recenzjach przede wszystkim jako rozrywkowy lub musicalowy. Sam Brecht pisał o operze *Mahagonny* jako o żarcie i zabawie oraz w połączeniu rozrywki – w tym muzyki – z teatrem epickim,

dydaktycznym, politycznym, moralizującym⁹. Być może wybrana dramatyczno-muzyczna forma, która ma za zadanie również bawić widza, wydawała się w okresie stanu wojennego sztuką mniej poważną, niegodną uwagi i nie oddającą powagi sytuacji politycznej. Warto się jednak zastanowić, w jaki sposób można definiować rozrywkę i czy rzeczywiście – jeżeli jakaś forma sztuki jest nacechowana rozrywkowo – ujmując to dzieło wartości artystycznej. Wacław Panek, zajmując się tym problemem, wyodrębnił pojęcie „kultury rozrywki”, rozumiejąc je jako fakty i mechanizmy odnoszące się do wszystkich form społecznej zabawy lub odprężenia¹⁰. Jednocześnie rozgraniczył dwie, często utożsamiane ze sobą, kwestie:

[...] podczas gdy kultura rozrywki tylko pozornie jest pojęciem podrzędnym w stosunku do kultury masowej. Bowiem, mimo iż obejmuje tylko część desygnatów kultury masowej, jednocześnie obejmuje swym zasięgiem te sfery znaczeniowe, które kulturze masowej są obce¹¹.

Panek jako przykład takiej formy „kultury rozrywki” podaje kabaret. W mojej opinii przynależność do „kultury rozrywki” można przypisać również spektaklowi *Mahagonny*, którego charakter nie odnosi się wyłącznie do sfery znaczeniowej odpowiedniej dla kultury masowej. Oznacza to, że wysoki poziom artystyczny sztuki nie wyklucza wykorzystania zabiegów scenicznych o funkcji rozrywkowej.

TWÓRCY

Reżyserem spektaklu był Krzysztof Zaleski, którego w dziełach Brechta fascynowała metafora świata pogrążonego w kryzysie wartości.

Wśród innych muzycznych widowisk, które opracował, można wymienić: *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, przygotowane we współpracy z Agnieszką Osiecką (1984), *Okudźawę*, którego scenariusz oparty został na piosenkach Bułata Okudźawy (współreżyseria Wojciech Młynarski) oraz spektakl *Cohen*, podczas którego śpiewano utwory Leonarda Cohena (2002). Piosenka z poetyckim tekstem, o potencjale aktorskim dla wykonawcy, była jednym z ulubionych narzędzi, którymi posługiwał się Zaleski. Oprócz produkcji teatralnych reżyserował również koncerty w ramach Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, a także wykładał piosenkę w warszawskiej Akademii Teatralnej¹².

W przypadku *Mahagonny* zmysł Zaleskiego wymagał dokonania nowego przekładu tekstu Brechta, przystosowanego specjalnie dla tej inscenizacji. Wcześniejsze tłumaczenie, wykonane przez Ewę Życieńską i Edmunda Misiółka, dotyczyło wyłącznie tekstu *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*¹³. W efekcie adaptacja przygotowana przez Krzysztofa Zaleskiego i Jacka St. Burasa składała się z: wyżej wymienionej opery, wcześniejszego songspielu Brechta i Weilla *Małe Mahagonny*, songów z musicalu *Happy end*, dwóch nowych, specjalnie skomponowanych piosenek: *Jenny i Jim* oraz *Jutro*. Dzięki takiemu kolażowi tekstów stworzony spektakl – choć silnie inspirowany Bertoldem Brechtem – stał się autonomiczny w swojej strukturze i nie do końca przystawał do teorii teatru epickiego niemieckiego artysty. W mojej opinii takie unowocześnienie pozwoliło na stworzenie aktualnego i współczesnego spektaklu muzycznego, wykorzystującego – powstałe po Brechcie – elementy budowania dramaturgii w widowiskach dramatyczno-muzycznych.

⁴ Z. Sieradzka, *Między Sotolą a Brechtem*, „Teatr” 1984, nr 2, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98562.html?josso_assertion_id=1515B-21C01454E0F [dostęp 22.07.2017].

⁵ J.S. Buras, *Pod urokiem buntownika*, [w:] *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*, oprac. A. Kopacki, Wrocław 2012, s. 46.

⁶ R. Szydlowski, *Musical z Brechta*, „Życie Literackie” 1982, nr. 30, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98575.html> [dostęp 22.07.2017].

⁷ J.S. Buras, dz. cyt., s. 47.

⁸ Tamże.

⁹ B. Brecht, *Uwagi do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*, [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1979, s. 317.

¹⁰ W. Panek, *Mity muzycznej rozrywki*, Warszawa 1976, s. 6.

¹¹ Tamże, s. 7.

¹² Hasło: *Krzysztof Zaleski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/1743/krzysztof-zaleski> [dostęp: 20.06.2017].

¹³ B. Brecht, dz. cyt., s. 317.

Moim zdaniem jednak to nowe odczytanie wczesnych dzieł Brechta, przystosowane do polskiej wrażliwości, pozwoliło wybrzmieć w pełni największym zaletom jego twórczości. Przede wszystkim kontrastowości, która polegała na umiejętnym łączeniu patosu z ironią, liryzmu z brutalnością, powagi z nonszalancją. Jacka St. Burasa we wczesnej dramaturgii Brechta fascynowała *umiejętność lapidarnego, a jednocześnie trafnego* [...], *czasem przewrotnie beczelnego definiowania reguł i zależności panujących w świecie stosunków międzyludzkich, umiejętność nieidąca wtedy jeszcze zbyt wyrażnie w parze z irytującą* [...] *w późniejszych utworach skłonnością do namaszczonego dydaktyzmu*¹⁴.

Mimo tych dość poważnych ingerencji w oryginalny tekst Brechta spektakl pod względem nastroju nie odbiega od pierwowzoru. Jego dramaturgii z pewnością nie można porównać z obecnym we współczesnym teatrze „przepisywaniem tekstu” lub wykorzystywaniem jedynie fragmentów lub motywów ze znanych dramatów. *Mahagonny* w Teatrze Współczesnym jest z pewnością przemyślaną adaptacją literatury, wpisaną w indywidualną koncepcję opracowaną przez Krzysztofa Zaleskiego. Nowy scenariusz, oparty na kilku tekstach źródłowych, wymagał również zmian w partyturze Weilla, która odpowiadała układowi z opery. Autorem muzycznej koncepcji został Jerzy Satanowski, który wykorzystując oryginalne motywy i melodie, właściwie na nowo skomponował muzykę do tego spektaklu. Jednakże całość, a także dwie piosenki do tekstów Jacka St. Burasa, pozostają w duchu songów duetu Brecht/Weill. Ponadto wydaje mi się, że gdyby nie notka w programie teatralnym

o ich dopisaniu, przeciętny widz z pewnością nie zorientowałby się, że songi te nie należą do pierwotnej wersji dramatu. Również aranżacja – choć uwspółcześniona i przygotowana na mniejszy, niż oczekiwał tego Kurt Weill, zespół muzyczny – utrzymane zostały w klimacie pierwowzoru.

STRUKTURA I FORMA SPEKTAKLU MUZYCZNEGO: MUSICAL, KABARET, TEATR MUZYCZNY BRECHTA

Krzysztof Zaleski w spektaklu *Mahagonny* zrezygnował z unowocześnionej koncepcji opery opisanej przez Brechta¹⁵, pozostając w zgodzie jedynie z kilkoma założeniami teoretycznymi niemieckiego artysty. Oburzenie publiczności Neues-Theater w Lipsku w czasie prapremiery w 1930 roku związane było z kontrowersyjnym naruszeniem konwenansów i tradycji związanych ze sztuką operową. Można przypuszczać, że *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* był dla Brechta eksperymentem – kolejną po *Operze za trzy grosze* próbą znalezienia formy scenicznej dla własnej twórczości, bazującą na istniejących już gatunkach. Prawdopodobnie uwzględnienie dzisiaj wszystkich teoretycznych uwag Brechta dotyczących tego tekstu – co mogą potwierdzać dwie wcześniejsze nieudane realizacje tego dramatu w Polsce – nie sprawdza się na scenie. Krzysztof Zaleski poszukiwał więc inspiracji we współczesnych mu formach dramatyczno-muzycznych. W efekcie symfoniczna aranżacja Kurta Weilla, która łączyła tradycję europejską i dopiero rozwijającą się w tamtym czasie muzykę jazzową, została zaaranżowana na nowo przez Jerzego Satanowskiego. W jego koncepcji oprawę muzyczną wykonuje sześciuosobowy zespół złożony z sekcji rytmicznej i sekcji dętej. Aranżacje

songów i motywy muzyczne są bliższe muzyce rozrywkowej niż operze. Zmiana ta również dotyczy sposobu śpiewu – aktorzy posługują się emisją tzw. rozrywkową, nie klasyczną. Ten zabieg wypadł bardzo ciekawie, zwłaszcza w recytatywach – aktorzy wykonywali je na bardzo prostych liniach melodycznych, składających się z jednego lub kilku dźwięków, również wykorzystując swoje naturalne rejestry i emisję głosu.

Zaleski, zgodnie z założeniami Brechta, zrezygnował z dążeń do realizmu – Brecht uważał to za jedną z fundamentalnych cech opery¹⁶. Choć Zaleski nie wykorzystał charakterystycznych napisów – tytułów kolejnych scen – to nie ukrywał teatralności i sztuczności działań scenicznych. W przypadku scen dramatycznych najlepiej potwierdzają to dwie sekwencje – walki na ringu oraz sądu. W pierwszej aktorzy, wykorzystując wyłącznie grubą linę, podtrzymując sznur w czterech rogach, stwarzają prowizoryczny ring. Walczący między sobą zawodnicy, czyli Jacob Smith (Adam Ferency) i Mojżesz od św. Trójcy (Marcin Troński), tylko udają. Każdy cios jest markowany w sposób z założenia widoczny dla widza, a ruchy i gesty aktorów są wykonywane w zwolnionym tempie. W przypadku sceny sądu sala wymiaru sprawiedliwości mieści się w tym samym miejscu co bar, a osobą orzekającą w sprawach jest Leokadia Begbick, zasiadająca na wysokim krześle barowym. W tym przypadku również odrzucono realizm na rzecz kompozycji muzycznej – cała scena przypomina pieśń rozpisaną na głosy: wysokiego sądu, oskarżonych i adwokatów. Śpiew i melorecytacja – zgodnie z założeniami Brechtowskiego efektu obcości – wywołują poczucie dystansu wobec prezentowanych treści. Gra aktorska obfituje w przerysowane i często symboliczne gesty. Przykładowo przyjmowanie łapówek przez sąd odbywa się w sposób jawny i widoczny.

Pomimo że przekaz płynący ze sceny jest prosty i czytelny, to muzyczny schemat nadający rytm całości potęguje napięcie dramaturgiczne tej sekwencji. Emocje postaci są rzeczywiste i afektywnie wpływają na odbiorcę, który zaczyna się solidaryzować z niesłusznie skazanym Jimem. Można przypuszczać, że wrażenia widzów dotyczące gry aktorskiej mogły być podobne do opisywanych przez widzów oglądających w Polsce występy Berliner Ensemble – zwłaszcza Heleny Weigel.

Z pewnością można stwierdzić, że spektakl *Mahagonny* w Teatrze Współczesnym jest przykładem dzieła scenicznego, które trudno zaklasyfikować jednoznacznie do konkretnego gatunku. Reżyser korzysta z wielu narzędzi charakterystycznych zarówno dla teatru muzycznego, jak i kabaretu, filmu muzycznego, teatru dramatycznego, musicalu i teatru „Brechtowskiego”. Dostrzegli to również recenzenci, którzy wiele miejsca poświęcali na próbę zdefiniowania bądź opisanie formy tego przedstawienia. Wśród pojęć pojawiały się takie określenia jak: teatr muzyczny Brechta, wodewil, opera, widowisko rewiowe, opera ludowa, rozbudowana komedia muzyczna oraz – określenie najczęściej powtarzające się z recenzjach – musical. Użycie ostatniej z wymienianych nazwy związane jest również z ówczesnym rozumieniem tego terminu w Polsce. Do połowy lat 50. w ogóle nie wspomniano o tym gatunku, a w późniejszych latach 70. i 80. w polskich teatrach muzycznych europejska tradycja operowa i operetkowa nadal dominowała nad amerykańską sztuką musicalową, która również ze względów politycznych w pełni nie docierała do naszego kraju¹⁷. Od 1957 roku funkcjonowała słynna scena Teatru Muzycznego w Gdyni, gdzie w roku 1965 odbyła się premiera amerykańskiego musicalu na podstawie sztuki George’a Bernarda Shawa – *My Fair Lady*, a w 1980 roku miała premie-

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Według Brechta muzyka jest podstawowym narzędziem do rozbijania iluzji teatralnej. W swoich rozważaniach dotyczących formalnej strony opery autor dąży do radykalnego oddzielenia składników budujących przedstawienie, czyli: słowa, muzyki i gry dramatycznej. Według niego każdy z wymienionych elementów powinien istnieć autonomicznie, czego skutkiem będzie brak odwiecznej walki o prymat między tymi składnikami. Brak jedności, stopienia, umożliwi zastąpienie iluzji teatralnej zdystansowaną dyskusją na temat dzieła, co nie było wcześniej możliwe ze względu na nagminne marginalizowanie zawartości librett. Równocześnie poeta określa *Mahagonny* jako prowokacyjny żart, zarówno pod względem formy, jak i treści. A efektem wysłuchania żartu jest przyjemność, rozumiana jako towar przeznaczony do konsumowania przez widza.

¹⁶ B. Brecht, dz. cyt., s. 317.

¹⁷ J. Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwice 2010, s. 21.

rę *Kolęda nocka* – uznana przez niektórych za pierwszy nowoczesny polski musical. Powstały także takie spektakle korespondujące z formą musicalową, jak na przykład *Szalona lokomotywa* (Teatr STU w Krakowie, 1977) lub baśń muzyczna *Cień* Wojciecha Młynarskiego w reżyserii Kazimierza Dejmka (Teatr Nowy w Łodzi, 1977)¹⁸. Jednakże wszystkie wymienione realizacje wyraźnie różniły się od wielkich amerykańskich produkcji, co wynikało również z braku kadr muzycznych, aktorskich i tanecznych – wykwalifikowanych do tego gatunku. W efekcie polscy widzowie mianem musicalu określali przedstawienia muzyczne, w których łączono taniec, śpiew i muzykę rozrywkową.

Musical jest eklektyczną, bardzo otwartą i wciąż rozwijającą się formą teatralną, więc użycie tego określenia przez polskich recenzentów w stosunku do *Mahagonny* z pewnością nie było błędem. Jednakże wykorzystywanie tego terminu mogło mimo wszystko być mylące – zwłaszcza mając na uwadze współczesny dorobek amerykańskich filmowych produkcji musicalowych oraz aktualny repertuar polskich teatrów muzycznych. Zatem należy się przyrzec, jak amerykańskie rozwiązania sceniczne zostały przekształcone na scenie Teatru Współczesnego oraz jakie inne widoczne inspiracje, pochodzące z pokrewnych gatunków muzycznych, wykorzystał Krzysztof Zaleski do budowania dramaturgii spektaklu.

Scenografia przedstawienia przygotowana przez Wiesława Olko i Krzysztofa Baumille-
ra oraz kostiumy zaprojektowane przez Irenę Biegańską odsyłają do lat 20. i 30. Suknie dziewcząt są obcisłe, pełne cekinów, frędzli, piór i innych dodatków. Wśród elementów męskiej garderoby można dostrzec: spodnie z szelkami, koszule, czarne marynarki, krawaty, ozdobne muchy, kapelusze. Wszystkie

stylizacje oraz charakterystyka odpowiadają trendom modowym z początku XX wieku. Scenę wypełnia industrialna konstrukcja z metalowymi schodami po obu stronach, ze ścianami z cegieł i oknem, w którym część szyb jest wybita. Całość przypomina niszczyący amerykański miejski budynek lub dworzec kolejowy z początku XX wieku. Konstrukcja, pełna schodów, podestów i kładek, pozwala na wykorzystanie przestrzeni scenicznej na wielu poziomach oraz urozmaica układy choreograficzne. W głębi sceny zbudowany jest stylizowany bar, a na podłodze położone są dywany. Przedmioty umieszczone na scenie to głównie krzesła barowe i ogromna stara kasa – wielokrotnie wykorzystywana przez aktorów do podkreślenia przewagi i władzy pieniądza nad jakimkolwiek prawem. Ta zaniedbana, choć stylizowana przestrzeń, jakby „ubrudzona” moralnym upadkiem bohaterów, w wizualny sposób odpowiada treści utworu i dopełnia grę aktorską. Scenografia w czasie trwania spektaklu nie zmienia się i, choć może się tak wydawać, nie jest realistyczna – funkcjonuje jako uniwersalna przestrzeń gry, wspomagająca budowanie nastroju i klimatu dramatu. W efekcie – w zależności od sceny – służy za: bar, dom publiczny, ring bokserki czy salę sądową.

Postaci pojawiające się na scenie zgodne są z tekstem Brechta: czterej drwale z Alaski; Leokadia Begbick – założycielka miasta i „opiekunka” dziewcząt; Willy oraz Mojżesz od św. Trójcy – współpracownicy wdowy Begbick; dziewczęta lekkich obyczajów, a wśród nich Jenny Hill; oraz mężczyźni – mieszkańcy Mahagonny. Choć na scenie pojawia się prawie dwadzieścia osób, to głównych postaci jest niewiele. Podobnie jak w formie musicalowej, główny nurt akcji – zwykle prostej i zrozumiałej – dotyczy tylko kilku bohaterów. Reszta zespołu tworzy chór lub grupę taneczną, która urozmaica przedstawienie, wykorzystując

– poza dialogiem i solowymi partiami wokalnymi – elementy charakterystyczne dla musicalu, czyli zespołowy taniec i śpiew. Jednakże charakter tych scen jest bardziej kameralny – głównie ze względu na niewielką liczbę artystów tworzących zespół oraz skromną choreografię, która w niewielkim stopniu przypomina widowiskowy taniec musicalowy. Ruch taneczny w *Mahagonny* dotyczy głównie grupy dziewcząt – prostytutek i przypomina horyzontalne układy geometryczne. Ważniejszy jest rytm, w tym rytmiczny chód, oraz uwodzące gesty wykonywane przez artystki. Choć konkretny zamysł i nieprzypadkowe ustawienie ruchu scenicznego są dostrzegalne, to nie przypomina on układów choreograficznych typowych dla amerykańskich musicali, jak np. w słynnym *Chicago*.

Kameralny charakter przedstawienia prawdopodobnie wynika nie tylko z wizji reżysera, ale również z ograniczonych środków finansowych na realizację przedstawienia oraz małej i „płytkiej” sceny Teatru Współczesnego. Skromniejszy od musicalu rozmiar przedstawienia przywołuje na myśl skojarzenia związane z formą kabaretową. Poetycki tekst Brechta, przeplatany songami, nacechowany satyrycznie i politycznie, a zarazem żartobliwy i momentami ironiczny, z całą pewnością czerpie z tradycji niemieckich kabaretów z początku XX wieku. Tak w dawnym kabarecie niemieckim, jak i we wczesnych dziełach Brechta krytyka świata burżuazyjnego prezentowana była w formie żartobliwej, kąśliwej satyry. Także czerpanie inspiracji z kultury i życia codziennego światła przestępczego i niższych warstw społecznych jest zbieżne z tradycją kabaretową i pomysłami Brechta.

Aktorzy w *Mahagonny*, mimo że nie podejmują bezpośredniej interakcji z publicznością, niektóre songi kierują wprost do widzów, nawiązując tym samym bardziej intymny kontakt. W jednej ze scen Leokadia Begbick – w tej roli Krystyna Tkacz – wykonując song

Surabaya Johnny, przypomina typową kobietę wampa. Wpływają na to: ubiór, wyrazista charakterystyka oraz sposób interpretacji piosenki. Ponadto chór skąpo ubranych dziewcząt wywołuje skojarzenie z innym jeszcze gatunkiem, pokrewnym kabaretowi, czyli z rewią, a wyrażona stylizacja kostiumów na lata 20., 30. odpowiada czasom kształtowania się tych form.

W spektaklu pojawia się również postać bardzo przypominająca konferansjera – w tej funkcji pojawia się Willy grany przez Grzegorza Wonsa. Choć nie jest on typowym mistrzem ceremonii, a jego zadaniem jest tylko nadzorowanie gości odwiedzających Mahagonny, to stylizacja i charakterystyka aktora jednoznacznie odsyłają do postaci konferansjera z filmu w reżyserii Boba Fosse – *Cabaret*. Wyrazisty makijaż – białe policzki i oczy mocno podkreślone czarną kredką – specyficzny i przerysowany, wręcz groteskowy ruch, szyderczy uśmiech, wampiryczność – to cechy zapożyczone wprost z tego filmu. Poprzez gest odwołujący się do *Cabaretu* reżyser nawiązuje zarazem do sytuacji w Berlinie przed II wojną światową – czyli również do lat powstania opery *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*, kondensując zarazem najważniejsze punkty, na których oparta została dramaturgia spektaklu w Teatrze Współczesnym.

Twórczość Boba Fosse, a zwłaszcza film *Cabaret*, jest bardzo specyficznym przykładem formy musicalowej. Film opowiada o miłosnych perypetiach artystki kabaretowej Sally (Liza Minnelli) i Brytyjczyka Briana (Michael York) w momencie dochodzenia nazistów do władzy w Niemczech. Musical przybliża kształt niemieckiego kabaretu ówczesnych lat, łącząc zarazem żart i satyrę wynikającą z tej formy z niepokojami i przemianami politycznymi w Niemczech. Podobny schemat można dostrzec w spektaklu *Mahagonny*, w którym wykorzystano wątek miłosny Jenny i Jima do opowiedzenia historii o sztucznie stworzonym mieście, w którym rządzi pieniądź, a za

¹⁸ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s. 162.

pośrednictwem tej opowieści wyrażono niepokój i niezgodę na ówczesną sytuację polityczną w Polsce.

Charakterystyczne cechy musicalu to używanie wątków melodramatycznych i widoczna estetyzacja świata przedstawionego. Fabuły widowisk zazwyczaj nie poruszają tematów trudnych, niewygodnych, niejednoznacznych. Najważniejsze są muzyka, taniec i śpiew realizowane w widowiskowej formie, nie zaś dramat ludzki, skomplikowane i rozbudowane portrety psychologiczne postaci. Również strona wizualna spektakli musicalowych jest bardzo estetyzowana i nie ma w niej miejsca dla brzydoty, nagości czy niechlujstwa – dotyczy to również języka, w którym zwykle brak wulgaryzmów. Filmy Boba Fosse oraz spektakl *Mahagonny* w pewnym stopniu łamią te zasady, prezentując bohaterów ze światka przestępczego, gangsterskiego, kabaretowego, rewiowego, którzy posługują się językiem zgodnym z ich pochodzeniem. Wątek miłosny jest wpłątany między inne historie, podejmujące bardziej poważne tematy – na przykład polityczne. Wyjątkowy jest też brak charakterystycznego dla musicalu jednoznacznego happy endu. Diagnoza dotycząca natury świata jest pesymistyczna – choć dzięki muzycznej formie dodającej lekkości podana zostaje z nutą nadziei na przyszłość.

Fabula *Mahagonny*, zgodnie z innymi założeniami musicalu, jest nieskomplikowana. To cecha charakterystyczna zarówno dla teatru Brechta, jak i amerykańskiej formy dramatyczno-muzycznej. W tym przypadku jest to historia czterech drwali z Alaski, którzy przybywają do założonego i rządzonego przez Leokadię Begbick i jej współpracowników miasta Mahagonny. W mieście znajdują się bary, domy publiczne i inne podobne miejsca serwujące rozrywki, a władza pieniądza góruje nad jakimkolwiek prawem – nawet sąd można przepłacić. Ofiarą tych praw pada jeden z drwali – Jim Mahoney, który, gdy dowiaduje się, że

w kierunku miasta zmierza potężny huragan zrównujący wszystko, co spotka na swojej drodze, z ziemią, oddaje się wraz z mieszkańcami prostym przyjemnościom, czyli jedzeniu i pić alkoholu. W momencie gdy okazuje się, że huragan ominie miasto i wszyscy mieszkańcy przeżyją, ktoś musi ponieść konsekwencje anarchicznego chaosu, który zapanował w Mahagonny. Jim, który nie ma już pieniędzy, nie może spłacić długów zaciągniętych na barze, tym bardziej przekupić sędziów, zostaje skazany na śmierć. Ani jego przyjaciele, ani Jenny Hill, z którą romansował, a nawet planował wspólną ucieczkę z Mahagonny, nie pomagają mu. Jim w końcu ponosi surową i niesprawiedliwą karę.

Prostota musicalowej fabuły wynika z tradycji operetkowej i melodramatycznej oraz z faktu, że dla tych gatunków często ważniejsza jest forma od treści. W przypadku Brechta ta prostota wynika dodatkowo z chęci przekazania widzowi czytelnego komunikatu politycznego, dydaktycznego lub agitacyjnego. W inscenizacji Zaleskiego dochodzi do połączenia tych dwóch przyczyn, a akcent zostaje przeniesiony z antykapitalistycznej wymowy dramatu Brechta na pustkę relacji międzyludzkich, ludzką bierność i naiwność, zaś kwestie artystyczne – jak to w musicalu – zdają się dominować nad wymową polityczną. W efekcie Krzysztof Zaleski zrealizował spektakl, który czerpie z różnych tradycji teatru muzycznego i jest jednym z pierwszych tego typu dzieł w Polsce, w którym zespół aktorski świetnie podołał artystycznemu wyzwaniu.

PIOSENKA W MAHAGONNY

W latach 70. i 80. obecność piosenki na polskich scenach teatralnych była dostrzegalna i istotna. Pojawiło się wiele spektakli kabaretowych, które kontynuowały rodzime tradycje piosenkowe. W tej formie sztuki od początku XX wieku zachodziły dynamiczne zmiany, a kolejne pokolenia artystów budowały re-

pertuar polskiej piosenki. Do tego rozwoju w szczególnym stopniu przyczynił się założony w marcu 1954 roku Studencki Teatr Satyryków, z którym byli związani m.in.: Agnieszka Osiecka, Andrzej Jarecki, Jarosław Abramow, Krystyna Sienkiewicz, Stanisław Tym. Pokolenie młodych artystów debiutujących na scenie zwiastowało nadchodzące zmiany nie tylko w polskim teatrze, ale także kabarecie¹⁹. Kultura studencka i inicjatywy twórcze z nią związane stanowiły znaczący głos w dyskusji społecznej i politycznej – zwłaszcza od momentu tzw. odwilży październikowej w 1956 roku. Wśród pojawiających się artystów, którzy przez kolejne dziesięciolecie zmieniali kształt polskiego repertuaru piosenkowego, byli: Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta czy wcześniej wspomniana Agnieszka Osiecka²⁰. Między innymi dzięki wymienionym twórcom specyficzny rodzaj wykonawstwa piosenki aktorskiej upowszechnił się w obrębie scen teatralnych.

Jednym z problemów polskiego teatru – o którym wielokrotnie w swoich tekstach historycznych wspominają m.in.: Waław Panek, Lucjan Kydryński, Joanna Godlewska – był brak wykształconych kadr do produkcji spektakli muzycznych. O ile w przypadku studenckich kabaretów, gdzie satyryczny lub żartobliwy tekst dominował nad warstwą muzyczną, techniczne wpadki i potknięcia były wybaczalne, o tyle w przypadku przedstawień muzycznych lub musicali doskonała sprawność wokalna i aktorska jest niezbędna. Brak sprawnych warsztatowo aktorów śpiewających miał ogromny wpływ na jakość ówczesnych przedstawień. Potwierdzeniem tego problemu może być odbiór *Mahagonny* wyrażony w recenzjach, w których wiele miejsca zajmują pochwały dla zdolności wokalnych aktorów – co, jak zauważono, nie

było codziennością w polskich teatrach dramatycznych i muzycznych.

PIOSENKA

Słownikowa definicja, w której określono jedynie wokalne przeznaczenie oraz zwrotkowo-refreniczną budowę, nie uściśla, czym dokładnie charakteryzuje się piosenka²¹. Do tej definicji można dodać, że jest to forma sztuki składająca się z tekstu i muzyki o charakterze popularnym, przeznaczona do śpiewania. Trzy niezbędne składniki, czyli: muzyka, słowa i wykonawca, stanowią bazę wyjściową. Dalsze różniczenia zależą od ustanowienia muzyki lub słów jako elementu klasyfikującego. W pierwszym przypadku zwraca się uwagę na struktury melodyczną i rytmiczną, które charakteryzują dany gatunek, czyli na przykład blues, pop, folk, rock. W przypadku tekstu wiąże się to z jego wartością artystyczną i zastosowaniem. Używając tego kryterium, można mówić np. o piosence: poetyckiej, kabaretowej, żołnierskiej, turystycznej, poezji śpiewanej czy protest songu. Rozróżnienia można dokonać również, biorąc pod uwagę trzeci element – czyli sposób wykonawstwa. Jak podaje Dorota Fox, przed wojną obowiązywał podział na: śpiewaków (operowych, operetkowych, wykonujących repertuar poważny), pieśniarzy (posiadających własny styl wykonywania i interpretowania utworów), piosenkarzy (interpretujących piosenkę) oraz refrenistów (wykonujących muzykę taneczną, popularną, nie interpretujących)²². Mimo upływu prawie stu lat – biorąc pod uwagę charakterystykę tych pojęć – podział ten nadal jest aktualny, choć terminologia uległa uproszczeniu. Współcześnie utrzymuje się jedynie rozgraniczenie między pieśniarzami a piosenkarzami lub wokalistami. Można też wyodrębnić inny rodzaj piosenki – najistot-

¹⁹ I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 259.

²⁰ J. Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*, Wrocław 2001, s. 96.

²¹ A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 176.

²² D. Fox, *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, Poznań 2005, s. 53.

niejszy dla tej pracy, bo obecny w *Mahagonny* – piosenkę aktorską.

Granice pomiędzy przedstawionymi wyżej podziałami gatunkowymi są bardzo płynne i niekiedy gatunki łączą się ze sobą – stąd pewnie wynika ogromna trudność ze zdefiniowaniem piosenki jako odrębnej formy sztuki scenicznej lub estradowej. Związane jest to również z mnogością źródeł współczesnej piosenki. Wśród nich są opisywane już przeze mnie dramatyczno-muzyczne formy sceniczne, w tym kabarety francuskie i niemieckie oraz związani z tym środowiskiem uliczni śpiewacy, śpiewający poeci lub bardowie. Kolejnego źródła piosenki można szukać w jazzie, który do dziś stanowi solidną bazę dla muzyki rozrywkowej. Należy także dodać, że formowanie się gatunków muzycznych, komercjalizacja oraz upowszechnienie się piosenki w kulturze masowej silnie wiąże się również z powstaniem i rozwojem przemysłu muzycznego na początku XX wieku.

W poprzednim rozdziale poruszyłam już problem lekceważenia przedstawień muzycznych w teatrze, związany z uznaniem ich za sztukę lekką, popularną, rozrywkową, niepoważną. W przypadku piosenki ta tendencja jest zintensyfikowana – zwłaszcza przez współczesne zatarcie granic między piosenką popularną a artystyczną. Niemniej trudno zaprzeczyć, że wiele piosenek wzbudza w słuchaczu doznania artystyczne i estetyczne. Jak słusznie zauważa Wojciech Józef Burszta, powołując się na teorię Richarda Shustermana, że mimo iż *termin „estetyczny” jest zarezerwowany dla sztuki elitarnej i wyrafinowanego stylu, [...] a z definicji wiadomo przecież, że to, co popularne, nie może być elitarne*²³, to sztuka tego rodzaju z całą pewnością jest silnym doświadczeniem estetycznym, dlatego nie można uznać jej za coś banalnego, niskiego i bezwartościowego. Ten tok myśle-

nia jest również bardzo bliski teorii i poglądom Brechta na teatr. Właśnie dekonstrukcja formy operowej, zaproponowana w sztuce *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*, była zamierzonym atakiem na elitarność i styl ówczesnej opery. Z drugiej strony temu dramatowi (jak i innym dziełom Brechta) nie można odmówić wysokich walorów estetycznych.

Związek teatru i piosenki potwierdzają i wykorzystują takie formy dramatyczno-muzyczne jak musical lub kabaret. Są one kontynuacją, rozwinięciem lub przekształceniem dawnych form łączących muzykę i teatr – operetki, widowisk ludowych, jarmarcznych, komedii muzycznej. Warto także zaznaczyć, że piosenka jako samodzielnie funkcjonująca forma sztuki bardzo często w płynny sposób „przepływała” między sceną teatralną a estradą – odłączając się od struktury przedstawienia – jak na przykład standard jazzowy *Summertime* z opery *Porgy and Bess* Georga Gershwin – lub w nią wnikając, co zaobserwować można w przypadku piosenek ludowych włączonych do *Kramu z piosenkami* Leona Schillera. W *Mahagonny* oraz operze *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* również można dostrzec podobne zależności. Song *Surabaya Johnny*, pochodzący oryginalnie z musicalu *Happy end*, został włączony przez Krzysztofa Zaleskiego w ramy spektaklu. Odwrotny zabieg dotyczy utworu *Alabama song*, który dzięki interpretacji zespołu rockowego The Doors w 1966 roku do dziś jest światowym standardem muzyki popularnej i był wykonywany przez takich artystów jak np.: David Bowie, Nina Simone i Marianne Faithfull.

Piosenka w teatrze ma nieco inne znaczenie i zastosowanie niż w wykonawstwie estradowym. Dzięki swojemu naturalnemu potencjałowi koncentruje – bardziej niż tekst mówiony – uwagę widza, tworzy nastrój przedstawienia

oraz jest bardzo skutecznym kanałem komunikacyjnym między sceną a publicznością²⁴. Jednakże istnieje wiele różnorodnych zastosowań piosenki, wynikających z konkretnej formy lub autorskich założeń. Na przykład według teorii Brechta piosenka powinna służyć za ilustrację burzącą iluzję teatralną i wrażenie realności. Song, jako narzędzie do budowania efektu obcości, miał nie tyle wywoływać emocje, co ilustrować z dystansem i w atrakcyjnej dla widza formie wydarzenia sceniczne²⁵. W przypadku musicalu piosenka odgrywa równorzędną rolę z tekstem mówionym.

Istnieje jeszcze jeden rodzaj widowiska, który pod względem formalnym jest wyraźnie związany z kabaretem, czyli tak zwany teatr piosenek. Widowiska muzyczne tego typu, częściej określane mianem koncertów niż spektakli, składają się głównie z piosenek oraz śladowych ilości tekstu mówionego, który zwykle występuje w formie głosu z offu lub udratyzowanych zapowiedzi kolejnych wykonawców. Do tego typu widowisk można zaliczyć np.: koncerty organizowane w czasie corocznego Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, spektakle Jerzego Satanowskiego (m.in. *Ulica Szarlatańców*) oraz niektóre sztuki Agnieszki Osieckiej (np. *Niech no tylko zakwitną jabłonie*). W tych przedstawieniach – często z pogranicza teatru, kabaretu i estrady – piosenka i jej interpretacja dokonywana przez wokalistę traktowane są jako podstawowe narzędzie do budowania dramaturgii, wywoływania afektów i kumulowania, a nie rozładowywania emocji²⁶.

Wedle tych argumentów piosenka, będąca częścią lub jedną z podstawowych składowych treści spektaklu, staje się narzędziem budującym dramaturgię – widoczne jest to wyraźnie

w *Mahagonny*, które w przeciwieństwie do musicalu kładzie nacisk na stronę dramatyczną, a nie widowiskową. Jednakże sposób wykonawstwa nie jest ilustracyjny i zdystansowany – jak zakładał Brecht – lecz, poprzez wysoki stopień zaangażowania aktorów oraz precyzyjną aktorską interpretację tekstu, najbliższy jest trzeciemu spośród wyżej wymienionych rodzajów widowisk – teatrowi piosenek.

Jak trafnie zauważa aktorka i pedagog Beata Fudalej – powołując się również na opinię Wojciecha Kościelniaka – piosenkę aktorską determinuje interpretacja warstwy tekstowej i muzycznej przy wykorzystaniu teatralnych środków wyrazu²⁷. Nie gatunek muzyczny czy nawet wartość literacka tekstu, a interpretacja dokonywana przez wykonawcę definiuje ten rodzaj piosenki. Należy jednak zaznaczyć, że interpretacja tekstu przez wokalistę i idąca za tym świadomość słów przekazywanych ze sceny jest bardzo ważnym punktem nie tylko w przypadku piosenki aktorskiej, ale także przy innych rodzajach wykonawstwa estradowego. To, czym różni się interpretacja piosenki aktorskiej od nie-aktorskiej, określają wcześniej wspomniane teatralne środki wyrazu. Przymiotnik „teatralne” umieszcza ten rodzaj wykonawstwa w obrębie sztuki teatru i, co za tym idzie, wiąże piosenkę również z grą aktorską. Podobnie jak w przypadku tekstu mówionego, tak również w piosence swoje zastosowanie mają różnorodne metody gry aktorskiej, a ich użycie zależy od koncepcji twórców danego spektaklu lub koncertu. W efekcie piosenką aktorską nazwać można zarówno utwór wykonany z Brechtowskim dystansem, ale też z emocjonalnym i umotywowanym zaangażowaniem czy przerysowanym groteskowym gestem. Niezależnie od

²⁴ J. Cymerman, Wstęp. O muzyczność w dramacie i teatrze. Notatki z prób, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. E. Rzewuska, J. Cymerman, Lublin 2013, s. 10.

²⁵ B. Brecht, dz. cyt., s. 318.

²⁶ M. Traczyk, *W teatrze piosenek*. O „Zanim będziesz u brzegu” Jerzego Satanowskiego, [w:] *W teatrze piosenki...*, s. 227.

²⁷ B. Fudalej, *Piosenka aktorska*, „Piosenka” 2014, nr 2, s. 238.

²³ W.J. Burszta, *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 15.

obranej wcześniej metody aktorskiej, sposobu interpretacji tekstu oraz formy wyrazu, to piosenka, wykorzystująca te typowo teatralne narzędzia, narzuca wykonawcy pewną rolę, co za tym idzie – tworzy z wykonawcy fikcyjną postać. Zatem utwór śpiewany nie jest – jak w przypadku sztuki estradowej – indywidualnym i osobistym wyrazem uczuć, poglądów i osobowości artysty, lecz funkcjonuje w fikcyjnej sferze gry scenicznej. Jednocześnie nie wyklucza możliwości przekazywania szczerych i osobistych poglądów aktora, choć dokonuje się to w obrębie wykreowanej postaci.

Czas trwania piosenki to średnio trzy–cztery minuty, co oznacza że jest to krótka forma sceniczna, która kondensuje w sobie treści dotyczące świata i ludzkiej egzystencji. Oczywiście, w zależności od jakości i wartości artystycznej tekstu i muzyki ładunek emocjonalny wynikający z tych elementów bywa różny. Krzysztof Zaleski w jednym z wywiadów wyznał, że dla niego *piosenka jest rodzajem monologu, pasjonującego przekazu emocjonalnego*²⁸. Ten potencjał, wynikający z kondensacji treści w krótkiej formie, może być doskonałym materiałem teatralnym dla aktora. Zadaniem aktora wykonującego utwór jest zbudowanie roli i przeprowadzenie całego procesu emocjonalnego w zaledwie kilkuminutowym czasie trwania piosenki. Wymaga to dokładnego przygotowania się do takiego występu. Tę konieczność potwierdzają także słowa Beaty Fudalej: *Zawsze powtarzam studentom, że na scenę wchodzimy z całym bagażem wiedzy o bohaterze, w momencie kiedy po wielokrotnym „przerobieniu” problemu w samotności postanowił on nareszcie podzielić się z kimś tą sprawą*²⁹.

Jednocześnie piosenka stanowiąca małą częścią spektaklu muzycznego – rozumianego

jako adaptacja dramatu, a nie wyłącznie teatru piosenki, będący jedynie udratyzowanym przeglądem różnorodnych interpretacji aktorskich – przynależy do konkretnego bohatera lub całej grupy. Zatem interpretacja musi być spójna z charakterem postaci scenicznych, gdyż stanowi rozwinięcie roli.

PRZYKŁADY PIOSENEK Z MAHAGONNY

Pamięć o spektaklu *Mahagonny* Zaleskiego najsilniej przetrwała dzięki songom. Najmocniejszym dowodem na to jest fakt, że interpretacja utworu *Surabaya Johnny* jest do dziś rozpoznawalna i stawiana za wzór. W efekcie piosenka, która wyodrębniła się ze struktury przedstawienia, stała się narzędziem pamięci. Specyfika utworów słowno-muzycznych daje większe możliwości zapamiętywania, ponieważ ich odbiór jest afektywny, czyli łączy się z emocjami, które wywołują dźwięki, teksty i interpretacja tych elementów. Ponadto piosenka – mimo że wpisana w spektakl i przynależna do konkretnej sceny – jest kilkuminutowym autonomicznym dziełem, posiadającym własną narrację i dramaturgię, dzięki czemu może istnieć samodzielnie. Łatwiej ją powielać, dzięki nagraniom na płytach lub poprzez włączanie w repertuar koncertów i spektakli bazujących na piosenkach.

Spektakl *Mahagonny* posiada bardzo rozbudowaną warstwę muzyczną. Składają się na nią: motywy muzyczne stanowiące tło działań scenicznych, recytatywy oraz songi śpiewane solo, w duecie lub zespołowo. Piosenki w przedstawieniu umieszczone są podobnie jak w musicalu, czyli stanowią kontynuację i rozwinięcie akcji scenicznej, mimo że każda z nich funkcjonuje w odmienny sposób i stanowi odrębną całość. Ta różnorodność powoduje,

że *Mahagonny* jest interesującym przeglądem różnorodnych odmian piosenki aktorskiej.

Song *Surabaya Johnny*, wykonywany w *Mahagonny* przez Krystynę Tkacz, oryginalnie pochodzi z musicalu *Happy end*. Włączony do spektaklu, dzięki swojej autonomicznej strukturze nie zaburzył narracji, a wręcz rozbudował portret psychologiczny Leokadii Begbick. *Surabaya Johnny* to narracyjny utwór zbudowany z różnych tekstowo zwrotek i powtarzającego się melodyjnego refrenu – spełnia tym samym wszystkie elementy słownikowej definicji piosenki. Tekst traktuje o uczuciach – to opowieść kobiety zranionej i oszukanej przez mężczyznę. Używając określenia „narracyjny”, mam na myśli piosenkę, w której opowiedziana zostaje konkretna historia przez śpiewającego bohatera – narratora. Ten typ narracji jest najbardziej charakterystyczny dla: francuskiego gatunku *chanson*, związanego m.in. z: epiką trubadurów, naturalistycznymi i reporterskimi narracjami piosenek z początku XX wieku, sztuką ulicznych śpiewaków, kabaretem. Każda *chanson* była oddzielną, liniowo rozwijającą się historią, dążącą do pozytywnego lub katastroficznego rozwiązania³⁰. Taki sam schemat tekstowy zastosowano w songu *Surabaya Johnny*, w którym w pierwszych zwrotek bohaterka – używając czasu przeszłego – opowiada historię związku z ukochanym Johnnym, zaznaczając moment poznania, początkowe zauroczenie i późniejsze wszystkie krzywdy wyrządzone przez mężczyznę. Dopiero pod koniec piosenki odbiorca dowiaduje się, że ta relacja jeszcze się nie zakończyła, a bohaterka jest w momencie zenitalnym swojego doświadczenia – tytułowy Johnny ją porzuca mimo wyznania miłości z jej strony. W moim odczuciu budowa tekstu, w którym dochodzi do przejścia od czasu przeszłego do teraźniejszego, uniemożliwia zdystansowane lub krytyczne wykonanie – jak

zakładał Brecht. Opowiedziana historia miłosa wzbudziła w bohaterce drzemące nadal uczucia, więc wyrażenie ich wymagało użycia czasu teraźniejszego – zabieg ten wzmocnił warstwę emocjonalną songu, ustanawiając punkt kulminacyjny właśnie w tym miejscu. Włączenie tego utworu odsłoniło lub dobudowało szczerą i emocjonalną stronę charakteru wdowy Begbick, która w dramacie wydawała się bezduszną, przekupną i egoistyczną kobietą. Utwór złagodził jej wizerunek, pokazał jej słabości i zdolność do wyższych uczuć. Zarazem użycie tej bardzo dobrej kompozycji spełniło również inną funkcję charakterystyczną dla musicalu – umożliwiło popis technicznych zdolności aktorki, co podniosło jakość artystyczną całości przedstawienia.

Tekst w piosence to słowa w użyciu, których funkcjonowanie zależy od tego, co i w jaki sposób zostaje powiedziane – czyli od rodzaju języka, jego znaczenia retorycznego i związanego z nim indywidualnego głosu artysty³¹. Sposób wypowiedzi oraz głos nierozdzielnie wiążą się z wykonawcą – i co za tym idzie, również tworzą interpretację. W czasie wykonywania *Surabaya Johnny* Krystyna Tkacz zostaje sama na scenie i siada na barowym krześle tuż przy ogromnej kasie fiskalnej. Nie zmienia swojej pozycji do końca utworu. Tekst piosenki interpretuje nie przy użyciu gestów, lecz wyłącznie słów. Aktorka nie wykorzystuje gwałtownych środków – ani w sposobie wypowiedzi, ani w ruchu – przeciwnie, buduje wpływający od wewnątrz szczerą i umotywowany portret odgrywanej bohaterki.

Beata Fudalej twierdzi, że praca nad przygotowaniem piosenki aktorskiej rozpoczyna się od fazy samodzielnego przemyślenia i pracowania nad tematem. Na tej bazie aktor buduje emocjonalną linię odgrywanej postaci. Intencja

²⁸ Wywiad z Krzysztofem Zaleskim przeprowadzony przez Małgorzatę Piwowar: *Od nikogo nie zależę*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 182, cyt za <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/15069.druk.html> [dostęp 1.07.2017].

²⁹ B. Fudalej, dz. cyt., s. 240.

³⁰ S. Frith, *Piosenki jako teksty*, [w:] tegoż, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tł. M. Król, Kraków 2011, s. 230.

³¹ Tamże, s. 221.

i motywy – czyli to, co wewnętrzne – zostaje wyrażone w następnej fazie również przez środki zewnętrzne – barwę głosu, dynamikę, akcenty, pauzy itp. Warto jednak dodać, że w piosence środki przekazywania znaczeń – choć w dużej mierze zgodne z tymi wykorzystywanymi w mowie – również będą miały charakter muzyczny. W tym prawdopodobnie tkwi największa trudność interpretowania piosenki aktorskiej – łączenie reguł muzycznych z retoryką.

Krystyna Tkacz utwór rozpoczyna spokojnie – opowiada swoją historię bez żadnych emocji, wręcz z reporterską skłonnością. Napięcie rozwija w kolejnych zwrotkach, zmieniając ton wypowiedzi, wzmacniając dynamikę i akcentując wybrane fragmenty tekstu. Wyraźnie widać to w powtarzającej się inwektywie: *Wyjąłbyś z gęby peta choć, ty psie!*³², w którą za każdym razem wkłada inny ładunek emocjonalny. Główna linia narracyjna prowadzona w kolejnych zwrotkach przerywana jest melodyjnym i rytmicznym refrenem, w którym warstwa muzyczna dominuje nad tekstową. Ponad znaczenie słów wybija się wpadająca w ucho i śpiewna melodia. Ten refren metaforycznie można określić jako oddech między gęsto zapisanymi słowami zwrotek. Aktorka wkłada w refren znacznie mniej ładunku emocjonalnego – jest w nim więcej dźwięku, mniej sensów. Zaangażowana interpretacja Krystyny Tkacz dąży do osiągnięcia prawdy scenicznej i emocjonalnej przy użyciu muzycznych narzędzi interpretacyjnych – jest przykładem piosenki aktorskiej, w której wiarygodność postaci wypływa z jej wewnętrznych motywów i z muzyki.

Przykładem użycia innego typu piosenki aktorskiej może być scena grupowa – tuż po komunikacie odwołującym nadejście niszczycielskiego huraganu. Wykonywany przez cały zespół

utwór składa się z trzech regularnych zwrotek zakończonych powtarzającym się wersem. Reptycja tekstu *Bo życia smak ten tylko zna, kto ciągnie z niego co się da!*³³, który pojawia się na końcu każdej ze zwrotek, pełni funkcję skróconego refrenu. Ten trójpodział został podkreślony środkami wyrazu zastosowanymi przez reżysera. Grupa kilku aktorów – z Wojciechem Wysockim na czele – zwróconych wprost do widza, rozpoczyna pierwszą zwrotkę. W czasie kolejnych zwrotek dołączają najpierw druga część zespołu męskiego, następnie obsada żeńska. W efekcie dramaturgia piosenki stopniowo narasta, aż do ostatniego, głośno i dynamicznie wyśpiewanego wersu. Aktorzy stoją nieruchomo, patrzą przed siebie i z pewnością w głosie wyśpiewują słowa songu. Wszystkie te opisywane zabiegi zostały z góry założone i nie są wynikiem spontanicznych działań artystów. Swoim głosem i gestami projektują scenę, aby móc wyrazić emocje i treści zawarte w tekście dramatycznym.

Należy także dodać, że utwór wyraźnie różni się od wcześniej opisywanego songu *Surabaya Johnny*. Jego tekst nie jest narracyjną opowieścią wyśpiewywaną przez jednego aktora, lecz przypomina manifest konstytuujący zasady nowego życia po ocaleniu miasta przed huraganem:

*Teraz dopiero żyć zaczniemy
Zanim znów nastąpi krach.
Ani na chwilę nie spoczniemy
Żyć będziemy że aż strach!
Bo życia smak ten tylko zna
Kto ciągnie z niego co się da!
Bo życia smak ten tylko zna
Kto ciągnie z niego co się da!*

*Trzeba solidnie ruszyć głową
Wykorzystując każdą myśl*

³² Fragment songu *Surabaya Johnny* na podstawie scenariusza spektaklu *Mahagonny*.

³³ Fragment tekstu na podstawie scenariusza spektaklu *Mahagonny*.

*I filozofię stworzyć nową
I od razu na całość iść!
Bo życia smak ten tylko zna...*³⁴

Piosenka śpiewana jest wspólnie, więc treść i jej znaczenie można identyfikować z przekonaniami wszystkich postaci. Ponadto song jest bezpośrednio wpisany w treść dramatu i wynika z akcji scenicznej – jest muzycznym komentarzem i reakcją na komunikat odwołujący nadejście huraganu. Nadzrędnym celem tego songu jest przekazanie i uwypuklenie sentencji zawartej w refrenie, a nie – jak w poprzednim przykładzie – ukazanie indywidualnych emocji postaci. Taki typ utworu nie wymaga psychologicznego zaangażowania. W tym przypadku do przekazania znaczeń wykorzystano narzędzia muzyczne: marszowy charakter aranżacji, artikulację tekstu podporządkowaną warstwie rytmicznej, szybko kończone frazy – bez przeciągania samogłosek, zmiany dynamiki (głośniejsze, ciszej) itp. W efekcie intensyfikacja głosów, poprzez dołączanie się kolejnych wykonawców, również kształtuje przekaz piosenki.

Jak słusznie zauważa Simon Frith, *śpiewanie słów oznacza ich wyniesienie, uczynienie ich specjalnymi, nadanie im nowej formy intensywności*³⁵. Muzyczna ekspresja wyróżnia tekst piosenki na tle mowy potocznej i języka codziennego. Opisywany przeze mnie utwór ma charakter zbiorowego manifestu – umuzyycznienie jego słów nadało mu specjalne znaczenie oraz wzmocniło jego wymowę. Widz dzięki refrenowi, skondensowanemu w krótką i prostą sentencję, bez problemu odczytuje i zapamiętuje przesłanie songu. Jest to kolejny typ piosenki aktorskiej, która po pierwsze – podobnie jak w musicalu – wynika bezpośrednio z akcji scenicznej i jest wykonywana zbiorowo. Po drugie wykorzystuje teatralne środki,

przypominające o sztuczności sztuk tego rodzaju. Po trzecie jej nadzrędnym zadaniem jest przekazanie widzowi konkretnego przesłania, przydatnego do interpretacji zarówno songu, jak i całości dramatu. Te dwa ostatnie punkty wyraźnie zbiegają się z założeniami Brechta dotyczącymi użycia songów w spektaklach.

Trzecim przykładem może być sekwencja wokalnemu-muzyczna wykonywana w duecie przez Wojciecha Wysockiego oraz Stanisławę Celińską. Jest to jeden z dłuższych fragmentów spektaklu o charakterze piosenkowym. Scenę rozpoczyna bluesowy prolog wykonywany przez Jima, w którym artykułuje on swoje rozczarowanie miastem Mahagonny. Przerywa go trąbka sygnalizująca – zgodnie z założeniami Brechta – rozpoczęcie kolejnego songu. Następnie Jim i Jenny oddają się marzycielskim rozważaniom na temat ich przyszłości, które stają się popisem zarówno wokalnych, jak i aktorskich zdolności artystów.

Piosenkę dynamicznie rozpoczyna Stanisława Celińska słowami: *Halo. Płyniemy sobie teraz do Birmy. Whisky szumi w głowach i jesteście już high. A cygara to palimy Henry Clay. A dziewczyny to i tak same kurwy. Więc powiedzcież można: istny raj*³⁶.

W kolejnych zwrotkach opisuje idylliczny świat, jednocześnie przyciągając uwagę Jima, który stopniowo włącza się do śpiewu, dośpiewując unisono fragmenty tekstu. Narastające napięcie rozładowuje nieco bardziej liryczny refren rozpoczynający się od słów: *Płyń, łódeczko, ach, płyń i kołysz się na grzbietach fal*³⁷. Zaraz po nim słyszymy ponownie sygnał trąbki i rozpoczyna się druga część tego samego songu, w której dominuje głos Jima – Jenny jedynie dośpiewuje niektóre frazy.

³⁴ Pierwsza i druga zwrotka songu na podstawie scenariusza spektaklu *Mahagonny*.

³⁵ S. Frith, dz. cyt., s. 232.

³⁶ Fragment tekstu songu na podstawie scenariusza spektaklu *Mahagonny*.

³⁷ Tamże.

Tę część songu kończy zabieg charakterystyczny dla piosenki kabaretowej. Wysocki intonuje: *To wiedźcie, kochani, marynarz to ktoś, kto zawsze i wszystko pier...*, na co Celińska po krótkiej pauzie dokańcza wulgaryzm, śpiewając oktawę wyżej, dźwięczną i delikatną barwą głosu, osiągając w ten sposób efekt komiczny. Następnie rozpoczyna się trzecia, najbardziej liryczna część songu, która pod względem tekstowym bazuje na melodyjnym refrenie. Wysocki i Celińska śpiewają go legato, przeciągając wszystkie samogłoski. Zwolnione tempo oraz nieregularne frazy *ad libitum* całkowicie zmieniają nastroj piosenki. Taka aranżacja muzyczna wynika nie tyle ze struktury songu, a z obranej przez aktorów interpretacji. Tekst piosenki jest narracyjną opowieścią o podróży łodzią do Birmy, która pełna jest przyjemności takich jak alkohol czy cygara. Dla Jima i Jenny może być metaforą marzenia o ucieczce z miasta Mahagonny. Bohaterowie, chociaż świadomi swojego położenia, wizualizują sobie tę podróż, wchodząc ze sobą w muzyczny i teatralny dialog. Wcielają się w postaci z tekstu piosenki, jednocześnie utożsamiając się z nimi – śpiewają do siebie, nie do widza. W połowie songu stają przodem do siebie na przewróconym krześle barowym, które zaczyna im służyć za prowizoryczną łódkę. W czasie trzeciej – lirycznej – części utworu bliskość aktorów, spojrzenie, delikatność i czułość w brawie głosu sprawiają wrażenie uczucia rodzącego się między nimi – mimo iż nie wynika to z tekstu, a z relacji tych postaci w całości spektaklu.

Wykonanie tego utworu jest kolejnym przykładem piosenki aktorskiej, w której dostrzec można zabieg umieszczenia prowizorycznego teatru w teatrze. Oznacza to, że postaci sceniczne Jim i Jenny, zachowując relacje i emocje z nimi związane, wchodzą w rolę postaci z piosenki. Taki zabieg jeszcze mocniej od-

krywa teatralność wykonania. W efekcie senkwencja Wysockiego i Celińskiej przypomina dopracowaną, autonomiczną etiudę aktorską. Ponadto teatralny charakter songu potwierdza również jego struktura, pełna zmian nastrojów i długich pauz, oraz jego czas trwania – stanowczo zbyt długi dla piosenki estradowej.

Spektakl *Mahagonny* obfituje w różnorodne przykłady piosenki aktorskiej. Niektóre stanowią zaangażowany emocjonalnie portret postaci scenicznej, inne mają na celu przekazanie uniwersalnej sentencji lub myśli, kolejne są popisem gry zespołowej. Jednakże wszystkie stanowią mały element całości przedstawienia, przez co przynależą do sfery fikcji scenicznej. Jedynym przykładem wykraczającym poza sferę teatralną jest utwór *Jutro* skomponowany przez Jerzego Satanowskiego do słów Jacka St. Burasa. Piosenka ta stanowiła element najmocniej odnoszący się do polskiej rzeczywistości w stanie wojennym. Wpadający w ucho song z wielokrotnie powtarzaną frazą: *Jutro zawsze będzie jutro, więc jutro jutra już nie będzie. Nie dajcie się oszukiwać, że jutro nam czegoś przyniesie*³⁸, wykonywany dwukrotnie – przez co mocniej wyeksponowany i zapadający w pamięć widzów – stanowił swoiste przesłanie ze sceny. Choć doskonale wpisywał się w akcję sceniczną, w której przyszłość jutra była niepewna, to jego przesłanie prawdopodobnie z łatwością zostało odczytane przez widownię. Utwór rozpoczyna się słowami:

*Praca dziś to szczęście i dobrobyt jutro
Tak mniej więcej mówią wam, no nie?
Żeby jutro zebrać miód
Musisz pracować jak ta pszczoła.
Ale ja nie wierzę w cud, już nie!*³⁹

Tekst, w którym demaskuje się manipulacje zwierchników, pracodawców lub polityków

nad ludźmi oraz wyraża się niezgodę na te działania, można interpretować jako teatralny protest song. W ten subtelny i niebezpośredni sposób, łącząc teatr, muzykę i politykę, twórcy wyrazili swój sprzeciw wobec ówczesnej rzeczywistości.

ZAKOŃCZENIE

Reżyser *Mahagonny* ponad dziesięć lat po słynnej premierze powrócił do tekstów Brechta i muzyki Weilla. W 1994 roku w Teatrze Ate-neum w Warszawie zrealizował słynną *Operę za trzy grosze*⁴⁰. Spektakl ten został wystawiony wiernie z dramatem Brechta i opracowaniem muzycznym Weilla, przede wszystkim ze względu na ściśle określone wytyczne spadkobierców praw autorskich, które obowiązują do dziś. W efekcie każda zmiana tonacji songu, skróty w tekście i tym podobne zabiegi, muszą być zgłaszane i zaakceptowane. Można zatem przypuszczać, że *Mahagonny* było jedyną polską adaptacją dramatu Brechta, w której tak wyraźnie ingerowano w tekst oraz w warstwę

muzyczną skomponowaną przez Weilla. Ponadto reżyser *Mahagonny* przedstawił alternatywną wersję podejścia do tekstów i założeń Brechta, realizując jego koncepcje teatru epickiego tylko po części. O wyjątkowości tego spektaklu świadczy również czas, w którym powstał. Wywołał on szereg nowych znaczeń, które można było odczytać jako aluzje polityczne, odnoszące się do ówczesnej sytuacji w Polsce.

Współcześnie spektakle muzyczne, których dramaturgia bazuje na eklektyczności różnorodnych form dramatyczno-muzycznych, są codziennością. Teatry muzyczne, takie jak Capitol we Wrocławiu, Teatr Roma, Teatr Rozrywki w Chorzowie i inne, posiadają bardzo bogatą ofertę repertuarową, również na scenach kameralnych. Warto jednak zaznaczyć, że w latach 80. realizacja Zaleskiego miała charakter zupełnie wyjątkowy.

Fragment pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Kornasia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

⁴⁰ *Opera za trzy grosze*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/15546/operazatrzygrosze> [dostęp 12.09.2017].

BIBLIOGRAFIA

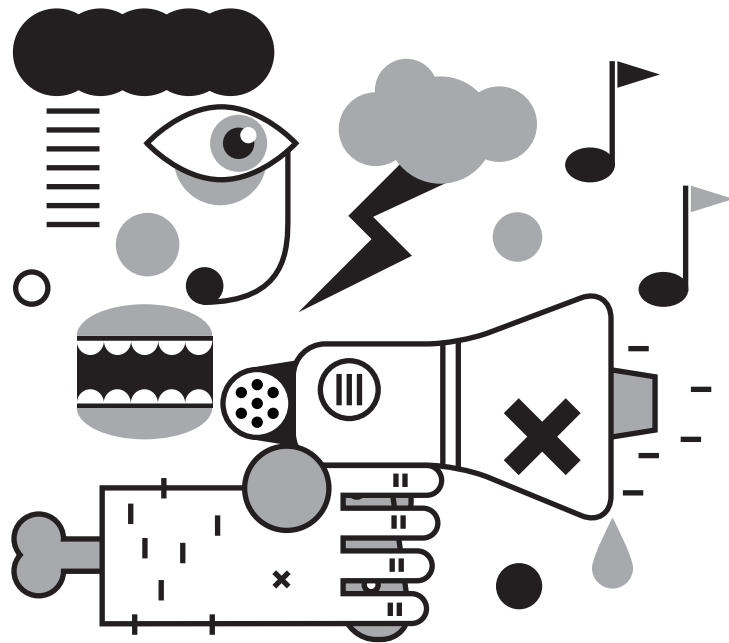
- Bielacki M., *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994.
Burszta W.J., *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005.
Brecht B., *Uwagi do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*, [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1979.
Buras J.S., *Pod urokiem buntownika*, [w:] *Ten cały Brecht. Przegląd i szkice*, oprac. A. Kopacki, Wrocław 2012.
Cymerman J., *Wstęp. O muzyczność w dramacie i teatrze. Notatki z prób*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. E. Rzewuska, J. Cymerman, Lublin 2013.
Fox D., *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, Poznań 2005.
Frith S., *Piosenki jako teksty*, [w:] tegoż, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tł. M. Król, Kraków 2011.
Fudalej B., *Piosenka aktorska*, „Piosenka” 2014, nr 2.
Godlewska J., *Najnowsza historia teatru polskiego*, Wrocław 2001.
Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.
Krzysztof Zaleski, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/1743/krzysztof-zaleski> [dostęp: 20.06.2017].
Mikolajczyk J., *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwice 2010.
Pank W., *Mity muzycznej rozrywki*, Warszawa 1976.
Piwowar M., *Od nikogo nie zależę*, wywiad z K. Zaleskim, „Rzeczpospolita” 2005, nr 182.
Opera za trzy grosze, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/15546/operazatrzygrosze> [dostęp 12.09.2017].
Przastek D., *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005.
Sieradzka Z., *Między Sotolą a Brechtem*, „Teatr” 1984, nr 2, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98562.html?josso_assertion_id=1515B21C01454E0F [dostęp 22.07.2017].
Szydlowski R., *Musical z Brechta*, „Życie Literackie” 1982, nr 30, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98575.html> [dostęp 22.07.2017].
Traczyk M., *W teatrze piosenek. O „Zanim będziesz u brzegu” Jerzego Satanowskiego*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, Poznań 2005.
Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

³⁸ Tekst na podstawie scenariusza udostępnionego mi w Teatrze Współczesnym w Warszawie w marcu 2017 roku.

³⁹ Fragment songu *Jutro* na podstawie scenariusza spektaklu *Mahagonny*.

Maciej Wojtyszko

„PRATCHAWIEC” I „STODOŁA”, CZYLI JAK PISAŁEM PIOSENKI ZAANGAŻOWANE



Po skończeniu Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie w 1965 roku trafiłem na Wydział Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego i jednocześnie założyłem kabaret „Pratchawiec”, który działał przy Klubie Medyków. Nadchodził rok 1968, ale na razie nie działa się pozornie nic ważnego.

Moje piosenki z „Pratchawca”, do których muzykę pisała Małgorzata Olszewska, pamiętam do dziś:

*Kto nie z nami ten jest przeciw nam,
A kto z nami chryzantema złocista,
Każdemu co najśłodsze, każdemu według potrzeb,
mądry ustępuje a głupi korzysta.
Organizacja wam tego nie zapomni!
Kto nie z nami ten jest przeciw nam
A kto z nami tego się wybierze
Każdemu w dobrej wierze, każdemu po orderze.
Organizacja wam tego nie zapomni!*

Zdumiony przeczytałem wówczas po spektaklu napis w męskiej toalecie „WOJTYSZKO-ŻYD”. Dziwne były czasy. Bardzo się dziwiłem, że na FAMIE nie dostaliśmy żadnej nagrody za pro-

gram pod tytułem *Siła woli w życiu codziennym i walce o byt*. To była składanka oparta na przedwojennym podręczniku psychologii stosowanej i naszych piosenkach, ale z nie do końca świadomą niechęcią do władzy. Władza natomiast tę niechęć dość szybko umiała nam uświadamiać.

Kiedy w 1966 roku dostałem się na Wydział Reżyserii Filmowej w Łodzi, zacząłem się zastanawiać nad przyszłością tego naszego bardzo jeszcze licealnego kabaretu. I wtedy przyszedł do mnie Tadeusz Sakowski i powiedział: *Maciek, „Stodoła” jest fantastyczna. Rozmawiałem z Knittlem, z Jodłowską, Anną Borową, z Wolskim. Może byśmy się tam przenieśli?* Umówiłem się więc na spotkanie, na którym to spotkaniu zostałem przeegzaminowany, tzn. przedstawiłem swoje teksty.

I tak w programie *O jak mi dobrze w pomarańczowym jest*, który reżyserował Marek Gołbiowski, wykorzystano moje piosenki, a śpiewał je Tadeusz Sakowski. To była m.in. kolęda, którą Tadeusz wykonywał w towarzystwie siostr Martelińskich:

Gwiazdeczka nad żłobem,
Kadzidło pod spodem.
Bydłęta ze wszystkich stron –
A pasterze ani w ząb.

Hej, kolęda, kolęda,
Żeby nam się!...

Zwiastują zbawienie
Archanielskie trąby,
Urzędowe pienia,
Pobożne poglądy.
świnie,
na winie,
w benzynie
I wisielec de volaille.
Mędrcy świata monarchowie,
Gdzie spiesznie dążyć?

Miauczy święta głowa,
Herod szuka wroga,
Bydłęta ze wszystkich stron –
A pasterze ani w ząb.
Hej, kolęda, kolęda,
Żeby nam się!...

Na rzeź niewiniątek
Potem będzie pora,
Na razie hosanna
Veniceatora.
Indyk w potrawce,
Wietnamczyk w trawce,
Żyd na truskawce
I wisielec de volaille.
Mędrcy świata monarchowie,
Gdzie spiesznie dążyć?

Wyrznięto od ręki
Bezdzietne panienki,
Bydłęta ze wszystkich stron –
A pasterze ani w ząb.
Hej, kolęda, kolęda,
Żeby nam się!...

Siedzi anioł w kucki,
Sutannę zadziera.
Rodzą nam się dzieci,

A proroków nie ma.
Szczur w majonezie,
Kanał w Suezie,
Świat na trapezie
I wisielec de volaille.
Mędrcy świata monarchowie,
Gdzie spiesznie dążyć?
Do cholery
Znów z kąpielą chcecie
Wylać dziecię?

To był ładny utwór, więc koledzy mnie polubili. W tym samym programie większość tekstów była autorstwa Marcina Wolskiego, który zawsze był „maszyną do pisania”. Trudno sobie wyobrazić, żeby ktokolwiek pisał szybciej niż on. Przedstawienie stało się hitem w Warszawie, a myśmy się wszyscy bardzo polubili. Knittel, Jodłowska, Wolski, Borowa, Tadeusz Sakowski, siostry Martelińskie, Marek Gołębiowski – wszyscy tworzyliśmy zespół. Nie było tam miejsca na niezdrową rywalizację, zazdrość, zawiść. Tak mi się przynajmniej zdaje z perspektywy wielu lat i wiedzy o życiu „zwykłego” teatru.

Następny program, czyli *Telefon zaufania*, powierzono mi pod pretekstem, że przecież ja już jestem reżyserem. Nie czułem się nim jeszcze i mam wrażenie, że moim podstawowym zadaniem, którego nie zdałem chyba, podczas realizacji projektu było instruowanie Magdy Umer, aby trzymała nogi „od środka” (Madzia miała tendencję do chodzenia takim „niedźwiadkiem”). *Telefon...* napisaliśmy do spółki z Wolskim. Bardzo dobrze się przy tym bawiliśmy, wymyślając dialogi i przestrzeń, w której dzieje się akcja. Tak stworzyliśmy Kapadocję – rzeczywistość nierealną. Dialogi były w stylu: *Kajak! Kto? Taki, co się kaja*. A bohaterowie cały czas chcieli się dorwać do tytułowego telefonu zaufania, mimo że wtedy natychmiast raził ich prąd. Taka dość czytelna metafora kontaktów między władzą a społeczeństwem.

Sądzę, że my nie zdawaliśmy sobie za bardzo sprawy, jak bardzo byliśmy produktem czasów. Jeszcze zanim wzięliśmy się za pisanie, podjęliśmy decyzję, że „pseudonimujemy”, bo przecież inaczej nam tego nie puszcza. Że nie możemy mówić „wprost”, ale że musimy opierać się na aluzjach.

Wspólne pisanie piosenek z Marcinem odbywało się na tej zasadzie, że jeden z nas myślał kawałek, a drugi zaraz coś dopisywał. Tak powstała piosenka, z której refrenu jestem dumny, *Wolna miłość... musi być szybka*. Pamiętam, jak Marcin dodał tam zwrot angielsko-rosyjski: *och sorry, to aszybka*. Teraz oglądając Marcina w telewizji, zwykle się z nim kłócę a nawet złorzeczę, ale wtedy dość dobrze się dogadywaliśmy. Mnie dalej ciągnęło do moralistyki:

*Z iskry płomień a z płomieniem kłopot
kiedy ognia nas ogarnie nagły łopot
kto za piecem lub na piecu siadł
lepiej żeby z tego pieca spadł!
Więc ostrożnie, subtelnie, łagodnie,
nie igracjie, nie igracjie z ogniem!
Z doświadczenia od dawna jest znane:
Łatwiej pali się miejsce zagrzone!*

Mam ogromny sentyment do ludzi, którzy wtedy pracowali w „Stodole”. Powiedziałbym nawet, że odczuwam tęsknotę za tamtymi czasami. Pamiętam, jak Marek Gołębiowski z Madzią Umer o piątej nad ranem na jednym z podszczecińskich dworców grali w karty bez kart, mówiąc do siebie „trzy kara szach, dwa bez atu piłka do dołka, sprawdzam” itp. tylko dlatego, że wokół byli ludzie, którzy tego nie rozumieli. Myśmy wszyscy szukali swoich języków. Wyglądali się.

Kabaret „Stodoła” i to, co robił Jacek Kleyff i jego kabaret „Salon Niezależnych”, to już były zjawiska bardzo istotne dla kultury narodowej. Niestety była to kultura reglamentowana. Owszem, mogliśmy działać, ale gdzieś w małych

salkach, ewentualnie na FAMIE, ale i tam już pewne teksty nie przechodziły.

Kultura studencka była „przechowalnią” ludzi inteligentnych, żeby przypadkiem nie szkodzili. Pamiętam, jak wymyśliliśmy z Marcinem, że zrobimy w „Stodole” klub dyskusyjny „Koło ratunkowe”. Miało to być już w nowej siedzibie „Stodoły”, czyli tej obecnej na ul. Batorego. Cenzura długo się zastanawiała, czy się na to zgodzić, aż w końcu przyszli odpowiedni ludzie i powiedzieli: „A kogo wy chcecie ratować?”. Nie zgodzili się.

Najodważniejsza moim zdaniem była szopka (chyba z 1972 roku), która była „na raz”, tzn. wystawiono ją tylko w Sylwestra. Ponieważ była to impreza jednorazowa, pozwoliliśmy sobie na więcej niż zwykle. Napisaliśmy np. piosenkę śpiewaną przez Edwarda Gierka o wydarzeniach z Gdańska na melodię znanego przeboju: *Niby nic, a coś się tam zacięło. Niby nic, a zaraz, pa, pa, pa*. Biorąc pod uwagę, że tam padły trupy, to było bardzo ostre.

Prorocza też była w tej szopce żartobliwa hipoteza, że pracownik Wolnej Europy Wiktor Trościanko może być agentem UB. Myśmy żartowali, a jak to było naprawdę...? Po latach czytam, że coś, zdaje się, było na rzeczy.

Oprócz przedstawień kabaretowych powstały także inicjatywy nietypowe, np. cały pomysł kilwaterowski. Wymyśliłem (inspirowany czeskim herosem Jara da Zimmermanem) Pułkownika Karola Charlesa Kilwatera, który spędził pół życia na koniach, pół na morzu, nie mówiąc już o kobietach. Na spotkaniach, które organizowaliśmy, goście, głównie studenci, musieli opowiadać o swoich kontaktach z Pułkownikiem. Krzysio Knittel „odnalazł”, czyli skomponował niedokończoną symfonię Kilwatera. Było to coś niesamowitego, niezwykłego, gdy cała widownia nagle zaczęła uderzać patykami, walić szklankami, tupać nogami, klaskać itp. Towarzystwo im. K.Ch. Kilwa-

tera pobudzało do różnych działań teatralnych czy happeningowych. Obecnie „impro” i zapraszanie publiczności do współpracy jest bardzo popularne, ale wtedy to była całkowita nowość.

Ze wzruszeniem wspominam happening w czasie Wiosny Studenckiej, kiedy w Pałacyku pod Błachą na balkonie stało trzysta dziewcząt, a na dole pod balkonem trzystu chłopców. Wszyscy dostali tekst sceny balkonowej z *Romea i Julii* i wykrzykiwali go chórem. Robiło to ogromne wrażenie. Multiplikacja spowodowała tu niemożliwą w innych warunkach happeningowo-szkokową atmosferę wielkiej sceny miłosnej.

Jednym słowem – robiliśmy rzeczy dziwne. Ale też rzeczy, które tworzyły klimat twórczy. Wielu ludzi, którzy byli związani ze „Stodołą”, zapisało się w kulturze narodowej. Oczywiście wielu z nich poszło w zupełnie innym kierunku, ale atmosfera „Stodoły” wpłynęła na nich w znacznym stopniu.

Dobrym połączeniem było to, że z jednej strony działali tam ludzie ze świata artystycznego, a z drugiej studenci politechniki. Z tych drugich złożona była grupa techniczna. Tworzyli oni zespół niezbędny do tego, by mogło powstać przedstawienie. Jeśli chodzi o światło, udźwiękowienie itp., to „Stodoła” była najlepsza. Mój „Pratchawiec” składał się głównie z absolwentów PLTT, ale medycy mieli słabe zaplecze. Scenografię „Pratchawca” ratowały surrealistyczne obrazy nieżyjącego już mego przyjaciela Antoniego Porosia. Jednak „Medyk” jako miejsce do robienia kultury studenckiej nadawał się znacznie gorzej od „Stodoły”, zwłaszcza tej w nowym budynku. Budynek, jak głosi legenda, wywalczonym okrzykami podczas manifestacji pierwszomajowej: *Świat się zmienia w każdym calu, a „Stodoła” bez lokalu!*

Pamiętam, że kiedy już zatwierdzono betonową skorupę całego budynku, podrzuciłem

pomysł, że aby to można było nazwać „Stodołą”, to trzeba salę widowiskową wytapetować drewnem – łącznie ze ścianami i sufitem. Nie wiem, jak jest teraz, ale akustyka wtedy stała się doskonała i zespoły jazzowe grające w „Stodołę” brzmiały świetnie.

Pomimo że studiowałem w Łodzi, wciąż wracałem do „Stodoły” i do „swoich” ludzi. Także po to, by uczyć innych. W związku z tym miały miejsce różne śmieszne sytuacje. Na przykład taka, że będąc w komisji przyjmującej ludzi do kabaretu, przesłuchiwałem, m.in. Krzysztofa Jaroszyńskiego czy Waldemara Śmigasiewicza. My „starzy”, czyli ja, Knittel i Gołębiowski, starsi zaledwie o parę lat od Krzysia i Waldka, byliśmy strasznie poważni i dostojni i czekaliśmy, aż kandydaci nam coś zaprezentują. Krzysio powiedział coś swojego, natomiast Waldemar wszystkich zaskoczył, gdy oznajmił, że zadeklamuje wiersz własnego autorstwa i z całą powagą oraz z kamienną twarzą powiedział: *Strażacy, strażacy, dzielni junacy, nie boją się ognia, bo gaszą go wodą*. Poculiśmy wtedy wstyd i zażenowanie, że to on robi z nas wariatów, a nie na odwrót.

Ciekawe, że znakomite teksty Macieja Szweda śpiewane przez Elżbietę Jodłowską ja traktowałem już jak klasykę, a samego Maćka poznałem głupie trzydzieści lat później. Bo równocześnie była duża rotacja. Ludzie odchodzili lub, jako że to było już po '68, wyjeżdżali. Jeśli nie chodziło się na pewne imprezy, to bardzo szybko ludzie tracili się z oczu, tracili ze sobą kontakt.

Wszystko to byli młodzi, spontaniczni i inteligentni twórcy, którzy szukali swojego miejsca w tym niełatwym świecie. Myśmy się uważali za bardzo dorosłych, ale z perspektywy lat sądzę, że wszyscy się po prostu uczyliśmy. „Stodoła” była przyczółkiem pomysłów szalonych, oryginalnych. Dla mnie osobiście to była przede wszystkim przygoda i poszukiwanie „swoich”, tzn. odnajdywanie tych, którzy mają taki sam lub podobny pomysł na życie.

Pamiętam Marka Gołębiowskiego, który w trakcie swojego monodramu *stricte* mimicznego nagle się odezwał. To był szok, ale takie zerwanie z konwencją ogromnie mi się podobało.

Pamiętam marsze kilwaterowskie, kiedy ludzie przynosili różne przedmioty i z uporem maniaka twierdzili, że miały one kontakt z Pułkownikiem. Tworzyli na moich oczach imponujące brednie. *Kilwater na płotek i mruga, ładna to piosenka niedługa*. Autor – Jan Krzysztof Wróblewski. Wybitny dziennikarz, starszy o pokolenie, „wkręcony” w „kilwateryzm”

Z Krzysztofem Knittlem spotkaliśmy się przy rozmaitych dużo bardziej „dorosłych” projektach kilkakrotnie. Niektóre do dziś czekają na dokończenie, niektóre, jak eksperymentalna wspólna opera Knittla i Kinga, objechały świat.

Myślę, że ci, którzy wyszli ze „Stodoły”, są w jakiś szczególny sposób naznaczeni klimatem, wspomnieniami, atmosferą tamtych czasów. Nikt wtedy nie dałby mi sztuki do reżyserowania tylko dlatego, że studiowałem reżyserię.

A po przedstawieniach robionych w „Stodole” mogłem mówić, że ja już reżyserowałem w teatrze!

A z „Pratchawca” wraca czasem do mnie dynamiczny finał:

*Dziennikarz pewien zdrowy
w młodości swojej dnie
dziś chory jest na nieżyty!
Właściwie czemu nie?
Ten dowcip jest na wyrrost,
A jednak, co tu kryć
w tym nie ma nic śmiesznego –
lecz jeszcze może być!*

*Kolory ci się mylą,
powiedział Franek mi –
czerwoni to są tamci,
a czarni to są ci!
Ten dowcip jest na wyrrost,
A jednak, co tu kryć,
W tym nie ma nic śmiesznego –
lecz jeszcze może być!*

I wykrakałem...

Warszawa, 20 lipca 2020

Kamil M. Banasiak

PEGAZ NIEDORYMOWANYWĄTEK KOBIECY W TWÓRCZOŚCI
JERZEGO WASOWSKIEGO

Kabaret Jeszcze Starszych Panów, Jeremi Przybora, Jerzy Wasowski, 1980, PAP

Jerzy Wasowski zapisał się w historii polskiej muzyki rozrywkowej jako jeden z najwybitniejszych kompozytorów „małych form muzycznych” (jak sam mówił o swojej twórczości). Szerszej publiczności w pierwszej chwili kojarzy się jako współtwórca, wraz z Jeremim Przyborą, telewizyjnego (oraz radiowego!) Kabaretu Starszych Panów – słowno-muzycznego fenomenu, który – moim skromnym zdaniem – śmiało można nazwać jedną z największych pereł naszego kulturowego dziedzictwa¹. Wasowski jednak pisał piosenki nie tylko z Przyborą. Pamiętamy o współpracy z Wojciechem Młynarskim, z którym napisał ok. trzydziestu piosenek – m.in. *Róbmy swoje*, *W Polskę idziemy*, *Układanka* czy też *Gram o wszystko*. Walce *Jeszcze poczekajmy* czy *Warszawa da się lubić* napisane wraz z Bronisławem Brokiem są nadal śpiewane i cieszą się dobrym zdrowiem, a *Złoty pierścionek* napisany do spółki z Romanem Sadowskim był jednym z największych komercyjnych sukcesów w dorobku kompozytora. Dzięki albumom wydawanym w ostatnich latach możemy poznać szerzej twórczość Wasowskiego. Przybora, Młynarski, Brok, Sadowski... No dobrze. A co

z kobietami w tym całym towarzystwie? Z jakimi artystkami współpracował? O tekściarkach współpracujących z Wasowskim mówi się nieporównywalnie rzadziej.

Tekściarek współpracujących z Jerzym Wasowskim nie było tak mało, chociaż prawie wszystkie pozostały w cieniu autorów płci przeciwnej. Znaczną część twórczości „damsko-męskiej” Wasowskiego zajmują piosenki tworzone z myślą o najmłodszych odbiorcach, często pisane w ramach całych słuchowisk radiowych. Warto wymienić w tym miejscu Hannę Januszewską, z którą Wasowski stworzył liczne radiowe adaptacje dzieł takich twórców jak Hans Christian Andersen i Charles Perrault. *Czerwony Kapurek*, *Śpiąca Królowna* czy *Paluszek* do dziś urzekają kunsztem słowa, kompozycji i kreacji aktorskich. Cykl radiowych słuchowisk o koziołku Rududu stworzony wraz ze Stefanią Szuchową (z wyśmienitą Ireną Kwiatkowską w roli tytułowej), słuchowiska pisane wraz z Krystyną Wodnicką, Hanną Zdzitowiecką, Wandą Chotomską czy Krystyną Parnowską wychowały całe pokolenia najmłodszych słuchaczy. Z autorek piszących dla dorosłych od-

¹ Piszę to z pełną odpowiedzialnością.

biorców z pewnością warto wymienić poetkę Joannę Kulmową, z którą Wasowski napisał cztery piosenki (w tym spopularyzowaną przez Teresę Tutinas *Nie poznaję siebie*) i Helenę Kołaczkowską (napisali wspólnie m.in. *Piosenkę ulicy* wykonywaną przez chór Czejanda). Ze współpracy z Agnieszką Osiecką powstały cztery piosenki, wszystkie w 1972 roku: *Chleb z czeremchą* (napisana dla warszawskiego Kabaretu Dudek), *Z kujawiakiem*, *Modlitwa '72* oraz *Gdybym ja był lotnikiem*.

*

W tym miejscu muszę się zatrzymać. Wymieniając kobiety współpracujące z Wasowskim, dotarłem do autorki, która zajmuje w twórczości kompozytora wyjątkowe miejsce z paru powodów. Wspólnie napisali około dwudziestu piosenek – w tym jeden przebój *Umówmy się na stare lata*, często błędnie przypisywany Jeremiu Przyborze. Razem również stworzyli autorski program telewizyjny *Profesora Weltszmerca* recepta na życie i połączyła ich serdeczna przyjaźń. Mam tu na myśli postać Anny Borowej. Świetnie zapowiadająca się tekstarka, artystka wielu talentów o nietuzinkowej osobowości, jakby zapadła się pod ziemię. Kim jest Anna Borowa? Dlaczego tak mało o niej wiemy?

Gdzie jesteś, gdzie ukrywasz się?
Znów mnie pod skrzydła swoje weź
Nim umrę młodo.
I jak ja tobie przebac mi
Wracaj na zawsze już od dziś
Autoironio...²

Borowa, córka lalkarki Sabiny Borowej i siostrzenica Ireny Sowickiej, twórczyni warszawskiego Teatru Lalki i Aktora „Guliwer”, dorastała w domu przepełnionym sztuką. Sama była

uzdolniona plastycznie, muzycznie i literacko. W 1962 roku dostała się na wydział reżyserii łódzkiej filmówki z zamiarem zajęcia się filmem animowanym. *Ona z rzadka udzielała się publicznie* – wspomina reżyser Janusz Zaorski. – *Nie lubiła „stadnych” ruchów, nie lubiła być w grupie – a więc jak na tamte socjalistyczne czasy prezentowała prawie że rewizjonistyczną postawę, bo nie chciała być w żadnej organizacji. I ona dłużyła sobie sama – i myślę, że jej to zostało do końca. To była troszkę taka „Zosia-Samosia”, w dobrym tego słowa znaczeniu, która sama ze sobą i ze swoim wewnętrznym, bogatym światem próbowała przenieść to na film animowany.*

Rzeczywiście Borowa żyła na uboczu, chętniej wybierała literaturę czy słowne kalambury niż większe towarzystwo. Nosząca się w stylu przedwojennym, z fryzurą „na pazia”, nie za bardzo pasowała do otaczającej jej łódzkiej codzienności. *Ania wybrała sobie swój świat – dowcipny, bardzo inteligentny, uwielbiała zabawy słowem* – wspomina dalej Janusz Zaorski. – *A to, że nie wiedziała, jak to życie wygląda, to podam taki przykład. Nie mieliśmy pieniędzy, bo te pieniądze rozchodziły się od rodziców, bo papierosy żeśmy palili, bo wódeczki od czasu do czasu chcieliśmy się w SPATiF-ie napić. W związku z tym kiedyś w piątek wracaliśmy z Anią (namówiłem ją, żebyśmy pojechali autostopem) tramwajem za 50 groszy, dostaliśmy się na obrzeża Łodzi. Wyszliśmy na szosę w kierunku na Łowicz. Nagle Ania mówi, ja myślałem, że zwariowała: „Janusz, patrz! Trawa! Ona jest zielona! O! Krowy! Krowy się pasą! Niesamowite!” Zacząłem się śmiać, bo to wyglądało tak, jakby dorosła osoba, która żyła w zamknięciu, po raz pierwszy została w plener wypuszczona i nagle te widoki, zapachy, to wszystko zrobiło na niej niesamowite wrażenie. To była Ania, która miała swój wewnętrzny świat, a ta rzeczywistość nagle ją dopadła.*

Inny znajomy z czasów studiów, autor i reżyser Maciej Wojtyszko (później pracowali również jako autorzy w warszawskim klubie „Stodoła”), tak wspomina spotkania z Borową: *Szczerze mówiąc, największa ilość moich spotkań z Anią to było na trasie Warszawa–Łódź w pociągu. Właściwie to ktoś powinien napisać pracę naukową pt. „Pociąg relacji Warszawa–Łódź jako najlepsza technika samoszkolenia”. Bo w tych pociągach jeździli wtedy Kieślowski, Zanussi, Tomasz Zygadło, Bugajski, Zaorski... Właściwie z tych reżyserów z pokolenia trochę młodszego lub trochę starszego ode mnie jeździli wszyscy. To, co mnie łączyło z Anią Borową, to miłość do poezji. „Poezja pociągowa” była taka, że myśmy w ciągu tych dwóch godzin jazdy wymyślali limeryki, układali rymowanki lepsze lub gorsze, po prostu traktowaliśmy to jako rodzaj gry towarzyskiej (większość z tych limeryków nie jest do zacytowania publicznie).*

Wyjątkowa aura i powierzchowność Borowej zostały później dostrzeżone przez Grzegorza Królikiewicza, który zaangażował ją jako aktorkę do swojego debiutanckiego filmu *Na wylot* w 1972 roku. Film przedstawia głośną sprawę małżeństwa Maliszów, którzy w latach 30. ubiegłego wieku popełnili w Krakowie okrutne morderstwo na parze staruszków oraz listonoszu. Postać filmowej Anny miała być w kontrze do postaci jej męża: *inteligentka, przerasowana, wysublimowana w swoim wyglądzie zewnętrznym – coś na kształt powtórki ikony bizantyjskiej*³, jak wspominał Grzegorz Królikiewicz. Borowa pasowała jak ulał. Film, dziś klasyka polskiej awangardy filmowej, zyskał uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą. Była to jedyna rola filmowa Borowej – zagrała pod pseudonimem Anna Nieborowska. Mimo pozytywnych recenzji i słów zachęty nie wybrała kariery aktorskiej, postanowiła iść swoją, „Annoborową” drogą. Bez reflektorów, jak zwykle.

Po powrocie do Warszawy Anna Borowa współpracowała z klubem studenckim „Stodoła”, pisząc teksty piosenek. W tym czasie urodziła się jej jedyna córka, Marta. Współtworzyła też, prowadzony przez matkę Sabinę Borową, teatr objazdowy dla przedszkoli i domów dziecka „Cudaczek” – tworzyła do niego scenariusze, piosenki, scenografie oraz lalki. Dom rodzinny wczesnych lat dziecięcych Marta wspomina jako jedną wielką scenografię, porożkładane pędzle i schnące w kuchni elementy spektakli dla dzieci. W Warszawie zaczęła się także znajomość Borowej z Jerzym Wasowskim. Jako młoda i obiecującą autorkę tekstów piosenek zaanonsował Wasowskiemu Jonasz Kofta, przyjaciel Borowej jeszcze z czasów studenckich w Łodzi. Był rok 1971. Borowa przyszła na umówione spotkanie z kompozytorem z bijącym sercem. Dotąd знаła Wasowskiego jako mistrza kompozycji, nieosiągalny autorytet, legendarnego Starszego Pana A z Kabaretu Starszych Panów. Owocem tego spotkania było napisanie wspomnianej już piosenki *Umówmy się na stare lata*, utworu, który stał się jednym z najjaśniejszych punktów repertuaru Łucji Prus. W dniu nagrywania utworu w Polskim Radiu nagrano również drugą piosenkę w wykonaniu artystki, nigdy nie wyemitowaną z racji długości (a raczej „krótkości”) utworu, czyli *Idzie pociąg osobowy*.

Umówmy się na stare lata,
odnajdę cię na końcu świata.
Czas światopogląd nam uzdrowi,
stworzy warunki do rozmowy.
Odnajdziesz we mnie bratnią duszę
i platonicznych tyle wzruszeń.
Umówmy się na stare lata,
umówmy się na końcu świata.
A kiedy serce ci się wzmocni
strzelimy sobie spacer nocny
aleją pośród lip.
Aleją pośród lip...⁴

² Fragment tekstu piosenki *Gdy mi się wiedzie* (śł. A. Borowa, muz. J. Wasowski).

³ Fragment wywiadu z Grzegorzem Królikiewiczem przeprowadzonego dla Telewizji Kino Polska, 2004 r.

⁴ *Umówmy się na stare lata*, śł. A. Borowa, muz. J. Wasowski.

Mimo sporej różnicy wieku pojawiła się między autorami przyjaźń. Zamiłowanie do literatury, wspólne poczucie humoru i przedwojenne obycie młodej artystki zachwyciły kompozytora, a możliwość obcowania z „żywą legendą” oczarowała Borową. W 1974 roku, za namową Wasowskiego, żeby „wspólnie zrobić coś większego”, powstał spektakl telewizyjny autorstwa spółki Wasowski–Borowa pt. *Profesora Weltszmerca recepta na życie*. Tytułowy Profesor postanawia założyć klinikę („Prywatny Ośrodek Rekreacyjny dla Frustratów”) pomagającą ludziom zagubionym i niepotrafiącym się odnaleźć w rzeczywistości. Profesor leczy pacjentów specjalnie przez siebie skonstruowaną maszyną, czyli ELEKTRO-ENCEFALOGRAFONEM – aparatem do odtwarzania snów zapominanych zaraz po przebudzeniu. W programie pojawiło się jedenaście piosenek w wykonaniu takich aktorów jak: Maciej Englert (*Pegaz niedorymowany* i *Gdy mi się wiedzie*), Hanna Okuniewicz (*Trzy pejzaże ze snu*, *Pomoc willowa* i *Harmonogram*), Barbara Krafftówna (*Widmo komercjalizmu*), Wojciech Pokora (*Zwierzenia minimalisty*), Andrzej Zaorski (*Wigilijna ballada*) i Wojciech Siemion (*Freuda teoria – znów i Przypowieśćka*). Przez zespół została wykonana również piosenka finałowa pt. *Lubmy się!* W programie pojawił się także Bronisław Pawlik oraz – w roli tytułowego profesora – Edmund Fidler.

*Choć swe libido pogrzebałem na dnie serca,
Teoria Freuda podświadomość mą zwycięża.
Co noc się męczę – jeżdżę konno albo fruwać.
To znowu spadam, coś otwieram – coś zasuwam.
Jakieś naczynia mi się śnią wypukło-wklęsłe,
Po przebudzeniu często trzęsą mi się ręce...
To z winy pana, panie Freud!
Pańska teoria to był szok!
Zaledwie zasną, zaraz palę się ze wstydu,
bo każdy sen mój to alibi dla libido!*⁵

⁵ *Freuda teoria – znów*, sł. A. Borowa, muz. J. Wasowski.

Nie da się oprzeć wrażeniu, że w *Weltszmercu* wyczuwalny jest duch Kabaretu Starszych Panów. Trudno też się temu dziwić. Pomijając udział kompozytora, Borowa była wyznawczynią tego rodzaju wrażliwości i poetyki, z której zresztą wyrosła. Delikatnej, nienachalnej, traktującej odbiorcę jak serdecznego przyjaciela czy wręcz domownika. Zresztą ta wrażliwość z pewnością zbliżyła do siebie autorów *Weltszmerca*. Był to ich pierwszy i zarazem ostatni telewizyjny projekt.

Prócz wspomnianych piosenek powstały jeszcze: *Złe madonny*, *Romantyczny chiromanta*, *Ach, te Bielany* oraz *Co to za miasto?* – utwory zapodziały, jak i zapodziały się gdzieś ich autorka. Dzięki płytom promującym twórczość Wasowskiego wydawanym w ostatnich latach niektóre z nich na chwilę ożyły i pokazały, że całkiem nieźle się trzymają.

*

Anna Borowa sama siebie wymyślała. Ona nie wymyślała, ona była inna – i chcę być tu dobrze rozumiany – nie dziwna, nie szurnięta: inna. Inna niż my naokoło. I może dlatego zagłębiała się w światy ze swoją wrażliwością, które nam wtedy na etapie dwudziestoparoletnich ludzi były niedostępne – mówi Janusz Zaorski. – Pamiętam, że zaprosiłem ją do kina Moskwa na film „Darling” z Julie Christie. Ja nagle po tym filmie zrozumiałem, że ona jest taka „Darling”. To była opowieść o dziewczynie, której nie można zaklasyfikować. Bo ona jest inna, odmienna, dowcipna. Jonasz Kofta zwracał uwagę na jej stosunek do materialnej strony życia artysty: Gdybym miał taki gojowski łeb do interesów jak Ania, to już dawno byśmy jedli trawę od spodu. Może rzeczywiście Borowa była za delikatna? Skromna, niepotrafiąca się przeciskać łokciami, niepotrafiąca się narzucać? Nie posiadała cech Agnieszki Osieckiej, nie potrafiła walczyć

o swoje. Różnica między *Anią* a *Osiecką* polegała na tym, że u *Osieckiej* ilość przechodziła w jakość, zawsze coś zostawało. Tak jak *Osiecka* była na wszystkich premierach i znała wszystkich, tak *Ania* się gdzieś zapadła... – zastanawia się Maciej Wojtyszek. A może po prostu, mówiąc za Januszem Zaorskim, *to jest Ania, która ma swój wewnętrzny świat, a ta rzeczywistość nagle ją dopadła?* Na pewno jest uparta i uparcie żyje po swojemu. Skromnie, nie narzucając się nikomu.

*No to lubmy się, lubmy się, lubmy się!
Jeśli miłości nam nie staje.
Lepszy niż żaden uśmiech smutny,
kto o tym nie wie, ten jest frajer.
Lubmy się, lubmy się, lubmy się!
O nielubienie najłatwiej w tłumie.
Lubmy się lub tolerujemy,
gdy nie możemy się zrozumieć!*⁶

⁶ *Lubmy się*, sł. A. Borowa, muz. J. Wasowski.

Moja znajomość z Anną Borową rozpoczęła się około dziesięciu lat temu, kiedy będąc nastolatkiem, poszukiwałem wszelkich wiadomości na temat twórczości i osoby Jerzego Wasowskiego. Od tego czasu utrzymujemy kontakt jedynie telefoniczny i listowny. Dała się poznać jako osoba absolutnie wierna sobie; bystra, z ciętym poczuciem humoru i doskonałą pamięcią. Jej twórczość z czasem kameralniała, stawiała się coraz bardziej domowa. W pewnym momencie zaczęła pisać już tylko dla przyjaciół i znajomych, opatrując swoje „dziełka” odręcznymi ilustracjami. Mam wrażenie, że „rozpłynęła się” na własne życzenie – będąc wierna sobie i swojej wrażliwości, oddając się w pełni swojej największej pasji, czyli zgłębianiu twórczości Jana Sebastiana Bacha. Myślę, że warto choćby w ułamku przypomnieć osobę Anny Borowej – najważniejszej tekściarki w twórczości Jerzego Wasowskiego.

Andrzej Pacuła

SPOTKANIE Z BALLADĄ, CZYLI MATERNA I PACUŁA...



Sukces, jak głosi popularna sentencja, ma zwykle kilku ojców, czasem ojczy-
ma i macochę, na pewno grono klakie-
rów i nieufnych – lecz czy może mieć więcej
niżeli jedną matkę? Nazwijmy ją: przyczyną
sprawczą. Kiedy telewizyjna wersja *Spotkań
z balladą* – pod batutą Bogusława Sobczuka
i Jerzego Stuhra – osiągnęła w latach 1972–
1975 nadzwyczajną popularność i status
najlepszego, najinteligentniejszego
programu rozrywkowego TVP, zaczęto
dziwnie zapominać o Krzysztofie Maternie
i Marku Pacule, twórcach artystycznej formuły
tego widowiska, w istocie kabaretowego, i jego
pierwszego (bo już od początku roku 1969)
ogólnopolskiego sukcesu na antenie Programu
Trzeciego Polskiego Radia, na której były emi-
towane półgodzinne audycje, zmontowane na
podstawie nagrań widowiska „na żywo”. A jeśli
już pamiętano, to bagatelizując lub infantyli-
zując zasługi Materny i Pacuły. Przeczytajmy
zabawny passus z książki o Jerzym Stuhrze¹,

który pytany o początki *Spotkań z balladą* tak
odpowiada: *Studenci przygotowywali kabare-
towe wstawki do Programu Trzeciego Polskiego
Radia. Marek Pacuła prowadził je z Krzyskiem
Materną. Ale Krzyska wywalili ze szkoły za woj-
sko i skierowali do kompanii karnej. Redaktorzy
szukali zastępcy, żeby te programy robił. Znaleźli
mnie, bo dorabiałem jako wodzirej w Estradzie²,
miałem pewne doświadczenie w rozkręcaniu pu-
bliczności. Potem redaktora, który z nami pra-
cował, zatrudnili w telewizji i on nas zabrał ze
sobą. [...] W „Nowym Żaczku” rodził się rów-
nież kabaret, tam zaczęliśmy przygotowywać
„Spotkania z balladą”.*

Dziwnymi meandrami snuje się ludzka pamięć,
nie bacząc na fakt, że istnieją literalne zapisy
radiowe programów Materny i Pacuły i żyją
świadkowie – z widowni, i artyści – ze scenki
Spotkań z balladą, którzy, o czym obszerniej
dalej, mówią zgoła coś innego. A mianowicie
to, że to, co p. Stuhur nazywa *kabaretowymi*

wstawkami, było w istocie najpopularniejszą
audycją rozrywkową „Trójki” i najpopular-
niejszym programem rozrywkowym Krakowa
w latach 1969–1971, i w tym sukcesie nie było
wkładu zapominalskiego aktora, który zaistniał
w *Spotkaniach z balladą* dopiero jesienią 1970
roku, zaproszony przez Marka Pacułę jako je-
den z wykonawców. Natomiast wiosną 1971
roku, i to się zgadza z tym co mówi p. Stuhur,
kiedy Materna tkwił w kamaszach, a zastę-
pujący go Jerzy Cnota niespecjalnie lubił rolę
prowadzącego, znowu Pacuła, a nie „anoni-
mowi redaktorzy”, jak chce p. Stuhur, osobiście
zaprosił go do wspólnego prowadzenia tego
programu.

Marek Pacuła: *Kiedy Krzyska wzięli do wojska
– bo zrezygnowała z niego szkoła teatralna, czy
on z niej? – próbowałem jeden program popro-
wadzić z Jurkiem Cnotą, ale on nie najlepiej czuł
się w tej roli, więc zaprosiłem do współpracy Jur-
ka Stuhra, który wtedy jeszcze studiował poloni-
stykę na Uniwersytecie. Potem dopiero zdał do
szkoły teatralnej³.*

Notabene – po powrocie z wojska Materna
powrócił też do *Spotkań z balladą* i w duecie
z Pacułą zrealizowali jeszcze pięć programów.
Prostując ostatnie zdanie przywołanej wypo-
wiedzi roztargnionego aktora, że w [...] „No-
wym Żaczku” [...] zaczęliśmy przygotowy-
wać „Spotkania z balladą” – należy stwierdzić,
że to raczej było niemożliwe, bo przy począt-
kach *Ballady* pana Stuhra na pewno nie było.
Prostuję te przeinaczenia, być może spowo-
dowane tylko niechlujną redakcją cytowanej
książki, a nie złą wolą aktora, bo są one zasług
Materny i Pacuły pomniejszaniem, a nawet –
zakłamywaniem.

Bowiem upowszechniła się – prawem kaduka
– jeszcze bardziej kłamliwa, a obieguwa wieść,
że twórcą formuły artystycznej i samych ra-
diowych *Spotkań z balladą* był red. Michał
Bobrowski⁴, szef redakcji rozrywki, najpierw
w krakowskiej Rozgłośni Polskiego Radia, a od
roku 1972 w krakowskiej telewizji. Wbrew
jednak obiegowym opiniom to nie Michał
Bobrowski wymyślił *Spotkania z balladą*, ani
nie panowie Stuhur i Sobczuk, ani – tym bar-
dziej – telewizja publiczna.

Marek Pacuła: *„Spotkanie z balladą” to był po-
mysł Jacka Janczarskiego i Janusza Głowackiego,
ale nie tego pisarza, z zespołu „Ilustrowanego
Tygodnika Rozrywkowego”, z Trzeciego Progra-
mu Polskiego Radia w roku 1968. Oni wymyślili
program estradowy adresowany do studentów
szkół teatralnych, z dominantą piosenki, dość po-
macoszemu traktowanej wówczas w uczelniach
aktorskich, doprawiony różnymi formami hu-
moru scenicznego i zabawami z publicznością.
Nie powiem, czy od pierwszej, ale te warszaw-
skie „Ballady” były nagrywane i emitowane na
antenie „Trójki”. Odbłyły się potem podobne,
pojedyncze imprezy we Wrocławiu i w Łodzi,
gdzie były szkoły aktorskie, ale, choć też były na-
grywane, żadna nie poszła na antenę „Trójki”.
Nie miały odpowiedniego poziomu⁵.*

Krzysztof Materna był w tym czasie studen-
tem pierwszego roku – po raz drugi lub po
raz pierwszy – krakowskiej szkoły teatral-
nej i znanym już w środowisku krakowskim
studenckim artystą i konferansjerem imprez
klubowych. Oto fragment naszej rozmowy
z roku 2019, w której Materna dopełnia opo-
wieść Pacuły o narodzinach imprezy (cytuje
dosłownie):

¹ Obywatel Stuhur – z Jerzym i Maciejem rozmawia Ewa Winnicka, Kraków 2014, s. 272

² „Estrada” – skrócona nazwa Państwowych Przedsiębiorstw Rozrywkowych, z siedzibą w każdym z siedemnastu wówczas województw, ma-
jących w latach 60. niemal wyłączność na wytwarzanie wszelkich muzyczno-wokalnych czy rozrywkowo-kabaretowych form estradowych oraz
ich upowszechnianie na terenie całego kraju.

³ Rozmowa, „Vis a Vis”, Kraków, 15.05.2009.

⁴ Michał Bobrowski (1927–2012), scenarzysta, reżyser, tekściarz, redaktor telewizyjny i radiowy. Współtwórca – wraz
z Bogusławem Sobczukiem, Jerzym Stuhrem i Antonim Mleczką (muzyka) – telewizyjnej wersji *Spotkań z balladą* w latach 1972–1975. Od roku
1976, po odejściu Sobczuka, Stuhra i Mleczki, telewizyjny program Bobrowskiego tylko z nazwy przypominał artystyczną formułę *Spotkań
z balladą*.

⁵ Rozmowa, „Nowa Prowincja”, Kraków, 27.01.2013.

A. Pacuła: *Od lat spotykam się z opinią, że „Spotkania z balladą” wymyślono w Krakowie, ale nie był to bynajmniej Materna i Pacuła, ale pan Michał Bobrowski. Oficjalne strony TVP i film dokumentalny „Jak hartowała się Ballada” oraz Wikipedia⁶ podają, że to on był twórcą ich artystycznej formuły. Krzysztof Materna: Nic podobnego. To jest nieporozumienie. Imprezę w formule „Spotkań z balladą”, realizowanych jako widowisko sceniczne, a nagrywanych i emitowanych przez radio, wymyślili w Warszawie Janusz Głowacki i Jacek Janczarski, współtwórcy audycji rozrywkowych w „Trójce”, gdzieś z początku roku 1968. Te imprezy odbywały się w „Dziekanec”, wówczas akademiku szkół teatralnych, i prowadzili je Maciej Pietrzyk i Maciej Damięcki. Byłem na jednej z nich, zresztą wprowadzony właśnie przez Jacka Janczarskiego. Więc takie są początki, warszawskie... Mnie się to bardzo spodobało i zobaczyłem możliwości zrobienia tego w Krakowie, ale inaczej, w duecie z Markiem, z którym już czas jakiś pracowaliśmy. I kiedyś zadzwoniłem do Jacka Janczarskiego z pytaniem, czy dałoby się taką imprezę zrobić w Krakowie. A on na to – oczywiście. Pierwsze „Ballady”, w październiku i listopadzie 1968 roku, zrobiliśmy w „Zaścianku”, a następne w „Nowym Żaczku”, gdzie osiedliśmy na stałe. Wówczas dopiero pojawił się na horyzoncie Michał Bobrowski, jako dziennikarz odpowiedzialny za rozrywkę w Polskim Radio w Krakowie, który tylko nagrywał nasze „Spotkania” i montował z nich, także z naszym udziałem, półgodzinne audycje, emitowane następnie w „Trójce”. Więc nie można mówić, że pan Bobrowski był twórcą formuły artystycznej „Spotkań z balladą” – bo to, po prostu, niepraw-*

da. Był tylko ich radiowym montażystą⁷. Nasze imprezy były nagrywane „na żywo”, potem myśleliśmy z Markiem przesłuchiwać cały materiał i przede wszystkim decydowaliśmy o tym, co nie pójdzie na antenę, a co może iść. A potem pan Bobrowski to montował i formował w półgodzinną audycję⁸.

Marek Pacuła był znany w środowisku krakowskiej kultury studenckiej dwa lata wcześniej od Materny. Zaistniał jako poeta, satyryk i scenarzysta imprez artystycznych w klubach „Stary” i „Nowy Żaczek”, m.in. w grupie twórczej „Sowizdrzał” z liderem Leszkiem Aleksandrem Moczulskim (1938–2017) i w kabarecie „Morda” z liderem Henrykiem Cyganikiem (1946–2005), a wkrótce zasłynął jako „antykonferansjer”. Stworzył unikalny, sobie właściwy sposób prowadzenia imprez, który odbiegał nie tylko od estetyki estrady popularnej, bo tę większą część twórców kultury studenckiej kontestowała z definicji, ale i od konferansjerki uprawianej w samym środowisku akademickim. „Antykonferansjerski” styl Pacuły zaczął się kształtować w klubach studenckich w latach 1966–1967, a w pełni rozwinął się i skrytylizował w latach współpracy z Krzysztofem Materną w latach 1968–1972, właśnie podczas *Spotkań z balladą* i nie tylko.

Zanim stworzyli *Spotkania z balladą*, mieli już za sobą kilkanaście wspólnych prac artystycznych, także prowadząc od jesieni 1967 roku *Nocne spotkania z piosenką* w klubie „Nowy Żaczek”, na których występowali czołowi wówczas piosenkarze i poeci środowiska studenckiego z całej Polski. Była to impreza

⁶ Wikipedia: Telewizyjna wersja programu ma swe źródła w studenckim krakowskim cyklu estradowym „Wieczór w Nowym Żaczku”, którego kolejne odcinki nazywały się „Spotkanie z Balladą”, a rozpoczęły się w roku 1968. *Ich twórcą był Michał Bobrowski* [podkr. A.P.], a na scenie pojawiali się m.in. K. Materna, M. Pacuła, J. Stuhrl, B. Sobczuk, https://pl.wikipedia.org/wiki/Spotkanie_z_Balladą [dostęp 16.03.2019]. Podobne opinie powiela np. film dokumentalny *Jak hartowała się Ballada?*, zrealizowany przez TVP Kraków, w którym pan Bobrowski sobie przypisuje „stworzenie” formuły artystycznej tego widowiska.

⁷ Mit o kreatorskiej roli Michała Bobrowskiego wziął się być może i z tego właśnie, że jako redaktor Radia Kraków, montując audycje na podstawie programów Materny & Pacuły, dopisywał siebie nie tylko jako montażystę, redaktora, ale i – o czym dalej – także jako autora audycji. A więc, podkreślić, jako AUTORA AUDYCJI, czyli zapisu radiowego imprezy estradowej z klubów studenckich, ale nie autora *Spotkań z balladą*.

⁸ Rozmowa telefoniczna, 14.03.2019.

– wymyślona przez Andrzeja „Wuja” Potoka⁹ – niesłuchanie popularna, na którą publika waliła drzwiami i oknami. Tak więc, proponując Pacule partnerstwo sceniczne przy tworzeniu *Spotkań z balladą*, Materna doskonale znał jego możliwości, wiedział też, że ich styl sceniczny na tyle jest różny, iż połączenie ich osobowości w formule imprezy zapoczątkowanej przez Janczarskiego i Głowackiego może wytworzyć nową wartość sceniczną. I nie pomylił się.

Marek Pacuła: *Na początku października 1968 przyszedł do mnie Krzysiek, z którym już kilka rzeczy na scenie zrobiliśmy, i mówi: „Stary, jest bardzo fajny pomysł, żebyśmy robili „Spotkania z balladą”, program rozrywkowy dla „Trójki”.* Zgodziłem się bez wahania. *Ale stało się coś dziwnego. Szczegółów nie pamiętam. Bo choć moim klubem był „Nowy Żaczek”, prawdziwy wówczas tygiel twórczy, więc i naturalny grunt, żeby tam właśnie zrobić „Spotkania z balladą” – to jednak premiera odbyła się w „Zaścianku”, w listopadzie. (1968). Nie był to udany program. Nie wiedzieliśmy jeszcze precyzyjnie, o co nam chodzi, jaka ma być forma widowiska, a w efekcie – jaki z tego wyjdzie program radiowy. Treść narzuciły też stojące obok mikrofonów klubowych mikrofony radiowe i że to wszystko się nagrywa „na żywo”, i to dla wspanialej wówczas „Trójki”. W każdym razie dopiero pierwsze „Spotkanie z balladą” w „Nowym Żaczku” miało przemyślany scenariusz, temat wiodący, odpowiednią obsadę, no i znakomitą publiczność. Więc właściwa forma naszych „Spotkań z balladą” narodziła się w „Nowym Żaczku”. Po drugim programie żaczkowym zadzwonił do mnie Jacek Janczarski z „Trójki” z gratulacjami i powiedział, że zrobiliśmy lepszy program, niż się spodziewał. I rzeczywiście był to najlepszy radiowy program rozrywkowy w tamtym czasie¹⁰.*

W swojej pracy magisterskiej¹¹ Marek Pacuła określił formułę estetyczną *Spotkań z balladą* jako autorskie widowisko w formule kabaretowej, a ściślej, w formule *kabaretu nkiego*. I tak to uzasadnił: *W zasadzie nie korzystaliśmy ze sceny. Miejsce akcji znajdowało się właściwie pomiędzy widzami. Różnica była tylko taka, że myślemy stali, a oni siedzieli. Sporadycznie używaliśmy prostych kostiumów, a właściwie przebrań, jakiś kozuch, czapka, prochowiec, akcesoria harcerskie, i zupełnie podstawowych, niezbędnych rekwizytów. Nasze sceniczne działania opierały się głównie na tekstach i odwoływały się do wyobraźni i inteligencji widza, a potem trójkowego słuchacza. Oczywiście, że to, co dla publiczności w „Nowym Żaczku” było widoczne i zrozumiałe – musiało być również „widoczne” i zrozumiałe dla słuchacza. I było. Czego dowodem ogromna popularność i zainteresowanie tymi audycjami wśród słuchaczy „Trójki”. [...] W ocenie recenzentów te nasze „Ballady” były udaną próbą stworzenia nowej formuły scenicznego i radiowego kabaretu artystycznego, którego wyższość i inność polegała na oryginalnej poetyce, jaką im z Krzyskiem nadaliśmy, we wszystkich elementach: począwszy od scenariusza, przez nasze teksty, osobliwą, improwizowaną konferansjerkę, aż po cały wachlarz niezrównanych wykonawców: muzyków, piosenkarzy, aktorów i wyjątkowo inteligentną, wiadomo, świetnie wykształconą, studencką publiczność. Wielu z widzów występowało w roli równie ważne, co my, prowadzący – choćby w wymyślnych konkursach dla poliglotów, których uczestnicy dysponowali znajomością co najmniej trzech języków obcych i umieli to zabawnie wykorzystać w formule, którą im narzuciliśmy.*

Nie były jednak nasze „Spotkania z balladą” tylko zabawą dla zabawy. Pojawiały się ele-

⁹ Andrzej „Wuj” Potok (1941–1999), krakowianin, organizator i historyk kultury studenckiej, kierownik klubu „Nowy Żaczek” w latach *Spotkań z balladą*, znawca i propagator muzyki jazzowej, legendarna postać krakowskiej i ogólnopolskiej kultury, nie tylko studenckiej, etc., etc.

¹⁰ Rozmowa, „Nowa Prowincja”, Kraków, 27.01.2013.

¹¹ Praca magisterska pt. „Audycje rozrywkowe Rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie w latach 1956–1976”, egzemplarz z Archiwum Pacułów w Bochni.

menty satyryczne i konteksty polityczne. No cóż, tamta epoka, jak prawie każda w naszym kraju, była „znowu polityczna”. Śmiech widzów i słuchaczy nie wynikał tylko ze zręcznie skonstruowanych dowcipów, ale i z kontekstów satyrycznych i społecznych. Pamiętam, kiedy już pracowałem w krakowskim radio i chciałem niektóre audycje „balladowe” wznowić, to nie zawsze cenzura wyrażała zgodę na któryś skecz czy piosenkę [lata 70. – A.P.]. Być może podświadomie wyprzedziliśmy epokę, albo po prostu – historia lubi się u nas powtarzać. Oczywiście w kabarecie.

Spróbujmy podsumować – co złożyło się na oryginalność widowiska kabaretowego pt. *Spotkanie z balladą*, stworzonego przez duet Materna & Pacuła.

PO PIERWSZE: KRZYSZTOF MATERNA I MAREK PACUŁA

Dwie osobowości artystyczne świetnie się uzupełniające, rozumiejące, a przy tym kontrastowe. Humor słowny i sytuacje sceniczne budowali na kontraście, by tak to ująć, światopoglądów estetycznych i błyskotliwej improwizacji. Obaj tak to wspominają:

Marek Pacuła: *Scenariusz i teksty konferansjerki pisaliśmy z Krzyskiem z dużym marginesem improwizacji. Potem odbywały się próby – ale wariackie i nigdy nie dokończone. A scenariusze to były właściwie opisy zamierzeń z dwoma niewiadomymi – jaka będzie reakcja widzów i jaka odpowiedź ze sceny. A co do naszej „konferansjerki”? Określaliśmy tylko sytuację, potem ją opowiadaliśmy, czytając „na rolę” historie, których sami byliśmy bohaterami. Przeważnie. Dawalo to – widzom i słuchaczom – złudzenie, że wszystko dzieje się w czasie teraźniejszym, a oni są tych zdarzeń świadkami. Opowiadania służyły również do rozwijania fabuły wi-*

*dowiska i, oczywiście, zmontowanej na jego podstawie audycji. Notabene bardzo zbliżony sposób prowadzenia do naszego kontynuowali później autorzy trójkowego „Ilustrowanego Tygodnika Rozrywkowego” – Adam Kreczmar i Jacek Janczarski. Więc mieliśmy naśladowców... [śmiech]*¹²

Krzysztof Materna: *Była pewna różnica między mną a Markiem – Marek pisał na maszynie, a ja nie. W związku z tym ja tylko dyktowałem, Marek zapisywał i nasze pomysły zlewały się w jeden tekst. To samo przeniosło się potem na Wojtkę Manna. I to zabawne, bo w duecie z Wojtkiem była kontynuacja zasad, jakie wytworzyliśmy w parze z Markiem. Na przykład taka zasada, że jeżeli obaj nie jesteśmy przekonani do jakiejś pointy czy pomysłu, to nie ciągniemy tego dalej. A nawet jak jeden z nas nie był przekonany, coś go uwierało, to też uznawaliśmy, że to się nie nadaje*¹³.

Materna, niepozbawiony naturalnych warunków scenicznych, *esprit* i rudymenarnych umiejętności aktorskich, był ekspansywny, dynamiczny – na pozór brylował. To był ten niby „duży”, niby „mocniejszy” facet w duecie. Odtwarzał też różne postacie w piosenkach i wierszach własnego lub wspólnego z Pacułą autorstwa. Natomiast Pacuła – ten niby „mały”, niby „słabszy” – na pozór wycofany, świadomie nieśmiały, silniejszy inteligencją słowa niżeli „byciem” scenicznym – był autentyczny. I błyskotliwy w komentowaniu sytuacji scenicznej, w ripostach na reakcje publiczności i w improwizowanych dialogach. Tworzyłem ich scenicznych gagów, dialogów, skeczy był purnonsensowy humor, autoironia oraz autodestrukcja (postmoderniści by rzekli – autodestrukcja) formuł konferansjerskich. Do tego dochodziła improwizacja, dobrze przygotowana i oparta na wzajemnym zaufaniu,

na tym, że partner rezonuje, a nie wypycha siebie nie pierwszy plan. Na takim, z grubsza naszkicowanym, tle psychologicznym i estetycznym tworzyli nowatorską konwencję „antykonferansjerki”, postaci sceniczne odmienne od popularnych wówczas wzorów klasycznego konferansjera (notabene, którym Materna później został), mniej lub bardziej ciekawie zapowiadającego kolejne numery widowiska/koncertu, oddzielnego wszelako od widowni „czwartą ścianą”. Materna & Pacuła „czwartą ścianę” zburzyli – scena była częścią widowni, a widownia była częścią sceny. Mieli zdolność reżyserowania widowni, w taki sposób, że stawała się zbiorowym aktorem ich Spotkań z balladą, ale także innych widowisk i koncertów, które prowadzili w latach 1967–1973.

Anna Żebrowska¹⁴: *Marek był trochę, jak to mówią, z cicha pęk: niepozorny z wyglądu i zachowania. Nie narzucał się od progu ze swą indywidualnością, nie pchał do centrum towarzystwa, w którym to centrum i tak wcześniej czy później lądował. Na scenę wychodził z przystojnym Materną – jako ten niższy, mniej atrakcyjny, numer drugi. Po czym dawał popis takiej inteligencji i refleksu scenicznego, że tym, co go widzieli po raz pierwszy, opadały przysłowiowe szczęki. Świetnie się z Krzyskiem uzupełniali, zapowiedzi kolejnych numerów w ich wykonaniu przypominały mecz pingponga, a błyskawicznym ripostom towarzyszyły salwy śmiechu i brawa. Niebywałcom „Spotkań z balladą” należy się wyjaśnienie, że zapowiedzi nie były sztamową konferansjerką, żadne tam: „Gorącymi brawami dziękujemy pani Ani za piosenkę i równie gorąco witamy brawami pana Andrzeja” – nie w Krakowie takie numery. To były samodzielne scenki humorystyczne, ba! – satyryczne – nierzadko lepsze od wykonywanych wcześniej*

*i później numerów. Panowie M i P przemycali, a jakże, aluzje polityczne, co publiczność z radością wychwytywała, i zarażali widownię swoją swobodą, beztroską i luzem [...] Obaj panowie po cichu rywalizowali, który bardziej zaskoczy kolegę ripostą i wyjdzie zwycięsko z przyjaznego pojedynku*¹⁵.

PO DRUGIE – MŁODZI AKTORZY, PIOSENKARZE, POECI I SATYRYCY

Trzon wykonawczy *Ballad* tworzyli – zgodnie z intencją warszawskich pomysłodawców – studenci krakowskiej szkoły teatralnej. Aktorzy, nazwijmy to, klasyczni, jak Leszek Piskorz czy Mikołaj Grabowski, „zmuszeni” do śpiewania piosenek literackich, nie mając imponujących warunków wokalnych, kreowali inteligentne, charakterystyczne interpretacje, niedostatki wokalne wzbogacając pastiszem, mrużeniem, melorecytacją, z zestawem świadomych transakcentacji i także zamierzonych (?) kiksów wokalnych. Świetnymi warunkami wokalnymi imponowały śpiewające aktorki, jak Ewa Worytkiewicz, Urszula Popiel czy Halina Wyrodek, które już wówczas, jeszcze jako studentki, wyróżniały się osobowościami pieśniarskimi. Każda w innym rodzaju. Byli także dobrze śpiewający aktorzy, jak Janusz Sztybel, uwodzący, zwłaszcza piękniejszą część publiczności, *charme* scenicznym i stylizacją na przedwojennych amantów. Występowali też aktorzy z umiejętnościami kabaretowymi, które można sprawdzić tylko w widowisku bez „czwartej ściany”. W tym gronie należy wymienić: Jerzego Stuhra, Jana Prochyłę, lidera efemerycznego kabaretu studentów krakowskiej szkoły teatralnej „Olafy”, a także Jerzego Święcha i Andrzeja Lajborka, którzy swój udział ograniczyli do pisania, skądinąd dobrych, humorystycznych tekstów.

¹² Rozmowa, „Vis a Vis”, Kraków, 15.05.2009.

¹³ Rozmowa, Hotel Rubinstein, Kraków, 20.12.2019.

¹⁴ Anna Żebrowska, doktor filologii rosyjskiej, nauczycielka akademicka, piosenkarka, dziennikarka, publicystka i tłumaczka, autorka wywiadów z twórcami kultury polskiej i rosyjskiej, m.in. za wywiad z Tadeuszem Różewiczem, nieskorym do wypowiedzi publicznych, otrzymała nagrodę im. Barbary N. Łopieńskiej.

¹⁵ Rozmowa telefoniczna, 13.07.2018.

Inny student krakowskiej PWST – Grzegorz Warchoł – stworzył prawdziwy przebój radiowych *Ballad*, postać groteskowego „Docenta Zenona Stai”, wynalazcy rzeczy materialnych i niematerialnych (sic!) o wyjątkowej nieprzydatności i alogiczności. Postać „Stai” była po równi wielbiona przez publiczność żaczkowych *Ballad* i słuchaczy trójkowych audycji.

Marek Pacuła: Grzegorz poczuł scenę i postać „Stai” jak rzadko który aktor czy student szkoły teatralnej. Każdy jego występ był oczekiwany przez widzów z niecierpliwością. Wymyślony przez niego sposób interpretacji spowodował, że następne teksty pisaliśmy „pod niego”, pod Zenona Staję. Ale też Grzegorz dużo sam w to wnosił. Tak się utożsamiał ze Stają i jego sposobem myślenia, że podczas, którejś żaczkowej „Ballady”, gdy wpadł w ostatniej chwili i zapytał: co mówię? – to wręczyłem mu właściwie pustą kartkę z hasłem: „Jak odpowiadać cudzoziemcom na pytania cudzoziemskie, znając tylko język polski?” Bez tekstu, którego nie zdążyłem napisać. I Grzesiek sam, improwizując, i to jak jeszcze, przez cztery minuty „rozmawiał” z publicznością – której przydzieliliśmy rolę „cudzoziemca” – onomatopeicznie, monosylabami, pochrząkiwaniem, quasi-słowami oraz gestykulacją. Fantastycznie. Oczywiście wmontowaliśmy to w audycję i.... była to chyba pierwsza w historii radiowa etiuda pantomimiczna...¹⁶

PO TRZECIE: PIOSENKARKI I PIOSENKARZE

Przez scenkę *Ballad* Materny & Pacuły przewinęły się najciekawszy piosenkarze krakowskiej i nie tylko kultury studenckiej tamtych czasów, którzy potem pozostali – na krócej lub dłużej – przy swoich talentach, jak: Marta Stanek, Ola

Maurer, Andrzej Sikorowski, Janusz Wiertek, Jacek Bętkowski czy Andrzej Piasecki, ale też i tacy, którzy po studiach zajęli się czymś innym, jak Henryk Kuma, który został polonistą w krakowskim LO, czy Anna Żebrowska, która wybrała badania kultury rosyjskiej, potem dziennikarstwo i publicystykę, z efektami godnymi najwyższego szacunku. Osobną wartością sceniczną *Ballad* był Jerzy Cnota, czołowy aktor krakowskiego Teatru 38, ale też charakterystyczny piosenkarz, celujący zwłaszcza w numerach pastiszowych. Choć nie sprawdził się w roli incydentalnego zastępcy szeregowca Materny na wakacje „antykonferansjera” w duecie z Markiem Pacułą, to w swoich numerach piosenkarsko-aktorskich był absolutnie nie do podrobienia. Kto pamięta fizys Cnoty i jego płonące oczy, gdy śpiewał *Teresę* Freda Buscaglione (także na scenie Piwnicy pod Baranami), zapewne nie wzbroni sobie, i dzisiaj, dreszczu zachwyty, jak i piszący te słowa.

Teksty do piosenek – nierzadko specjalnie na zamówienie Materny & Pacuły, odpowiednie do wiodącego tematu widowiska, pisali tacy poeci-tekściarze jak: Leszek Aleksander Moczulski, Henryk Cyganik, Wincenty Faber czy Michał Bobrowski. Muzykę na zamówienie komponowali tacy twórcy jak: Jan Jarczyk, Krzysztof Sz wajgier, Mariusz Niwelt, Andrzej Prystaj czy, przede wszystkim, Antoni Mleczko¹⁷.

Mleczko, o czym należy przypominać zawsze, był jednym z najciekawszych kompozytorów *Ballady* – nie ujmując nic pozostałym – przez to chociażby, że znakomicie „zgrał się” z groteskową, absurdalną stylistyką widowiska. Tworzył utwory na doraźne zamówienie, ale też i takie, które mogą i dzisiaj być ozdobą niejednego festiwalu piosenki popularnej czy

literackiej, gdyby miały odpowiednich interpretatorów¹⁸.

Antoni Mleczko: *Bywało, że muzykę pisałem już wówczas, gdy zaczynała się gromadzić publiczność, bo tekst co tylko dostałem. To dotyczyło ich obu – Krzyska i Marka. Oni do ostatniej chwili kształtowali scenariusz czy poszczególne teksty widowiska. Było to możliwe, bowiem program rejestrowany był dla radia, a więc ważna była jedynie jego forma foniczna, a nie obraz. Przykładem takiej piosenki, której tekst dostałem od Pacuły na pół godziny przez rozpoczęciem „Ballady”, była „Bossa nova z szafą”, a miał ją śpiewać Materna [nuci fragment]: Kocham twoją szafę. Wszystko w twojej szafie. Pojedziemy na Sycylię – założymy mafię. Kocham twoją szafę. Tak jak ciebie całą. Ale widzisz, miła – szafę masz za małą... Zrobiłem muzykę, przegrałem to z Krzyskiem właściwie dwa razy i on odważył się to „odśpiewać” podczas programu. Poszło nieźle...¹⁹*

I Materna & Pacuła, i sami piosenkarze, i kompozytorzy sięgali też do piosenek z folkloru miejskiego, ludowego i do repertuaru z innych krajów. Należy też zwrócić uwagę na piosenki z muzyką i z tekstami Andrzeja Prystaja, których kilkanaście zaistniało na scenie *Spotkań z balladą*. Zasługują na odkurzenie i przywrócenie do obiegu kulturalnego. To melodyjne, mądrze przystające do słów kompozycje, z niebłahymi, zwykle balladowymi tekstami.

Kilka słów należy się duetowi parodystycznemu Duetto Tropicale Józefa Romka i Antoniego Mleczki, studentów Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie. Brali oni na warsztat

ówczesne przeboje, niektóre o wątpliwej jakości estetycznej, i przerabiali, z pomocą pastiszu wokalnego, karykatury instrumentalnej – do formy groteskowego kabaretu muzycznego. Do zabawnie rozpracowanej warstwy wokalne Józefa Romka Antoni Mleczko zwłaszcza doкладаł pastisze instrumentalne, wykorzystując w oryginalny sposób swoje umiejętności gry na tubie, pianinie lub flecie poprzecznym.

CZWARTE: MUZYKA, JAKO NARRATOR I WIELOBARWNA „POSTAĆ” WIDOWISKA

Muzyka była współtwórcą i twórcą instrumentalnej narracji widowiska. Była jego komentatorem, była „korepetytorem” publiczności zamienianej *ad hoc* w chór i chórki, była stymulatorem działań na umownej scenie i na widowni. Służyły temu różne przygrywki, podgrywki, pastisze znanych przebojów, akompaniament do skeczów czy wierszy oraz krótkie, dwu-, trzywersowe przyśpiewki, aktywizujące publiczność i wykonawców do różnych, często-gęsto improwizowanych działań, nie tylko wokalnych. Muzyka była oczywiście inspirowana scenariuszem i tekstami Materny & Pacuły oraz innych wykonawców, jednak swoją wartość formalną zawdzięczała inwencji akompaniujących muzyków z klasą, co oczywiste, gdy się zna ich nazwiska, ale i z temperamentem kabaretowym, ze skłonnością do muzycznej zabawy. O roli Antoniego Mleczki wspominałem kilkakrotnie, ale nie do przecenienia jest wkład takich muzyków jak: Jan Jarczyk, Jan Gonciarczyk, Janusz Stefański, Zbigniew Seifert (cóż to za przyjemność słuchać tego geniusza muzyki jazzowej w zabawnych saksofonowych solówkach pastiszowych, udających „weselnych

¹⁶ Rozmowa, „Nowa Prowincja”, Kraków, 27.01.2013.

¹⁷ Antoni Mleczko (1946), muzyk, kompozytor piosenek, muzyki teatralnej i filmowej, aranżer, dziennikarz radiowy, założyciel, wraz z Józefem Romkiem, parodystycznego Duetto Tropicale (estetycznego przodka Tropicale Thaiti Granda Banda), szef muzyczny *Spotkań z balladą* Materny & Pacuły, a następnie ich telewizyjnej wersji do roku 1976.

¹⁸ Piosenki z muzyką Antoniego Mleczki napisane specjalnie do *Spotkań z balladą* w latach 1968–1972 (wybór): 1. *Gdy zakwitły róże w Dowling City*, sł. T. Rytko, wyk. L. Piskorz; 2. *Carramba*, wyk. J. Romek; 3. *Koń zlego Jima*, sł. W. Faber, wyk. M. Grabowski; 4. *Ja jestem jak fala*, sł. W. Faber, wyk. L. Piskorz; 5. *Wyspa nieznaną*, sł. W. Faber, wyk. M. Grabowski; 6. *Słoneczny marsz*, sł. Materna & Pacuła, wyk. Mleczko & Romek (Duetto Tropicale); 7. *Marzenie*, sł. i wyk. K. Materna; 8. *Jak dobrze być marynarzem*, sł. M. Bobrowski, wyk. L. Piskorz; 9. *Ballada awanturników morskich*, sł. W. Hugo, wyk. Duetto Tropicale; 10. *Miłość dwudrzwiowa*, sł. Materna & Pacuła, wyk. K. Materna; 11. *Miłość prawdziwa, lecz spóźniona*, sł. M. Pacuła, wyk. J. Cnota; 12. *Donna Ludwika*, sł. M. Bobrowski, wyk. A. Piasecki; 13. *Dialog, czyli mówi chłopiec do dziewczyny*, sł. M. Pacuła, wyk. A. Żebrowska; 14. *Szewska ballada*, sł. i wyk. K. Materna – i kilkanaście innych utworów, niezachowanych w archiwum radiowym + rozmaite przyśpiewki, zaśpiewy itd.

¹⁹ Rozmowa, Wieliczka, 3.08.2019.

grajków”), Jerzy Horwarth, Marian Pawlik, Andrzej „Cyzio” Czechowski czy zespół Old Metropolitan Jazz Band.

PO PIĄTE: ZBIOROWY AKTOR, CZYLI PUBLICZNOŚĆ

Publiczność występowała nie tylko w roli zbiorowego aktora, chóru i „solisty”, ale też w rolach indywidualnych uczestników wyrafinowanych intelektualnie, niekiedy też ludycznych, ale przede wszystkim zabawnych – konkursów. Choć w tym elemencie – konkursach dla publiczności – zdarzały się Maternie & Pacule pomysły *minorum gentium*, to właśnie wybrani z publiczności studenci, znajomi, dziennikarze czy młodzi naukowcy potrafili zamienić je w zabawę najwyższych lotów. Publiczność była także „wytwarzaczem” efektów dźwiękowych do różnych form słownych: humoresek i humorystycznych dialogów, i była też... przedmiotem kpín i żartów, jak i sami autoironiczni prowadzący. Nietrudno w tym dopatrzeć się inspiracji klasy najwyższej – Piwnicy pod Baranami z lat 1964–1972, w której panowie M & P już bywali, i nie tylko bywali – byli nią zafascynowani. A to właśnie w tej Wielkiej Piwnicy Piotr Skrzynecki i wybitne ówczesne indywidualności kabaretu (by wspomnieć tylko: Dymnego, Kwintę, Litwinę, Kopczewskiego i Warchałę) stworzyli dla publiczności przestrzeń do kształtowania i samego widowiska – środowiska Piwnicy. Pacuła i Materna, pomijając już to, że byli w tym czasie gwiazdami scen studenckich, też mieli wśród swojej balladowej publiczności, znajomych i przyjaciół ludzi inteligentnych i wrażliwych. Dzięki takiej publiczności, niby *lutni fantastycznie nastrojonej*, udawało się im realizować unikalną wizję widowiska.

Innego zdania jest Krzysztof Materna: *Konwencja intensywnego udziału publiczności*

w naszych „Balladach” wzięła się z radia. Nie z Piwnicy, tylko z radia. Myśmy, myśląc o radio-słuchaczu, traktowali publiczność jako aktora, który dawał różnego rodzaju efekty, jakieś szumy morza, odgłosy prerii, obozu harcerskiego, inne rzeczy. To wszystko wynikało oczywiście z naszej abstrakcyjnej konwencji, ale było inspirowane poetyką radia. Myśmy do Piwnicy chodzili, oczywiście, ale myśmy działali równolegle, i w klubach studenckich, i w „Variete” w Grotesce, i w telewizji, więc poza fascynacją niczego z niej nie czerpaliśmy. Może to się działo przypadkowo, że byliśmy w tej estetyce, ale w ogóle nie mieliśmy tej świadomości, że coś naśladujemy. Poza tym różnica była zasadnicza, myśmy byli duetem, a Piotr Skrzynecki był sam. Z Piotra wzięliśmy z Markiem na pewno jedną rzecz, jako pewien kanon konferansjerki estradowej. Jedną sprawą to jest to, co wnoszę, w sensie żartu, skeczu do widowiska czy koncertu, a druga sprawa to jest pamiętanie o obowiązku dobrego wprowadzenia wykonawcy na scenę, ułatwienia mu zadania artystycznego, które ma do wykonania²⁰.

Marek Pacuła w rozmowie z Justyną Nowicką: *Publiczność niemal sama „wciągała” się do zabawy. Na przykład, gdy robiliśmy „Balladę strażacką”, ogłosiliśmy, że w pewnym miasteczku pojawiła się motopompa, którą będziemy uroczyście przekazywać do użytku. Wyzaczyliśmy widzom zadania – ktoś był „gościem z powiatu”, ktoś inny „wójtem”, ktoś „komendantem straży pożarnej”. Bardzo zabawnie zachował się wówczas jeden z moich przyjaciół, obecnie profesor uniwersytetu, który prosił przed programem, żeby go nie wciągać do zabawy, bo ma zły humor i może coś „chlapnąć”. Mimo wszystko zrobiłem z niego „gościa z powiatu”, który miał wygłosić krótkie przemówienie. I wygłosił, kończąc je słowami: „i w uznaniu zasług nadaję ci, motopompo, imię Włodzimierza Iljicza Lenina”. Działo się to akurat w roku setnej rocznicy*

urodzin wodza rewolucji i istniał zapis cenzury na Lenina, ponieważ wszyscy nim dosłownie rzygali. Doprowadziło to do takiej sytuacji, że w gazecie wolno było jego nazwiska użyć dwa razy w tygodniu, a nie sto pięćdziesiąt razy, jak to robiły niektóre pisma, prześcigając się nawzajem w służalczości. Michał Bobrowski, montując program do formy audycji, skrzętnie wyciął tę sekwencję, a zostawił ogromny wybuch śmiechu, który nastąpił po owym „chrzcie” motopompy, a na antenie – nastąpił po jakimś mizernym żarcie. Efekt w radio wyszedł absurdalny – padł jakiś mizerny żart, a sala zwariowała ze śmiechu. Było to jedno z drobnych kłamstw, które się wówczas pojawiły w radiowej wersji naszego programu, ale którego się dziś nie wstydzę. JN: Były też inne kłamstwa? MP: Nie, ponieważ właściwie unikaliśmy polityki. JN: To znaczy, że nie mieliście dużych kłopotów z cenzurą? MP: Zbyt dużych – nie. Jakież oczywiście były; między wierszami wprowadzaliśmy różne rzeczy. Taka była wtedy konwencja kabaretu i każdy się starał coś przemycić – my też. Jak wynika chociażby z tematyki naszych „Ballad”, polityka była nam wówczas daleka. Żyliśmy we wspaniałej studenckiej enklawie i bawiliśmy się tym, co nas bawiło, a nie tym, co nas otaczało²¹.

I OSTATNI WYRÓŻNIK RADIOWYCH SPOTKAŃ Z BALLADĄ – MONOTEMATYCZNOŚĆ

Od trzeciego Spotkania z balladą Materna & Pacuła wprowadzili do widowiska temat główny i motyw przewodni. I tak powstały Ballady: miłosna, harcerska, sportowa, rzemieślnicza czy kowbojska. Polegało to na oryginalnym scenariuszu i udratyzowanych „pod temat” tekstach „antykonferansjerki”, na autorskich skeczach i humoreskach M&P, wpisujących się w tematykę przewodnią, na wyborze ballad i piosenek, na tematycznych konkursach dla publiczności, a także, *last but not least*, na

oryginalnej warstwie muzycznej, na świadomie manierycznej narracji instrumentalnej i wokalne, współtworzącej widowisko, interpretującej temat przewodni.

* * *

Tak więc – już tylko ten opis widowiska Materny & Pacuły uprawnia do stwierdzenia, że to oni byli twórcami artystycznej formuły *Spotkań z balladą* i to z ich dokonań, oraz Antoniego Mleczki, korzystali autorzy wersji telewizyjnej, zwłaszcza w jej najlepszym okresie – gdy protagonistami widowiska byli Sobczuk i Stuhr.

Antoni Mleczko: *Kiedy „Ballady” przeszły do telewizji, z całą odpowiedzialnością mogę powiedzieć, jako ich kierownik muzyczny i wykonawca, że dopóki w nich byli Stuhr i Sobczuk, miały wysoką klasę i kontynuowały linię programową Materny i Pacuły – czyli po prostu linię inteligentnego humoru, w każdym elemencie programu: w tekstach konferansjerki, w skeczach, w piosenkach i w zabawach z publicznością²².*

Marek Pacuła: *Rzeczywiście telewizja umocowała w świadomości powszechnej formułę „Ballad”, jakby one tam, w telewizji powstały. Oczywiście mam na myśli tylko ich pierwsze edycje, ze Stuhrem i Sobczukiem – które były osadzone w całości [podkr. A.P.] w naszych pomysłach i schematach scenicznych, choć bez wątplenia o tyle inne, o ile inni od nas byli Sobczuk i Stuhr oraz samo medium – telewizja. Myśmy z Krzyśkiem robili „Ballady” radiowe, na wyobraźnię, na purnonsens, na subtelności słowne, na kpinki z publiczności, a w telewizji pojawiła się pewna realistyczna dosadność²³.*

Leszek Mazan w najświetniejszych latach popularności Sobczukowo-Stuhrowych telewizyjnych *Spotkań z balladą* zauważył kiedyś

²¹ Rozmowa z J. Nowicką, [w:] *Rozmowy o radiu*, red. D. Poskuta-Włodek, Kraków 1997.

²² Rozmowa, Wieliczka, 3.08.2019.

²³ Rozmowa, „Nowa Prowincja”, Kraków, 27.01.2013.

²⁰ Rozmowa, Hotel Rubinstein, Kraków, 20.12.2019.

(1974), że to bez wątpienia najlepszy program rozrywkowy w telewizji polskiej, o najgorszej z możliwych nazwie. Można by się z tym zgodzić, gdyby nie podstawowa zasada marketingu, także w obszarze kultury, wedle której nie zmienia się nazwy, która stała się prestiżową marką, rozpoznawalną w całej Polsce. A *Spotkanie z balladą* to nazwa markowa, prestiżowa i rozpoznawalna, zbudowana przez Maternę & Pacułę – w wersji radiowej, a przez Stuhra & Sobczuka – w wersji telewizyjnej. Natomiast myśl Leszka Mazana o zmianie tytułu należałoby natychmiast zastosować w latach późniejszych, kiedy po odejściu Stuhra, Sobczuka i Mleczki prestiż marki *Spotkanie z balladą*, zamienił się w – uczciwszą uszy – komercyjną oborę w Kopydłowie. *Pecunia non olet...*

* * *

Na szczęście pozostał radiowy zapis *Spotkań z balladą* Materny & Pacuły, 32 trzydziestominutowe audycje z lat 1969–1972, nadawane na antenie „Trójki”. Na ich podstawie można sobie wyrobić zdanie o oryginalnej formule widowiska Materny & Pacuły i upewnić się, że właściwie wszystko, co wymyślili oni oraz nieźrównany w pomysłach muzycznych Antoni Mleczko, rozwinęli i wykorzystali (by użyć eufemizmu) autorzy i realizatorzy *Ballad* telewizyjnych. Co prawda zapis tekstowy w przypadku widowiska scenicznego oddaje przede wszystkim warstwę słowną, ale nie od rzeczy będzie przytoczenie – *in extenso* – kilku fragmentów *Spotkań z balladą* Materny & Pacuły, spisanych z radiowej taśmy. Audycji jest więcej, niż odbyło się widowisk, bo z jednego blisko trzygodzinnego *Spotkania z balladą* były montowane dwie, trzy, a czasem i cztery półgodzinne audycje. Wiele z nich – ze względu na popularność wśród słuchaczy – było emitowanych wielokrotnie na

antenie radiowej „Trójki”, kochanej wówczas przez inteligencję wszystkich pokoleń.

Uwaga: najpierw przytaczam opis wybranych audycji zgodnie z ich archiwalną metryczką, a potem dodaję subiektywny wybór tekstów, ilustrujący wszystkie formy stylistyczne stworzone i wprowadzone do widowiska przez duet Materna & Pacuła oraz teksty piosenek, zwłaszcza napisanych lub zaadaptowanych specjalnie do tego programu.

Spotkanie z balladą – styczeń 1969 (uwaga: to data nagrania programu, a nie emisji audycji), audycja nr 1, czas: 30:30. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Krzysztof Materna i Marek Pacuła (dalej: Materna & Pacuła oraz KM i MP). Autorzy audycji: Michał Bobrowski, Romana Bobrowska, Krzysztof Materna i Marek Pacuła²⁴. – Zawartość, wybór: *Świeć miesiącku*, parodia popularnej piosenki, wyk. Duetto Tropicale: Józef Romek i Antoni Mleczko (studenci krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej) * *Radiowe przygody Hansa Klossa*, wyk. J. Romek i Andrzej Piasecki * *Zajęczek*, sł. Jerzy Święch (student PWST), muz. Andrzej Prystaj, wyk. Leszek Piskorz (student PWST) * Konkurs „na aktorów operetkowych”, Materna & Pacuła + publiczność * *Ballada bez tytułu*, sł. Danuta Bielecka, muz. i wyk. Jacek Popiołek * *Ballada o żołnierzu i śmierci*, sł. Ludwik J. Kern, muz. Stanisław Lic, wyk. Halina Wyrodek (studentka PWST) * *Poznajmy się – fragmenty z życia Materny*, wyk. M. Pacuła * *Wiersz z życia Pacuły*, wyk. K. Materna * *Ballada o Lewickim*, muz. A. Prystaj, sł. NN, wyk. Mikołaj Grabowski (student PWST) * Freejazzowa, pastiszowa przygrywka i przedstawienie zespołu muzycznego: Duda Napieralska (pianino), Jan Jarczyk (pianino), Janusz Stefański (perkusja), Zbigniew Seifert (sax, skrzypce), Jan Gonciarczyk (kontrabas), Antoni Mleczko (tuba i flet)

– Wybór tekstów [uwaga: w nawiasach reakcja widowni lub inny opis warstwy dźwiękowej]: * Piosenka: *Ballada bez tytułu: Tak się życie uparcie całuje // tak się pieści, tak tuli, tak kłamie // by je trzymać najdłużej w ramionach // by je nawet przewiesić przez ramię // Masz warkocze w kokardki związane // w rączkach lalkę całujesz z nadzieją // czy ty wiesz już jak trzeba całować // by się z rączek twych coś nie wymknęło...* [...] (brawa) * *Poznajmy się – fragmenty z życia Materny*: MP – Teraz będzie fragment radiowego wydania telewizyjnej audycji „Poznajmy

się”²⁵, czyli fragmenty z życia Krzysztofa Materny. (śmiech) Była szósta rano. Było to na wczasach w Krynicy. Krzysztof zadzwonił na pocztę i poprosił panią telefonistkę, aby obudziła go o godzinie dziewiętej. O godzinie dziewiętej, śpiąc jeszcze smacznie, posłyszał dzwonek telefonu. Ale był tak osłabiony, że nie potrafił wyciągnąć ręki, by zdjęć słuchawkę z aparatu. Po pięciu minutach, kiedy osłabienie minęło, wyciągnął rękę i do słuchawki powiedział: słucham, to ja. Pani telefonistka powiedziała: proszę wstawać, mamy ładny dzień. (chichot) Dzwonię do pana już pięć minut, pan musi mieć strasznie twardy sen. Krzysztof opowiedział: tak, bo koło mnie leży piękna kobieta. (chichot) I wtedy pani telefonistka beczelnie zapytała: A ta kobieta też ma taki twardy sen? Nie – odpowiedział Krzysiu spokojnie – twardzy. Od dwóch lat nie żyje. (śmiech, brawa) * KM – No to poznajmy się. Proszę państwa, ja chciałem przeczytać wiersz z życia Marka Pacuły: *Pewna panna, jak to wiecie, skrępowana raz w gorsecie – jeść chciała. I ściśnięta w pręty stali, co ukute przez kowali – zajała. O guzika – cios niemiły...* (chichot) *Bo z stanika w szkockie kraty dwie kuleczki, ale z waty – wyskoczyły.* (śmiech, brawa) * *Ballada o Lewickim*²⁶ (M. Grabowski śpiewa matowym głosem, miejscami melorecytując, z zamierzoną transakcentacją, na przydechu, w manierze ulicznych śpiewaków + pastiszowy akompaniament): *Na Batorego, czy wy słyszycie // Lewicki przed trybunałem stanął // bo on kochance odebrał życie // dając z browninga trzy strzały // Choć go warijatem robi rodzina // do warijatów gwałtownie śle, // musi być kara tam, gdzie jest wina // z tobą, Lewicki, jest bardzo źle // Widzisz...* (tu: Grabowski spogląda znacząco na Maternę, śmiech publiczności) *Lewicki, co miłość może // w mogile ciemnej kochanki trup // tobie na szyję kat stryczek włoży // i szubieniczny wnet ujrzysz słup...* (śmiech, brawa)

Spotkanie z balladą – luty 1969, audycja nr 2, czas: 29:15, i nr 3, czas: 29:15. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Materna & Pacuła. Autor audycji: R. i M. Bobrowscy, K. Materna i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: *Dym i dom*, sł. Henryk Rostworowski, muz. Franciszka Leszczyńska, wyk. Janusz Szydlowski (student PWST) * Konkurs *Co mają Francuzi?* Materna & Pacuła + publiczność * Humoreska *Życie*, sł. i wyk. M. Pacuła

* Konkurs „na wycie wilków w różnych językach obcych”, Materna & Pacuła + publiczność * *Piosenka dobosza*, sł. H. Rostworowski, wyk. Halina Wyrodek * Humoreska *Ofiara bitwy*, wyk. K. Materna i Andrzej Urbańczyk * *Róża*, sł. M. Pacuła, muz. Krzysztof Szwaigier, wyk. Ola Maurer (studentka romanistyki UJ) * Radiowy serial *Nędznicy*, Materna & Pacuła * *Na wojnę iść kazano*, sł. H. Rostworowski, muz. starofrancuska, wyk. A. Piasecki * Plebiscyt „na najpopularniejszego mężczyznę na antenie TVP”, Materna & Pacuła + publiczność * *Ballada o Edwinie i Wandzie*, tekst. NN, muz. A. Mleczko, wyk. J. Szydlowski * *Ballada dla swej milej*, sł. F. Villon, muz. i śpiew Jacek Popiołek * *Zabawa w niewypały*, sł. Stanisław Jankowski, muz. A. Mleczko, wyk. L. Piskorz * *Zdarzenie*, sł. i muz. A. Prystaj, wyk. M. Grabowski.

– Wybór tekstów: * Humoreska *Życie*: MP: On – Mam dość. Ona – Czego? Włącz radio. Radio ryczy bigbit. On – Wyłącz radio. Wchodzi milicjant i wyłącza radio. (chichot) Ciszka. Ona zaczyna śpiewać. Fałszuje. Śpiewając, otwiera okno. Samochody jadą i warczą. On – Zamknij okno. Ona nie zamyka i na skutek przeciągu drzwi wylatują z futryną. (chichot) Przeciąg wzrasta. On na skutek lub wskutek przeciągu dostaje czkawki i krzyczy na mleczarkę, że niepunktualnie przyniosła mleko. Mleczarka, obrażona, wypija mleko. (chichot) Ona wymyśla mleczarce, że wypila mleko, a jej mąż jest błądy i ma awitaminozę. Mleczarka nogą tupie i mówi, że ma w nosie awitaminozę razem z jej mężem. On idzie do kuchni i zapala papierosa. Huk. Straszny huk. Ona zostawiła otwarty gaz. (chichot) Młoda, lat 26, wdowa, pozna pana, który znosi wszystko, cel matrymonialny. (śmiech) On, młody, znosi wszystko. Ona pomaga mu znosić. (śmiech) On włącza radio. Radio ryczy bigbit. Ona krzyczy – Wyłącz radio. Wchodzi milicjant i zamyka jego i ją, ale radia nie wyłącza. (śmiech, brawa) A morał taki wynika z tego, że nie należy znosić wszystkiego. (brawa, śmiech) * Piosenka *Róża: Dziewczyna moją różę zerwała // dziewczyna tę różę kochankowi oddała // Jej oczy nie patrzyły, jej serce nie słyszało // jak gasły moje oczy, jak umierało ciało [...]* *Róża zwiędła, upadła // jego ręką rzucona, i dziewczyna upadła drogą dnia przemęczona // Poszedł chłopiec po wodę, rzeka w pobliżu była // lecz powrócił za późno // róża również nie żyła.* * *Ballada o Edwinie i Wandzie*²⁷ (J. Szydlowski śpiewa pastiszowo, z transakcentacją niemal w każ-

²⁴ Tylko za pierwszym razem podaję pełne brzmienie imion i nazwisk twórców, za kolejnym pierwszą literę imienia i nazwisko. Z kolei przy wybranych tekstach nie podaję ponownie nazwisk autorów wymienionych już w opisie audycji.

²⁵ *Poznajmy się!* – cykliczny program telewizyjny TVP z drugiej połowy lat 60. XX w. Scenariusz: Jacek Fedorowicz, Jerzy Gruza i Bogumił Kobiela; reżyseria: J. Gruza.

²⁶ Tekst i nuty *Ballady o Lewickim* można znaleźć [w:] *Tylko we Lwowie. Piosenki lwowskie*, oprac. na akordeon M. i S. Wiśniewscy, Łódź [b.r.], s. 94.

²⁷ Piosenka w zbliżonej wersji była w Polsce prawdopodobnie znana już w latach 80. XIX w. Ten odwieczny motyw – niemożliwej miłości arystokraty do dziewczyny z ludu, a w tym przypadku hrabiego Edwina do szansonistki Sylwii, wykorzystali libreciści *Książniczka czardasza* (1915) z muzyką Imre Kalmana – Leo Stein i Béla Jenbach. W roku 1934 nagrał podobną balladę na płycie – z tekstem innym niż śpiewany przez Szydlowskiego – Tadeusz Faliszewski (1898–1961), piosenkarz i aktor rewiowy i operetkowy; po 1945 r. na emigracji, najpierw w Londynie, a później w Chicago, gdzie współpracował z teatrem Feliksa Konarskiego.

dym słowie, z przerysowaniem rozdzielając wpisane w balladowy tekst „role”: Wandy, Edwina i narratora. Główny motyw muzyczny prowadzi tuba, na której gra kompozytor, a sekcja gra w stylistyce kapeli weselnej, w rytmie groteskowego chodzonego) *Wieczór w ogrodzie, w altanie // miłą wonię pachnie kwiat // To słowików piękne pianie // upiększa ten cały świat // Trudno ukryć płacz dziewczęciu // kiedy łąza w żrenicy jej // Kiedy wrócisz, mój Edwinie // prędko wróc do Wandy swej...* (śmiech) *On ostatni raz uściśnął // swej kochanej białą dłoń // potem jeszcze szablą błysnął i odtętnił.... jego koń* (śmiech) *Minął roczek pożądany już zakwitły róż, bzy // Wraca Edwin do altany, gdzie płynęły Wandy łzy // Lecz nie zastał jej w altanie, // tylko krzaczek róż, bzu // I litery na marmurze: Twoja luba leży tu // Prędko rzucił broń za siebie // i w klasztorze składa ślub // potem widzieć można było – // kilku mnichów kopie grób!* (śmiech, brawa)

Miłosne spotkanie z balladą – 28.03.1969, audycja nr 4, czas: 29:00; nr 5, czas: 29:00; nr 6, czas: 32:00. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Materna & Pacuła, autor audycji: R. Belczyk, M. Bobrowski. – Zawartość audycji, wybór: Pastiszowy, groteskowy wstęp muzyczny, powitanie, odpowiedzi na listy radiosłuchaczy itd., Materna & Pacuła * *Wykończyłaś mnie psychicznie*, muz. i sł. A. Prystaj, wyk. Janusz Wiertek * Konkurs „dlaczego nas kochacie”, Materna & Pacuła + publiczność * *Kochacz-rozwijacz*, z cyklu: *Staja, wynalazca*, wyk. G. Warchoł * *Miłośćka*, muz. A. Mleczo, sł. Owidiusz, wyk. Jerzy Cnota (student rusycystyki UJ) * Humoreska *Masarnia*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * *Miłość dwudrzwiowa*, sł. Pacuła & Materna, muz. A. Mleczo, wyk. K. Materna * *Zapoznałem cię w Miechowie*, sł. i muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * *Miłość prawdziwa, lecz spóźniona*, sł. M. Pacuła, muz. A. Mleczo, wyk. J. Cnota * *Jak masz na imię* (piosenka rosyjska), wyk. Anna Żebrowska (studenta rusycystyki, UJ) * Konkurs „na oddechy erotyczne”, Materna & Pacuła + publiczność * *Jak podrywać, nie znając języka?*, z cyklu: *Staja, wynalazca* * *Donna Ludwika*, muz. A. Mleczo, sł. Michał Bobrowski, wyk. A. Piasecki * *Teresa*, muz. F. Buscaglione, wyk. J. Cnota.

Kowbojskie spotkanie z balladą – 6.06.1969, audycja nr 7, czas: 28:30; nr 8, czas: 29:45. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie: Materna & Pacuła, autor audycji: M. Bobrowski, R. Bobrowska, K. Materna i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: Humoreska *Harry i Stanley*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * *Gdy zakwitły róż w Dowling City*, sł. T. Ryłko, muz. A. Mleczo, wyk. L. Piskorz * Zabawy z publicznością „pędzenie stada bydła”, Materna & Pacuła * *Mamo, ja chcę być cowboyem*, sł. Wincenty Faber, muz. Janusz Woś, wyk. A. Piasecki * *Musical-western*, sł. i wyk. Materna & Pacuła + publiczność *

Koń złego Jima, sł. W. Faber, muz. A. Mleczo, wyk. M. Grabowski * Konkurs „na dialogi kowbojskie”, Materna & Pacuła + publiczność * *Nie wchodź do tej tawerny*, sł. W. Faber, muz. Jan Jarczyk, wyk. L. Piskorz * Publiczność „tworzy” efekty dźwiękowe do pierwszego polskiego westernu, Materna & Pacuła * *Zemsta kowboja*, sł. Leszek A. Moczulski, muz. J. Jarczyk, wyk. M. Grabowski * *Kowboj Iwan*, sł. W. Faber, muz. Andrzej Zarycki, wyk. A. Piasecki * Humoreska *Stanley i Harry w tawernie Jaszczury*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * Przedstawienie zespołu muzycznego: Jan Jarczyk (piano), Jan Gonciarzyk (kontrabas), Janusz Stefański (perkusja), Tadeusz Oferta (banjo), Antoni Mleczo (flet, tuba), Zbigniew Seifert (sax, skrzypce).

– Wybór tekstów: *Harry i Stanley na polowaniu*: KM – Drzwi tawerny „Jaszczury” zaskrzypiały. Z mroku wyłoniły się dwie sylwetki. (razem) Czołem kowboje, powiedzieli jednocześnie Stanley Materna i Harry Pacuła. (śmiech) MP – Stanley był wysokim, ciemnoblond poganiaczem bydła. (śmiech) Miał najpewniejszą rękę do colta w całym *city*. (śmiech, okrzyki kowbojskie itp.) Kobiety, których było dwie w miasteczku, szalały za nim, ale on nie schodził z konia. (śmiech) KM – Harry Pacuła był krańcowym przeciwieństwem Stanleya. Na widok kobiety zaraz schodził z konia. (śmiech, brawa) Z natury był romantykiem i kiedy Stanley polował, to on pisał sentymentalne liryki erotyczno-kowbojskie o miłości do przyrody nieożywionej [...] (chichot, brawa)

Morskie spotkanie z balladą – listopad 1969, audycja nr 9, czas: 27:30; nr 10, czas: 24:40. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Materna & Pacuła. Autor audycji: M. Bobrowski, R. Bobrowska, K. Materna i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: * Pastiszowa *Polka marynarska*, powitanie, śpiewy publiczności itd. * *Marzenie*, muz. A. Mleczo, sł. i wyk. K. Materna * *Walczki tyrolski, czyli skąd te dziurki w serze?*, Duetto Tropicale * Konkurs „na naśladowanie syren okrętowych, okrętów nawodnych i podwodnych”, Materna & Pacuła + publiczność * *Dok latający*, z cyklu *Staja, wynalazca*, wyk. G. Warchoł * *Ja jestem jak fala*, sł. W. Faber, muz. A. Mleczo, wyk. L. Piskorz * *Pięciu chłopców z Albatrosa*, sł. i muz. Feliks Konarski, wyk. Ola Maurer * *Łódka-wstańka*, z cyklu *Staja, wynalazca* * *Weronka*, sł. Henryk Cyganik, muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * *Składana kotwica*, z cyklu *Staja, wynalazca* * *Wyśpa nieznana*, sł. W. Faber, muz. A. Mleczo, wyk. M. Grabowski * Zabawa w tonący statek, Materna & Pacuła + publiczność * *Jak dobrze być marynarzem*, sł. M. Bobrowski, muz. A. Mleczo, wyk. L. Piskorz * Humoreska *Dziennik pokładowy*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * *Ostatnia ballada*, sł. M. Pacuła, wyk. Materna & Pacuła * Na tle muzyki w manierze kapeli weselnej („ludyczne” solo saksofonowe

– Z. Seifert), przedstawienie zespołu: Jan Jarczyk (piano), Zbigniew Seifert (skrzypce, sax), Jerzy Bezucha (perkusja), Jan Gonciarzyk (kontrabas), Antoni Mleczo (tuba).

– Wybrane teksty: * Piosenka *Marzenie: Chciałbym być okrętem, takim dużym i szerokim // Pływałbym po morzu, po wielkim, po głębokim // Chciałbym być na ropy, tanio to kosztuje // mógłbym wtedy przewozić samochody, węgiel, rudę // miałbym dużą wyporność, to bardzo wygodne // duży dziób, dużą rufę, wszystko duże i godne // Pływałbym po świecie, przodowałbym w resorcie // pracował dla państwa, żonę miał w każdym porcie. // Życie byłoby piękne, fajnie byłoby i swojsko // Kochałbym każdą dziewczynę – we wtorek nie chodził na wojsko...* (śmiech, brawa) * *Dok latający*, wyk. G. Warchoł: – Staja jestem, Zenon, profesor nadzwyczajny. (śmiech) Rzeczy prezentuję różne, co wynalazłem. Na przykład wynalazłem dok latający. (śmiech) Dok ten latający to wynalazłem po to, ażeby w razie niebezpieczeństwa na pełnym morzu statek mógł być szybko naprawiony. [...] Bo jeżeli dany statek potrzebuje pomocy, uruchamiamy dany dok latający. Uruchamiamy... I on sobie leci. (śmiech) A jeżeli dok nie leci, to znaczy, że też jest zepsuty. (śmiech, brawa) I wtedy to statek do niego leci, albo i nie... (śmiech, brawa) * Piosenka *Ja jestem jak fala: Ja jestem jak fala, gdzieś w morzu schowana // Rozglądam się wkoło, czy nie ma bałwana // a bałwan po morzu ugania się stale // i coraz to inną poderwać chce falę // ref. Gdyby się znalazł jaki marynarz, który by o mnie zadbał // to od tej pory nie byłby groźny już dla mnie żaden bałwan // bo cóż pozostaje samotnej kobiecie, gdy tyle bałwanów jest jeszcze na świecie. [...]*

Urodzinowe spotkanie z balladą – 26.11.1969, audycja nr 11, czas: 26:30 – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Materna & Pacuła, autor audycji: M. Bobrowski, R. Bobrowska, K. Materna i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: *Ballada Stefanka Dowling-Botsa*, wg M. Twaina, muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * *Toast na cześć Witolda Fillera*,²⁸ sł. K. Materna, muz. A. Mleczo, wyk. Duetto Tropicale * Humoreska urodzinowa, sł. i wyk. Materna & Pacuła * *Romans na pół rosyjski*, sł. i muz. Alicja Tanew, wyk. A. Piasecki * *Antystonka*, z cyklu *Staja, wynalazca* * *Kilometr za miastem*, sł. i muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek.

– Wybór tekstów: * *Toast na cześć redaktora Fillera: Kto jest miły i serdeczny, dobry cichy i stateczny // Kto rozrywkę nam zbudował, kto Sipińską wylansował //*

*Kto jurorem był w Sopocie, kto pracował w czoła pocie // by satyrę „Wielokropka”²⁹ rozumiała nawet chłopka // Kto załatwił Skaldom Sopot, kto miał potem wielki kłopot // Kto zawładnął naszym śmiechem // Kto się ścierał z „Tele echem” // Kto rozciągnął wyż nad Polską // kto lansuje Renę Rolską [...] To redaktor Witold Filler, to nasz wielki wódz duchowy. I to właśnie przed Fillerem pochylają wszyscy głowy [...] (brawa, okrzyki: Niech żyje, itd.) PM (do publiczności) – Nie wiedziałem, że aż tyle osób chce się podlizzać redaktorowi Fillerowi... * Humoreska urodzinowa: KM – Świtało. Za oknem wstawał słoneczny dzień. W pokoju było zimno, odwróciliśmy się do siebie opatuleni koldrami i złożyliśmy sobie życzenia, nie podając rąk. Był to dzień naszych urodzin. MP – Mimo że spaliśmy każdy w innym łóżku, nie dzieliło nas już nic. (chichot) Łóżek rozsunąć się nie dało, bo przeszkadzała ta cholerna ściana z lewej i z prawej strony. (chichot) Ściana też się rozsunać nie dała, chociaż nic nie stało na przeszkodzie. (śmiech) KM – Chcieliśmy wstać, ale usłyszeliśmy pukanie do drzwi. Do pokoju wbiegło czterdzieści nagich dziewcząt. Dyszały. W rękach trzymały kwiaty. (chichot) MP – Zrozumieliśmy, że tego dnia już na pewno nie pójdziemy na zajęcia [...] (śmiech, brawa)*

Rzemieślnicze spotkanie z balladą – luty 1970³⁰, audycja nr 12, czas: 24:40; nr 13, czas: 29:40. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Materna & Pacuła, autor audycji: M. Bobrowski, R. Bobrowska, K. Materna i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: Humoreska *Saga rodu strugów*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * Konkurs „naśladowanie głosem odgłosów narzędzi rzemieślniczych”, Materna & Pacuła + publiczność * *Czemu*, muz., sł., wyk. Andrzej Sikorowski (student polonistyki UJ, debiut w *Spotkaniu z balladą*) i bracia Dziedzicowie * *Szydło z worka*, z cyklu: *Staja, wynalazca* * Konkurs „dla najlepszej sprzedawczyni produktów rzemieślniczych”, Materna & Pacuła + publiczność * *Szewska ballada*, muz. A. Mleczo, sł. i wyk. K. Materna * *Nowy Rok*, sł., muz. i wyk. A. Sikorowski * *Tartak przenośny*, z cyklu: *Staja, wynalazca* * *Lunatycy*, sł. Andrzej Żarnowski, muz. Edward Zawiliński, wyk. A. Żebrowska * Humoreska *Powrót posła i jego wpływ na rozwój rzemiosła*, Materna & Pacuła * *Grube ryby*, sł. H. Cyganik, muz. i wyk. Paweł Bieńkowski * *Genowefa, ach*, sł. i muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek + Duetto Tropicale (Mleczo & Romek) * Przedstawienie zespołu muzycznego: Adam Pukalak (perkusja), Marian Pawlik (bas), Antoni Mleczo (flet), Jerzy Horwath (piano)

²⁸ Witold Filler (1931–2009) – redaktor i publicysta, historyk teatru i telewizji, wpływową postać ówczesnej TVP; kierownik redakcji rozrywki, od roku 1978 red. naczelny „Szpilek” itd.

²⁹ Satyryczna audycja TVP Warszawa w reż. W. Fillera, którą prowadzili aktorzy Jan Kobuszewski i Jan Kociński.

³⁰ W tym czasie duet artystyczny M & P przygotowywał równocześnie program telewizyjny *Show na pięć wiołonce* i program rozrywkowy w Teatrze Groteska pt. *Studenckie varietes* w reżyserii K. Jasińskiego, scenariusz i prowadzenie Materna & Pacuła.

– Wybrane teksty: * *Szydło z worka*, z cyklu: *Staja, wynalazca*, wyk. G. Warchoł: – Kopytolog jestem, magister... (śmiech) Szydło z worka wynalazłem. (śmiech, brawa) To nie jest proste, tak z worka wynaleźć... Ażeby wynaleźć z worka, szydło z worka, to potrzebny jest worek. A po drugie – szydło jest potrzebne. (śmiech) Następnie wkładamy szydło do worka. (śmiech) I mocno zawiązujemy. Jak na przykład wyjdzie szydło z worka, to znaczy, że worek jest dziurawy. (śmiech) Albo że szydło włożyliśmy nie do tego worka. Albo że to nie to szydło. (śmiech) A jak na przykład nie wyjdzie szydło z worka? To trzeba worek podziurawić. (śmiech) Szydło musi wyjść z worka. Po to jest worek. (śmiech, oklaski) * Piosenka Lunatycy: *Gdy noc już zamyka szuflady // naszych mieszkań stłoczonych na piętrach // pod spojrzeniem przykuci do ściany // odpływamy na wielkich okrętach // Pod żaglami wyśnionych marzeń // rozwijamy ramiona na wietrze // uśmiech szczęścia niesiemy na twarzy // pełną piersią czerpiemy powietrze // ref. Lunatycy, lunatycy, chodzą światem po omacku // w nocnej ciszy, wyciągają chude ręce // w pustą przestrzeń, kręte drogi układają w proste wiersze // Każdy z nich za tęsknotą swą goni // póki budzik o szóstej nie zadzwoni...*

Strażackie spotkanie z balladą – 17.03.1970, audycja nr 14, czas: 29:20. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Materna & Pacuła. Autor audycji: K. Materna i M. Pacuła, M. Bobrowski. – Zawartość, wybór: * *Polka strażacka*, pastisz (brawa, okrzyki publiczności, itd.) * *Balladowa instrukcja ewakuacji przeciwpożarowej widowni*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * *Zdarzenie*, muz. i sł. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * *Sikacz zawęglowiec*, z cyklu: *Staja, wynalazca* * Konkurs krasomowy dla publiczności, Materna & Pacuła + publiczność * *Święto strażaka*, muz. A. Mleczko, sł. K. Materna, wyk. A. Żebrowska * Ludowe ballady angielskie, wyk. Amudsen Stainait (student z Norwegii) * Humoreska *Stodoła*, sł. i wyk. Materna & Pacuła * *Najlepsza drużyna*, muz. A. Mleczko, sł. K. Materna, wyk. A. Piasecki * przedstawienie zespołu muzycznego: Jerzy Bezucha (perkusja), Jan Gonciarzyk (kontrabas), Antoni Mleczko (flet, tuba), Ryszard Kwaśniewski (sax), Krzysztof Szwaigier (pianino), Władysław Winnicki (skrzypce).

– Wybór tekstów: *Balladowa instrukcja ewakuacji przeciwpożarowej widowni*: KM – Podajemy schemat ewakuacji widowni spotkania z balladą na wypadek pożaru. (chichot) MP – Panie jako zadanie naczelne mają za wszelką cenę nie dopuścić do paniki... wśród panów. (śmiech) Wolno stosować wszystkie środki. Potem panie zrzucają z siebie wszystkie kosztowności i oddają je strażakom, (chichot) co zapobiega ich utracie w czasie bezcelowej ucieczki. (śmiech) KM – Panowie zrzucają z siebie koszulę nylonowe (chichot) i układają je na jeden stos,

który likwidują ogniem. (śmiech) Ponieważ mały ogień najlepiej zwalczać dużym ogniem. (śmiech) W żadnym wypadku nie wolno panom zdejmować butów, nawet jeżeli mają na nogach skarpetki elastyczne. (śmiech) Następnie panowie bez koszul wynoszą panie bez biżuterii, a panowie w koszulach z flaneli i popeliny zdejmują buty i boso biegną po wodę i po bosaki. (śmiech) Jak wszystko już jest ewakuowane, dzwoniemy po straży pożarną, o ile to jeszcze konieczne (śmiech, brawa) * Piosenka *Święto strażaka: W remizie dzisiaj ruch i gwar // wre tam zabawa na tysiąc par // Komendant hasa z komendantową // strażak przodownik z przodownikową // sołtys z sołtyską, prezes z prezeską, pleban z plebanką // bawią się krzepko // A sikawkowy wraz z sikawkową // refren piosenki śpiewają solo // Niech każdy Polak o tym wie, że dziś strażacy bawią się // dzisiaj świętego jest Floriana // zabawa potrwa aż do rana // Lecz nagle co to, syrena wyje // za tą syreną pożar się kryje // Koniec zabawy, chłopcy strażacy zamiast się bawić idą do pracy // Tutaj się kryje nasza pointa, czasem pracować trzeba i w święta [...]*

Studenckie spotkanie z balladą (wyjątkowo w klubie UJ „Nawojka”) – listopad 1970, audycja nr 16, czas: 28:45; nr 17, czas: 28:45; nr 18, czas: 30:30. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska M. Pacuła oraz Jerzy Cnota (dalej: MP i JC). Autor audycji: M. Bobrowski, R. Bobrowska, M. Pacuła. – Zawartość, wybór: *Pożyczona dziewczyna*, sł. W. Faber, muz. M. Niwelt, wyk. J. Bętkowski * *Wykład inauguracyjny*, z cyklu *Staja, wynalazca* * Humoreska *Odwiedziny*, sł. i wyk. M. Pacuła * *Zinka*, sł. Danuta Bielecka, muz. K. Szwaigier, wyk. H. Kuma * *Mechaniczny korepetytor*, z cyklu *Staja, wynalazca* * Humoreska *Wieczór na Grenlandii*, sł. M. Pacuła, wyk. JC i MP * *Dialog, czyli mówi chłopiec do dziewczyny*, sł. M. Pacuła, muz. A. Mleczko, wyk. A. Żebrowska i J. Cnota * Konkurs dla publiczności „ze znajomości języków obcych” * *Narty-skoczki*, z cyklu *Staja, wynalazca* * Konkurs „na recenzję teatralną” z udziałem wyciągniętych „dobrowolnie” z publiczności: Sławomira Cieślaka, Henryka Cyganika, Marka Kalisza i Janusza Żukrowskiego * *Teatr ogromny*, sł. H. Cyganik, muz. K. Szwaigier, wyk. Janusz Langenfeld (debiut w *Balladzie*) * *Witacz-potrząsacz*, z cyklu *Staja, wynalazca* * *Dziwna załoga*, sł. W. Faber, muz. M. Niwelt, wyk. J. Bętkowski * *Ballada o dobrym królu*, sł. H. Cyganik, wyk. H. Kuma * Przedstawienie zespołu muzycznego: Krzysztof Szwaigier (pianino), Wiktor Strysowski (bas), Toni Czernicki (perkusja), Krzysztof Wierchoń (gitara), Antoni Mleczko (flet, tuba)

– Wybór tekstów: piosenka *Teatr ogromny: Teatr mój widzę ogromny // misterium, świątynia narodowa // w pierwszym rzędzie żrą ciastka dwie donny // w drugim drzemie wycieczka z Miechowa // Kłuszczą pulchniutko półgębkiem // koneserzy czekają antraktu // by*

*krytycznie i inteligentnie zrobić // jarmark z teatru... * Piosenka Dialog, czyli mówi chłopiec do dziewczyny: Mówi chłopiec do dziewczyny // trzeba iść tą ciemną nocą i nie wierzyć pustym oczom // Trzeba umieć, tak bez słowa, żeby potem nie żałować // ani dnia, ani godziny // Trzeba umieć się miłować // mówić chłopiec do dziewczyny // A dziewczyna, jak dziewczyna // niby słucha, lecz nie słucha // myśli – w domu jest pierzyna // idzie sroga zawierucha. [...] Ale chłopiec, jak to chłopiec // w kółko wciąż powtarza swoje // i tak stoję, a śnieg pada // i tak marzną obydwój... Kiedy rano robotnicy z trudem zasnę rozkopali // to stał chłopiec i dziewczyna // ale już nie rozmawiali... (śmiech, brawa)*

Anna Żebrowska: Marek był współautorem kilku śpiewanych przeze mnie piosenek, w tym tekstu „Mówi chłopak do dziewczyny”, dowcipnej opowieści o parze zakochanych randkujących pod gołym niebem – w zimie, na tegim mrozie, aż... śnieg ich całkiem zasypał i zamienili się w dwie bryły lodu. Czarny humor Marka nie był przypadkowy i, skądinąd, odwoływał się do naszych ówczesnych doświadczeń: nie mieliśmy jeszcze własnych mieszkań, w akademikach w intymnych sytuacjach przeszkadzali współlokatorzy, w domu rodzice, na knajpę czy hotel pieniędzy nie było. Wystawało się na Plantach, w historycznych bramach przy Rynku krakowskim, chodziło wokół Błonia. A i zimy były wtedy prawdziwymi zimami. Z wdzięcznością dla autorów wspomnę, że w latach 1970–1972 ta piosenka była moim numerem popisowym i środowiskowym szlagierem³¹.

Makabryczne spotkanie z balladą – 11.03.1971, audycja nr 19, czas: 31:00; nr 20, czas: 31:30; nr 21, czas: 29:00. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie widowiska: Marek Pacuła i Jerzy Stuhr (dalej: MP i JS). Autorzy audycji: R. Bobrowska, M. Bobrowski i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: Zbiorowa pieśń *Umarł Maciek, umarł, już leży na desce*, MP i JS + publiczność * *Ballada o gilotynie*, sł. Leon Pawlik, muz. A. Mleczko, wyk. J. Bętkowski * *Ballada o królu i kacie*, sł. M. Bobrowski, muz. A. Mleczko, wyk. A. Żebrowska * *Jak przerobić tranzystor Ewa na sadystor Adam*, z cyklu *Staja, wynalazca*, wyk. G. Warchoł, * *Dziewczyna jest jak śnieg*, sł. Bruno Miecugow, muz. Witold Stańczyk, wyk. Marta Stanek * kabaret Olafy: *Protest song ludowy w proteście przeciw cywilizacji*, wyk. J. Prochyra, G. Warchoł, W. Wójcik (student PWST) * *Może*, sł. i muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * *Ostatni zajazd na Litwie*, sł. i wyk. M. Pacuła * *Ballada zastrachana*, sł. Andrzej Lajborek (student PWST), muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * Humoreska *Kaci*, sł. i wyk. MP i JS * *Zofia i Szkoda lata...*, sł. muz. i wyk. A. Sikorowski i bracia Dziedzicowie * Scenariusz horroru *Wstręt*

w wodzie, sł. i wyk. MP i JS + filmowe efekty dźwiękowe „wytwarzane” przez publiczność * *Była u nas taka jedna*, sł. A. Lajborek, muz. A. Mleczko, wyk. A. Żebrowska * Seans spirytystyczny, Jan Prochyra (student PWST) * *Straszliwe dzieje krwawego Antka z Wadowic*, wyk. MP i JS * *Ballada o brodzie*, sł. muz. A. Prystaj, wyk. J. Wiertek * *Z diablem na ty*, sł. B. Miecugow, muz. Stanisław Radwan, wyk. M. Stanek * Pożegnanie i przedstawienie zespołu muzycznego: Jerzy Bezucha (perkusja), Marian Pawlik (bas), Antoni Mleczko (flet), Jerzy Horwath (pianino)

– Wybór tekstów: Scenariusz horroru *Wstręt w wodzie*: (MP i JS przydzielają poszczególnym częściom widowni „wytwarzanie” efektów dźwiękowych, np.: krzyk potępieńców, szczekanie zębami, śpiew wampirów na melodię *Anna Maria*, okrzyki strachu itp.). JS – Co roku w naszym miasteczku odbywało się ludowe święto. Placem zabaw był rynek, gdzie od wczesnych godzin porannych zbierał się tłum tubylców, powiększony o zagranicznych turystów i dziennikarzy. W bocznych uliczkach ustawiały się reprezentacyjne pochody wyrodnialców i zboczeńców. (chichot) MP – Burmistrzowi i ławnikowi, którzy nie mogli precyzyjnie się przez tłum do trybuny honorowej, torowano drogę laserem... (chichot) Stał się w tłumie, zadzierając wysoko głowy. JS – Nic nie widzę, powiedział Jerzy do Marczka i zadarł z trzaskiem głowę. MP – Mam pomysł, powiedział Marczek, widząc trzy pętle szubieniczne przygotowane dla zwycięzców biegu po trupach. (chichot) JS – Zrozumieliśmy się bez słowa i podciągając na rękach, wsunęliśmy fachowo nasze głowy w pętle. MP – Strasznie skrzypisz, powiedział Marczek do Jerzyka, kiedy już zawiśli. JS – To jednak nie to samo co krawat lub apaszka, wydusił z siebie Jerzyk zsiniałymi wargami. Ale przynajmniej coś widać. MP – Nie mogę cofnąć języka. Jeszcze się ktoś obrazi. (śmiech) JS – To go przegryż. (śmiech, brawa) MP – I tak sobie bez troski gaworząc, nie zauważyli, że zaczęła się defilada. Z bocznej ulicy dochodził narastający tupot. (publiczność tupoce) Przed trybuną defilował pochód zboczeńców, który zamykał karny szereg wampirów (publiczność śpiewa hymn wampirów *Anna Maria*). JS – I po tej części oficjalnej (śmiech) zaczęła się część artystyczna [...] MP – Z przykrością zauważyliśmy, że obecne święto ludowe nie odbiega od tradycyjnych dożynek, i postanowiliśmy zaprotestować. (chichot) JS – Ocinamy się, powiedział Jerzyk, po czym otworzyliśmy czarne parasole i miękko wyładowaliśmy na ziemi. MP – Kiedy się obudziliśmy, w kinie nie było już nikogo i tak przespałiśmy najnowszy polski horror „Wstręt w wodzie”... (śmiech, brawa) * *Ostatni zajazd na Litwie* („nastrojowy” akompaniament fortepianu): MP

³¹ Rozmowa telefoniczna, 13.07.2018.

– Dwunastą godzinę wybił zegar stary, budząc ze snu wiecznego truchła ludzkich mar. Natenczas na cmentarz odwaliszy grobu głaz, wylał biały kościotrup, wołając: już czas, już czas! Poczem podszedł pod starą cmentarną kaplicę, ujął w rękę piszczele dwie ogromne gromnice i podpaliwszy dwie obok leżące chrustu kupy, wokół, których już się zbierały ludzkie kościotrupy, złączywszy się wybielałymi piszczelami rąk, utworzyły wśród ognisk jeden wielki krąg. I wśród wichru wyjącego ton muzycznych gam rozpoczęły swój szalony, choć pośmiertny tan. Jeden trup, za stary, by jeszcze mógł chodzić, chciał wstać, lecz w proch się sypnął, nim zdążył krok zrobić. I tak bywa. Dwa inne, płci odmiennej, szły cmentarną aleją, śmiejąc się i tuląc, jak się zakochani śmieją... On jej coś szepnął, ona stanęła zawstydzona, opuszczając nisko czaszkę i beznamięsne ramiona. (śmiech) On mocniej wpół objął swą trupią dziewicę i poszli się kochać za starą kaplicę... Tam leżąc zbliżeni z matką ziemią, dali unieść się pośmiertnym, erotycznym marzeniom. On pieścił ją po czaszce, po beznamięsnych udzie – kochali się tak, jak to robią ludzie. (chichot) Łącząc swe szczęki w pocałunkach beznamięsnych, upajali się tą chwilą marzeń bezcielesnych. (chichot) A gdy doszli do szczytu swego upojenia, usłyszeli trzy raz, po trzykroć trzy pienia. I szczęki ich ostatni całus wymienili, po czym oddaliły się do swej mogiły... I taki był ostatni zajazd na Litwie... (śmiech, brawa) JS – Był to nieznany wiersz Adama Mickiewicza skreślony przez cenzurę z czwartej części *Dziadów*, (śmiech) który od przyszłego roku znajdzie się w podręcznikach szkolnych.

Harcerskie spotkanie z balladą, „Nowy Żaczek” – 12.07.1971, audycja nr 23, czas: 28:30; nr 24, czas: 28:35; nr 25, czas: 28:10. – Opis archiwalny: scenariusz, teksty i prowadzenie imprezy: Materna & Pacuła. Autor audycji: M. Bobrowski, K. Materna i M. Pacuła. – Zawartość, wybór: Harcerski sygnał muzyczny, powitanie „druhów”, rozpalenie ogniska itd., Materna & Pacuła i J. Stuhr + zespół muz. + publiczność * Ballada bieszczadzka, wyk. J. Bętkowski * Rozmowy z druhem Materną cz. I, II i III * Ballada o buławie, sł. M. Bobrowski, muz. A. Młeczko, wyk. Ryszard Kluziewicz * Składany palant, z cyklu: Staja, wynalazca * Organizacyjna ballada, muz. A. Młeczko, sł. i wyk. K. Materna * Humoreska harcerska, wyk. M. Pacuła i J. Stuhr * Latryna błyskawicznie rozkładana, z cyklu Staja, wynalazca, wyk. G. Warchoł * Gdzie żołnierze idą, sł., muz i wyk. A. Sikorowski * Wędrówki z Prochyra po kraju, wyk. J. Prochyra i G. Warchoł (incydentalny kabaret Olafy, PWST) * Ładnie ci będzie w białym welonie, sł. Jacek Pacuła³², muz. i wyk. A. Żebrowska * Wykład o zastępowaniu przez harcerzy brzydkich wyrazów wyrazami niebrzydkimi, z cyklu: Staja, wynalazca, wyk. G. War-

choł * Skecz z udziałem publiczności – Harcerski hufiec miłośników dobrej książki * Obozowe tango, wyk. J. Bętkowski + publiczność * Harcerski musical *My Fair Stokrotka* z udziałem publiczności, Materna & Pacuła * *Na granicy*, muz. Edward Olearczyk, wyk. Małgorzata Ząbkowska (PWST) i K. Materna * Parodia telewizyjnej *Wielkiej gry*, Materna & Pacuła + publiczność * *Wtedy tylko jeszcze chcieć*, sł., muz. i wyk. A. Sikorowski * Konkurs „na straszenie”, wyk. Andrzej Urbańczyk, Włodzimierz Jasiński, Joachim Rusek * Humoreska *Niewidzialna ręka*, wyk. Materna & Pacuła + publiczność * Przygrywka i przedstawienie zespołu muzycznego: Antoni Krupa (gitara), Tolo Lisiecki (kontrabas), Antoni Młeczko (pianino), Sławomir Kula (klarnet), Andrzej Czechowski (puzon)

W programie kolejnej, jeszcze radiowej *Balady pornofonicznej* pod batutą duetu Stuhr & Sobczuk, bez udziału Marka Pacuły (czerwiec 1972), pojawiła się piosenka z jego tekstem *Wzdłuż rzeki biegłem* z muzyką i w wykonaniu Andrzeja Sikorowskiego. Odnotowuję tę piosenkę dla podkreślenia faktu wyjątkowej rzadkości, takiego mianowicie, że w repertuarze Sikorowskiego zaistniał tekst piosenki napisany nie jego piórem. A wiadomo, że ten śpiewający poeta nikomu niemal od zarania swojej kariery na to nie przyzwalał.

Wspomina Andrzej Sikorowski: *Pamięć siedemdziesięciolatka bywa zawodna i nie pamiętam już teraz, czy poznałem Marka w czasie studiów filologicznych, czy kiedy zaangażowałem się w kulturalny ruch studencki, w Festiwal Piosenki Studenckiej i tak dalej, czy wówczas dopiero, kiedy zaprosił mnie, młodego obiecującego autora, do „Spotkań z balladą”, które prowadził z Materną w „Nowym Żaczku”. Pamiętam atmosferę tych „Ballad” i ich głównego adresata – inteligentną publiczność studencką. Przygotowaną intelektualnie, czytając, która wyczuwała fantastycznie intencje prowadzących, w związku z tym mogli robić użytek ze swojej błyskotliwości, wiedząc, że każdy niuans, najcieńsza aluzja zostanie właściwie odczyta-*

³² Jacek Pacuła (1946–2001), młodszy brat Marka. Równie utalentowany...

na. A to był taki czas, kiedy aluzja polityczna miała swoją siłę, bo wszystko był aluzyjne, a ludzie byli bardzo spragnieni tego, żeby władcom dokopać. Z tych „Ballad” pamiętam też moje zaskoczenie entuzjastycznym przyjęciem tego, co robiłem, i to, że te moje pierwsze piosenki tam właśnie znalazły swoje miejsce. Czulem się tam, jak ryba w wodzie. Myśmy

*z tą publicznością myśleli tym samym kodem. Jakoś w tym czasie Marek dał mi dwa albo trzy teksty, do których dodałem melodię i nagrałem, razem z kilkoma moimi piosenkami w krakowskim radio [1972]. Jedna z nich, nie pamiętam pod jakim tytułem, miała taki wers (nuci): Wzdłuż rzeki biegłem, hej, po zielonym, po równinie...*³³

³³ Rozmowa, „Vis a Vis”, Kraków, 26.06.2019.

Krzysztof Materna (1946, Sosnowiec), konferansjer, satyryk, reżyser i scenarzysta widowisk estradowych i teatralnych, współautor – z Wojciechem Manem – telewizyjnych audycji rozrywkowych, itd. itp.

Marek Pacuła (1945, Bochnia – 2017, Kraków), satyryk, dziennikarz radiowy, reżyser i scenarzysta widowisk estradowych i teatralnych; aktor i autor kabaretu Piwnica pod Baranami w latach 1971–2010 i jego szef artystyczny w latach 1998–2010, itd. itp.

Artykuł jest fragmentem jednego z rozdziałów przygotowywanej do druku książki biograficznej pt. *Marek Pacuła – satyryk z własnym tekstem*.

BIBLIOGRAFIA

Obywatel Stuhr – z Jerzym i Maciejem rozmawia Ewa Winnicka, Kraków 2014.

Pacuła M., Audycje rozrywkowe Rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie w latach 1956–1976, praca magisterska, Archiwum Pacułów w Bochni. *Rozmowy o radiu*, red. D. Poskuta-Włodek, Kraków 1997.

Tylko we Lwowie. *Piosenki lwowskie*, oprac. na akordeon M. i S. Wiśniewscy, Łódź [b.r.]. https://pl.wikipedia.org/wiki/Spotkanie_z_Balladą [dostęp 16.03.2019].

Natalia Jasińska

PIOSENKA W SERIALU WOJNA DOMOWA¹

Od strony muzycznej *Wojna domowa* wyróżnia się na tle innych polskich seriali okresu PRL-u. O ile w większości z nich funkcjonuje znany hollywoodzki system motywów muzycznych i to one stanowią dominantę całej oprawy muzycznej, o tyle w serialu Jerzego Gruzy motywy te stanowią jedynie pewną część składową. Warstwa muzyczna serialu jest bowiem o wiele bardziej rozbudowana, o wiele bogatsza i nie ogranicza się do stosowania samych motywów muzycznych. Ważnym filarem opracowania muzycznego *Wojny domowej* są piosenki, które zyskują w serialu ciekawe opracowanie nie tylko muzyczne, ale i – być może przede wszystkim – wizualne. Ponadto serial wykorzystuje fragmenty muzyczne o charakterze jazzowym.

WOJNA DOMOWA OD WIELU WIEKÓW TRWA...

Sam serial *Wojna domowa* nakręcono w 1965 roku, a jego początki łączą się z felietonami, które dziennikarka Maria Zientarowa (1914–2007), czyli Mira Michałowska pisała do kra-

kowskiego tygodnika „Przekrój”. *Wojna domowa* to jedna z pierwszych przemysłanych propozycji serialowych skierowanych do młodzieży. Jednak sam okres PRL-u pod względem rozwoju seriali telewizyjnych był niezwykle intensywny: od początku lat 60. do końca 70. powstało kilkadziesiąt seriali, spośród których kilka osiągnęło niezwykle dużą popularność, czego dowodem jest ich masowa oglądalność oraz kolejne emisje na poszczególnych kanałach Telewizji Polskiej. Do takich zaliczyć można m.in. następujące produkcje: *Cztery pancerni i pies* (1966), *Stawka większa niż życie* (1968), *Stawiam na Tolka Banana* (1973), *Czterdziestolatek* (1975), *Janosik* (1974), *Oz zgłoś się* (1976), *Daleko od szosy* (1976), *Polskie drogi* (1977). Wszystkie odznaczają się ciekawą warstwą muzyczną, a jej autorem często był Jerzy Matuszkiewicz.

MATUSZKIEWICZ, CZYLI „DUDUŚ”

„Duduś”² – bo tak został nazwany przez kolegów, zasłynął jako świetny saksofonista,

klarnecista, kompozytor muzyki filmowej. Znany z literackiego zacięcia Gruza tak pisał o Matuszkiewiczzie – kompozytorze muzyki do *Wojny domowej*: *To postać nie na krótkie hasło. To życiorys na grubą książkę*³. „Legenda polskiego jazzu” czy „nestor polskiego jazzu” to tylko niektóre określenia Matuszkiewicza. Urodzony 10 kwietnia 1928 roku w Jaśle⁴ przyszły kompozytor studiował muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, w 1948 roku założył „Jazz Club” przy krakowskim oddziale YMCA (Young Men’s Christian Association) studiował na PWSF (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa), gdzie poznał się z Gruzą. Związany z „Melomanami” od połowy lat 1950. uczestniczył w I Zaduszkach Jazzowych⁵. W latach 1958–1964 prowadził także różne formacje wykonujące swing (tzw. swingtety). W latach 60. kariera Matuszkiewicza obrała nieco inny kierunek, gdyż już w 1957 roku zadebiutował jako twórca muzyki filmowej do filmu lalkowego *Zielona gęś*. Później, w 1963 roku, do komedii *Dwa zebra Adama* Matuszkiewicz skomponował kilka piosenek, które nazwał *produktem ubocznym tworzenia muzyki filmowej*⁶.

AUTORZY TEKSTÓW

Na potrzeby serialu *Wojna domowa* powstało siedem piosenek o charakterze rozrywkowym. Co ciekawe, stały się na tyle popularne, że w latach 70. i 80. były wykonywane m.in. na festiwalach w Opolu czy Sopocie, ale także dzisiaj pojawiają się ich kolejne covery.

Teksty piosenek specjalnie do serialu Gruzy stworzył Ludwik Jerzy Kern (1920–2010). Wyjątkiem były tylko słowa do utworu *Wszystko dla mamy*, których autorem jest inny czołowy

polski tekściarz – Wojciech Młynarski (1941–2017). Sam Kern tak wspominał początek pracy na potrzeby serialu:

*Po jakimś długim sylwestrze u literatów na Krupniczej wróciliśmy z żoną nad ranem do domu. Ledwośmy zasnęli, rozzdzwonił się dzwonek i rozszalał pies. Wstałem, chwiejnym krokiem poszedłem do przedpokoju i otworzyłem drzwi. Za drzwiami stał dosyć tęgawy pan zupełnie mi obcy. Był to Mieczysław Wajnberger, kierownik produkcji serialu „Wojna domowa”. Przepraszał, że w Nowy Rok i o takiej porze, ale jedzie do Zakopanego i wstąpił, aby mi wręczyć trzynaście teczek. Pan reżyser Gruza i pani Michałowska, autorka scenariusza, zdecydowali, że to ja napiszę piosenki do serialu. A tych trzynaście teczek to były scenariusze trzynastu odcinków. Ślicznie podziękowałem, pan Wajnberger się pożegnał, a ja wróciłem do noworocznego łóżka, nie zdając sobie sprawy, jaki w tym momencie zrobiłem dobry interes*⁷.

„Duduś” był zadowolony ze współpracy z tekściarzami i wspominał, że: „Kern uporał się z robotą dosyć szybko, [...] więc pisałem do gotowych tekstów [...] Gruza chciał już na początku podkreślić młodzieżowy charakter serialu, stąd zdecydował się od razu wprowadzić muzykę bigbitową. Wydawało mi się, że im prościej napiszę tym lepiej. Więc bez wielkiego wysiłku skomponowałem melodię opartą na podstawowych akordach, silnie ją zrytmizuję, myślałem, i będzie w sam raz”⁸.

TYPY PIOSENEK W SERIALU

Piosenki w serialu prezentowane są najczęściej w formie tzw. scenek kartonowych, które stają

¹ Artykuł napisany na podstawie pracy magisterskiej „Rola warstwy muzycznej w serialu *Wojna domowa* (1965–66)” napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Piotrowskiej, prof. UJ, i bronionej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku akademickim 2019/2020.

² Por. oficjalna strona internetowa Polskiego Radia: wywiad z Jerzym Matuszkiewiczem, <https://www.polskieradio.pl/8/410/Artykul/2090269,Dudusiem-zostalem-przez-podobienstwo-do-chlopca-z-rysunkow> [dostęp 28.11.2018].

³ J. Gruza, *Telewizyjny alfabet wspomnień*, Warszawa 2000, s. 250.

⁴ R. Kowal, *Jerzy Matuszkiewicz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część bibliograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 6, Kraków 2000, s. 140.

⁵ Tamże.

⁶ Cytat z wywiadu z Jerzym Matuszkiewiczem z Polskiego Radia.

⁷ Zob. *Nie bądź taki szybki Bill*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nie_badz_taki_szybki_Bill#zrodlo2 [dostęp 28.02.2020].

⁸ Tamże.

się charakterystycznym elementem także i warstwy wizualnej filmu. Umowność ich estetyki porównywana bywa z piosenkami promowanymi przez Kabaret Starszych Panów⁹. Sama obiegowa, ale powszechnie akceptowana nazwa „scenka kartonowa” oddaje specyfikę wizualnego opracowania piosenek, bowiem piosenki ilustrowane są takimi właśnie kartonowymi planszami o interesującej grafice, na tle których pojawiają się aktorzy śpiewający piosenkę. „Scenki kartonowe” stanowią niejako przerwiny wizualno-dźwiękowe, które przypominają ideę późniejszego teledysku. Piosenki (a wraz z nimi scenki) pojawiają się w ważnych dramatycznie momentach, w celu uzewnętrznienia uczuć bohaterów oraz wzmocnienia jakiegoś przesłania. W *Wojnie domowej* mamy także do czynienia z przypadkami, w których piosenka występuje w warstwie diegetycznej, czyli wprowadzona jest do fabuły – co jednak nie jest równoznaczne z wprowadzeniem „scenki kartonowej”.

W zależności od tematyki odcinka, w którym się pojawiają piosenki, przybierają one odmienny charakter. Ze względu na cechy muzyczne (w tym manierę wykonawczą) wyróżnić można numery o charakterze aktorskim oraz prawdziwie estradowe szlagiery, stylistycznie zakorzenione w nurcie polskiego bigbitu¹⁰. Do stylistyki bigbitowej należy kilka piosenek z *Wojny domowej*, a mianowicie: *Tylko wróć*, *Nie bądź taki szybki Bill*, *Wszystko dla mamy* oraz *Wojna domowa*. Piosenki te pod wieloma względami są niezwykle proste, tj. opierają się na prostej linii melodycznej oraz harmonice wykorzystującej podstawowe funkcje harmoniczne. To sprawia, że są one przystępne dla przeciętnego odbiorcy zainteresowanego serialem.

Obecne w serialu piosenki o charakterze aktorskim cechują natomiast charakterystyczne dla tego gatunku środki wyrazu, w tym aktorska interpretacja tekstu opierająca się na specyficznej melodeklamacji, przepełnionej emocjami, z uwzględnieniem mimiki czy gestów. Do tego typu utworów zaliczają się następujące: *Demograficzny wyż*, *Ja jestem jedna wielka wada* oraz *Oni mają teraz życie*. W serialu Gruzy owa piosenka autorska jest domeną Kazimierza Rudzkiego, serialowego ojca Pawła, który pojawia się we wszystkich wymienionych wyżej piosenkach tego typu.

Każda piosenka to majstersztyk łączący dowcipny tekst, wpadającą w ucho melodię z niebanalną aranżacją instrumentalną, a także oprawiony przemyślaną formą wizualną. Każda piosenka pojawiająca się w serialu zasługuje więc na osobną analizę, gdyż z jednej strony stanowi integralną część serialu, a z drugiej strony może funkcjonować jako samodzielna forma muzyczno-filmowa (rodzaj teledysku wewnątrz odcinka).

CHARAKTERYSTYKA PIOSENEK

Nie bądź taki szybki Bill

Ta piosenka – pomimo upływu lat – nadal cieszy się dużą popularnością. Towarzyszy masowym, ale i kameralnym imprezom. Pojawiają się kolejne aranżacje utworu. Są to dźwięki znane też i młodszemu pokoleniom¹¹. Piosenka *Nie bądź taki szybki Bill* po raz pierwszy pojawiła się w drugim odcinku serialu. Utwór, powtarzany w trakcie filmu kilka razy, z dnia na dzień stał się przebojem. Niewątpliwie udana piosenka cieszyła także ich twórców. Kern pisze: [...] *w następnym roku (1966) dostaliśmy*

*w Opolu pierwszą nagrodę... O ile pamiętam, telewizyjny kasjer wypłacił nam po 5000 zł. [...] A potem pojawiły się tantiemy, które (zasłużenie) płyną już przez tyle lat. I jeszcze popłyną*¹².

Wokal utworu nagrała Katarzyna Sobczyk (1945–2010). W scenie kartonowej, która wraz z piosenką pojawiła się w serialu, nie zobaczymy jednak Sobczyk, a dwudziestoletnią wówczas aktorkę Magdalenę Zawadzką (ur. 1944). Decyzję o takiej podmianie może tłumaczyć fakt, że: *Kasia Sobczyk przy całym swoim wdzięku i niewątpliwie urodzie nie byłaby aż takim obiektem westchnień, jakim była [...] Magda Zawadzka. Niezwykle atrakcyjna, świetna ruchowo, przekonująca w swojej roli*¹³. Co ciekawe, Magdalena Zawadzka nie miała jeszcze na swoim koncie udziału w tak wielkich produkcjach jak: *Pan Wołodyjowski* (1969), *Przygody Pana Michała* (1969). Występ w *Wojnie domowej* był jednym z pierwszych jej pojawień się na małym ekranie.

Niewątpliwie jednak wokół Sobczyk (bardzo śpiewny, energiczny, niewymuszony, o nieco nonszalanckim charakterze) współtworzył wymowę scenki i niezwykle współgrał z wizerunkiem młodej dziewczyny płaszącej z gitarą, odrzucającej zaloty zakochanego chłopaka. Charakterystycznym elementem warstwy wokalnej tego utworu jest także obecność chóru żeńskiego. Co prawda udział ten jest niewielki, bo powtarza on jedynie pojedyncze słowa: „Casanova”, „brzydka wada”, ale jest on niezwykle ważny, ponieważ eksponuje te słowa, które nabierają w związku z tym ważnego znaczenia w kontekście piosenki.

Tekst piosenki jest prześmiewczą odpowiedzią dziewczyny na zaloty chłopaka. Po zwrotce pełnej drwiny i ironii następuje refren ze szlagierowym już hasłem „Nie bądź taki szybki Bill”.

Akompaniament piosenki obejmuje brzmienie gitary akustycznej i elektrycznej, oraz perkusji. Utrzymany w metrum 4/4 o wyraźnym pulsie, posiada on niezwykle prosty, wyrazisty rytm. Piosenka wpisuje się w promowany wówczas nurt bigbitowy (rytmy rockandrollowe, prosta melodyczna, harmoniczna, ale polski tekst), a jej cechą wyróżniającą się jest ciekawy wokół Katarzyny Sobczyk.

Wszystko dla mamy

Tak ważny odcinek jak *Dzień mamy* nie mógł obyć się bez tematycznej piosenki. Specjalnie na tę okazję dla bohaterów *Wojny domowej* Jerzy Matuszkiewicz skomponował muzykę, a czołowy polski tekściarz Wojciech Młynarski napisał słowa. Wiersz Młynarskiego jest ukłonem w stronę wszystkich mam.

Piosenka opracowana jest według tradycyjnego modelu zwrotkowo-refrenowego. Utwór wykonuje mieszany zespół wokalny. Przeważającą część tekstu wykonywana jest wspólnie, natomiast pojedyncze wersy śpiewane są solowo, co urozmaica przebieg utworu. Jak zwykle w serialu *Wojna domowa*, i tę piosenkę cechuje prosta i śpiewna melodia.

Od strony instrumentalnej utwór wyróżnia się na tle pozostałych przede wszystkim ze względu na zróżnicowaną obsadę. Oprócz perkusji i licznej grupy instrumentów dętych (trąbki, saksofonu, klarnetu) pojawiają się także instrumenty smyczkowe. Głośne, zróżnicowane i nasycone brzmienie tej piosenki nadaje jej uroczystego, nieco fanfarrowego charakteru. Nietypowym i nieobecnym w pozostałych serialowych piosenkach jest zastosowanie dłuższego instrumentalnego „ritornelu”. Prezentuje on główny temat utworu, z całym bogactwem jazzowego instrumentalnego brzmienia. Ten popisowy

⁹ Zob. *Wojna domowa ma już 52 lata*, <https://retro.pewex.pl/484306> [dostęp 28.02.2020].

¹⁰ R. Marcinkiewicz, *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem. W sprawie ortograficznej strony terminologii rockowej*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, t. 4, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2014, s. 277–293.

¹¹ Zob. *Rok temu odeszła Katarzyna Sobczyk*, <https://muzyka.interia.pl/pop/news-rok-temu-odeszla-katarzyna-sobczyk,nId,1653000> [dostęp: 29.06.2020].

¹² Zob. *Nie bądź taki szybki Bill...*

¹³ Tamże.

ustęp w połączeniu z taneczną choreografią sprawia, że „scenka kartonowa” z tą piosenką stanowi wręcz pewną namiastkę musicalu.

Demograficzny wyż

Odcinek jedenasty zatytułowany został *Mono-log zewnętrzny*. Podparty jest bogatą oprawą muzyczną. Rozterki głównego bohatera przeplatają się z licznymi „scenkami kartonowymi”, które odgrywają tutaj niezwykle ważną rolę, ponieważ w głównej mierze obrazują tytułowy „monolog wewnętrzny” prowadzony przez Pawła. Scenki te występują zarówno z muzycznym akompaniamentem, jak i bez niego. Dwóm z nich towarzyszą piosenki – chodzi o *Demograficzny wyż* i *Ja jestem jedna wielka wada*.

Demograficzny wyż to piosenka o charakterze aktorskim. W towarzyszącej jej „scence kartonowej” kolejne wersy tekstu na przemian wykonują przedstawiciele różnych zawodów: starsza kobieta nieudolnie próbująca odtworzyć operowy sopran czy konduktor – udający zawodowego tenora. Można piosenkę tę odczytać jako *quasi*-parodię opery.

Demograficzny wyż prezentuje tradycyjny model pieśni zwrotkowo-refrenowej. Warstwa wokalna piosenki to muzyczny wielogłosowy kolaż. Kolejne wersy zwrotki wykonują bowiem różni wykonawcy, których barwy głosu mocno ze sobą kontrastują. Mamy do czynienia z zakresem głosów od niskiego tenora do utrzymanego w wysokim rejestrze sopranu. Pomimo cech *quasi*-operowych piosenka posiada jednak cechy typowe dla młodzieżowego bigbitu, m.in. utrzymana jest w szybkim tempie, a istotną rolę pełni w niej rytm. Wyraźną pulsację słychać zarówno w warstwie instrumentalnej, jak i wokalnym refrenie. Jak wspomniano, przerysowane, karykaturalne partie solowe, miejscami zbliżone do parlando, nadają kabaretowego charakteru.

W utworze dominują instrumenty dęte, w szczególności saksofon, wykonujący mocno zrytmizowany, akcentowany riff. Nie tylko otwiera on utwór, ale i wielokrotnie powraca w trakcie jego trwania. Melodyjny i bardzo chwytliwy riff pojawia się niemal po każdej frazie tekstu.

Ja jestem jedna wielka wada

„Scenka kartonowa” z tą piosenką pojawia się w momencie przemyśleń Pawła nad wzajemną relacją jego i rodziców. Chłopak dochodzi do wniosku, że stanowi dla swoich opiekunów jedynie ciężar. Piosenka posiada formę dialogu: Paweł przyznaje słuszość rodzicom, śpiewając: *Ja jestem jedna wielka wada, prawie co dzień jakaś wada*. Wtórzy mu ojciec, który potwierdza słowa syna, nie szczędząc przy tym uwag i zaleceń: *Ach, żebyś ty się we mnie wdał, rozpaczać bym nie musiał. Ach żebyś raz choć kiedyś chciał coś zrobić pod tatusia*. Piosenkę w wersji studyjnej nagrał Wojciech Gąssowski oraz Kazimierz Rudzki. W serialowym „teledysku” prezentują ją jednak Jankowski z synem.

Podobnie jak pozostałe piosenki serialu, także tę cechuje prosta budowa. Utwór zawiera się w ośmiu zwrotkach, składających się z czterech wersów o budowie nieregularnej. Każda zwrotka i refren posiadają takie samo opracowanie muzyczne. Większość tekstu prezentowana jest jako śpiewna deklamacja, a sama melodia zawiera się w wąskim ambitus. Piosenka przedstawia cechy typowe dla utworu o charakterze aktorskim.

W warstwie instrumentalnej można jednak dostrzec pewną różnorodność. Matuszkiewicz tradycyjnie stosuje instrumenty ze swojego „muzycznego podwórka”: oprócz tworzących bardzo rytmiczny akompaniament perkusji i fagotów wykorzystuje klawier jako instrument melodyczny. To właśnie na klawierze wykonany jest – obecny także i tutaj – charakterystyczny riff.

Tylko wróć (Tak mi źle, tak mi szaro)

Tytuł trzynastego odcinka *Młode talenty* to także nazwa konkursu, o którym traktuje. Piosenka *Tylko wróć*, bardziej znana też jako *Tak mi źle, tak mi szaro*, stała się wielkim polskim przebojem¹⁴. Piosenka ta pojawia się w diegezie serialu. Ukazana jest jako efekt współpracy Pawła, Anki oraz kolegi Pawła – Wojtki, w którego rolę wcielił się Wojciech Gąssowski (ur. 1943). Młodzi ludzie przygotowują się do konkursu „Młode talenty”. Układają tekst, szukają rymów oraz odpowiedniej melodii. Dyskutują także o tym, jak powinna brzmieć dobra piosenka. Ostatecznie udaje im się stworzyć hit, który porywa konkursową publiczność oraz jury.

W rzeczywistości jednak autorami są jak zwykle Ludwik Jerzy Kern i Jerzy Matuszkiewicz. O ile w wersji fabularnej piosenkę śpiewa Paweł, o tyle w rzeczywistości wokal nagrany został przez Wojciecha Gąssowskiego oraz Romana Hoszowskiego¹⁵. Gąssowski wspominał, że warstwę instrumentalną zapewnił zespół Chocholy. *Nie jestem pewien, ale chyba akompaniowały mi Chocholy¹⁶, a już na pewno na organach grał Marian Zimiński¹⁷*.

Piosenka posiada budowę zwrotkowo-refrenową. Składają się na nią dwie zwrotki i dwa refreny wykonywane na przemian. Utwór rozpoczyna krótka przygrywka, nadająca wyraźny beat. Znaczącą rolę odgrywa tutaj jednak dobór instrumentów; *są to*: trzy gitary (akustyczna, elektryczna, basowa), perkusja oraz melodia zapewniające pełnię brzmienia. Charakterystyczną cechą tej piosenki jest dwugłos wprowadzony w drugiej zwrotce, od słów: *Szary jest kot i pies*, a prowadzony do końca

strofy. Stylistyka piosenki przypomina nieco dokonania grupy Czerwone Gitary.

Oni mają teraz życie

Oni mają teraz życie to tytuł kolejnej piosenki, która pojawiła się w jedenastym odcinku serialu zatytułowanym *Co każdy chłopiec*. Akcja koncentruje się wokół kolejnego, niezwykle trapiącego rodziców Pawła problemu. Oto bowiem Paweł zaczyna umawiać się z dziewczynami. Zofię przeraża wizja zostania babcią. Wraz z mężem nieudolnie stara się porozmawiać z synem na tzw. dorosłe tematy. Małżeństwo rozmyśla też nad tym, jaka będzie ich ewentualna przyszła synowa. Ich prześleniom towarzyszy piosenka z niezwykle nastrojowym teledyskiem. Występują w nim bowiem młode, atrakcyjne, zgrabne dziewczyny w strojach kąpielowych, w okularach, w kapeluszach. Gruza przedstawia wakacyjną aurę: plażę, jezioro, jachty, bez troską sielankę. Z perspektywy czasu ten krótki, bo trwający zaledwie 1 minutę i 46 sekund klip jest bardzo cennym materiałem przedstawiającym modowe trendy lat 60. Taki idylliczny obraz ironicznie komentuje Rudzki w piosence.

Utwór Matuszkiewicza wyróżnia zdecydowanie aktorski charakter. Mamy do czynienia z melodeklamacją przepełnioną różnymi emocjami. Piosenka opisuje pewną irytację starszego pana zachowaniem młodego pokolenia. W zdecydowanej jednak części słychać ton melancholijny (westchnienia), a nawet nutę smutku czy wręcz zazdrości o przeżywanie młodości w tak „dobrych czasach” (w domyśle – oczywiście socjalistycznych!) Bo też: *dzisiaj wszystko się wyjaśnia młodym ludziom w sposób ścisły, a przed laty w dół od rzeki Wisły*

¹⁴ Piosenka *Tylko wróć* doczekała się wielu aranżacji, coverów. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=mt--32uHwRE> [dostęp 7.05.2020].

¹⁵ Zob. *Tylko wróć*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Tylko_wroc [dostęp 18.04.2020].

¹⁶ Chocholy – polski zespół wokально-instrumentalny, powstał w 1962 r. w Warszawie, w składzie: Tomasz Butowt (perkuszja), lider, Jan Goethel (gitara), Bogusław Poniatowski (gitara), Mieczysław Salecki (gitara). Wiosną następnego roku ze składu zespołu odeszli Bogusław Poniatowski i Mieczysław Salecki, a zastąpili ich Paweł Brodowski (gitara basowa) i Andrzej Turski (gitara). Zespół zakończył działalność w 1966 r.

¹⁷ Zob. *Tylko wróć*...

skazywało się nas tylko na domyśle.

Utwór jest krótki. Składa się z trzech deklamacyjnych zwrotek oraz refrenu. Prosty wierszowany charakter podkreślają rymy krzyżowe. W warstwie instrumentalnej na pierwszy plan wysuwają się saksofon oraz flet. Saksofon wykonuje żywy, bardzo rytmiczny motyw, przegrywkę piosenki. Po niej następuje zwrotka o spokojnym, opowiadającym charakterze. Flet prowadzi w niej linię melodyczną, towarzyszy mu delikatny akompaniament rozłożonych gitarowych akordów. Po dwóch zwrotkach pojawia się energiczny refren, poprzedzony wspomnianą przegrywką. Tutaj rolę delikatnego fletu przejmuje wyrazisty w barwie saksofon. Towarzyszą mu: gitary, fagot, piszczałki oraz perkusja, która wyraźnie podkreśla pulsację. Ten sam skład towarzyszy także ostatniej zwrotce piosenki, która prowadzi do kulminacyjnego finału. Ów wieńczący akcent podkreśla zabieg stopniowego przyspieszania w warstwie instrumentalnej. Jednocześnie w warstwie wokalne następuje pompatyczna, pełna ekspresji kulminacyjna melodeklamacja Rudzkiego (z rozwiązaniem o sekundę małą w dół).

Wojna domowa

Jak możemy przeczytać w artykule radia Złote Przeboje – *Wojnę domową* pamięta się również za sprawą muzyki i słynnej piosenki tytułowej¹⁸. Znalazła się ona nawet w rankingu top czółówek polskich seriali¹⁹. Piosenka wielokrotnie przywoływana jest w dzisiejszych mass mediach. Można nawet przypuszczać, że wielu współczesnych odbiorców mediów telewizyjnych, mimo tego iż nie zna serialu, kojarzy i potrafi zanucić motyw słynnego przeboju Matuszkiewicza.

Budowa utworu opiera się na jednej zwrotce i jednym refrenie, powtarzanych na przemian. W warstwie instrumentalnej na pierwszy plan wysuwa się trąbka preparowana. Piosenkę zaczyna charakterystyczny wstęp instrumentalny, głośne, dysonujące ryknięcie trąbki preparowanej, charakterem podkreślając tytuł serialu, wprowadzające nas w nastrój prawdziwej „wojny”. Oprócz trąbki, która zdecydowanie wiezie prym w całym utworze, do instrumentalnej obsady zaliczają się także saksofon oraz perkusja z charakterystycznym brzmieniem jazzowej miotłki.

Warstwa wokalna nagrana została przez polską jazzową grupę wokalną Novi Singers²⁰. Piosenka wykazuje cechy charakterystyczne dla muzyki bigbitowej, posiada bardzo prostą linię melodyczną, wyraźną akcentuację i szybkie tempo.

ROLA PIOSENKI W SERIALU

Reasumując, należy podkreślić znaczącą rolę, jaką w serialu odgrywają „scenki kartonowe”. Wraz z towarzyszącymi im piosenkami stanowią bowiem pewne *novum*, intrygujące ze względu na ciekawe rozwiązanie wizualno-dźwiękowe. Piosenki te charakteryzuje prostota środków muzycznych: melodyczna, harmoniczna i konstrukcyjna. A jednak utwory te – ze względu na często dowcipny charakter tekstów, a także dobór instrumentów i wyraźny rytm – z czasem stały się prawdziwymi szlagierami polskiej popularnej kultury muzycznej. Niewątpliwie także stały się integralną częścią warstwy muzycznej serialu. O ile bowiem motywy główne spełniają funkcję wyrazową, to obecne w serialu liczne fragmenty o charakterze jazzowym, podobnie

jak i piosenki wraz z towarzyszącymi „scenkami kartonowymi” uatrakcyjniają całościowy odbiór serialu. Pełnią więc funkcję spajającą, ale przede wszystkim stanowią element promocyjny. Matuszkiewicz, decydując się na wprowadzenie piosenki do warstwy muzycznej serialu, świadomy był, że *muzyka filmowa jest*

*pojęciem o wiele szerszym niż jazz, trzeba umieć posługiwać się wieloma innymi gatunkami*²¹. I właśnie taką wielowymiarowością charakteryzuje się muzyka do serialu *Wojna domowa*, której charakterystycznym, łatwo rozpoznawalnym atrybutem muzycznym pozostają właśnie piosenki.

²¹ K. Brodacki, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz. *Gram przez innych*, „Jazz Forum” 1981, nr 73, s. 15.

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

- Brodacki K., Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz. *Gram przez innych*, „Jazz Forum” 1981, nr 73.
 Gruza J., *Telewizyjny alfabet wspomnień*, Warszawa 2000.
 Kowal R., Jerzy Matuszkiewicz, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część bibliograficzna*, red. E. Dziebrowska, t. 6, Kraków 2000.
 Marcinkiewicz R., *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem. W sprawie ortograficznej strony terminologii rockowej*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, t. 4, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2014.
 Sikorska J., *Piosenki z czółówek polskich seriali*, <https://www.telemagazyn.pl/artykuly/piosenki-z-czolowek-polskich-seriali-ktora-najlepsza-77557.html?zdjecie=6> [dostęp 18.04.2020].
https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nie_badz_taki_szybki_Bill#zrodlo2 [dostęp 28.02.2020].
https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Tylko_wroc [dostęp 18.04.2020].
<https://muzyka.interia.pl/pop/news-rok-temu-odeszla-katarzyna-sobczyk,nId,1653000> [dostęp: 29.06.2020].
<https://retro.pewex.pl/484306> [dostęp 28.02.2020].
<https://www.polskieradio.pl/8/410/Artykul/2090269,Dudusiem-zostalem-przez-podobienstwo-do-chlopca-z-rysunkow> [dostęp 28.11.2018].
<https://www.polskieradio.pl/9/716/Artykul/1448603,Novi-Singers-legenda-wokalnego-jazzu> [dostęp 3.04.2020].
<https://www.youtube.com/watch?v=mt--32uHWrE> [dostęp 7.05.2020].
<https://zloteprzeboje.tuba.pl/zloteprzeboje/56,125395,18698072,wojna-domowa,,2.html> [dostęp 18.04.2020].

¹⁸ Zob. *Wojna domowa*, <https://zloteprzeboje.tuba.pl/zloteprzeboje/56,125395,18698072,wojna-domowa,,2.html> [dostęp 18.04.2020].

¹⁹ J. Sikorska, *Piosenki z czółówek polskich seriali*, <https://www.telemagazyn.pl/artykuly/piosenki-z-czolowek-polskich-seriali-ktora-najlepsza-77557.html?zdjecie=6> [dostęp 18.04.2020].

²⁰ Zob. *Novi Singers – legenda wokalnego jazzu*, <https://www.polskieradio.pl/9/716/Artykul/1448603,Novi-Singers-legenda-wokalnego-jazzu> [dostęp 3.04.2020].

Andrzej Winiszewski

PO ŚLADACH JAZZOWEJ PIOSENKI O TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ W HISTORII JAZZU NA ŚWIECIE I W POLSCE



Piosenka jest starsza niż jazz. Ale to właśnie w historii jazzu przybrała ona najwięcej odcieni różnorodności, odmian i postaci. Jej obecność w formie prymitywnych pieśni pracy, zabawy i odpoczynku, piosenek służących rytuałom, wierzeniom i miłości dowodzi, że piosenka już u zarania historii jazzu zajmowała ważne, czasem nawet stylotwórcze miejsce w dziejach całego gatunku.

Te piosenkowe prymitywne formy ewoluowały, rozwijały się, poszerzały zakres treści i formalnej konstrukcji. Przyjmowały postać bluesa, scenicznego przeboju i jazzowego standardu, ulegały nowoczesnym trendom i gatunkowej emancypacji. Czasem wyzbywały się nawet tradycyjnego tekstu, aby dotrzymać kroku błyskawicznie rozwijającej się muzyce instrumentalnej, która w ostatnich dekadach XX wieku zaczęła adaptować również sztukę wokalną na własne potrzeby (scat). Prześledzenie etapów rozwoju owej jazzowej piosenkowej twórczości nie jest łatwe, ale spojrzenie na ten proces z poziomu szerokiej, obiektywnej i ponadgatunkowej perspektywy może okazać się jednak odkrywczym i warte uwagi. Warte tym bardziej, że do dziś podobne próby były raczej rzadkością.

Poszukując genezy jazzowej piosenki, jednocześnie starając się pozostać w głównym nurcie dziejów jazzu, trzeba sięgnąć do czasów odległych, czasów, gdy zderzenie dwóch odrębnych kultur czy wręcz cywilizacji przyniosło fenomen, nad którym do dziś debatuje historycy jazzu i całej amerykańskiej kultury usilnie poszukujący właściwego prapoczątku. Fenomen, który w efekcie mieszania się europejskiej kultury muzycznej i afrykańskiej muzyki ludowej dał światu JAZZ.

Pierwszych śladów piosenki można by szukać już w prehistorii jazzu, cofając się do XIX stulecia, kiedy zaśpiewy, pieśni i piosenki w formie prymitywnych form bluesa pojawiały się w repertuarze wędrownych grajków, artystów i minstreli (*minstrel show*). Ich forma, choć prymitywna i daleka od późniejszych gatunkowych wzorców, miała jednak z piosenką przecież wiele wspólnego: śpiewny charakter, uproszczoną cykliczną konstrukcję i treść jako czytelny nośnik emocji i refleksji. Pieśni związane z niewolniczą pracą na plantacjach miały różnorodny charakter i służyły często prostym obrzędom (święta, narodziny, śmierć) i codziennym zajęciom (praca, zaba-

wa). Ukoronowaniem tego okresu była pierwsza ukształtowana i rdzennie amerykańska (afroamerykańska!) forma pieśni bluesowej. Jej charakter, a zwłaszcza treść, opowiadająca o przyziemnych troskach, kłopotach i smutku, trafnie oddawały los czarnej społeczności zamieszkującej południowe stany Ameryki Północnej. Genealogia słowa *blues*, wprost odnosząca się do marności świata Afroamerykanów, do dziś nie została jednak ostatecznie potwierdzona. Andrzej Schmidt w swojej *Historii jazzu*¹ doszukuje się pochodzenia nazwy *blues* od elżbietańskiego pojęcia *bluedevels* i trafnie wskazuje na obecny w wielu kulturach związek błękitu (*blue*) ze smutkiem i beznadziejnością. Pieśni lub piosenki bluesowe przybierały różne formy: czasem stawały się balladą, czasem kołysanką, modlitwą, a czasem śpiewną skargą i aktem protestu. Zawsze jednak ich wykonawcą był śpiewak lub śpiewaczka, co ostatecznie doprowadziło do ukształtowania się klasycznego bluesa wielkich miast, zwłaszcza z jego słynnymi przedstawicielkami, takimi jak: Ma Rainey, Mamie Smith czy Alberty Hunter i najbardziej znana i popularna do dziś Bessie Smith. Bluesowa pieśń/piosenka, choć o dość sterylnej poetyce i ograniczonej treści, nabrała za ich sprawą historycznego znaczenia i pozostawiła trwałe ślady w dziejach muzyki jazzowej.

To jednak nie blues z całym swoim formalnym kolorytem stał się najbardziej sztandarowym przejawem rozkwitu jazzowej piosenki, tej już prawdziwej, rdzennej i najbardziej charakterystycznej formy jazzowego songu. Stały się nią małe wokalne dziełka, tworzone często przez autorsko-kompozytorskie spółki, ale także samodzielnych twórców działających pod szyl-

dem Tin Pan Alley – jedyne takiego miejsca na świecie, w którym piosenka droższa była od... pieniędzy. Z rozsianymi po całej długości Tin Pan Alley² (średniej wielkości ulicy położonej na Manhattanie) wydawnictwami i sklepami muzycznymi związany jest prawdziwy fenomen muzyczny, który w historii jazzu nosi nazwę „standardu”. Kiedy bracia Gershwinowie tworzyli swoje muzyczne widowisko *Porgy and Bess*, umieszczając w nim m.in. skromną piosenkę *Summertime* o czasie letnich upałów, nie spodziewali się zapewne, że stanie się ona bodaj największym jazzowym i piosenkowym (!) standardem wszech czasów. Nie ona zresztą jedna. Na Tin Pan Alley rodziło się ich dziesiątki i setki, a twórczą gorączkę ich powstawania pokazywano nawet w kreskówkach o przygodach Betty Boop i Krazy Kat³.

Narodziny wokalnego jazzowego standardu na scenach Broadwayu wiązały się z wieloma postaciami, które przeszły do historii jazzu. Największą renomą wielu z tych legendarnych twórców cieszy się zresztą do dziś: Cole Porter, Oscar Hammerstein, Irving Berlin, Harold Arlen, Jerome Kern, Richard Rodgers, Johnny Mercer, bracia Gershwinowie i kilkadziesiąt innych... Bodaj najbardziej płodnym z nich okazał się (urodzony na Białorusi) Irving Berlin. Jak pisze w swojej „biografii” Nowego Jorku Ewa Winnicka: [Berlin] *pisał trzy piosenki tygodniowo. Wpadały w ucho, były nieskomplikowane i taneczne oraz ragtime'owe*⁴. Tin Pan Alley dla całej tradycji popularnej piosenki XX wieku była ziemią obiecaną. Płodni twórcy zarabiali fortuny, a poszukiwanie atrakcyjnej, wpadającej w ucho melodii stało się wręcz jak gorączka złota w czasach Dzikiego Zachodu.

¹ A. Schmidt, *Historia jazzu – rodowód*, Warszawa 1988, s. 149.

² Fenomen Tin Pan Alley opiewany był także w piosenkach. To o nim śpiewa przecież Halina Frąckowiak w swoim przeboju *Tin Pan Alley* z 1987 roku: *W witrynach nuty z pięćdziesiątych lat, / Okładki lekko zdartych płyt, / Muzyka, którą zawsze kochał świat, / Dobrych firm / Znany szylł*.

³ Cykl czarno-białych kreskówek ilustrowany był w dużej części muzyką jazzową (swingową). Pojawiali się w nich jazzowi artyści, gwiazdy tamtych czasów, m.in. Armstrong, Calloway, Jolson. W całej serii zabawnych opowieści o przygodach Betty Boop i Krazy Kat nie brakuje także odcinków, których tematyka wprost odnosiła się do historii muzyki rozrywkowej, np. w *The Hot Cha Melody* (1935) z cyklu Krazy Kat pojawia się wątek Tin Pan Alley, w którym w zabawny sposób przedstawiono twórcze zmagania z powstawaniem typowego przeboju.

⁴ E. Winnicka, *Nowy Jork zbuntowany. Miasto w czasach prohibicji, jazzu i gangsterów*, Warszawa 2013, s. 135.

Komponowane piosenki przechodziły cały proces promocyjno-produkcyjny: od pojawienia się na scenie, poprzez trafienie (lub nie, bo i tak bywało!) w gusta wymagającej publiczności, a następnie prosty zapis nutowy (fortepianówka), druk w wielotysięcznym nakładzie, aż po powszechną dystrybucję w sklepach muzycznych. Ich ekspansja na całym świecie była nieprawdopodobna. W połączeniu z zawrotnie rozwijającą się fonografią i szybko udoskonaloną rejestracją dźwięku (elektryfikacja) – setki i tysiące największych przebojów w formie nagrań i nut trafiały na podatny grunt, zwłaszcza do Europy, która zachłystując się nową formułą synkopowanej, swingowej piosenki o bardziej zaawansowanej harmonicznymelodycznej budowie, zaczęła masowo przyswajać sobie nowy muzyczny – ale w swej istocie na wskroś piosenkowy – trend⁵.

Jednak bodaj największa wartość broadwayowskiej skarbnicy w historii jazzu ujawniła się paradoksalnie w czasie, kiedy wokalistów odsunęto na margines jazzowego mainstreamu. W latach 40. narodził się bebop, którego istota sprowadzała się do rozwoju sztuki instrumentalnej improwizacji, technicznego wirtuozostwa i melodyczno-harmonicznego zaawansowania. Ojcowie założyciele całego gatunku: Parker, Gillespie, Monk, Davis i inni nie przeznaczali w tworzoną przez siebie dźwiękowym świecie nawet najmniejszego skrawka dla wokalistów. Jednak cały nurt był dzieviczy, nie miał tradycji, historii i bazy repertuarowej. Aby stworzyć sobie zaplecze, bopowi twórcy sięgnęli do znanego sobie dobrze repertuaru... broadwayowskich widowisk i zaczęli wykorzystywać ich piosenkowe zasoby do tworzenia własnych, często wyimprowizowanych kompozycji. Stąd słynne *How High The Moon* (Lewis/Hamilton) przeistoczyło się w Parkerowskie

Ornithology, *Honeysuckle Rose* (Waller) w *Scraple from the Apple*, *Cherokee* (Noble) w *Ko-Ko*, a *Indiana* (McDonald/Hanley) w *Donna Lee*. Pewnym istotnym łącznikiem obu tradycji była Ella Fitzgerald, niezwykle zasłużona dla historii jazzowej piosenki. Z równie wielką elegancją i artyzmem wykonywała piosenkę *How High The Moon* co karkołomne, pozbawione słów *Ornithology*. A czasem wykonywała je nawet jednocześnie!⁶

Znaczenie Elli, a w dużej części także Normana Granza, jej promotora i impresaria, jest dla historii jazzowej piosenki o wiele większe. To Fitzgerald zapoczątkowała przecież pomnikowe dla dziejów jazzu wydania płytowe w serii tzw. American Songbooks (śpiwników) poświęconej wyłącznie amerykańskim kompozytorom i autorom, głównie związanym z tradycją Tin Pan Alley. Wśród nich szczególnie cenne są części w całości poświęcone twórczości: Berlina, Portera, Ellingtona, Arlena i Gershwinu.

Rewolucja bebopu nie zdominowała całego muzycznego rynku, a co za tym idzie – nie usunęła jednak w cień śpiewaków i ich piosenek. Niejako w tle wydarzeń drugiej połowy lat 40. i szalejącego bopu trwał i rozwijał się zapoczątkowany kilka dekad wcześniej nurt swingowej/jazzowej piosenki. Pierwsze wielkie gwiazdy tego nurtu: Al Jolson i Bing Crosby, a potem także Louis Armstrong, Nat King Cole i biali wokaliści – Frank Sinatra, Tony Bennett i wielu innych – nie zawsze postrzegani byli jako jazzowi śpiewacy, a i konwencja wykonawcza przez nich preferowana oraz towarzyszenie dużych zespołów smyczkowych czy big bandów powodowało, że używano wobec nich często pojęć *entertainers* czy *crooners*. Sam F. Sinatra nigdy nie mówił o sobie „jazzo-

wy wokalista”, mimo że śpiewał często jazzowe standardy. Mamy tu do czynienia z ciekawym zjawiskiem w historii kultury muzycznej XX wieku, w którym muzyka popularna, jazz, ballada, bossanova mieszają się gatunkowo, dając przy tym nieograniczone możliwości śpiewającym artystom. Aparat wykonawczy w postaci dużych orkiestr i big bandów zaczął być obecny na płytach artystów zupełnie nie związanych z jazzem, a jednak muzyka ta stylistycznie do jazzu nawiązywała choćby repertuarem (Judy Garland, Anita O’Day czy nawet Marilyn Monroe). Nurt ten do dziś należy do najciekawszych, bo z jednej strony mamy ikonę tamtych czasów, wciąż aktywnego nestora Tony’ego Bennetta, ostatniego z wielkich, z drugiej jego niepisanych następców: Jimmiego Calluma, Petera Cincotti czy Kurta Ellinga, chyba najbardziej zbliżonego jednak do jazzowego idiomu. To jednak Tony Bennett dziś (przełom drugiej i trzeciej dekady XXI wieku) rozwija tę tradycję, zapraszając do udziału w swoich płytowych sesjach nagraniowych gwiazdy popu (Amy Winehouse, Lady Gaga), a wtóruje mu Herbie Hancock, nagrywając płyty z artystami typu: Tina Turner, Nora Jones, Seal czy Pink, czyli bożyszczami współczesnej popkultury. Wszystko to dowodzi, że ta typowa *American tradition*, obecna w muzyce jazzowej i na jej obrzeżach niemal od początku poprzedniego wieku, wciąż ma się dobrze i skutecznie broni się przed jednoznacznym kategorizowaniem i klasyfikowaniem.

Oczywiście dokonując przeglądu piosenkowej tradycji w historii jazzu, nie zapominajmy, że w latach 60., 70. i późniejszych dekadach istnieje jednak bardzo silna reprezentacja jazzowego wokalnego mainstreamu z wielkimi amerykańskimi gwiazdami jazzu – Abbey Lincoln, Carmen McRea, Betty Carter czy współcześnie DD Bridgewater i na drugim biegunie choćby kanadyjką Dianą Krall, a w ostatniej dekadzie

także Esperanzą Spalding, która przewróciła charakter piosenki do góry nogami. Mimo że dziś raczej nie nazywamy tego, co robią (lub robiły), śpiewaniem „piosenek”, bo też jazzowa tradycja inaczej postrzega konstrukcję jazzowego standardu, a przede wszystkim roli, jaką pełni w jego wykonywaniu (może bardziej tworzeniu) akompaniujący muzycy (impro wizacja), to jednak trudno nie przyznać racji tym, którzy twierdzą, że to jednak wciąż jest ta sama, melodyjna, towarzysząca nam co dnia drobna forma muzycznego, jazzowego rzemiosła – piosenka.

Na koniec warto zwrócić uwagę na polski rozdział w historii jazzowej piosenki. Cofając się ku jej początkom, znajdziemy tam nazwiska wielu artystów, ale wśród nich z całą pewnością Henryk Wars należy do postaci szczególnych. Autor wielu kasowych filmowych przebojów, które do dziś żyją własnym niefilmowym życiem, miał niewątpliwy talent do pisania prostych melodii w rytmie swingowych fokstro-tów i slow-foxów. Po drugiej wojnie światowej dopiero w latach 60. nastąpiło znaczące zainteresowanie formą piosenki wśród polskich jazzmanów, głównie za sprawą trzech postaci: Jana „Ptaszyna” Wróblewskiego, Zbigniewa Namysłowskiego i Włodzimierza Nahornego. Pierwszy z nich zapisał się nawet w annałach jako samodzielny ich wykonawca (*Kto się boi salonowych lwów*), choć, jak sam mówił, *to był wypadek przy pracy*⁷. Za swoje piosenki był kilkakrotnie nagradzany podczas opolskich festi-wali, a wśród nagrodzonych songów były prawdziwe evergreeny: *Ulice wielkich miast* (1963), *Zielono mi* (1970), *Żyj kolorowo* (1979). Równie aktywnie w twórczości piosenkarskiej udzielali się dwaj pozostali jazzmani. Z. Namysłowski stworzył świetne piosenkowe dzieła choćby dla Łucji Prus (np. *Kocham się w poecie*), a W. Nahorny wśród wielu prac dla czołówki polskich piosenkarzy zapisał się zwłaszcza nieśmiertelną

⁵ W dalszej konsekwencji trend ów odpowiadać będzie w kolejnych dekadach za powstanie innego muzycznego fenomenu i jego rozwoju na skalę globalną – muzyki popularnej i jej niewyobrażalnego piosenkowego bogactwa.

⁶ Choćby podczas słynnego koncertu w Berlinie w roku 1965 wydanego na albumie *Ella in Berlin* (Verve). Piosenkę *How High The Moon* wykonuje, wplatając w nią niemal cały temat zbudowanej na jej harmonii *Ornithology* Parkera.

⁷ Wywiad własny autora z Janem „Ptaszynem” Wróblewskim.

perłą, kompozycją *Jej portret*, która, choć pierwotnie napisana jako instrumentalna miniatura, szybko z tekstem Jonasza Kofty stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych przebojów. *Jej portret*, co warto podkreślić w kontekście tego szkicu, uchodzi jednocześnie za jeden z największych polskich jazzowych standardów, wykonywany i nagrywany przez wielu polskich jazzmanów. W okresie lat 60. w gronie polskich muzyków jazzowych, którym przypisuje się wybitny wkład w twórczość piosenkową, często wymienia się również Krzysztofa Komedę. Jednak jego aktywność na tym polu to raptem kilka skończonych dzieł (m.in. *Nie jest źle, Ja nie chcę spać*), co nie zmienia jednak faktu, że drobne utwory wokalne (*Nim wstanie dzień* napisany do spółki z Agnieszką Osiecką a pochodzący z filmu *Prawo i pięść* czy wokaliza jako piosenka bez słów z filmu *Rosemary's Baby* Romana Polańskiego) mocno przyczyniły się do jego wielkiej popularności i światowej sławy. Nie sposób też w tym miejscu nie wspomnieć o kolosalnym wkładzie w historię zwłaszcza filmowej piosenki jeszcze jednego jazzmana – Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza. Jego trwająca ponad pół wieku praca na rzecz polskiego kina (zwłaszcza seriali) dała zdumiewająco rozległe efekty, a wśród stworzonych przez niego serialowych piosenek większość należy do zdecydowanie swingowego, a nawet jazzowego nurtu w jego twórczości.

W polskim środowisku piosenkarskim mamy także ciekawe przypadki jazzowych wokalistek i wokalistów, którzy swoje jazzowe korzenie dość szybko porzucili na rzecz popularnej piosenki, by wspomnieć choćby: Ewę Bem (kapitałna współpraca z formacją Swing Session i Markiem Błizińskim⁸), a nieco wcześniej Mariannę Wróblewską (znaną zwłaszcza

z nagrań z wybitnymi jazzowymi pianistami i akompaniatorami: Mieczysławem Koszem i W. Nahornym) i Andrzeja Dąbrowskiego – w swoim czasie wziętego jazzowego perkusistę. W tym gronie wypada umieścić także Stanisława Sojkę, który jako jazzowy wokalista nagrał jedno z najważniejszych płyt wokalnego jazzu w historii polskiej muzyki⁹, a potem stał się twórcą dziesiątek niezwykle popularnych w Polsce piosenek. Do dziś, mimo że od dekad nie nagrywa już jazzu, wciąż uważany jest za najlepszego jazzowego wokalistę w historii¹⁰. Zupełnie osobny rozdział w tej nielicznej grupie stanowi twórczość Wandy Warskiej (prywatnie żony Andrzeja Kurylewicza), która zapamiętana została zwłaszcza ze swoich kapitalnych filmowych wokaliz, ale i piosenkowej twórczości opartej m.in. na twórczości własnej i dziełach polskich poetów. Wszystkie wymienione postacie, choć na różne sposoby, mocno zaznaczyły swoją obecność i wkład w dzieje polskiej piosenki, a zwłaszcza w jej związki z historią polskiego jazzu.

Obserwując dzisiejsze środowisko jazzowe, trudno szukać w nim następców tej miary i o podobnej skali popularności. Gdyby jednak pokusić się o wskazanie szczególnie interesujących przypadków piosenkowej twórczości w historii ostatnich dwóch jazzowych dekad, to postawiłbym na Grzegorza Karnasa i Karo Glazer. G. Karnas to szalenie odważny artysta-eksperymentator, który swoimi płytami udowodnił, że prosta forma piosenki to wciąż obszar o nieodkrytych możliwościach¹¹. Z kolei K. Glazer to niebywały, choć wciąż niedoceniony diament w najnowszej historii polskiego jazzu, czasem postrzegana jako kontynuatorka wokalnego dzieła Urszuli Dudziak z racji podobnego traktowania ludzkiego głosu, ale

moim zdaniem w swoich artystycznych poszukiwaniach wychodząca o wiele dalej. Jej ogromny sukces na International Songwriting Competition w roku 2020 (zajęła II miejsce za piosenkę *Flying Circle*¹²), przeznaczonym dla

twórców songwriterów, pokazał, że piosenka jako powszechna, uniwersalna forma muzycznej ekspresji ma swoją wartość i ważne miejsce w historii kultury muzycznej naszych czasów.

¹² Piosenka pochodzi z płyty Karo Glazer *Crossings Project* (2013).

BIBLIOGRAFIA

Schmidt A., *Historia jazzu – rodowód*, Warszawa 1988.
Winnicka E., *Nowy Jork zbuntowany. Miasto w czasach prohibicji, jazzu i gangsterów*, Warszawa 2013.

⁸ LP *Dla ciebie jestem sobą* (PSJ 140) z roku 1987.

⁹ LP *Blublula* (Polskie Nagrania SX 2302) z roku 1981 (seria Polish Jazz vol. 63); LP *Sojka Sings Ellington* (Helicon HR 1008) z roku 1982.

¹⁰ W roku 2015 Stanisław Sojka niespodziewanie powrócił na jazzową scenę w ramach współpracy z bandleaderem Rogerem Bergiem i jego Big Bandem. Fonograficznym efektem tej współpracy był album *Swing Revisited* (Universal) z kilkunastoma jazzowymi/swingowymi standardami.

¹¹ Grzegorz Karnas CD's: *Sny* (200) oraz *Ballady na koniec świata* (2005).



INSPIRACJE I KONTEKSTY

Teresa Drozda

ZPÍVEJ SI MARKÉTKO, CZYLI POLSKIE PIOSENKI W CZECHACH



2 września 2020 roku w Pradze zmarła Jiřina Fikejzová. Miała 93 lata. W latach 50. była sprinterką, reprezentantką Czechosłowacji, jej koronny dystans to 200 metrów. Po skończeniu kariery sportowej zajęła się pisaniem tekstów piosenek. W sierpniu 2016 roku opowiadała mi, że kiedy zaczynała – kobiet tekściarek nie było w ogóle. Jeszcze dziś potwierdza to przygotowana przez Supraphon internetowa seria płyt, zbierająca dorobek najlepszych, najbardziej znaczących autorów tekstów (*Nejvýznamnější textaři české populární hudby*) – Jiřina Fikejzová jest tam jedyną kobietą. Ona też w 1973 roku napisała czeski tekst do Osieckowej *Małgośki*.

Nie była to jednak pierwsza polska piosenka, która stała się przebojem w ówczesnej Czechosłowacji. Polskich piosenek czescy artyści śpiewają więcej – celowo używam czasu teraźniejszego, bowiem piosenki wylansowane w latach 70. czy 80. śpiewane są do dziś, a i w XXI wieku czescy artyści niejednokrotnie inspiracji szukają w Polsce. W niniejszym szkicu, kolejny raz przybliżając czytelnikom „Piosenki” niuanse czeskiej sceny muzycznej, wskażę kilka przykładów takich piosen-

wych migracji, które są pięknym dowodem (jednym z wielu) na to, że blisko nam do siebie.

ŠKODA LÁSKY

W repertuarze czeskich artystów znalazłam przeszło 60 (a nie wątpię, że jest ich więcej) polskich piosenek, w tym takie przeboje jak: wspomniana *Małgośka*, *Niech żyje bal*, *Nie płacz Ewka*, *Zegarmistrz światła*, *Grande valse brillante* czy *Chodź, pomaluj mój świat*. Wszystkie oczywiście w czeskich wersjach językowych, przez słuchaczy traktowane jak oryginalne czeskie piosenki. W Polsce takich utworów właściwie nie mamy. Mianem wyjątku można określić jedynie *Widzicie ludzie*, otwierający na przełomie lat 70. i 80. kabarety Olgi Lipińskiej – o tym, że jest to piosenka czeska, do dziś wie niewiele osób. Są jednak dwa czeskie utwory, o których na początku warto wspomnieć: *Graj, piękny Cyganie* (*Cikánka*) i *Bando, bando* (*Škoda lásky*). Pierwszy w 1931 roku skomponował Karel Vacek, a polskie słowa dopisał Andrzej Włast. Śpiewali go m.in.: Irena Santor, Mieczysław Fogg, Stefan Witas, Tadeusz Faliszewski i Don Vasył. Historia dru-

giego jest dużo ciekawsza. Polkę *Škoda lásky* w 1927 roku skomponował dla kapeli swojego ojca Jaromír Vejvoda, nazwany później królem orkiestr dętych, a tekst w 1934 roku dopisał Vašek Zeman. Jakimi drogami piosenka dostała się do Polski, Japonii, Szwecji, Danii, Francji czy Stanów Zjednoczonych – dziś dociec trudno. Być może przez Niemcy – w 1936 roku niemiecki akordeonista Will Glahé rozpoznał utwór, nadając mu tytuł *Rosamunde*, w dwa lata sprzedając milion egzemplarzy. W 1937 roku, jako *Beer barrel polka*, utwór trafił do Stanów, gdzie zaśpiewały go m.in. The Andrews Sisters, zaś później m.in. Billie Holiday czy Orkiestra Glenna Millera. Polskie słowa napisał Wiktor Budzyński i pod tytułem *Raz naprzód śmiało* w 1943 roku utwór nagrał Zespół Czołówki Teatralnej „Lwowska Fala”. Polskich wersji językowych jest więcej – niestety nie znamy ich autorów. Pod tytułem *Banda* lub *Bando, bando* wykonywany bywa do dziś jako piosenka biesiadna lub weselna, zaś w wersji *My młodzi, nam bimber nie zaszkodzi...* śpiewano go w czasie okupacji, o czym wspomina Roman Bratny w powieści *Kolumbowie. Rocznik 20* i Tadeusz Borowski w opowiadaniu *Pożegnanie z Marią*. W odcinku *Wielka wyspa* w *Stawce większej niż życie* nuci ją też Brunner. W rodzinnym archiwum kompozytora zarejestrowanych jest 27 różnych wersji językowych.

MADONY NA KOŁOTOČI

Można przyjąć, że Ewa Demarczyk objawiła się światu w czerwcu 1963 roku na I Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (wcześniej były oczywiście występy w kabarecie Cyrulik, Piwnicy pod Baranami i nagroda na I Ogólnopolskim Studenckim Konkursie Piosenkarzy). Otrzymała nagrodę indywidualną za „wykonanie piosenki estradowo-artystycznej”. Identyczna trafiła do Bohdana Łazuki. Zaśpiewała *Czarne anioły*, *Taki pejzaż* i *Karuzelę z madonnam*, za których kompozycję i aranżację nagrodę specjalną odebrał Zygmunt

Konieczny. Piwnica pod Baranami dostała nagrodę zespołową.

Ewa Demarczyk z dnia na dzień stała się gwiazdą, a wykonywane przez nią piosenki – przebojami. W tym samym czasie czeska aktorka i wokalistka Hana Hegerová, starsza od Demarczyk o dziesięć lat gwiazda teatru Semafor (patrz „Piosenka” nr 7), zbierała materiał na swój pierwszy album. Longplay *Šansony s Hanou Hegerovou* ukazał się pod koniec 1966 roku, drugą piosenką na stronie A była *Karuzela z madonnam* w przekładzie Jiřego Suchego z Semafora. Kiedy posłuchać obu – czeskiej i polskiej wersji – różnią się w zasadzie tylko językiem. Brzmienie, aranżacja, tempo, są niemal identyczne. Skąd to podobieństwo, skoro Ewa Demarczyk swój album długogrający skończyła nagrywać dopiero w lutym 1967 roku? Zapewne stąd, że *Karuzela z madonnam* od pierwszego (dziś możliwego do odsłuchania) wykonania z Opoli, poprzez wydany kilka miesięcy później singiel, aż po wersję ostateczną brzmi w zasadzie tak samo. Różnice tkwią w detalach. Czesi mieli dobry wzór i z niego skorzystali, paradoksem zaś jest to, że *de facto* Hana Hegerová jako pierwsza na oficjalnie wydanej płycie nagrała tę piosenkę. W 1967 roku czechosłowacka artystka wydała też solowy album w Niemczech – na którym także, po niemiecku, zaśpiewała *Karuzelę*. Internet nie daje jednak szansy na to, by posłuchać jak brzmi *Madonnen auf dem Karussell*. Innych polskich piosenek w jej repertuarze nie znalazłam. Hana Hegerová w 2011 roku wycofała się z życia artystycznego. Jej płyty wciąż się sprzedają. Wychodzą kolejne wznowienia, kompilacje, odkurzane są niepublikowane dotąd nagrania recitali. W 2013 roku Supraphon przyznał jej jubileuszową, diamentową płytę za blisko 1 600 000 sprzedanych nośników. Tak jak Ewa Demarczyk Hegerová jest legendą i niedościgłym wzorem aktorskiego śpiewania.

Wiele lat później, bo dopiero w 1991 roku, na czeską scenę muzyczną trafiła jeszcze jedna

piosenka z repertuaru Ewy Demarczyk. *Grande valse brillante* we własnym przekładzie zaśpiewała (i nagrała na płycie) Hana Zagorová (do której jeszcze wrócę).

SLÁVA JE BÁL

W latach 70. i później pierwszą „dostarczycielką” repertuaru czechosłowackim koleżankom była Maryla Rodowicz. I wbrew pozorom wcale nie Helena Vondráčková te piosenki śpiewała. Pierwszą, która po repertuar Maryli Rodowicz sięgnęła, była Marie Rottrová. W 1971 roku nagrała *Balladę wagonową* (*Kůň bílý*), zaś dwa lata później *Małgoškę*. Jiřina Fikejzová – autorka czeskiego tekstu – opowiadała mi, że piosenka była tak bardzo popularna, tak bardzo się podobała, że wiele dziewczynek w tamtym czasie dostawało na imię Markéta. Przy okazji zapytałam, w jaki sposób polskie piosenki trafiały do repertuaru czeskich artystów. Jiřina Fikejzová powiedziała, że *Małgoškę* przyniosła jej Marie Rottrová, która mieszkając w Ostrawie, raptem dwadzieścia kilometrów od granicy, bez przeszkód słuchała polskiego radia. Mogło tak być, ale w wypadku *Małgoški* bardziej prawdopodobne jest, że Rottrová usłyszała ten utwór w Sopocie, w sierpniu 1973, na XIII Międzynarodowym Festiwalu Piosenki – Maryla Rodowicz historię o porzuconej dziewczynie z Saskiej Kępy wyśpiewała wówczas Grand Prix, a Rottrová zajęła 20. lokatę. Czeska wersja *Małgoški* gotowa była już 7 listopada i jeszcze w tym samym roku ukazała się na singlu, stając się przebojem. W 2018 roku piosenka *Kůň bílý* znalazła się na składance *100 let české písničky* – tak bardzo Czesi uważają ją za swoją. Marie Rottrová zaśpiewała też m.in. *Chodź, pomaluj mój świat* (*Namaluj můj svět*).

Helena Vondráčková z repertuaru Maryli nie zaimplementowała na stałe żadnej piosenki. W 2000 roku w duecie z Marylą, po polsku, nagrała *Małgoškę*. Ponadto do jej wielkich przebojów należy też *Nie spoczniemy* (*To se zvládne*) Osieckiej i Krajewskiego w przekła-

dzie Jiřiny Fikejzovej. Nagrana w 1978 roku piosenka do dziś pojawia się w zestawieniach z największymi hitami Vondráčkovéj.

Najciekawiej chyba prezentuje się polski repertuar Hany Zagorovej. Artystka, która dziewięć lat z rzędu zdobywała „Złotego słowika” (*Zlatý slavík*) – nagrodę przyznawaną wokalistkom i wokalistom w ankiecie czasopisma „Mladý svět” – w 1983 roku odebrała złotą płytę za milion sprzedanych LP, nagradzana była w Sopocie oraz na festiwalach w Belgii czy Niemczech, do dziś „ma ucho” na polskie piosenki. W 1985 roku przetłumaczyła i nagrała *Niech żyje bal* (*Sláva je bál*), a 19 listopada 1989 roku, dwa dni po wybuchu „aksamitnej rewolucji” nagrała, a potem śpiewała na towarzyszących temu zrywowi koncertach piosenkę *Zabawki pana Boga* (*Beránek*). Odkrycie tej piosenki na płycie zbierającej kluczowe dla tamtego czasu utwory było dla mnie wielką niespodzianką. To piękny znak i dowód na nienachalną obecność polskiej kultury w Czechach, na obecność naturalną, a nie zaprogramowaną gdzieś w ministerialnych gabinetach. Czeski tekst *Zabawek* napisał Michal Horáček – jeden z najwybitniejszych czeskich tekściarzy, piszący m.in. dla Hany Hegerovej czy Richarda Müllera, a piosenki z jego tekstami śpiewał też Jaromír Nohavica. Hana Zagorová ma w repertuarze także kompozycje m.in.: Seweryna Krajewskiego, Katarzyny Gaertner, Ryszarda Rynkowskiego, Jerzego Filara, w tym takie przeboje jak: *Listopady liści*, *Przecież wiesz, że kocham* czy *Tyle słońca w całym mieście*. 18 września 2020 roku ukazała się jej kolejna płyta, zaśpiewana w duecie ze Štefanem Margitą (śpiewakiem operowym i piosenkarzem), na której ponownie pojawia się *Niech żyje bal*. Z mojej kwerendy wynika, że to właśnie Hana Zagorová jest największą propagatorką polskiej piosenki w Czechach. Pytanie – czy czescy słuchacze wiedzą, że słuchają w jej wykonaniu polskich piosenek? Kiedy próbowałam dociekać u Jiřiny Fikejzovej, skąd u czeskich wokalistów takie zainteresowanie polską piosenką,

odparła krótko: *Polskie piosenki są wyborne, a my mamy dobry gust*.

Dla dokumentacyjnego porządku odnotujmy, że w 1972 roku w Czechosłowacji ukazała się długogrająca płyta Maryli Rodowicz zatytułowana po prostu *Maryla Rodowiczová. Ballada wagonowa* brzmi na niej po polsku, ponadto są piosenki po czesku i angielsku.

NEJKRÁSNEJŠÍ DĚŠŤ

Przeglądając się polskim przebojom w czeskich wersjach z polskiej perspektywy, nie jestem w stanie ocenić, która z piosenek jest tym hitem hitów. Z dużą dozą prawdopodobieństwa mogę jednak stawiać tezę, że wśród tych najpopularniejszych i najbardziej znanych są: *Niech żyje bal*, *Ballada wagonowa* (przypominam – umieszczona na składance *100 lat czeskiej piosenki!*), *Małgoška* i *Ciggle pada* (*Nejkrásnější děšť*). Tę ostatnią w 1977 roku nagrał i spopularyzował Petr Rezek – wokalista, kompozytor i gitarzysta, który sięgał też po inne utwory z repertuaru Czerwonych Gitar. Przeglądając listę polskich piosenek śpiewanych przez czeskich artystów, znaleźć możemy jeszcze m.in.: *Sing sing*, *Remedium*, *Zegarmistrza światła*, *Nie płacz Ewka* i kilka innych hitów Perfectu, *Jadą wozy kolorowe*, *Rebekę*, *Annę Marię*... Jest tych utworów kilkadziesiąt. Próżno jednak szukać wśród nich tych pisanych przez Wojciecha Młynarskiego czy Jonasza Koftę. Nie ma Jeremiego Przybory ani Jana Wołka. Są tylko trzy piosenki z repertuaru Marka Grechuty, choć wersji mają kilka. *Korowód* (*Chorovod*) i *Świecie nasz* (*Světe náš*) nagrała grupa wokalna C&K Vocal. Co ciekawe, oba utwory znalazły się na ich debiutanckiej płycie w 1975 roku, ale zaśpiewane po angielsku! Dopiero na kolejnych płytach obie piosenki zaśpiewane zostały po czesku i – tak jak ma to miejsce z innymi obecnymi w Czechach polskimi przebojami – do dziś umieszczane są na składankach zbierających najważniejsze osiągnięcia zespołu. *Świecie nasz* w dwóch wersjach językowych (po polsku

i czesku) w 70. latach nagrał też Jaromír Mayer. Z zupełnie innym czeskim tekstem niż C&K Vocal. Swoją wersję *Korowodu*, tylko z gitarą, w 1979 roku nagrał śpiewający poeta Petr Lutka. Do repertuaru włączył również *Ocalić od zapomnienia* (*Za kavárenským oknem z mládí*), rejestrując ją w tym samym czasie, w równie ascetycznej wersji.

CHECK THE CZECHS!

Jedną z cech charakterystycznych czeskiej sceny pop jest coverowanie. Tworzenie wersji krajowych. Przede wszystkim piosenek zachodnich, ale przy okazji także francuskich, włoskich czy polskich. Supraphon – największa i najważniejsza czechosłowacka, a obecnie czeska wytwórnia płytowa – w 2014 roku zaczęła wydawać serię płyt pod wspólnym tytułem *Check the Czechs! – zahraniční songy v domácích verzích*. Ukazało się ich 36, a nawet więcej, bo niektóre wydania mają po dwa krążki. Piosenki ułożone są dekadami lub artystami – osobne płyty poświęcono utworom: Abby, Beatlesów, Presleya, Dylana czy piosenkom country. Seria kończy się na latach 90. XX wieku, ale pożyczanie piosenek trwa. Na ostatniej płycie Karela Gotta *Ta Pravá*, wydanej w 2018 roku, na 12 piosenek tylko jedna (sic!) jest oryginalnym, napisanym specjalnie dla artysty utworem. Pavel Cmíral – tekściarz, który obecnie zajmuje się przede wszystkim dubbingiem i pisaniem czeskich tekstów do piosenek z filmów takich jak *Król Lew*, *Epoka lodowcowa* czy *Kraina lodu* – powiedział mi, że piosenki do tłumaczenia przynosił mu artysty, którzy chcieli je zaśpiewać. *Czesi słabo znają obce języki – tłumaczył – stąd konieczność przekładnia piosenek*. I dodał: *język czeski ma sztywne reguły, rozbudowaną gramatykę, długie słowa, precyzyjne zasady akcentowania oraz krótkie i długie samogłoski, które dokładnie tak trzeba śpiewać. Nie można sobie krótkiej samogłoski przedłużyć na nucie. Nie śpiewa się też długiego ‘i’ ani długiego ‘e’ na końcu frazy. Wśród tekściarzy żartowaliśmy, że chcąc pisać*

dla Gotta, trzeba zawsze na końcu dawać długie 'á'. To wszystko bardzo ogranicza, ale jest też ogromnym wyzwaniem. Czeski słuchacz chce dobrych tekstów, a Jiří Suchý czy Jan Werich poprzeczkę podnieśli wysoko. Dlatego często czeski autor do błahego tekstu angielskiego dodaje nowe sensy, nie tłumaczy dosłownie, zachowuje jedynie klimat czy temat tekstu wyjściowego. Wspomniał też o oryginalnych, często lepszych od pierwowzoru, aranżacjach powstających do tych piosenek, z czym jednak zgodzić się nie mogę. Przesłuchanie kolejnych polskich piosenek w czeskich wersjach przynosi wrażenie, jakbyśmy słuchali zdubbingowanej piosenki. Instrumenty, chórki – wszystko brzmi niemal identycznie jak w polskim oryginale. Pokusiłam się nawet kilka razy o połączenie takich wersji w programie do edycji dźwięku. Wtedy różnic słyszeć więcej – drobne zmiany tonacji czy tempa, niemniej bez wielkich zgrzytów można sztucznie stworzyć duet Vondráčková/Krajewski czy Rottrová/Rodowicz.

SÓLO PRO NÁS DVA

Długo myślałam, że śpiewanie polskich piosenek w Czechosłowacji w latach 70. czy 80. było jakoś odgórnie zaplanowane i że wraz z upadkiem komunizmu po prostu się skończyło. Temat będę zgłębiać, ale Jiřina Fikejzová i Pavel Cmrál tej tezie zgodnie zaprzeczyli. Przeczą jej też kolejne znalezione na czeskich płytach polskie piosenki. Prym wiedzie tu Renata Drössler, ale uczciwie trzeba powiedzieć, że artystka ma polskie korzenie. Urodziła się na Zaolziu, w Trzyńcu, w polskiej rodzinie. Od kilkunastu lat w praskim teatrze na Palmovce występuje jako Marlena Dietrich w spektaklu *Edith i Marlene*. Nazywana bywa „czarnym motylem czeskiego chansonu” i następczynią Hegerovej. Skończyła DAMU w Pradze, występowała w wielu teatrach dramatycznych i muzycznych, m.in. w Semaforze, śpiewa w 10 językach. W 2012 roku ukazał się jej znakomity dwupłytowy album *Znovuzrozená*. Znalazło się na nim kilka zaśpiewanych po czesku polskich

piosenek, w tym m.in.: *Jaka růža, taki cierrí* (*Jaká růže je i trn*), *Rebeka* (*Rebeka*), *Zamiast* (*Modlitba*) oraz dwie kompozycje Chopina, jedna z polskim i jedna z czeskim tekstem. Byłam na kilku recitalach Renaty Drössler, występuje na ogół tylko z pianistą i zawsze śpiewa jakąś polską piosenkę z kanonu, tego kanonu wyznaczonego przez najlepszych autorów tekstów i kompozytorów.

Polska jest cztery razy większa od Czech, prawdopodobnie z tego powodu czescy artyści próbują jakoś zaistnieć na naszym rynku. Przekładają na polski swoje piosenki i próbują je w naszym języku śpiewać. Działający od 1994 roku bardzo popularny pop-rockowy zespół Kryštof, z którym w 2012 roku Nohavica nagrał jedną piosenkę, próbował podbić – bez powodzenia – polski rynek. Kilka piosenek, ich autorskich piosenek, przetłumaczyła na polski Renata Putzlacher, a panowie nagrali je na swoich płytach. Z Kryštofem występuje czasem Ewa Farna – bo te polskojęzyczne piosenki są śpiewane także w Czechach – czasem w wersji tylko polskiej, czasem w polsko-czeskiej. Jednak w Polsce zespół nie zyskał większej popularności. Mniej znany, bo grający akustycznie, istniejący od 2004 roku zespół Crossband w 2017 roku swój przebój *Samozřejmosti* nagrał po polsku i umieścił na Youtubie pod tytułem *Ile jeszcze* – niestety, polscy słuchacze, nie wiedząc o istnieniu kapeli, nie trafili też na tę (bardzo dobrą) piosenkę.

Osobny sposób używania polszczyzny w swoich piosenkach zastosowała znakomita singer-songwriterka Radůza. Na swojej trzeciej płycie z 2005 roku zatytułowanej *V hoře* polskie słowa wplotła w refreny kilku piosenek. Najbardziej znane są *Papierosy*. Ale na tym nie koniec. W 2015 roku nagrała concept-album *Marathon, příběh běže*, na którym każda piosenka odnosi się do jakiejś wielkiej bitwy w dziejach świata. Od bitwy pod Maratonem, poprzez bitwę pod Verdun, aż po wygnanie Niemców sudeckich. W piosence *Verbují chlapce* Radůza

śpiewa o Janie III Sobieskim i też wplata w piosenkę polskie frazy. Jej album live z 2007 roku *Vše je jedním* kończy się polską ludową przyspiewką *Gdyby kózka nie skakała, toby nóżki nie złamała*.

W 2017 roku polskie piosenki trafiły na scenę praskiego Teatru Narodowego. 15 czerwca odbyła się tam premiera spektaklu baletowego *Sólo pro nás dva* w reżyserii i z choreografią Petra Zuski, którego muzyczną podstawą były piosenki Beaty Bocek i Jaromíra Nohavicy. Beata Bocek jest śpiewającą autorką, multiinstrumentalistką, bardzo niezależnym duchem. Śpiewa po angielsku, szwedzku, czesku i polsku, choć bardziej „po naszymu” – śląską gwarą. Nagrała trzy płyty, na których wszystkie te języki się mieszają, i do tego stopnia zachwyciła Petra Zuskę, że ten postanowił jej piosenek użyć w balecie. Nie jestem biegła w historii ani czeskiego, ani polskiego baletu, ale nie słyszałam, by w Teatrze Wielkim kiedykolwiek powstał balet do piosenek, na przykład Andrzeja Sikorowskiego i Joanny Kondrat, żeby zostać przy dwupokoleniowym współczesnym duecie. Petr Zuska w 2007 roku przygotował inny bazujący na piosenkach spektakl baletowy *Sólo pro tři / Brel – Vysockij – Kryl*, który był wielkim czeskim i międzynarodowym sukcesem. *Sólo pro nás dva* to spektakl o dwoistości. Drugiej skórze, drugim człowieku, duecie serca i umysłu, kobiecie i mężczyźnie, jasnej i ciemnej stronie naszego wnętrza, dzieciństwie i dorosłości, życiu i śmierci, czyli o wszystkim tym, o czym traktują piosenki Beaty Bocek i Jaromíra Nohavicy. A do tego – mamy tu też duet słowiańskich języków, bo większość użytych w spektaklu piosenek Beaty napisana jest po polsku, a na potrzeby inscenizacji kilka swoich Nohavica także nagrał po polsku.

Ambasadorką języka polskiego w Czechach jest od 20 lat Dorota Barová. W 2000 roku, razem z koleżanką Andreą Kostankiewicz, założyła wokarno-wiolonczelowy duet Tara

Fuki, grający muzykę z pogranicza folku, world music i avant-pop. Pierwsza ich płyta, *Piosenki do snu*, charakteryzowała się tym, że jedynymi używanymi tam instrumentami były wiolonczele, zaś wszystkie piosenki zostały zaśpiewane w języku polskim. W trzech utworach: *Piosenka*, *Widzę, widzę*, *Kołysanka*, wykorzystane zostały teksty Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Tara Fuki otrzymały w 2001 roku nagrody czeskiej Akademii Muzycznej (Ceny Anděl) w kategoriach „muzyka alternatywna – world music” oraz „odkrycie roku”. Druga płyta, *Kapka*, zawierała teksty w języku czeskim, francuskim i polskim. Kolejna – *Auris* – była ponownie w całości wypełniona polskimi tekstami. W listopadzie 2014 roku ukazała się ich piąta płyta, na której znów znaleźć można polskie i czeskie piosenki, przy czym niektóre z nich dziewczyny napisały same, ale – podobnie jak na wcześniejszych płytach – posłużyły się też wierszami Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Mówiły mi wówczas: *Czasem próbujemy napisać piosenkę po czesku, ale po kilku próbach wracamy znów do języka polskiego. Po prostu w tym języku nam się lepiej śpiewa. Jest bardziej melodyjny. Czechom podoba się język polski, zresztą wydaje się, że on jest językiem wiolonczeli, bardzo dobrze pasuje do tego instrumentu. Publiczność może też użyć fantazji – trochę rozumie, a reszty musi się domyślać. To rodzi pewną specyficzną sytuację – słuchacz musi być bardziej aktywny, staje się uczestnikiem tego, co się dzieje*. Pod koniec 2020 roku ukazał się kolejny album Tara Fuków – oczywiście pełen śpiewanych po polsku piosenek. W 2018 roku Dorota Barová nagrała też płytę solową, nagrodzoną Andělem, w całości zaśpiewaną po polsku. Pisał o niej Robert Kasprzycki w „Piosence” nr 7.

O śpiewaniu po polsku rozmawiałam też z AGU – Polką, singer-songwriterką, która pod koniec 2015 roku wydała w Czechach swoją debiutancką płytę *Ke světlu*. Ona właściwie najwięcej powiedziała mi na temat różnic pomiędzy językiem polskim i czeskim, o śpiewa-

niu w tych językach: *Czesi uwielbiają, gdy śpiewam po polsku. Ten język jest im dużo bliższy niż angielski. Brzmi dla nich trochę egzotycznie, ale nie na tyle, by było to obce. Język polski jest zresztą świetny do śpiewania. Sam w sobie jest piosenką. Czeski nie. Czeski jest zdecydowanie trudniejszy, ma na przykład akcent na pierwszą sylabę, bardzo trzeba uważać na długie i krótkie samogłoski, ich wymawianiem rządzą dość sztywne zasady, które trzeba zachować. Poza tym – nie jestem Czeszką. Nie odważyłam się jeszcze wyjść do Czechów z czeskimi piosenkami. Melodie, które mam w sobie, chyba nie bardzo pasują do czeskiego. Do dziś mam problem z moją „Ukolébavką”, którą zaśpiewałam w tym języku, ale wiem, że ona nie brzmi czysto i precyzyjnie. Czesi mi to wybaczą, bo jestem Polką i rozczula ich, że próbuję śpiewać w ich języku. Doprecyzuję tylko, że Ukolébavka to przełożona na czeski piosenka Na Wojtusia.*

Nohavicę w tym szkicu pomijam celowo, o obecności i tłumaczeniach jego piosenek w Polsce specjalnie pisać nie trzeba, acz wspomnieć może warto, że i on jako kilkunastoletni chłopak dorabiał sobie piórem. Opowiadał mi, że na potrzeby ostrawskiego radia przekładał na czeski różne piosenki. Niekoniecznie zresztą chodziło wtedy o wierne tłumaczenie, np. wielki przebój Marie Rottrovej *Lásko voníš deštěm* (*She's gone*) napisał po czesku, nie znając słów oryginału. Natomiast pierwszy utwór, który przełożył, to ponoć piosenka *Mini* czy *maxi* Karin Stanek z jej muzyką i słowami Andrzeja Wójcika. Później polskiego uczył się, tłumacząc piosenki Wojciecha Młynarskiego, Jacka Kaczmarskiego i fraszki Jana Sztudyngera. Swoich tłumaczeń tych piosenek nie wykonuje na ogół publicznie – zdarzyło się to raptem kilka razy. W 2013 roku przełożył na czeski – i dodał czeskie realia – piosenkę Krzysztofa Daukszewicza *Droga do granicy*, na koncertach wykonuje też własną wariację na temat utworu *Hańba, zdrada* – obie piosenki w 2012 roku ukazały się na płycie Daukszewicza *Nasza dobra klasa*.

Polskie piosenki obecne są w czeskiej przestrzeni kulturalnej także w oryginale. Są dziennikarze, którzy polską muzykę cenią niezwykle wysoko i nadają w swoich audycjach. Celuje w tym Jiří Černý – dziennikarz muzyczny, krytyk, radiowa legenda. Między 2014 a 2018 rokiem w pięciu opasłych tomach ukazał się niemal cały jego dorobek krytyczny, a wśród tych tysięcy tekstów z lat 1956–1999 wiele poświęcono polskim artystom – począwszy od Ewy Demarczyk, poprzez Czesława Niemena, Marylę Rodowicz, Czerwone Gitary, Niebiesko-Czarnych, Marka Grechutę, aż po Jana Krzysztofa Kelusa i Antoninę Krzysztóż. Jiří Černý nadal pracuje, pisze i słucha. Także polskich wykonawców.

CZ-PL FESTIVAL

W 2016 roku w Kudowie-Zdroju odbył się pierwszy CZ-PL Festiwal – festiwal polsko-czeskiej piosenki, wymyślony przez Pawła Królikowskiego. Jego pierwszymi gwiazdami byli Jaromír Nohavica i Andrzej Sikorowski, zaś w kolejnych latach także m.in.: Helena Vondráčková, Ewa Farna, Jiří Krhut, czy Igor Šebo. Podczas festiwalu odbywa się konkurs, którego naczelną zasadą jest, że Polacy śpiewają piosenki czeskie, zaś Czesi polskie. Czechów na razie nie zgłasza się zbyt wielu, za to trzeba przyznać, że Polacy nurkują głęboko i potrafią zaskoczyć. Duet Lenda/Kozub, który triumfował w roku 2020, zaśpiewał (po czesku) piosenki z repertuaru Vladimíra Mišíka i Zuzany Navarovej. Wydaje się, że to letnie spotkanie w Kudowie-Zdroju i koncerty z cyklu „Trampská hudba”, będące elementem Międzynarodowego Festiwalu Piosenki Turystycznej „Kropka” w Głuchołazach, to jedyna dziś możliwość spotkania się z czeską, nieoczywistą, nie zawsze mainstreamową piosenką w Polsce. O podobnych, piosenkowo łączących nasze kraje inicjatywach w Czechach nie słyszałam, ale to nie znaczy, że ich nie ma. Polscy wykonawcy zapraszani są na wielkie festiwale muzyczne, choćby na Colours of Ostrava. Poza tym nie za-

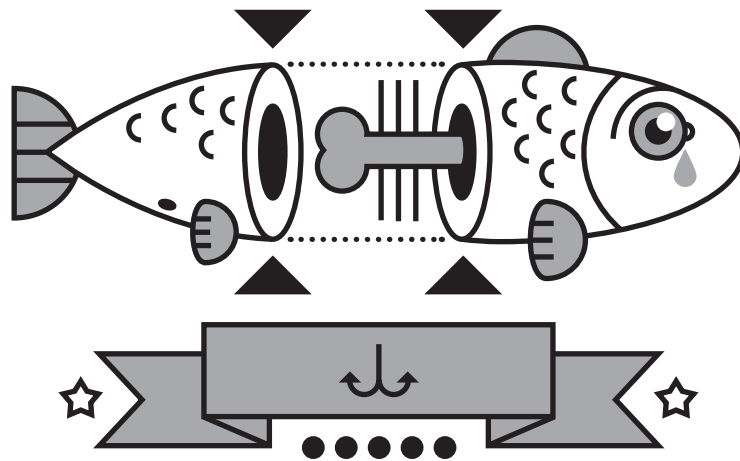
pominajmy o polskich piosenkach w czeskich wersjach językowych, śpiewanych na koncertach i nadawanych przez radio. Naturalizowanych. Obecnych. Oczywiście.

Przenikania się kultur, wzajemnych inspiracji, nie da się zaprogramować ani narzucić. Z moich obserwacji wynika, że te współczesne polskie akcenty w Czechach i czeskie w Polsce biorą się z zainteresowania konkretnych

osób. Ich fascynacji, determinacji, odwagi pójścia pod prąd. Naszym – obserwatorów kultury – zadaniem jest te wątki dostrzegać, opisywać, wskazywać. I oczywiście rzecz cała nie kończy się na piosence. Osobnym tematem jest muzyka poważna, współczesna, osobnym jazz, literatura, film. My w wielu dziedzinach podziwiamy Czechów, ale oni także podziwiają nas. I niech to będzie puentą tych rozważań.

Tomasz Szwed

Z TAMTEJ STRONY JEZIORA



*Nie padejże, dyszczku, nie padejże, dyszczku,
Dejże, Boże, pogoda
Dla moji najmilszyj, dla moji kochanyj,
Kiedy pódzie po woda.*

Pierwsza zwrotka warmińskiej piosenki *Nie padejże, dyszczku* (w opracowaniu Cezarego Makiewicza) ujmuje ciepłą ludową lirykę. Można by się z tym spierać z perspektywy współczesnego równouprawnienia płci (to idź sam i jej przynieś tej wody, ty ***!), ale wiadomo, że śpiewane opowieści, płynące z otchłani historii, będą nacechowane patriarchalnym sposobem widzenia świata.

Są też chlubne wyjątki. Trzej bracia zalecają się do jednej dziewczyny w słynnej piosence *Lipka*:

*Jeden mówi, tyś moja,
Drugi mówi, jak Bóg da,
A trzeci mówi, moja najmilejsza,
Czemuś ty mi tak smutna?*

Tylko jeden odniósł się do stanu emocjonalnego ewentualnej partnerki. Jeden sprawiedliwy. Statystycznie nie najgorzej.

Nie wdając się w takie dywagacje, można się zachwycać treściami piosenek opisujących ludzkie doświadczenie, emocje i świat, w którym jest się obecnym, a to za sprawą przynależności do „ludu”. Jak ujmuje to Edward Porębowicz we wstępie do *Pieśni ludowych*: Gramatyk, językoznawca, badacz literatury nazywa ludem tę część społeczeństwa, która styka się bezpośrednio z naturą i która przechowuje mowę w kształcie starszym, pierwotniejszym i czystszy niż język klas oświeconych. [...] Język jest znakiem umówionym na objawienie uczucia i myśli, im dalej jednak odbiega od swego źródła, którym był obraz wzięty z przyrody, z otaczającego świata, tym bardziej staje się oderwany, tym doszczętniej traci cechy kształtu i ruchu. Lud, dzięki pierwotności swego języka, dzięki jego charakterowi obrazowemu, jest panem ogromnego materiału twórczego, który w warunkach pomyślnych zamienia się w poezję. [...] lud, żyjący w przyrodzie i z przyrodą, zdolny jest pojmować je lepiej niż człowiek, w którym dzieciinną wrażliwość zatarła kultura.

Urodziłem się w lesie, więc to oczywiste, że przynależę do „ludu”. Kultury trochę li- znałem, na tyle, by nie zatarła mi dziecięcej

wrażliwości. Mieszkalem w wioskach, małych miasteczkach albo po prostu w lesie. Nawet teraz w Bardzo Dużym Mieście staram się nie tracić kontaktu z moim „pierwotnym środowiskiem”. Moją intuicję potwierdza ją Japończycy, wskazując na terapeutyczne działanie natury, i współczesne oceny lekarzy, mówiące o deficycie kontaktów z przyrodą naszych wnuków, które siedzą przed ekranami smartfonów i telewizorów. Podobno te urządzenia wycinają umiejętność słyszenia wysokich częstotliwości do tego stopnia, że dzieci przestają słyszeć śpiew ptaków, a jak wiadomo, hormony szczęścia pobudza do wydzielania w mózgu śpiew ptaków właśnie.

Co ma do ofiarowania polskiej kulturze współczesny „lud”, zawieszony pomiędzy kulturą wsi i miasta, w swoistym ekotonie, gdzie wyparta jest tożsamość wiejskiej kultury, bo ta aspiruje do wielkomiejskiego życia i jego dóbr?

Widzę to w teledyskach, które czasem oglądałem z masochistyczną przyjemnością. Pieśniarze o pyknicznej budowie ciała, często ze złotym łańcuchem na szyi, z gestami ciemnoskórych *gangsta*, w otoczeniu płożących się półrozebranych dziewcząt rasy białej kaukaskiej, dostarczających rozkoszy prawdziwym macho. W przekazie: seks, alkohol, taniec, ogólnie używanie życia w zbytku na tle egzotycznych krajobrazów. Piosenki, których słucha i bawi się przy nich podobno ponad 80 procent społeczeństwa. Wyrosłe z birbanckich, grubiańskich przyśpiewek weselnych męskich szowinistów. *Olaboga, co się stało, pod kosulką pękło ciało*.

Właściwie nie powinienem narzekać, bo to współczesna ludowa muzyka, tyle że grana na instrumentach elektronicznych z transowym rytmem italo-oberkowo-disco. Martwi mnie tylko pogłębianie męskich szowinistycznych wzorców w dobie perspektywy *gender*. Mężczyzna panem wszelkiego stworzenia, rozdawcą

dóbr i łask wśród uległych i wielbiących go kobiet.

Na przeciwległym muzycznym biegunie kiedzy autorzy, bardowie, singing songwriterzy, piastujący twórczość epicką, ale to już tylko rodzynki w zalewie popkulturowych tekstów o niczym w wykonaniu młodych autorów przekonanych, że każdy może napisać piosenkę, a nawet książkę. Chociaż i wśród bardów pojawia się czasem zachwyt nad własną umiejętnością odczuwania piękna w każdym jego przejawie. Ogólnie w molowych tonacjach, z dużą ilością metafor i porównań.

Urodziłem się w czasach, kiedy królował w radiu folklor artystycznie opracowany i piosenki estradowe zawierające jakąś opowieść, na ogół z pointą. Szczęściem jedno z pokoleń odkłamało pomysły ówczesnych folklorystów, rekonstruując dawne brzmienia w trakcie nauk u starych wiejskich muzykantów. Jednakże obecnie piosenka z opowieścią to już wążutki margines, a zwłaszcza ta, której istotą jest codzienność. To, co zauważone, wzbogacone o refleksję, czyli po prostu waloryzacja estetyczna codzienności.

Oto dlaczego od lat przyglądam się i przysłuchuję muzyce anglosaskiej, w której wspomnianą opowieść odnajduję. Sposób przekazu, który nie zmienił się od wieków: widzę-czuję-opowiadam-relacjonuję. Poniżej wklejam mój artykuł z lat 80. przedstawiony w muzycznym biuletynie Stowarzyszenia Muzyki Ludowej Country. To był okres romantycznej fascynacji kulturą amerykańską i tęsknota za jej demokracją. To ewenement mrągowskiego Pikniku Country. Trzydniowe święto wolności i wspólnoty dla kilkutysięcznej widowni, wykonawców krajowych i zagranicznych. Niemalże akt zbiorowej sublimacji przy piosenkach typu *Oh, Susannah*, ale też *We Shall Overcome*, chociaż nikt raczej wtedy nie wiedział, że tę pierwszą piosenkę napisał jeden z pierwszych zawodowców estradowych USA, a ta

druga to hymn gospel wykorzystywany przez ruchy obywatelskie. Nie pamiętam, z jakich materiałów korzystałem, więc bibliografii nie przedstawię. Nie wiem też, które słowa są moje, a które to przetworzone cytaty. Tłumaczy mnie tylko zapal i fascynacja światem, z którym się utożsamiałem, by uciec przed siemiennością polskiej wersji socjalizmu.

Tak jak stare są wrzosowiska Szkocji, urwiste brzegi Kornwalii i zielone przestrzenie irlandzkiej Wyspy, tak stara jest muzyka tych stron. Chociaż miejsca te nie zmieniły się prawie, to zmieniła się przecież piosenka, tak jak i śpiewający ją od stuleci człowiek. Pewnie była taka, jaki był on, żyjący na dzikich wyżynach, w głębi Wyspy czy na wybrzeżu niespokojnego oceanu. Morskie ptaki, ostry wiatr, fale bijące o skały, długie podróże w sztormie czy lodach – o tym zapewne śpiewali ludzie. Ludzie szarpiący ziemię prymitywnymi narzędziami i chwalcący ją w oczekiwaniu na żniwa:

*Bądź pozdrowiona, Ziemio, matko ludzi,
Bądź płodna w ramionach Boga,
Napełnij się owocami, których potrzebują
Głodni (przekł. Piotr Graff).*

Tak mogła wyglądać jedna z pierwszych pieśni zwanych *carols*. Prawdopodobnie służyły do tańca, śpiewane podczas obrzędów przedchrześcijańskich związanych ze zmianami pór roku czy przesileniami rocznymi.

Były też *carols* związane ze Świętem Majowym, kiedy to w jedną z majowych nocy młodzi i starzy udawali się na wędrowkę po łąkach i górach. Wracali rano z pękami brzoźowych gałązek i kwiatów. Tańcząc wokół przystrojonego pała, śpiewali pieśni, z których później wywiodły się poematy moralistyczne i refleksyjne, ganiące grzech i doradzające dobre uczynki. Wraz z procesem chrystianizacji *carols* nabierają powagi, dostojności i charakteru religijnego. Na przykład opowieść o bluszczu i ostrokrzewie (jedna z najstarszych: *The Holy*

And The Ivy), dialogi między Matką a Dzieciątkiem, podróż do Betlejem. Ich przeciwieństwem są Piwa Kościelne, festyny powiązane ze sprzedażą piwa, organizowane przez parafie potrzebujące pieniędzy. Królowały tu piosenki rubaszne, czasem nieprzystojne: o wiedźmowatych żonach, ostrzegające przed kobietami, przyśpiewki birbanckie uświęcające picie. Powstaje wreszcie jeden z najbardziej charakterystycznych rodzajów piosenki – ballada. Jej pierwotna budowa to dwuwiersz ze zmiennym refrenem czy przyśpiewem, zawierający relację z jednego wydarzenia. Cechą dominującą jest tu powtórzenie, które wskazuje na chóralny sposób wykonania. W miarę rozwoju formy w kierunku narracyjnym ballada zatracala refren. W ten sposób powstał drugi jej typ – długi, monotony, bardziej epicki, zbudowany z czterowierszy. Ponieważ była przekazywana drogą ustnej tradycji wśród ludzi o podobnych obyczajach i poglądach, pomysł był powielany i adaptowany. Ballada rozrastała się. Stąd mogło wystąpić wiele wersji jednego wydarzenia czy pomysłu.

Niewiele ballad sprzed roku 1500 dotrwało do naszych czasów. Najstarszy rękopis, datowany na rok 1300, to ballada *Judas*. Nieco większe szanse miały piosenki ukazujące się po roku 1475. Wtedy to powstała pierwsza londyńska drukarnia założona przez Williama Caxtona. Rewolucjonizuje to sposób docierania do śpiewającej części społeczeństwa, bowiem oprócz przekazu ustnego pojawia się druk ulotny, zwany *broadside*, rozdawany przez wykonawców śpiewających na ulicy. Kolekcja tychże ukazała się w jednolitej książkowej formie w roku 1566 pod tytułem *A Handfull Of Pleasant Delights*, czyli *Przygarść przyjemności*, która jest w tej chwili podstawowym źródłem wiedzy o ludowej muzyce tego okresu. Kolejny przyczynek do badań to anonimowy zbiór ballad pochodzący prawdopodobnie z 1650 roku, znaleziony i wydany przez biskupa Percy'ego w roku 1765 pt. *Reliques Of Ancient English Poetry*. Dzięki niemu dowiadujemy się dzisiaj

o czynach Robin Hooda i pierwszego pirata Henry'ego Martina. O komplikacjach rodzinnych w balladach: *Edward, Lord Randall, The Cruel Brother*, o przykładach wierności w *The Three Ravens, Lord Lovell*. Autentyczne postacie z historii poznajemy w balladach pogrzebowych: *Sir Patrick Spens* czy *The Bonnie Earl Of Murray*. Na wydaniu Percy'ego oparł swą wspaniałą pracę Francis James Child, profesor filologii angielskiej na Uniwersytecie Harvarda. Jest to zbiór 305 ballad w 1300 wersjach, zatytułowany *English And Scottish Popular Ballads*, pochodzący z lat 1883–1898. Następni badacze to Cecil J. Sharp i James Kinsley, którzy w swoich pracach przedstawili różne typy muzycznej twórczości ludowej.

Piosenki niebędące balladami mają również pewną konkretną formę. Przede wszystkim wiersz dostosowany jest do rytmu tanecznego, występują tu powtórzenia, pytania, refreony, wykrzykniki (*hey-ho, trolly-lolly, derry-derry*) i charakterystyczne zwroty, formuły: *the salt sea, lily white-stead, ruby lips, as I was walking*. Istnieją też piosenki śpiewane przy pracy, z zawołaniem i odpowiedzią. Występują zwłaszcza na wyspach północnych. Rolę ówczesnego przedsiębiorstwa estradowego, wykorzystującego te utwory, spełniali wędrowni aktorzy i śpiewacy. Początkowo byli to *scops*, następnie minstrele. Zależnie od pozycji społecznej i umiejętności występowali w zamkach, dworach czy po prostu na rynkach miast. Wiek XII i XIII wprowadza zapożyczony z francuskiej poezji ludowej element romantyczny. Muzykę trubadurów z Prowansji, śpiewających o miłości, i truwerów z Normandii, którzy preferowali pieśni o wojnie.

Przez cały czas ludowa muzyka pozostawała pod silnym wpływem muzyki profesjonalnej. Od słynnego kanonu na cześć lata, *Summer is icumen in* z roku 1310, datuje się zainteresowanie tą formą śpiewu. Daje to początek kanonowi towarzyskiemu, zwanemu w Anglii *catch*. Do tej pory istnieje w Londynie szlachecki

Catch Club, który pielęgnuje tradycje wspólnego śpiewania kanonu kolistego. Zapożyczone zostają z Francji, tłumaczone lub naśladowane, różne formy pieśni miłosnej:

- przesłanie lub adres – wyznanie miłości w formie bardzo oficjalnej,
- *pastourelle*/sielanka – zaloty do wiejskiej dziewczyny,
- *deba*/przekomarzanie – między kochankiem i jego damą,
- *aube*/jutrzienka – skarga kochanków na zbyt wczesny poranek,
- *chanson à personage* – intymne wyznanie zakochanego.

Piętnastowiecznym kompozytorom angielskim, a zwłaszcza Johnowi of Dunstable'owi, zawdzięczamy rozkwit polifonii. Od tego momentu w okresie panowania Tudorów, a później w epoce elżbietańskiej, rozpoczyna się złoty okres sztuki muzycznej w Anglii. Głównie stają się nazwiska: William Byrd, Thomas Morley, John Dowland, Giles Farnaby, John Bull. Przyczyniają się oni do rozwoju techniki pianistycznej, komponują madrygały i utwory na lutnię. Wykształcają się też dwie postacie piosenki:

- air (melodia, piosenka) – kilka zwrotek na tę samą melodię z towarzyszeniem instrumentu,
- madrygał (zapożyczony z Włoch) – trzy, cztery, pięć lub więcej głosów zharmonizowanych polifonicznie bez akompaniamentu.

O ogromnej popularności i zapotrzebowaniu na muzykę i śpiew świadczy fakt, że między 1570 a 1600 rokiem wydano liczne publikacje muzyczne z madrygałami i pieśniami. Lutnia stała się tak popularnym instrumentem, że nawet w poczekalni u balwierza znajdowało się ich kilka, aby oczekujący na swoją kolejkę umilali sobie czas grą i śpiewem. Prawie w każdym domu znajdował się jakiś instrument strunowy czy klawiszowo-strunowy z dużą ilością nut. Stało się zwyczajem, że po sutym obiedzie

goście z gospodarzami odśpiewywali wspólnie *a vista* jakieś modne pieśni.

Po okresie regresu w czasie walk religijnych tworzy się narodowy styl w muzyce, którego przedstawicielem jest Henry Purcell, kompozytor nadworny Karola II. J.F. Haendel tworzy w 1819 roku operę Royal Academy of Music, lecz, o dziwo, nie wytrzymuje konkurencji z tzw. *beggar's*' (operą żebraczą), gdzie śpiewa się melodie ludowe z aktualnymi społecznie tekstami. Prosta muzyka i przekonujące teksty zawsze przemawiały do niższych warstw społeczeństwa, nic więc dziwnego, że była to jedna z trwalszych form kultury. Równolegle do angielskiej tworzy się i rozwija muzyka Szkocji i Irlandii. Dwie pokrewne kultury, oparte na jednej, celtyckiej grupie językowej, mające wspólnych mitologicznych bogów, przenikały się i uzupełniały nawzajem. Przez obie krainy wędrowali słynni harfiści i dudziarze – postacie prawie legendarne, których charakterystyki zachowały się w literaturze. Przemierzali wyspy od osady do osady, ciesząc ludzi swoją grą, lub zostawali na służbie u jednego pana, sławiąc jego czyny. Najślynniejsze nazwiska to Murdoch the Harper i harfista przywódca klanowego Mcleoda, Roderic Morrison, zwany też Blind Harper.

Harfa jest niewątpliwie najstarszym instrumentem Szkocji i Irlandii. Wizerunek jej można znaleźć na rytach kamiennych z IX wieku. Występuje w nazwach geograficznych i elementach architektonicznych. Również język angielski wzbogacił się o idiom związany z harfą. Jak mówi legenda, w czasie zamieci w górach harfista wędrujący ze swą żoną rozbił harfę, aby rozniecić ogień. Już po fakcie dowiedział się, że żona była mu niewierna. Zakrzyknął wtedy w rozpacz: *'Fool that I was to burn my harp for her'* (Byłem głupcem, paląc dla niej swą harfę).

Harfa miała struny sporządzone ze ścięgien lub jelit. Jeśli była strojona diatonicznie, miała cztery oktawy. Harfa nieco mniejsza, o stru-

nach metalowych, nosiła nazwę *clarsach*. Następny niezwykle popularny instrument to dudy (*pipes*), mylnie zwane kobzą (kobza – instrument strunowy pochodzenia tureckiego). Dudy, na których grano do tańca (*hornpipes*) i w czasie marszu na wroga (*pibroch*) z charakterystycznym buczeniem piszczałek burdonowych zwanych *drones*. Do dziś istnieją kluby, w których uczy się trudnej sztuki gry na tym instrumencie i maszerowania z nim. Organizowane są konkursy małych oddziałów i ogromne widowiska grających regimentów. Warto wspomnieć jeszcze o piszczałkach zwanych *thin-whistle*, których kościany pierwowzór z wieku VIII znaleziony został w Irlandii; o skrzypcach, bez których nie byłoby prawdopodobnie tej różnorodności słynnych irlandzkich i szkockich tańców: *jigs, slides, slip jigs, reels hornpipes* itd.

Bardzo charakterystyczną cechą muzyki szkockiej i irlandzkiej było dzielenie jej na trzy części. I tak: w Irlandii nazwą *goltraí* określało się piosenki czy muzykę, przy której kobiety wzruszały się do łez, *geantraí* – to dźwięki budzące wesołość i beztroskę, i wreszcie *suantraí* – muzyka sprowadzająca sen. Podobnie działo się w Szkocji, gdzie istnieje do tej pory legenda o czarodziejskiej trzystrunowej harfie, której srebrna struna, zwana *Geantarghleas*, dawała muzykę pełną radości, struna mosiężna *Gol-targhleas*, smutek i zadumę, a struna żelazna, *Suantarghleas*, koła do snu.

Piosenki tych dwóch nacji mają ze sobą wiele wspólnego, różnią się od raczej spokojnych i beztroskich ze środka wyspy. Są często drażliwe, czasem przepojone głębokim patriotyzmem, nierzadko pesymistyczne. Wpływ na to miały walki religijne, liczne powstania przeciw Anglikom i słynne właśnie rodowe. Dzisiaj, oprócz niepokojów religijnych w Irlandii, panują na Wyspie zgoda i harmonia. Nikt nie kradnie sąsiadowi owiec, nikt nie łupi ciężarówek na drogach przecinających smętne resztki puszczy Sherwood. Mieszkańcy spo-

kojnie strzygą żywopłoty i trawniki w swoich ogródkach, a wieczorami w pubach przy piwie wspólnie śpiewają (na głosy!) stare, dobre pieśni. Czasami chwytają się za ręce, bo tak ich łączy ulubiona muzyka. Tych w białych kołnierzykach i tych w przepoconych koszulach. Tylko tego im naprawdę zazdroszczę.

Nie sposób pominąć dalszych dziejów pieśni na kontynencie amerykańskim. Jest to przecież kontynuacja i równocześnie inspiracja dla tworzącej się muzyki amerykańskiej. Słuchając jej, nie zapominajmy, że jest konsekwencją muzyki powstałej w Anglii, Szkocji, Irlandii i w Europie w ogóle. Nie zapominajmy, że swą odrębność zawdzięcza indywidualnościom, które tę muzykę tworzyły lub przeniosły ją na pielgrzymich okrętach ze Starego Kraju. A konsekwencje? Tygiel kultur muzycznych i ich wypadkowe w różnych stylach i gatunkach. Folkowy boom w latach 60. i co jakiś czas budzące się ruchy neotradycjonalistów. Poza tym agresywny przemysł muzyczny na wysokim poziomie twórczym i wykonawczym.

A u nas? Przebój wszech czasów, numer jeden na każdej liście spotkań towarzyskich *Sto lat* śpiewany jak zbiór chaotycznych dźwięków i różnych tonacji. Na drugim biegunie – panielki z domów kultury po treningach (sic!) wokalnych, nierozpoznawalne, bo każda śpiewa jak Celine Dion albo Edyta Górniak (co na jedno wychodzi). Absolwenci wyższych szkół muzycznych grają jak Marsalis i śpiewają jak Lionel Richie (może już jak ktoś inny, bo nie jestem na bieżąco). Jakże często słyszę porównania wobec naszych estradowych wykonawców – „polski” Bob Dylan, Cohen, Knopfler. Przez amerykański kulturowy neokolonializm już wszyscy jesteśmy jak ktoś inny. Po treningach autoprezentacji, reklamie i pomysłach producentów.

My, spadkobiercy folkloru, który nie zmieścił się w kilkudziesięciu tomach dzieła Oskara Kolberga, i który pod koniec XVIII i na prze-

strzeni XIX wieku pojawił się gdzieś w Nowej Anglii, Illinois czy w Teksasie w piosence śpiewanej, po upływie jednego pokolenia, z amerykańskim akcentem. My, którzy pojawiliśmy się w Jamestown w Virginii jeszcze przed Ojcami Pielgrzymami z 1620 roku i zorganizowaliśmy pierwszy strajk, kiedy odmówiono nam prawa do głosowania. No i „skończyło się rumakowanie”. Może jedyna prawda jest we wszechogarniającej muzyce rodem z Podlasia, śpiewanej wysokim, nosowym dźwiękiem? Czy ktoś prowadził badania terenowe, jak się rozkłada percepcja tej muzyki na terenie Polski? A może wygląda jak mapa Polski porzobiorowej z 6 czerwca tego roku, którą widziałem w telewizji w gorącym czasie wyborczym? A może jesteśmy świadkami paneuropejskiej emanacji stylu? Wszak podobieństwo rumuńskiej manele, bałkańskiego turbofolku i tej muzyki, której nazwy nie chcę wymawiać, jest oczywiste. Tu sprawdzają się teorie antropologów, dotyczące średniowiecznej muzyki i pieśni, o niezależnym i samoistnym pojawianiu się pomysłu w różnych miejscach. A może inna teoria, o migracji pomysłu? No, już sam nie wiem.

Zastanawia mnie jeszcze, jaki wpływ będzie miała „ta muzyka” na dorastające pokolenie. Świadome i bierne słuchanie. Dzieci indoktrynowane od zarania przez panie przedszkolanki uwiedzione tym, że jesteś szalona. Jakie utwory pojawią się w eliminacjach do kolejnych Studenckich Festiwali Piosenki? Jaki jest obecny student/ka? Czy widzą złożoność świata, czy posługują się refleksją, namysłem i zadziwieniem? Czy potrafią go opisywać, używając poetyckiego języka? A może już wynieśli z gniazd uproszczony, Tuwimowski jego opis: *A patrząc – widzą wszystko oddzielnie / Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...*

Cieszę się na spotkanie z Janem Poprawą, który opowie mi o aktualnym zacznym polskiej piosenki. A na razie ja ze swoimi kompleksami wobec komercyjnych sukcesów Roxany Węgiel mam złośliwą satysfakcję, że wszyscy

twórcy i artyści dotychczasowego mainstreamu są wobec muzyki z Podlasia gatunkiem niszowym! Istnieje jednak dziejowa i klasowa sprawiedliwość! Jest mi tylko wstyd, że wobec tych narodowych preferencji pozostaję pełen pychy i złośliwości. Jak mieszkaniowiec północnych miast USA w latach 40. ubiegłego wieku, który o muzyce z Appalachów mówił z pogardą *hillbilly music*, chociaż była swingująca i śpiewana w niezwykłych harmoniach wokalnych. Dlatego muszę uznać, że królujący obecnie styl muzyczny jest odmianą współczesnej muzyki ludowej. A że ma aspekt komercyjny? Cóż,

dawni muzykanci weselni też byli opłacani. Na przykład według zasady wypowiedzianej przez Zapasiewicza w filmie *Ostatnie takie trio* – „zamówienie, wykonanie, honoracja”. Tylko taka perspektywa chroni ją przed moją krzywdzącą oceną, bo ustanawia jako oddzielne zjawisko unikające kryteriów oceny dzieła artystycznego. Jakże uwalniające będzie wtedy określenie profesora Czesława Hernasa, że muzyka ludowa to – franciszkańska wizja świata, pełna naiwności, prostoty, bezpośredniości i naturalnej radości życia. No to wszystkie rączki w górę! Bawimy się!

Bartłomiej Grzegorz Sala

W OSTĘPACH PUSZCZY KURPIOWSKIEJ I PUSZCZY BIAŁEJ



*Obleciałem Kurpie, Gocie,
Przy ogniskach z nimi gwarzył
I jako ptak na przelocie
Uzbierałem, co Bóg zdarzył,
Obleciałem Kurpie, Gocie.
T. Lenartowicz, Coś tam o Kurpiach*



Nie było łatwo być mieszkańcem „Kongresówki”, a właściwie już Kraju Przywiślańskiego w drugiej połowie XIX stulecia. Pogrążeni w rusyfikacyjnych mrokach „nocy apuchtinowskiej” Królewiaci (Przywiślańcy?) musieli z zazdrością spoglądać na sąsiednią Galicję, której polscy mieszkańcy pomiędzy 1867/1871 r. (kiedy to ukształtowała się chwalebna autonomia) a I wojną światową mogli czuć się naprawdę „u siebie”.

Ale pewnie w równym stopniu zazdrościli Królewiaci Galicjanom ich pełnych elegancji uzdrowisk w podkrakowskich Krzeszowicach i Swoszowicach, podlowskim Lubieniu i Niemirowie oraz w ukrytych pośród karpackich wierzchów Rabce, Szczawnicy, Żegiestowie, Krynicy, Wysowej, Iwoniczu, Rymanowie Zdroju, Truskawcu, Morszynie i Kosowie. Co prawda Ciechocinek, Busko-Zdrój, Nałęczów, Ojców, Otwock, Świder i niezwykle dynamicznie „raczkujący” podwarszawski Konstancin nie mogły narzekać na mniejszy prestiż, ale nie dość, że policzyć się je dało na palcach u rąk,

to jeszcze jako żywo nie dało się stamtąd wyruszyć w góry, aby zgodnie z ówczesną modą podziwiać wschody i zachody słońca ponad dolinami. „Górskie” krajobrazowo otoczenie posiadał jedynie malowniczo położony w jurajskiej Dolinie Prądnika Ojców (leżący zresztą po sąsiedzku z Krzeszowicami) i w dużej mierze owej namiastce zawdzięczał swoją błyskotliwą karierę, ale podobnych wrażeń nigdzie indziej na północ od granicznego kordonu uświadczyc nie było można...

Bo przecież najbardziej zazdrościli Królewiaci Galicjanom właśnie gór. Rozległemu karpac kiemu łańcuchowi rozciągającemu się od Beskidu Małego i Beskidu Żywieckiego (Beskid Śląski to już księstwo cieszyńskie) aż po Karpaty Marmaroskie, Góry Hryniawskie i Beskid Pokucki, bystrym nurtom Dunajca, Popradu, Prutu i Czeremoszów, potężnym tatrzańskim i czarnohorskim wierzchołkom przeciwstawić mogli tylko małeńkie Góry Świętokrzyskie, które – jakkolwiek urocze – nie mogły się równać z niepowtarzalnością i legendą Babiej

Góry, Tatr, Pienin, Sywuli i Czarnohory. *Odcięci kordonem granicznym od Karpat i Tatr z Łysicy braliśmy miarę gór* – wspominał sam Aleksander Janowski.

Ale Karpaty to nie tylko wspaniałe i różnorodne górskie impresje, ale też i niezwykle góralski folklor. Świat zmagających się z rwącymi potokami flisaków, świat wypasających stada na rozległych halach i połoninach baców, juhasów i watahów, snujących przy wiatrze pradawne podania o zbójnikach, świat prastarych obrzędów i rytuałów, świat skocznej muzyki i żywiołowych tańców, świat wolnych, *ślebodnych* górali z dumą spoglądających na mieszkańców nizin... Słowem: świat ludzi, w których życiu – obok Boga – liczyły się tylko wolność i pierwotne górskie przestrzenie. Połączenie ideału owego wolnego, dzikiego „człowieka gór” z olbrzymim kulturowym bogactwem sprawiło, że nie było nikogo, kto nie zachwyciłby się przede wszystkim Góralami pienińskimi i śląskimi (z sąsiedniego Śląska Cieszyńskiego), a zwłaszcza Góralami Podhalańskimi i Huculami. Doprawdy, trudno byłoby porównać z ich folklorem skądinąd ciekawą kulturę ludności świętokrzyskiej...

Ale dociekliwi Królewiaczy odnaleźli i u siebie ideał „człowieka natury”, bogatego wspaniałymi tradycjami, prostolinijnością i fantazją. Odnaleźli go w zacienionych ostępach Puszczy Kurpiowskiej, zwanej też Puszczą Myszyniecką lub Zieloną (od zielonych przez cały rok drzew iglastych) i Puszczą Białą. Te bowiem leśne zakątki obrali za swój dom Kurpie, czyniąc z pradawnych borów swoją ojczyznę i swoją żywicielkę, przywiązując się do niej jak góral do wyniosłych wierchów, skalistych turni, widokowych hal i połonin. I z tą samą wyniosłością spoglądali dumni Kurpie na okolicznych rolników, oddając się w cieniu smukłych *chojek*, wiekowych dębów i wyniosłych *jegli* pradawnym, puszczańskim rytuałom, jako żywo przypominającym obrzędy karpaccich baców i czarowników.

*Świeci niesiundz, świeci, naoboko chmury,
Wyjechoł Wykrocek, nie ziedział do chtóryj.*

Tola lola...

*Cy do Dumbroziunki, cy do Wólkoziunki,
Zatoca kunika do swej Kadzidlunki.*

*Świeci niesiundz, świeci, różkami do płota,
Nie przyjechał do mnie, a niałam ochota.*

*Niesiundzek zachodzi, kozda ze swem chodzi
Mój kulas nie przylaz, bodaj mu ślipsis wylaz.*

*Zorze zorzezeńki,
wszystkie moje siostrzeńki,
Siadajta na konika mojego,
jedźta po towarzysza mojego,
Żeby on nie mógł beze mnie ni spać,
ni siadać, ni jadać, ni gadać.
Żeby ja mu się spodobała we złocie,
w robocie, w ochocie.*

*W ogniu ruta trzeszczy, czarownica wrzeszczy,
Bylica już pęka, czarownica stęka.*

*Przyszliśmy z daleka, palić ziola święte,
Nie wezmą nam mleka czaruchy przekłete.*

*Ogień nam dziś świeci, zióleczo nam tleje,
Nie pomrą nam dzieci, czarucha odleci.*

*Jednora, drugora, dwojca, trojca,
Pędzior, wędzior, szekta, dekta,
Dziwora, dziksa, dwojca, trojca,
Pędzior, wędzior, szekta, dekta...*

A ja cię w łeb, a ty się wróć!

Nieprzypadkowo przecież najbardziej charakterystyczne genotypy „ludu” rozkwitły tam, gdzie ziemia nie była jedyną żywicielką. Tylko rolnictwo dopełnione odpowiednio góskim pasterstwem w przypadku górali, rybołówstwem w kulturze kaszubskiej i gospodarką leśną u Kurpiów wytarzało szczególną więź

między człowiekiem a dziewczą i słabo tkniętą jego ręką przyrodą. I wzbudzało specyficzną wyniosłość wobec monotonicznych rolników, przymuszanych w dodatku do pracy na „pańskim”.

Związki Kurpiów z rodzinną ziemią, z nieprzebytymi mazowieckimi kniejami najlepiej oddaje właśnie gospodarka leśna, która czyniła owe zielone zakątki prawdziwą ojczyzną owych zadziwiających bartników i myśliwych, posiłkujących się co najwyżej uprawą roli. Kurpie w głębi pradawnego boru czuli się jak górale na hali – wolni i dumni. I właśnie to środowisko kazało im przybrać miano Puszczaków. Sąsiedzi nazwali ich niezbyt dyplomatycznie Kurpiami, bynajmniej nie – jak chciałaby legenda – od piania kurów, ale od plecionych z łyka chodaków – *kurpsi*. Żył na to określenie dumny mieszkaniak lasów, ale w końcu pokochał je i uznał za swoje, tak jak uczynił to i beskidzki Łemko.

Najwięcej oryginalności i bogactwa kurpiowska kultura zawdzięcza długotrwałej izolacji pierwotnych osadników z Puszczy Zielonej. Gdy zaś prowadzone przez Rzeczpospolitą wojny spowodowały wyludnienie wciśniętej pomiędzy fale Bugu i Narwi Puszczy Białej, władający nią biskup płocki Stanisław Załuski nieprzypadkowo zasiedlał te ziemie od 1730 roku myszynieckimi „leśnymi ludźmi”, obeznymi w gospodarowaniu pradawnymi borami. Wierność przyniesionym ze sobą tradycjom – mimo pewnych różnic w stroju i rękodziele – zapewniła więc ekspansję kurpiowszczyzny na południe.

A przywołana tu już kurpiowska дума nie była wcale mniejsza od dumy dostojnych płockich purpuratów. Bo tak jak z hali wolny mieszkaniak gór – zwłaszcza Podhalań – z wyższością spoglądał na *lachów* z nizin, zwanych też pogardliwie *ceprami*, tak zamieszkujący pradawne knieje wolny Kurp z Puszczy Zielonej uważał się za kogoś lepszego od okolicznej

ludności. Sam, należący do kategorii pośredniej pomiędzy szlachtą a chłopstwem i nigdy nie odrabiający pańszczyzny, podlegający wyłącznie królowi i rządzący się własnym prawem bartnym, nie mógł patrzeć inaczej na pracujących na „pańskim” rolników, nie mógł patrzeć inaczej na tych, dla których ukuł miano *goci*. Ofiarą owego „wolnościowego” rygoryzmu Kurpiów Zielonych padli także ich rodacy z Puszczy Białej, którzy w dobrach płockich dostojników poddani byli pewnym feudalnym obciążeniom, mniejszym co prawda niż w szlacheckich majątkach, ale jednak. To wystarczyło, aby – mimo niemal identycznej gwar i budownictwa – Kurpie Biali stali się dla myszynieckich pobratymców *gociami*. Ba, do nich określenie to przylgnęło najbardziej... Co oczywiście nie oznacza, że Puszczaczy z wideł Bugu i Narwi nie uważali się z kolei za lepszych od chłopów z posiadłości szlacheckich, których feudalne obciążenia były przecież znacznie dołkliwsze...

Ale leśne ostępy nie tylko żywiły Kurpia. Zapewniały mu też opał, surowiec dla niepowtarzalnego, wykwintnego rękodzieła oraz budulec dla domostw i świątyń, pośród których szczególnym ciepłem promieniają właśnie drewniane, kameralne kościółki w stylu nie na darmo nazwanym kurpiowskim. Warto też wspomnieć o przydrożnych kapliczkach, które obsiały puszczański kraj za przyczyną wprawnych *bogorobów*. A chałupy Puszczaków to przecież prawdziwe dzieła sztuki! Znakomite proporcje krytych dwuspadowym dachem budynków o konstrukcji sumikowo-łatkowej to niejedyna ich zaleta. Wrażenie robiły przede wszystkim bogato zdobione *śparogami* vel *rogalami* szczyty domostw. Wrażenie robiło także niezwykle pocucie przestrzennego ładu. Ale nade wszystko artyzm puszczańskich cieśli wyrażała dbałość o szczegóły, za-sygnalizowana już obecnością imponujących *rogali*. Przepysznie rzeźbione gzymsy (*koruny*) ponad oknami i drzwiami, niezwykle schludność oraz uderzająca mnogość i oryginalność

ozdób musiały zniewolić każdego, kto choć raz trafił do owych zdumiewających „leśnych ludzi”. *Różnorodność wzorów była tak ogromna, że we wsi o stu domach żaden z motywów się nie powtarza!* – zaświadcza wybitny znawca Mazowsza Lechosław Herz. A gdybyśmy przy zachowanych chałupach w Kadzidle, Porządziu czy Rzęśniku ujrzeli jeszcze krzątającą się gospodynię, odzianą w mieniącą się całą gamą kolorów *keckę, wystkę* (gorset) i wysoką, barwną czapkę, lub palącego przed obejściem fajkę *sykownego* gospodarza w sukmanie i kapeluszu z pawim piórem, witających nas egzotyczną puszczańską gwarą i częstujących *rejbakiem, fafernuchem* lub *kozicakiem* – *jełowcowym psiwem*, z pewnością zrozumielibyśmy zachwyt dziewiętnastowiecznych fascynatów...

*Hej, te dziwki jako zorze!
Ładne, gibkie, jak to zboże,
Aż się dusza śmieje czleka
Do kurpiowskiej tej dziewoi,
Bo i ubiór jej nie byle,
A w niedzielę patrzeć mile,
Kiedy idzie se przez lasy.
Suknia, fartuch w różne pasy:
Żółte, czarne i czerwone,
Niebieskie i zielone.
I chusteczka w piękne kwiaty
I gorsekik też bogaty,
Aksamitny, czarny, lśniący
I od złota aż błyszczący.
Z kokardami ma buciki,
A na szyi medaliki
I paciorki bursztynowe –
Wszystko swojskie, ładne, nowe.*

Zachwycali Kurpie pięknym narzeczem, bogactwem strojów, ozdobami wykopywanego spod ziemi bursztynu – „kurpiowskiego złota”, wykwinnym budownictwem i puszczańską pierwotnością. Zachwycali też swoimi rzeźbami, haftami i unikalnymi wycinankami (koniecznie z udziałem nożyc do *baronów!*), wyrażającymi się we wspaniałych gwiazdach, kogutach i *lelujach*. Zachwycali barwnością

obyczajów i obrzędów – wielkimi palmami wielkanocnymi (zwłaszcza w Łysych i Nowogrodzie), niezwykle pisankami, kogucim *Kurpiem dyngusowym*, gałązkami zdobitymi domostwa na Zielone Świątki, święceniem pól i kolorowymi ołtarzami w Boże Ciało, złocistymi wieńcami i obyczajowością dożynkową, sylwestrowym malowaniem okien, noworocznymi wypiekami – okrągłymi *latkami* i *byskami* o kształtach zwierząt, kołędniczymi *kozami*, zapustowym *skakaniem na urodzaj*, bogatymi rytuałami weselnymi...

*Po cóżeście przyjechali
Moi mili goście?
Jeśli się wam spodobałam
Uojca, matkę proście.*

*Bo mnie żal, bo mnie nudno,
Bo mnie dzisiaj bez kochania trudno.
Oj żal, oj nudno,
Dzisiaj bez kochania trudno.*

*A wy moja matuleńko,
Wy mnie zaraz nie dajcie.
Niechże się wam zięć nakłania,
A wy się ociągajcie.*

*A ja pójdę do kumory,
Niby płakać będę,
A wy na to nie zważajta,
Bo ja rada będę.*

Słynęły też Puszcza Kurpiowska i Puszcza Biała właśnie ze wspaniałych pieśni Puszczaków, chętnie śpiewanych przez wszystkich – od młodych *siuchen* i *siurków* po statecznych gospodarzy. Czyż zresztą pieśń ilustrowana tańcem w tak bogatych strojach może nie poruszać? Czyż mogą nie poruszać widowiskowa polka, tańce korowodowe, stara baba, archaiczny konik, wbrew nazwie niezwykle dynamiczny powolniok, zmysłowy żuraw, okrągłak czy kozak kurpiowski? Muzyczne utwory (*psieśni*) związane z rokiem obrzędowym i utwory okolicznościowe, religijne i miłosne – wszyst-

kie równie głęboko zapadają w pamięć przegodnego słuchacza, gdy tylko dane mu jest posłuchać puszczańskich skrzypiec, klarnetów i basteli. Specyfikę kurpiowskiej muzyki stanowi skala pięciodźwiękowa oraz unikalne pięciomiarowe metrum lub w ogóle metrum zmienne. Puszczańskie pieśni dzielą się przede wszystkim na te, które żywiołowo wygrywało na weselach i zabawach z ognistym przytupem (*przytrampywaniami*), krótko mówiąc – *skoczne*, oraz *leśne* – dla odmiany powolne, nastrojowe, sentymentalne, wyrażające najbardziej liryczne odczucia, aby echo na nie w *boru łodpoziedało*. Nic dziwnego, że muzyka rodem z Kurpi poruszała i inspirowała. Zachłannie czerpał z niej przecież sam Karol Szymanowski.

*Oj po śtyry byzie moje, po śtyry,
Oj zielęć to wolkoziunki kostryy.
Oj po osiem byzie moje, po osiem,
Oj dobreć to carniunecki do krosien.*

Tak więc puszczańska „dzikość”, poczucie własnej wartości i przywiązanie do pradawnych borów oraz niezwykle bogactwo kultury ludowej we wszystkich jej przejawach – gwarze, pieśni, obyczaju, kuchni, stroju, rękodziele i budownictwie – a także niezwykła dzielność, dowiedziona w czasie zaciekłych walk ze Szwedami (w dobie „potopu” – w 1656 roku i zwycięskiej dla Kurpiów bitwy pod Kopańskim Mostem w 1708 roku), w formacji strzelców kurpiowskich, toczących w 1831 roku bój pod Ostrołęką oraz w powstańczych szeregach majora Władysława Brandta, Zygmunta Padlewskiego i Ignacego Mystkowskiego z 1863 roku, sprawiły że etnografowie z „Kongresówki”, z niezawodnym Oskarem Kolbergiem na czele, bez większych problemów odnaleźli w swoich kniejach swoisty substytut Górali Podhalańskich i Huculów. Za nimi egzotycznymi Puszczakami zachwycili się inni. Ciepłe strofy poświęcił im w swojej liryce choćby Teofil Lenartowicz, a i na Henryku Sienkiewicz z puszczański lud zrobił niemałe wrażenie.

Nieprzypadkowo Zbyszkowi z Bogdańca dane było na kartach *Krzyżaków* podziwiać dzikich, roślących i mocarnych puszczańskich mieszkańców mazowieckich ostępów. Nieprzypadkowo też walecznymi „leśnymi ludźmi” zachwycił się w *Potopie* Andrzej Kmicic. Z kolei Wiktor Czajewski rodem z Ostrołęki skreślił o świecie swoich barwnych krajan dramat *Kurpiki* i powieść *Na kurpiowskim szlaku*, a ksiądz Władysław Skierkowski (notabene wytrwały i zasłużony „zbieracz” tutejszych nut) *Wesele na Kurpiach*. Przypomnijmy też jeszcze raz jak wielki wpływ na twórczość Karola Szymanowskiego miały tutejsze pieśni. Czy to zbieg okoliczności, że i Szymanowski, i Sienkiewicz należeli także do wielbicieli podhalańszczyzny?

*Stara baba, a dziad młody pando kury se do wody.
Do wody, do siana moja babo kochana.*

Z kolei do rangi legendarnych postaci z Kurpiów awansowali przede wszystkim miejscowi twórcy: rzeźbiarze, rękodzielnicy, muzykanci (*groce*). Natomiast – inaczej niż w świecie karpackich zbójników i baców, w których życiorysach tkwiło jakieś ziarno prawdy – mityczni kurpiowscy junacy byli niemal wyłącznie postaciami fikcyjnymi. Tak było choćby w przypadku bałamutnej, choć fascynującej historii kurpiowskiego odkrywcy Ameryki, Jana z Kolna, który w rzeczywistości miał się ponoć narodzić w Krusku (dziś Serafin). Tak też było ze Stachem Konwą, brawurowym pogromcą Szwedów, bohaterem spod Kopańskiego Mostu i Jednaczewa, którego historyczności nie potwierdzają rzetelne źródła, a którego zuchwałość i męstwo opiewały kurpiowskie legendy i literatura.

*Na kopańskim moście stali dziwni goście i fuzyje mieli.
O tym nie ziedzieli, że Kurpie też mają i tego strzelają.
Najświętsza Maryo! Śwedy nas zabziją,
ratuj nas w tej bziedzie!
Staw Kurpiów na przedzie! Kurpsie sie nie dają,
Śwedy uciekają!*

Obok ludzi są jednak i miejsca. O Łysych, gdzie wyrabiano szczególnie imponujące palmy na *Księżą Niedzielę*, już wspomniano. A choć za „miasto Kurpiów” uchodzi Ostrołęka, to określenie to bardziej chyba pasuje do „skansenowego” Nowogrodu – podobno rodzinnego grodu dzielnego Stacha Konwy. A jednak w jeszcze większym stopniu kurpiowskimi Bronowicami pozostawały położone w głębi zacieńionych ostępów Puszczy Zielonej Kadzidło – miejsce, w którym „leśni ludzie” rozgromili szwedzkie zastępy, a które do dziś słynie z Izby Kurpiowskiej i folklorystycznych imprez, oraz Myszyniec, gdzie z kolei w dobie powstania styczińskiego pobito Rosjan. O *Mysiańcu* pisać można długo, ale przypomnijmy tylko o słynnych końskich targach, najstarszym kościele na Kurpiach Zielonych i jednej z nazw tutejszej puszczy. Reszty niechaj dopełni uroczą pieśń:

*Myszyniec, Myszyniec
To Kurpiów stolica,
Kto do niej przyjedzie
Každy się zachwyci!*

Natomiast równie znanych miejscowości próżno poszukiwać na Kurpiach Białych. Warto natomiast wspomnieć o wykonujących przydrożne krzyże kowalach z Obrytego. Ale szczególnie barwną obrzędowością pochwalić się mogło Porządzie, gdzie w Andrzejki podkładano sobie pod poduszki... symbolizujące przeciwną płęć elementy garderoby, w wigilijny wieczór ochoczo zasiadano do tradycyjnego kurpiowskiego *pośnika*, w zapusty tworzono karny oddział przebierańców, a drugiego dnia *Zielganocy* starano się uniknąć *dostania obleja*.

Po chwalebny odzyskaniu przez Polskę niepodległości (słabiej zorientowanym wyjaśniam, że miało to miejsce w 1918 roku, a nie 81 lat później, jak to często dziś pisują „dworscy” publicyści, porównując ku uciesze swoich mecenasów wydarzenia nieporównywalne) zniknęły graniczne kordony, a mieszkańcy byłego Kraju Przywiślańskiego mogli

nareszcie na szerszą skalę czerpać z uroków Tatr, Podtatrza z Pieninami i Huculszczyzny. Ale zasadne zainteresowanie Kurpiami pozostało. Szczególną energią w propagowaniu kultury mazowieckich puszczy wykazywał się legendarny już ludoznawca, działacz społeczny, a przy tym uzdolniony rysownik i fotograf Adam Chętnik, m.in. założyciel w 1927 roku Muzeum Kurpiowskiego w Nowogrodzie, nieprzypadkowo chyba drugiego – po kaszubskim we Wdzydżach Kiszewskich – skansenu na ziemiach polskich, i autor wysoko cenionych prac etnograficznych. Trudno jednak nie zauważyć pewnego spadku kulturotwórczej dynamiki regionu w porównaniu z czasami, gdy opiewali go w swych dziełach wielcy pisarze, poeci i kompozytorzy. Natomiast sami Puszczaczy z właściwą sobie energią zaprotestowali w 1924 roku przeciwko dotkliwym podatkom nałożonym przez demokratyczne rządy (tzw. marsz Kurpiów na Kolno), a w 1931 roku z błogosławieństwem sanacyjnych już władz zasiedlili nieużytki w... Dubnicy pod Grodnem, skąd wysiedlili Niemcy. Z kolei waleczności „leśnych ludzi” raz jeszcze dowiódł w 1939 roku 33 Pułk Piechoty Strzelców Kurpiowskich...

Kryzys, jaki jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym ogarnął niezwykle popularną w dobie młodopolskiej „chłopomanii” kulturę Krakowiaków, w latach powojennych zaczął z kolei udzielać się i Kurpiowszczyźnie. Powstawały nadal skanseny i zespoły folklorystyczne, ale zainteresowanie tradycjami Puszczy Kurpiowskiej i Puszczy Białej w szerszych kręgach polskiego społeczeństwa wyraźnie słabło. Nie bez winy byli i sami Kurpie, zwłaszcza z Puszczy Białej, którym w ostatnich dekadach XX stulecia zaczął udzielać się ogólnopolski kompleks niższości (odnotowywany niezbyt elegancko już przez rosyjskich pisarzy i myślicieli). I tak jak przeciętny, zakompleksiony Polak chętnie wyrzeknie się własnych tradycji (tym chętniej, im mniej je zna), byle tylko czym prędzej uznanym zostać za „prawdziwego Europejczyka”, tak i młody mieszkani mazowieckiej wioski

coraz chętniej zostaje *móziącym po niastowemu* anonimowym mieszczuchem o plebejskich horyzontach, którego jedyną ambicją jest nie wychylać się z szarego tłumu. Duża część kurpiowskich *chopoków* zaczyna się więc nie przyznawać do swojego pochodzenia, a nawet go wstydzić. Smutne, że spotyka to akurat potomków dumnych Puszczaków... Potomków niepokornych, *bzitynych* żołnierzy majora Brandta...

*Nie wszystkie ksiatuski są na boru psiekne,
Nie wszystkie też chłopcy są u dworu zierne.*

Folklor kurpiowski zdołał jednak wyrobić sobie rozpoznawalną do dziś „markę”. Niestety, obecnie w ogólnopolskiej świadomości dała się ona sprowadzić do rekwizytów i marketingowych symboli (jak etykieta piwa „Łomża” – skądinąd polecam!), tak jak przywoływana już kultura podkrakowskiej wsi (czy będę monotonna, gdy wspomnę o etykietce wybornego „Żywca”?), ożywiając się wyłącznie przy okazji występów i festiwali. Czy jednak można czynić zarzut młodym Kurpiom, skoro zaczęli tylko powielać żalosne postawy nas wszystkich? Poza tym – kto pierwszy stracił nimi zainteresowanie?

*Hej, bracia, łza łzę goni – hej serce z żalu pęka:
Już Kurpiak nie ma broni – las pod zwierzem stęka!*

Skoro już jednak trochę pozrzedziłem (zwyczajowo zresztą), to warto na pocieszenie

dodać, że smutne zjawisko zaniku regionalizmu, kurpiowskiej tożsamości i kulturalnego „pustynnienia” mazowieckich puszczy nie dotyczy na szczęście całych Kurpi, którymi ongiś słusznie zachwycała się nasza elita (skądinąd od kilkudziesięciu lat nieistniejąca, przynajmniej jako liczna i wyrazista grupa). W wielu wsiach, szczególnie Puszczy Zielonej, do dziś obserwować można słynną kurpiowską dumę i pieczołowite kultywowanie dawnej kultury i obyczajów. Warto wspomnieć o wciąż jeszcze bardzo tu licznych twórcach ludowych, comiesięcznych nabożeństwach kurpiowskich i czerwcowym Weselu Kurpiowskim w Kadzidło, Ogólnopolskich Dniach Kultury Kurpiowskiej w Nowogrodzie, Miodobranii Kurpiowskiej w Zawodziu, konkursach palm wielkanocnych i świętojańskich wiankach na Narwi. O ile bowiem różnorodność jest wartością samą w sobie, o tyle w dzisiejszych, pozornie tylko ceniących zróżnicowanie, a w rzeczywistości ultramonotonnych i jednolicie bezbarwnych (pewnie w ramach „równości” i „integracji”), *kucnych* czasach owa różnorodność nabiera jeszcze dodatkowych walorów. Dlatego widząc dzisiejszych Puszczaków namiętnie kultywujących dawne, wspaniałe tradycje, pełnych wzmiankowanej już wielokrotnie dumy i umiłowania rodzinnej ziemi, należy się tylko cieszyć, bardziej zainteresować i brać z nich przykład. Bo inaczej wkrótce wszyscy będziemy już tylko zazdrościć góralom...

POLECANA BIBLIOGRAFIA I NETROGRAFIA

Z łatwo dostępnej literatury warto polecić szczególnie:
Herz L., *Puszcze Kamieniecka i Biała*, Pruszków 2005 – znakomita monograficzna gawęda krajoznawcza.
Ossendowski F.A., *Puszcze polskie*, Poznań [1936] – wyśmienity literacko klasyk.
Żerański M., *Kurpie. Puszcza Zielona*, Cieszyń 2008 – rzetelny przewodnik turystyczny, niebywale bogaty w regionalne „smaczki”.

www.interklasa.pl/portal/dokumenty/r115/_private/piesni_i_przypiewki.htm
www.kurpie.com.pl
www.osobliwosci.eduseek.interklasa.pl/~milosz/pkurpie.htm

Teksty pieśni kurpiowskich z repertuaru Orkiestry Świętego Mikołaja odnaleźć można na oficjalnej stronie www.mikolaje.lublin.pl.

Andrzej Domagalski & Rafał Podmokły

OD TATR DO ADRIATYKU Z PIŁKARSKĄ PIEŚNIĄ NA USTACH



W poprzednim wydaniu „Piosenki” dokonaliśmy pewnego wybiórczego przeglądu futbolowych hymnów z całego świata. Kierowaliśmy się wówczas dwoma kryteriami, jednym wymiernym, czyli sławą klubu i jego osiągnięciami, i drugim niewymiernym, czyli popularnością danego utworu tudzież jego oryginalnością i „przebojowością” czy może raczej chwytliwością motywu muzycznego i libretta. W tym wydaniu rocznika posłużymy się tropem geograficznym i po trosze ustrojowym. Zaczniemy naszą eskapadę w Czechach i Słowacji, a następnie poprzez Węgry, Rumunię i Bułgarię dotrzemy na Bałkany. Wycieczka od Tatr i Sudetów do Adriatyku obejmie, jak łatwo zauważyć, państwa niegdyś objęte dobrodziejstwami tzw. demokracji ludowej i gdybyśmy byli konsekwentni, powinniśmy dołączyć do naszej analizy NRD i ZSRR. Te dwa kraje epoki szczęśliwie minionej jednak zasługują na osobne opracowanie i dołączenie ich do tego artykułu nieco zaburzyłoby narrację, ale hymnom futbolowym z krajów Honeckera i Breżniewa z całą pewnością jeszcze się przyjrzymy. Wypada zaznaczyć na samym wstępie, że tłumaczenia futbolowych hymnów

nie zawsze będą odpowiadały oryginałowi jeden do jednego, ale chodziło nam raczej o uchwycenie ogólnej wymowy tych utworów niż ich rozbiór logiczny, chociaż i ten jest bardzo ciekawym zajęciem. Wszelako rozważania nad Juliską, Tehelnym polem czy trybuną 1B pozostawiamy już dociekliwym czytelnikom.

W filmie Jana Hřebejka *Na złamanie karku* z 2003 roku jeden z głównych bohaterów grany przez Jiříego Machačka, František, jest kibicem Sparty Praga. Kibicem to właściwie za mało powiedziane, František jest zwanym na punkcie Sparty kibolem. Ma w mieszkaniu ołtarzyk poświęcony klubowi, który w tym znakomitym obrazie Hřebejka jawi się jako mocno nietolerancyjny (ogłębnie rzecz ujmując) wobec ludzi o innym kolorze skóry niż biały. Ponieważ film w dużym stopniu traktuje o problemach z asymilacją różnych kultur, Sparta jest potraktowana jako pewien symbol. Na przełomie lat 80. i 90. był to najlepszy klub z Czechosłowacji, a potem Czech. Bolesnie przekonał się o tym każdy fan Widzewa, Realu Madryt, a i kibicowi Juventusu skóra cierpła, gdy Spartanie stanęli na drodze

„bianco-nerich”, kiedy ta drużyna zmierzała po pierwszy w swojej historii po Puchar Europy. Sparta to zresztą najbardziej utytułowany klub w historii naszych południowych sąsiadów – 21 tytułów mistrza Czechosłowacji i 12 mistrza Czech mówi samo za siebie, a jej barw bronił m.in. Pavel Nedved – laureat „Złotej Piłki” France Football w roku 2003. Hymnem tego klubu jest napisana przez Karela Sipa do muzyki Karela Svobody *Zpívej, kdo jsi spartanem*.

*Zpívej, kdo jsi spartanem / pozvedni svj hlas /
zpívej a pak vyhrajem / a vyhrajeme zas
Zpívej, kdo jsi spartanem / tvj klub je ti vším /
Sparta věčná zstane / a ze všech nejlepši!
Hola hej, góla dej / hola hej, srdce měj na dlani /
hola hej, góla dej / ať viděj co uměj spartani!
Zpívej, kdo jsi spartanem / tvůj klub je ti vším /
Sparta věčná zstane / a ze všech nejlepši!
SPARTA věčná zstane / a ze všech nejlepši!*

*Zašpiewaj, jeśli jesteś spartaninem / Zašpiewaj z całych sił /
zašpiewaj, a potem wygramy / wygramy ponownie
Zašpiewaj, jeśli jesteś spartaninem /
tvój klub jest dla ciebie wszystkim /
Sparta na zawsze pozostanie / Nikt jej nie dorówna!
Cześć, hej, śmiało / Chcemy gola, miej serce na dłoni /
cześć, hej, chcemy gola / zobacz, co potrafią spartanie!
Zašpiewaj, jeśli jesteś spartaninem /
tvój klub jest dla ciebie wszystkim /
Sparta na zawsze pozostanie / Nikt jej nie dorówna!
SPARTA pozostanie wieczna / Nikt jej nie dorówna!*

Czy słycać w tej pieśni jakieś pomruki nietolerancji czy wykluczenia? Czy Sparta Praga to takie czeskie Lazio? My takich symptomów w ich klubowej pieśni nie dostrzegamy, a każdy fan Sparty Praga zapytany o swój ulubiony klub powie wam jedno – *Sparta je věčná* – „Sparta jest wieczna”. I ma do tego pełne prawo, bo Sparta powstała w 1893 roku i ciągle jest dumą czeskiej stolicy, a pisał o niej w swoich genialnych opowiadaniach-reportażach nawet niezapomniany twórca *Śmierci pięknych saren* i *Bajki o Raszce* Ota Pavel.

Inaczej sprawa się ma z założoną w 1948 roku Duklą Praga. Ten wielce zasłużony klub był z kolei symbolem czechosłowackiego futbolu lat 60. i 70., i to symbolem tak nośnym i znanym w całej Europie, że piosenkę mu poświęconą nagrała w 1986 roku nawet brytyjska grupa punkowa Half Man Half Biscuit. Utwór zatytułowany *All I Want for Christmas is Dukla Praga Away Kit* (Wszystko, czego chcę na święta, to wyjazdowa koszulka Dukli Praga) wbrew temu, co można by sądzić, nie jest parafrazą cukierkowego hitu *All I Want for Christmas Is You* Mariah Carey, bo powstał osiem lat wcześniej i opowiada o tym samym co *Gorączka futbolowa* Nicka Hornby’ego – czyli dla czego jako dziecko zaczynamy kibicować akurat temu klubowi. Wicemistrzowie świata z 1962 roku Czechosłowacy oparli wówczas drużynę na praskiej Dukli, a znakomity rozgrywający Josef Masopust jako pierwszy przedstawiciel bloku wschodniego został laureatem „Złotej Piłki” France Football. Klub Dukla Praga i jego uroczy żółto-czerwony trykot zaczęły ginąć w mroku zapomnienia w czasie transformacji ustrojowej, bo kojarzono je przez całą epokę socjalizmu z pionem wojskowym i w nowej rzeczywistości sponsorzy przychodzili do klubów z większymi tradycjami, takich jak Slavia czy Sparta. O perturbacjach Dukli związanych ze zmianami nazwy i właściciela można napisać, że historia ta jako żywo przypomina podobne problemy kilku polskich klubów, które po tłustych latach w epoce „realnego socjalizmu” zanotowały spektakularny upadek, gdy zmienił się ustrój, i łądowały nawet w okręgówce. Niektóre przetrwały, niektóre zniknęły i zniknęła z futbolowej mapy na pewien czas również nazwa Dukla Praga. Na szczęście jednak pogłoski o jej śmierci okazały się przesadzone i chociaż w XXI wieku Dukla grywała już w piątej lidze, to fani nie pozwolili jej zginąć i obecnie występuje w drugiej lidze, a kibice ponownie mogą zasiąść na malowniczym stadionie Na Julisce. Co więcej, Dukla po reaktywacji zdążyła się dorobić nawet dwóch hymnów. Wcześniejszy to rockowy kawałek kapeli Nasrot:

Juliska nás volá / slyšíš její hlas /
Dukla je tu znova / a Dukla je tu zas
Naši chlapci válej / je to velké čas /
zařvi Dukla jedem!! / ty a každej z nás
Ať čumák, herec, voják / nebo fylozof /
všichni prostě fanděj / no ty bys taky moh’
Velký vápno, malý vápno / to byl přece roh! /
zařvi Dukla jedem!! / ty jsi horkej grog

Dáme gól a zas dáme góla /
Dáme gól a zas dáme góla / Gól! /
Dáme gól a zas dáme góla
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!

Červená i žlutá / barvy tradiční /
Juliskou se nese / pokřik vítězný
Naši chlapci válej / je to paráda /
zařvi Dukla jedem! / ať je nálada
Dáme gól a zas dáme góla /
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!
Dáme gól a zas dáme góla /
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!

Kámo přišels pozdě / kluci dali tyč /
a pak hnedka druhou / pořád mají míč
Zase skvěle válej / je to velké čas /
zařvi Dukla jedem!! / ty a každej z nás
Dáme gól a zas dáme góla /
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!
Dáme gól a zas dáme góla /
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!
Dáme gól a zas dáme góla /
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!
Dáme gól a zas dáme góla / Gól!

Woła nas Juliska / słyszysz jej głos /
Dukla znów tu jest / Dukla znów tu jest
Nasi chłopcy ruszają w bój / to wielki czas /
wołaj, naprzód Dukla! / ty i każdy z nas
Prostak, aktor, żołnierz / lub filozof /
wszyscy kibicują / cóż, ty też możesz
Karny, wolny / to był róg! /
Wołaj, naprzód Dukla! / jesteś jak gorący grog
Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Cel!

Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Cel!

Czerwony i żółty / tradycyjne kolory /
Juliską niesie się / zwycięski okrzyk
Nasi chłopcy ruszają w bój / wspaniale /
wołaj, naprzód Dukla! / niech to będzie nastrój
Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Gol!
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Go!
Koleś, spóźniłeś się / chłopcy wymienili podania /
i jeszcze raz / wciąż mają piłkę
Znowu pięknie grają / to wielki czas /
wołaj, naprzód Dukla! / ty i każdy z nas

Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Gol!
Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Gol!
Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Gol!
Strzelamy gola i strzelamy ponownie /
Strzelamy gola i strzelamy ponownie / Gol!

Mamy w nim typowo punkowy „wykop” i sły-
chać tę radość, jaka towarzyszyła kibicom, gdy
Dukla wracała na czeskie futbolowe salony
w 2007 roku. Jest też bardziej dostojna wersja
z 2015 roku autorstwa Zuzany Malerovej (sło-
wa) i Vratislava Zochra (muzyka):

Slava Dukly vehlasna / Co dobyvala svet /
Jednes nasi zastavou / Jit za vitezstvim vpred
Vule s krvi vinovou / Co boji k povstane /
zulty balet roztanci / a krása nastane
Duklo hrej, Julisko tleskej / Duklo hrej, goly rozdavej
Duklo hrej, Julisko zpivej / Duklo hrej, radost rozdavej
Sila Dukly nezdolna / co dotyka se hvezd /
v srdci bije s hradosti / az k nebi chcem ji nest

Slawa Dukli niezmierzona / ogarnęła cały świat /
jedyna nasza dewiza / iść naprzód do zwycięstwa
Będzie krew jak wino / przelana w boju /
Żółty balet zatańczy / i nastanie piękno
Graj Duklo, bij brawo Julisko / Graj Duklo, strzelaj gole

Graj Duklo, Julisko śpiewaj / Graj Duklo, dawaj radość
Moc Dukli niepokromiona / sięga gwiazd /
rozpala radość w sercu / aż do nieba chcemy ją nieść

Takich problemów nie miała inna praska dru-
żyna, czyli o rok starsza od Sparty Slavia Praga.
Slavia każdemu kibicowi kojarzy się z bardzo
charakterystycznymi koszulkami na wpół bia-
łymi i na wpół czerwonymi, i stąd również ich
przydomek *Sešívání*, czyli „Zszywani”. Lata naj-
większej chwały „Zszywani” przeżywali w okre-
sie międzywojennym i tuż po II wojnie świato-
wej. W 1934 roku w szeregach wicemistrzów
świata, czyli reprezentacji Czechosłowacji było
aż 12 przedstawicieli Slavii z największą wśród
nich legendą, czyli niesamowitym bramka-
rzem Františkem Pláničką na czele, a później
„zszywanym” był chociażby legendarny *gole-
ador* Josef Bican. W 1947 roku Slavia zdoby-
ła swój 13. tytuł mistrza kraju, a na następny
musiała czekać aż 49 lat, ponieważ w czasach
Czechosłowackiej Ludowej Republiki nie była
specjalnie hołubiona przez władzę. Prawdzi-
we odrodzenie wielkiej Slavii Praga nastąpiło
jednak w ostatniej dekadzie i prężanie stali się
wiodącym klubem nie tylko w Czechach, ale
i całym regionie Europy Środkowo-Wschod-
niej. Slavia miała w swojej historii co najmniej
cztery pieśni uważane za hymny klubowe, ale
wszystkie chyba przebił ten zaśpiewany przez
Viktora Dyka z muzyką Jana Muchova i Micha-
ła Kučery oraz tekstem Pavla Zuny. W pieśni
Slavie bíločervený słyhać znak naszych czasów,
bo to utwór z rockowym „pazurem” i gitarą,
a wykonywany jest w tempie zbliżonym raczej
do hymnu Besiktasu niż Wisły Kraków. Trzeba
się nieźle uwijać przy jego śpiewaniu, ale Liga
Mistrzów nie jest dla ślamazar.

Známe se už celý století / Roky snů, pak roky prokletí /
Vítězství i nesplněný přání / Jistota, že nikdy nejsme sami/
Na nebi hvězda vychází / Jdeme dál a nic nás nesrazí /
Všechno to, v co jsme kdy věřili / Stane se – a to už za chvíli
Refrén
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /

Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Poprvý, podruhé, potřetí / Ruce nám zas k nebi vyletí /
Všechno to, v co jsme kdy věřili /

Stane se – a to už za chvíli / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený! / Slavie bíločervený! /
Slavie bíločervený!

Znamy się od stulecia /
Lata marzeń, potem lata przekleństw /
Zwycięstwo i niespełnione życzenia /
Pewność, że nigdy nie jesteśmy sami /
Gwiazda wschodzi na niebie /
Idziemy dalej i nic nas nie powali /
Wszystko, w co kiedykolwiek wierzyliśmy /
To się stanie – za chwilę
(Chór)
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona!
Pierwszy raz, drugi raz, trzeci raz /
Nasze ręce znów wzniesiemy wysoko w niebo /
Wszystko, w co kiedykolwiek wierzyliśmy /

To się stanie – za chwilę / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona
Slavia biało-czerwona / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona! / Slavia biało-czerwona! /
Slavia biało-czerwona!

Wymieniliśmy trzy kluby – symbole czeskiej
czy też czzechosłowackiej piłki, ale każdy do-
brze zorientowany futbolowy kibic wie, że za
największe sukcesy u naszych południowych

sąsiadów odpowiadają akurat Słowacy. To oni stanowili trzon drużyny, która w 1976 roku sięgnęła po mistrzostwo Europy i to założony w 1919 roku Slovan Bratysława wygrał w 1969 roku jedyne dla tego kraju europejskie trofeum sygnowane przez UEFA, pokonując w finale pucharu zdobywców pucharu 3:2 słynną Barcelonę. Hymn tego klubu, podobnie jak hymn samej Słowacji, już na pierwszy rzut ucha wydaje się znajomy. O ile melodia hymnu Republiki Słowackiej przypomina góralską pieśń *Idzie Janko lasem*, o tyle hymn Slovanu – to *Idzie dysc*, ale zagrany z siłą i dostojeństwem. A efekt? No cóż, wbija w ziemię. Jeśli Slovan Bratysława w najbliższym czasie nie zacznie grać na poziomie Slavii Praga, to na pewno nie przez słaby hymn. Autorem aranżacji muzycznej *Na Tehelnom poli* jest Oskar Rózsa, tekst napisał Peter Kollár, a interpretacja śpiewaka operowego Jána Babjaka jest chyba nie do przeskoczenia. Tytułowe *Tehelne pole* („Ceglano pole” – nieoficjalna nazwa dzielnicy Nowe Miasto w Bratysławie) to oczywiście stadion Slovana.

*Na Tehelnom poli pánmi sú belasí /
Na Tehelnom poli pánmi sú belasí /
Nikto ich nezdolá Berú sa do boja /
Neradno s jastrabmi / Chyťtať sa za pasy /
Králi vždy boli sme, králi aj budeme /
Králi vždy boli sme, králi aj budeme /
Jasný blesk z oblohy / Dvíha nás na nohy /
Nikto nás nezlomí / Tak je nám súdené /
Tribúna zahučí, v kotli to buráca /
Tribúna zahučí, v kotli to buráca /
Srdcia sa rozhorí / Nebesá otvoria /
Nech žiaden belasý / Na sile nestráca /
Mocný klub storočný, navždy je mu sláva /
Mocný klub storočný, navždy je mu sláva /
Stojíme junáci / Dievčatá pospolu /
Voláme do neba / Slovan Bratislava*

*Na Tehelnym polu panami są błękitni /
Na Tehelnym polu panami są błękitni /
Nikt nie może ich pokonać / Ruszają do boju /
Niełatwo w jastrzębiami / Brać się za bary /*

*Zawsze byliśmy królami, będziemy królami /
Zawsze byliśmy królami, będziemy królami /
Jasna błyskawica z nieba / Podnosi nas na nogi /
Nikt nas nie złamie / Tak nam sądzone /
Trybuna huczy, wrze jak w kotle /
Trybuna huczy, wrze jak w kotle /
Serca będą płonąć / Niebiosą się otworzą /
Niech żaden błękitny / Nie traci ducha /
Potężny klub stulecia, na zawsze mu chwała /
Potężny klub stulecia, na zawsze mu chwała /
Stoimy junacy / Dziewczyny razem z nami /
Wolamy w niebiosą / Slovan Bratysława*

W epoce przed Kazimierzem Górskim były chyba dwa narody, którym bardzo zazdrościliśmy sukcesów piłkarskich – tym pierwszym byli Czesi razem ze Słowakami, a drugim oczywiście Węgrzy. W czasach Puskasa, Kocsisa, Czibora, Hidegkuti, Bozsika czy Groscisa, a potem Alberta czy Benego – jawili się nam jako niedoścignieni nauczyciele, których poziomu nie osiągniemy nigdy. W 1954 roku przepaść między Złotą Jedenastką Gustava Sebesa a Polską była tak duża, że gdy wylosowaliśmy ich w eliminacjach do mistrzostw świata, to PZPN postanowił wycofać drużynę w obawie przed kompromitacją. Węgrów uważaliśmy zresztą za futbolowy naród jeszcze dużo później, gdy pojawiła się już znakomita książka Antala Vegha *90 minut* czy zbiór humorystycznych opowiadań Györgya Moldovya *Niezwykła jedenastka*, które pokazywały, w takiej czy innej formie, chorobę toczącą tamtejszy futbol. Dzisiaj Bratankowie w hierarchii reprezentacyjnej, a nawet klubowej są już za nami, ale nazwa Ferencváros ciągle dźwięczy znajomo piłkarskiemu fanowi, a starsi kibice zapewne pamiętają jeszcze lata największych sukcesów Honvedu, Újpestu czy MTK i właśnie te cztery najbardziej utytułowane kluby poddamy naszej piosenkowej analizie.

Zacznijmy od najpopularniejszego i najbardziej utytułowanego, czyli Ferencvárosa. Klub o charakterystycznych biało-zielonych barwach, na które składają się pięć zielonych i cztery białe

pasy, swoją nazwę zaczerpnął od dzielnicy Ferencváros noszącej numer 9 w budapeszteńskim podziale administracyjnym. *Erkölc, Erő, Egyetértés (Moralność, Siła, Zgoda)* to hasła założonego w 1899 roku klubu, dla którego największymi sukcesami po II wojnie światowej były: zdobycie Pucharu Miast Targowych (protoplasta pucharu UEFA) w 1965 roku po pokonaniu m.in. Manchesteru United, Juventusu i Romy oraz finał Pucharu Zdobywców Pucharu w 1975 roku, w którym uległ Dynamu Kijów. Przed wojną triumfował natomiast we wspomnianym Mitropa Cup w 1928 roku. Klub o częściowo niemieckich korzeniach założycielskich bywa kojarzony z radykalnie prawicowymi sympatykami, na co wpływ ma zapewne fakt iż od 1939 roku w mocno faszyzujących Węgrach Ferencváros uważano za „drużynę władzy”. Trudno się zatem dziwić, że tuż po wojnie niechętnie patrzyła na „Fradich” późniejsza władza socjalistyczna i do hołubionego przez nią Honvedu zostali wcieleni wychowankowie Ferencvárosa, wicemistrzowie świata z 1954 roku i mistrzowie olimpijscy z 1952 – Sandor Kocsis, László Budai czy Zoltán Czibor. Popularność Ferencvárosa jest jednak tak duża, że żadna władza, skądkolwiek by się nie wywodziła, nie może sobie trwale pozwolić na ignorowanie „Fradich” czy też rzucanie im kłód pod nogi. Sukcesy, jakie Ferencváros odnosił na arenie międzynarodowej w latach 60. nie przeszły bez echa i zaowocowały „Złotą Piłką” France Football dla Floriana Alberta. Ferencváros w swojej historii był 31 razy mistrzem Węgier i 23-krotnym zdobywcą pucharu tego kraju, a ostatnie lata oznaczają ich hegemonię w ligowych zmaganiach.

*Hajrá Fradi, hajrá Fradi /
Hajrá fiúk mert fő a győzelem! /
Száz kisleány, egy gólrá vár /
Száz csókot ad majd a győztes meccs után! /
Hajrá Fradi, hajrá Fradi /
Hajrá fiúk csak tovább / És süvít a labda /
A hálón varrva / Hajrá, Hajrá, csim-bum gól.*

*Fradi a színed zöld-fehér / Sok dicsőt mesél /
Tizenegy bator sportoló / Úgy száguld mint a szél /
Sok-sok ezer szurkoló / Győzelmet remél /
Fradi ma újra győzni kell / Ez legyen a cél!*

*Hajrá Fradi, hajrá Fradi /
Hajrá fiúk mert fő a győzelem! /
Száz kisleány, egy gólrá vár /
Száz csókot ad majd a győztes meccs után! /
Hajrá Fradi, hajrá Fradi / Hajrá fiúk csak tovább /
És süvít a labda / A hálón varrva /
Hajrá, Hajrá, csim-bum gól (x 2)
Hajrá Fradi, Hajrá Fradi*

*Naprzód chłopcy, bo zwycięstwo jest najważniejsze! /
Sto dziewczyn czeka na gola /
Po zwycięskim meczu da ci sto pocałunków! /
Hajrá Fradi, Hajrá Fradi /
Naprzód chłopcy, po prostu zagrajcie to jeszcze raz /
A piłka tnie powietrze / Wpada do siatki /
Hajrá, Hajrá, bramka csim-bum.*

*Fradi to twój kolor zielony i biały /
On mówi wiele chwał /
Jedenastu odważnych sportowców /
Ściga się z wiatrem / Tysiące fanów /
Ma nadzieję na zwycięstwo /
Fradi muszą dziś znów wygrać / To nasz cel!*

*Hajrá Fradi, Hajrá Fradi
Naprzód chłopcy, bo zwycięstwo jest najważniejsze! /
Sto dziewczyn czeka na gola /
Po zwycięskim meczu dadzą wam sto pocałunków! /
Hajrá Fradi, Hajrá Fradi /
Naprzód chłopcy, zagrajcie to jeszcze raz /
A piłka tnie powietrze /
Wpada do siatki /
Hajrá, Hajrá, bramka csim-bum (x 2)*

Honvéd Budapest został założony 10 sierpnia 1908 roku jako Kispesti Athletikai Club. Kispest był wówczas miasteczkiem w pobliżu Budapesztu. Złota era klubu wiąże się z przejęciem go przez Ministerstwo Obrony Narodowej w 1949 roku i późniejszą o rok zmianą nazwy. Kispest został włączony do Bu-

dapesztu, a klub przemianowano na Honvéd, co oznaczało obrońcę ojczyzny w XIX wieku lub szeregowego. Dowodzony przez słynnego trenera-wizjonera Gustava Sebesa klub posiadał Ferenc Puskása i Jozefa Bozsika, a dzięki nieograniczonym możliwościom sprowadził sobie pozostałych: Sándor Kocsis, Zoltán Czibor, László Budai przyszli z FTC, Gyula Lóránt z Vasasu i bramkarz Gyula Grosics z Dorogu. Zespół stanowił kościec reprezentacji Węgier i wizytówkę węgierskiej piłki. Honvéd był uważany za najmocniejszy zespół klubowy na kontynencie w latach przed inauguracją Pucharu Europy, a Węgrów uznawano za faworytów mistrzostw świata w 1954 roku. Ostatecznie Bratankowie zdobyli „tylko” wicemistrzostwo, a wielki Honvéd rozpadł się na przełomie 1956 roku, gdy w związku z dramatyczną sytuacją polityczną po stłumieniu powstania na zachodzie zostali Puskás, Kocsis i Czibor. Honvéd był 14. mistrzem Węgier i 8-krotnym zdobywcą pucharu kraju. Drużyny tej klasy co w latach 50. się już nie dorobili, ale w jej szeregach grali tak znakomici piłkarze jak choćby Lajos Detari, a ostatnie mistrzostwo świętowali ledwie trzy lata temu. Hymn klubowy Honvédu jest śpiewany do melodii piosenki *Happy Days Are Here Again*, czyli spopularyzowanej przez Barbarę Streisand, a powstałej w latach 30. piosenki Milтона Agera i Jacka Yellena, która towarzyszyła kampanii prezydenckiej Franklina D. Roosevelta, a potem stała się nieoficjalnym hymnem amerykańskiej Partii Demokratycznej.

*A Honvéd napja eljött már, /
Csak a Kispest, Kispest, ő a sztár! /
A nagy győzelem már csak / ránk vár, /
Hajrá Honvéd fellegvár!
Jön hozzánk az ellenfél, /
Csak a győzelem lehet a cél! /
Oroszlánbarlang van itt felénk, /
Hajrá Honvéd, te vagy a miénk!
Nyerni kell, mert ez a cél, /
Csapatunk kemény, mint az acél! /
Szurkolóink szíve értünk ég, /*

*Hajrá Honvéd, hajrá még!
Nincs megállás, győzni kell, /
Nem jó most a döntetlen, /
Hogy a három pont megszülessen,
Hogy a Honvéd bajnok legyen! /
Hajrá Honvéd, Hajrá Honvéd...!*

*Dzień Honvéda jest tutaj, /
Tylko Kispest, Kispest, on jest gwiazdą! /
Wielkie zwycięstwo właśnie na nas czeka, /
Chodź na Honvéd Citadel!
Przeciwnik podchodzi do nas /
Jedynie zwycięstwo nas interesuje! /
To nasza jaskinia lwa
Jazda Honvéd, jesteś nasz!
Musisz wygrać, ponieważ taki jest cel /
Nasz zespół jest twardy jak stal! /
Serca naszych fanów płoną dla ciebie, /
Chodź Honvéd, chodź!
Nie cofaj się, musisz wygrać, /
Remis nie jest dobry, /
Nie daję trzech punktów, /
Być mistrzem Honvéd!
Hajrá Honvéd, Hajrá Honvéd...!*

Budapeszteński MTK został założony w 1888 roku, a jego twórcy wywodzili się z kręgów nowoczesnej i bogatej społeczności pochodzenia żydowskiego, głównie z tradycyjnie żydowskiej VII dzielnicy Budapesztu. Okres największych sukcesów MTK to lata przed wprowadzeniem ligi zawodowej. Aż siedmiu reprezentantów tego klubu występowało w reprezentacji Węgier, gdy zdobywała wicemistrzostwo świata w 1938 roku. W latach 30. i 40., w wyniku rosnącej faszyzacji Węgier, klub był obiektem szykan. W 1940 roku mimo zdobycia wicemistrzostwa kraju klub został wycofany z ligi, a prezes nawet wezwał kibiców do wspierania lewicowego Vasasu Budapeszt. Odtworzony w 1945 roku klub kilkakrotnie potem zmieniał swoją nazwę i kilka razy również opuścił najwyższą klasę rozgrywkową, ale za każdym razem odradzał się ponownie i stąd 23 tytuły mistrza Węgier i 12 pucharów tego kraju w dorobku zespołu. Europa o MTK usłyszała chyba

szczególnie mocno w 1964 roku, gdy ten zespół dotarł do finału Pucharu Zdobywców Pucharu i dopiero w powtórzonym meczu uległ tam Sportingowi Lizbona.

*Óóóóóhh, óóóóóhh, óóóóóóh, Hajrá MTK! /
Óóóóóhh, óóóóóhh, óóóóóóh, Hajrá MTK! /*

*Sok, sok éve leng már a zászló /
Hosszú a múltunk messziről látszó /
A híres ösök fentről figyelnek már /
Hungária körút rég a mi várunk /
Ide téged mindig várunk /
Itt otthon vagy, és számítunk rád /
Gyere, tarts velünk / Szóljon az énekiünk*

*Ez a mi csapatunk nekik szurkolunk,
a legjobbak mi vagyunk /
Ez a mi csapatunk, nekik szurkolunk,
messzire szárnyalunk /
Hajrá MTK, mi győzni fogunk*

*Óóóóóhh, óóóóóhh, óóóóóóh, Hajrá MTK! /
Óóóóóhh, óóóóóhh, óóóóóóh, Hajrá MTK!*

*Kék a vériünk s kék a szíviünk /
Ide tartozunk, amíg élünk /
És sok, sok harc még elöttünk áll /
Kitartunk és küzdünk bátran /
Bízunk benned, s a barátságban /
Így megyünk az úton mind tovább*

*Flaga faluje od wielu, wielu lat /
Nasza długa historia widziana jest z daleka /
Słynni przodkowie obserwują już z góry /
Hungária körút czeka na nas od dłuższego czasu /*

*Tutaj zawsze czekamy na ciebie /
Jesteś tutaj w domu i liczymy na ciebie /
Chodź, zostań z nami /
Zaśpiewajmy naszą piosenkę /
Wspieramy naszą drużynę, jesteśmy najlepsi /
To nasz zespół, jemu kibicujemy /
Chodź na MTK, wygramy
Ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh MTK! /
Ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh MTK!*

*Nasza krew jest niebieska, nasze serce jest niebieskie /
Należymy tu tak długo, jak żyjemy /
I wiele bitew jeszcze przed nami /
Wytrwamy i będziemy nieustraszeni /
Ufamy tobie i twojej przyjaźni /
Tak trwa nasza historia*

Újpest to najstarszy węgierski istniejący do dziś klub, bo założony 16 czerwca 1885 roku. Újpest, podobnie jak Kispest, był wtedy miastem graniczącym od północnej strony z Budapesztem. Na klubowe barwy Újpestu wybrano fiolet i biel. Ich największe sukcesy wiążą się z latami 30., kiedy klub dwukrotnie sięgnął po Mitropa Cup (1929 i 1939) i kiedy wywalczył pięć tytułów mistrza Węgier, a w reprezentacji tego kraju, która wywalczyła srebrny medal na mistrzostwach świata w 1938 roku, grali tak znakomici piłkarze Újpestu jak: György Szűcs, Antal Szalay, István Balogh I, Jenő Vincze czy Gyula Zsengellér – wicekról strzelców całej imprezy. Podobnie jak w przypadku Ferencváros, lata II wojny światowej kojarzone są z *prosperity* klubu, z którym utożsamiali się Strzałokrzyżowcy i kibice o prawicowych poglądach. Na początku lat 50. pozycja Újpestu uległa osłabieniu, a władze uznawały go za klub nr 3 w kraju po Honvedzie i MTK, a po dołączeniu miasta Újpest do Budapesztu na kilka lat nawet zmieniono nazwę zespołu na Dozsa. Również w latach 60. władze nie uznawały Újpestu za klub pierwszego wyboru, stawiając raczej na Vasas Budapeszt. Do swoich największych sukcesów z lat 30. Újpest nawiązał na przełomie lat 60. i 70., kiedy to zdobył siedem razy pod rząd mistrzostwo Węgier i dotarł do finału Pucharu Miast Targowych w 1969 roku. Przednie formacje klubu tworzone przez kwintet Fazekas – Göröcs – Bene – Dunai II – Zámbo strzeliły 500 goli w trakcie siedmiu sezonów, a wpojony przez trenera Lajosa Barotiego ofensywny styl gry zyskał im mnóstwo kibiców nie tylko na Węgrzech. UTE przez krótki okres cieszyło się popularnością niemal taką jak „Fradi”. Do dziś są uważani za drugą pod względem popularności drużynę na Węgrzech po Ferencváros,

a ich dorobek to 20-krotne mistrzostwo Węgier i 10 pucharów kraju. W latach 70., wraz z rozkwitem ruchu kibicowskiego, zaczęły się starcia fanów obu klubów, zaś derby FTC–UTE stały się jedną z najbardziej znanych w Europie wojen kibicowskich. Fani „Fioletowych” należą do najbardziej zagorzałych i oddanych kibiców z legendarną już grupą ultrasów – „Ultra Viola Bulldogs” na czele. Mają prawicowe przekonania, choć prawdopodobnie w mniejszym stopniu niż fani „Fradich”. Świadczy o tym ich flaga z konturami wielkich Węgier, zniechęcona przez kibiców z sąsiednich krajów. Sektor B, o którym mówią słowa hymnu, to taki ujęstański odpowiednik „Żylety” – tam siedzą najzagorzalsi fani zespołu.

Stadionunkban van egy B közép,
a Megyeri úton ma komoly a tét,
Labdarúgás fellegvára ünnep lesz
a foci gála lelátóra kiül a nép,
kifutunk a füre a nagyérdeműre,
nyomjuk a kezdest közel vég,
Jó sokat gyúrunk góla éhes gyomrunk!
Félhet az ellenfél.
Szívünk a labda lábunk az ész,
győzni fogunk ma nincs mese kész,
Újpestért élünk ő érte győzünk,
gólokat gyártunk csodás a kép.
Hajrá újpest kupagyőztes,
lila fiúk biztos győznek,
Boldog most a B közép!
A kispadon a mester nehéz szívvel tesztel,
szurkol a tábor érik a gól,
Győztes az este, jó hogy jöttél meccsre,
nélküled nincs esély!
Szurkol a tábor lila-fehér mámor,
száguld a labda örjög a nép,
kellene a két pont bajnokság a célpont,
nyerjük a meccset itt van a gól.
Hajrá Újpest Hajrá Lilák (x 4)

Zajmujemy sektor B na naszym stadionie,
stawka na Megyeri jest dziś poważna,
Piłkarskie święto cytadeli
będzie piłkarską galą dla kibiców,

wybiegamy na boisko, naciskamy od początku,
czujemy głód goli.
Przeciwnik może się bać.
Nasze serca są piłką przy naszych stopach i w umysłach,
dziś wygramy bez żadnych bajek,
Żyjemy dla Újpestu, wygrywamy dla niego,
strzelamy bramki. Widok jest wspaniały.
Fioletowi chłopcy z Újpesut są zwycięzcami pucharu.
Raduje się cały sektor B!
Na małej ławce mistrz testuje z ciężkim sercem,
dopinguje drużynę,
Dzisiejszego wieczoru zwyciężymy, dobrze,
że przyszedłeś na mecz, bez ciebie nie ma szans!
Daj się ponieść fioletowo-białemu szaleństwu,
jeśli wygramy mecz, dwa punkty będą nasze,
to jest nasz cel.
Do boju Újpest, do boju Fioletowi (x 4)

Z Węgier płynnie przenosimy się do Rumunii, której piłkarskim symbolem jest Georghe Hagi. O „Maradonie Karpat” po raz pierwszy zrobiło się głośno, gdy był piłkarzem Steaury Bukareszt i tam zdobył swoje pierwsze europejskie trofeum – Superpuchar w 1986 roku. Steaury to najbardziej utytułowany rumuński klub piłkarski. Został założony jako klub wojskowy, później kilkakrotnie zmieniał nazwę, aż do formy Steaury oznaczającej w języku rumuńskim gwiazdę, którą to nazwę przyjął w 1961 roku. Oficjalnymi barwami klubowymi są czerwony i niebieski. W 1986 roku Steaury w Sewilli została pierwszym klubem z Europy wschodniej, który zdobył Puchar Europy Mistrzów Krajowych; pokonał on w rzutach karnych FC Barcelonę. Bramkarz Helmuth Duckadam obrobił w tym meczu wszystkie jedenastki. Steaury Bukareszt jest jedynym klubem, który wygrał Puchar Europy, nie mając żadnego cudzoziemca, grali sami Rumuni. W kolejnym roku Steaury święciła triumf w Superpucharze Europy, w którym pokonała radzieckie Dynamo Kijów. Na przełomie lat 80. i 90. minionego wieku piłkarze tego klubu zdobyli sześć mistrzostw Rumunii z rzędu, będąc niepokonani przez 104 meczów, przez ponad trzy sezony. Ogółem klub ma w swojej kolekcji 23 tytuły mistrzowskie

i 20 zwycięstw w Pucharze Rumunii. W latach 90. pomimo utraty pozycji w Europie Steaury nadal pozostała dominującą siłą w futbolu rumuńskim, zdobywając sześć razy z rzędu mistrzostwo w latach 1993–1998, grając również bardzo dobrze w rozgrywkach pucharowych. Na początku XXI wieku sytuacja w lidze rumuńskiej nieco się wyrównała i Steaury znalazła godnych rywali w zespołach Dinama Bukareszt i Rapidu Bukareszt. Ostatnie mistrzostwo zespołu Steaury zdobył w 2013 roku, zaś puchar krajowy w roku 2011. W sezonie 2005/2006 zespół dotarł do półfinału Pucharu UEFA, po drodze potykając się w ćwierćfinale z lokalnym rywalem Rapidem. Steaury po dwóch remisach (1:1 na boisku rywala i 0:0 u siebie) wyeliminowała Rapid, jednak w dwumeczu półfinałowym nie sprostowała angielskiemu Middlesbrough F.C., przegrywając na wyjeździe 2:4 po domowym zwycięstwie 1:0. W następnym sezonie klub po kilkuletniej przerwie wystąpił w fazie grupowej Ligi Mistrzów.

Przez konflikt z rumuńską armią Steaury utraciła prawa do herbu, barw, a przede wszystkim – do nazwy, stąd od 2017 roku klub występuje pod nazwą FCSB.

Hymn słynnego klubu ze stolicy kraju jest bojowy, ostry. Występujący obecnie pod nazwą FCSB piłkarze Steaury swoje mecze rozgrywają obecnie na Arena Nationala, odpowiedniku naszego stołecznego Stadionu Narodowego. Przedtem grali na mniejszym obiekcie Ghencea (jest o nim w hymnie).

Fiecare razboi il ducem cu fruntea sus /
Avem 11 eroi multi adversari de rapus /
Avem un nume vestit Rosu-Albastru culori /
Avem sange latin, suntem invingatori!!! Biss
Tot stadionul striga acum Steaury /
Tot stadionul striga acum Steaury
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he

In fiecare minut, suntem alaturi de voi /
Cu Steaury pana la moarte castigati pt noi /
Avem peluza (sektor) ce striga bine ati venit in infer!!! /
Iar adversari de frica nu se mai vad pe teren!!! Biss
Tot stadionul striga acum Steaury /
Tot stadionul striga acum Steaury
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he!!! /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he!!!
Hey, campioni din Ghencea mai sunt lupte de dus /
Avem traditi in spate si numele Lacatus
Avem gazonul in suflot si cantam pana murim /
Steaury te iubim!!! Biss
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he /
Fortza Steaury, Fortza Steaury, he, he!!!

Każdą bitwę prowadzimy z podniesionymi głowami /
Mamy 11 bohaterów, którzy zniszczyli wroga /
Znają nas wszyscy,
bo nasze barwy są czerwono-niebieskie /
Mamy łańcuską krew,
jesteśmy zwycięzcami (bis)
Cały stadion skanduje teraz, Steaury /
Cały stadion skanduje teraz, Steaury /
Forza (do boju) Steaury, he, he /
Forza (do boju) Steaury, he, he /
Forza (do boju) Steaury, he, he /
Forza (do boju) Steaury, he, he
W każdej minucie jesteśmy z tobą /
Ze Steaury aż do śmierci, wygrywacie dla nas /
Mamy taki sektor, który krzyczy „Witajcie w piekle” /
A przeciwnicy ze strachu już zniknęli z boiska (bis)
Cały stadion skanduje teraz, Steaury /
Cały stadion skanduje teraz, Steaury /
Forza (do boju) Steaury, he, he /
Forza (do boju) Steaury, he, he /
Forza (do boju) Steaury, he, he /
Forza (do boju) Steaury, he, he
Hej, bohaterowie z Ghencea, walka wciąż trwa /
Za nami przemawia historia i nazwisko Lăcătuș
[obecny trener] /
T,o co się dzieje na murawie,
mamy w duszy, będziemy śpiewać aż do śmierci /

Steaua, Kochamy cię! (bis)
Forza (do boju) Steaua, he, he /
Forza (do boju) Steaua, he, he /
Forza (do boju) Steaua, he, he /
Forza (do boju) Steaua, he, he

Georghe Hagi, wspominając w jednym z wywiadów początki swej kariery, mówił o bardzo rozwiniętych kontaktach futbolowych juniorskich drużyn Rumunii i Bułgarii w latach 70 i 80. W ramach tej rywalizacji już jako nastoletni chłopak poznał i zaprzyjaźnił się z kimś, kto potem okazał się dla bułgarskiego futbolu postacią równie wielką jak Hagi dla rumuńskiego. Christo Stoiczkow, który swój piłkarski geniusz objawił światu jeszcze w barwach CSKA Sofia, osiągnął w futbolu szczyty, jakich nie dane było osiągnąć nawet Hagiemu (z którym grali nawet przez jeden sezon w FC Barcelona). Już jako gracz Barcelony zdobył „Złotą Piłkę” France Football w 1994 roku, wygrał Ligę Mistrzów w roku 1992 i zdobył z reprezentacją Bułgarii brązowy medal Mistrzostw Świata w 1994. Nim jednak nastała era Stoiczkowa, symbolem bułgarskiej piłki był Georgi Asparuchow, o którym śpiewają kibice w Sofii Georgi Asparuchow „Gundi” to najwybitniejszy piłkarz w historii bułgarskiego futbolu. [słowo *Gundi* w języku bułgarskim nic nie znaczy. To takie dziwne zdrobnienie od Georgi – przyp. red.]. W reprezentacji swojego kraju napastnik ten rozegrał 50 spotkań. Jego klubowa kariera związana była głównie w Lewskim Sofia. Lewski, powszechnie nazywany w Bułgarii *Sinite* („Niebiescy”), od dziesięcioleci kojarzony był i jest z sofijską arystokracją, a jego kibice mieszkają w centrum stolicy. Kontrastuje z nim odwieczny rywal – CSKA Sofia, czyli „Czerwoni” – klub proletariatu i komunistów, przez lata wojskowi (także ubecy).

Od kilku sezonów w bułgarskiej ekstraklasie dominuje Łudogorec Razgrad. Jednakże dla większości znawców futbolu prawdziwe derby Bułgarii to pojedynek Lewskiego z CSKA na Stadionie Narodowym w Sofii. Mimo

powszechnego braku zainteresowania piłką w Bułgarii mecze Lewski–CSKA wciąż gromadzą na trybunach tłumy.

Wracając do Gundiego – w lidze bułgarskiej rozegrał on 245 meczów i strzelił 150 goli. Był jedynym Bułgarem, któremu udało się strzelić bramkę Anglikom na Wembley. Wystąpił na Mistrzostwach Świata w Chile w 1962 roku i cztery lata później w Anglii. W Europie zasłynął z dwumeczu przeciwko Benfice Lizbona w ówczesnym Pucharze Miast Targowych. Choć Lewski odpadł z późniejszymi finalistami rozgrywek, w dwumeczu (2:2 w Sofii i 2:3 w Lizbonie) zabłysnął jeden tylko piłkarz. I nie był to wcale jeden z najlepszych futbolistów wszech czasów – Portugalczyk rodem z Angoli, Eusebio – tylko skromny Bułgar Gundi. Obdarzony bajeczną techniką i uderzeniem pokroju Cristiano Ronaldo Bułgar strzelił wszystkie cztery gole w tym dwumeczu. W pojedynkach sam na sam okłaskiwali go nie tylko fani w Sofii, ale także 60 tysięcy kibiców na słynnym Estadio da Luz w Lizbonie.

Mój ojciec Antoni i bułgarski dziadek Spiridion, którzy w roku 1965 – opowiada Chrystian Ślusarczyk, swego czasu dziennikarz „Tempa” i „Supertempa”, urodzony w Sofii, a mieszkający od lat w Krakowie – byli razem na meczu w Sofii i opowiadali mi, że Gundi znany był z niezwykle dżentelmeńskiej postawy. Po jednej z wielu indywidualnych akcji Eusebio przedryblował m.in. Asparuchowa. Bułgar na znak uznania podał Portugalczykowi rękę. Po chwili jednak przy piłce znalazł się Gundi. Napastnik Lewskiego, niczym slalomista tyczki, minął kilku obrońców Benfiki, a na końcu w ten sam sposób „wykiwał” Eusebio. Ten zatrzymał się na chwilę i – ku zdumieniu kibiców – także podał rękę Asparuchowowi. Po zakończeniu meczu Benfica chciała kupić Asparuchowa. Gotowa była wyłożyć niebotyczną wręcz jak na owe czasy sumę. Ale w totalitarnej Bułgarii komunistyczne władze nawet nie chciały słyszeć o tego typu pomysły.

Niestety, 30 czerwca 1971 roku doszło do tragicznego wypadku. Asparuchow, jadący swoim alfa romeo na trening do miasteczka Botewgrad koło Sofii, nie zauważył wyjeżdżającego z podporządkowanej ciężarowego ziła z przyczepą. Samochód z Gundim i jadącym z nim innym znakomitym piłkarzem owych czasów Kotkowem z impetem uderzył w ciężarówkę i natychmiast stanął w płomieniach. Obaj zginęli na miejscu. Dziś na zakręcie, gdzie zginęli Gundi i Kotkow, stoi pamiątkowa płyta. Jak wspomina Chrystian Ślusarczyk, kilka dni po śmierci Bułgaria pożegnała swojego mistrza. W ceremonii pogrzebowej, której część odbywała się na stadionie w Sofii, według różnych źródeł wzięło udział od 180 do 200 tysięcy osób. To znacznie więcej niż w pogrzebie Georgi Dimitrowa. Władze, obawiając się niespodziewanego zgromadzenia takich tłumów, obstawiły stadion i całe centrum Sofii setkami milicjantów i tajniaków. Dziś nieco już przestarzały (na 43 tys. widzów) Stadion Narodowy w Sofii nosi imię Georgi Asparuchowa. Przed jego wejściem znajduje się marmurowe popiersie piłkarza. *Samo Levski* (Tylko Lewski) – takim okrzykiem kibice od dziesięcioleci dopingują swoich ulubieńców. Tak było przed wojną, w czasach komunistycznych, tak jest i teraz. Hymn popularnego bułgarskiego klubu sofijskiego Lewskiego powstał 24 maja 1924 roku w święto Cyryla i Metodego. Tekst jest autorstwa Dimitra Simidova, melodia zaś Christy Manikova.

Chłopcy, nie żałujcie gardel!

Само Левски (4) Шампион /
Идваме от север, идваме от юг, /
Старите левскарци до един сме тук /
и духът на Гунди също е със нас, /
затова, момчета, не жалете глас! /
Синята лавина пак лети напред /
кой ще вкара гола, на кого е редо /
Синята лавина няма да се спре /
там, където мине (2), нищо не расте. /
Само Левски (2) Шампион ... /

Е, о, е, няма да се спрем /
е, о, е, ще ги отнесем. / Само Левски (3) Шампион

Tylko Lewski, tylko Lewski,
tylko Lewski, tylko Lewski (x 4).
Przybывамы з północy, przybывамы з południa, starzy
lewskarze [fani Lewskiego – przyp. red.],
jestemy tutaj, jeden obok drugiego. /
I duch Gundiego także jest z nami /
Dlatego, chłopcy, nie żałujcie gardel!
Niebieska lawina znów mknie do przodu /
Kto strzeli gola? Kto tym razem trafi? /
Niebieska lawina nie zatrzyma się /
Tam, gdzie przejdzie (x 2), tam nic nie wyrośnie /
Tylko Lewski, tylko Lewski, tylko Lewski mistrzem jest!
E-e-e-e.....ole.... / Nie zatrzymamy się / E-e-e-e.....ole....
/ Porwiemy ich (x 2) /
Tylko Lewski, tylko Lewski, tylko Lewski mistrzem jest!

W czasach gdy w Lidze Mistrzów dominują przedstawiciele kilku zaledwie lig zachodnioeuropejskich, coraz trudniej młodemu kibicowi uwierzyć, że ledwie trzy, cztery dekady temu kluby ze wschodu starego kontynentu nie były tylko dostarczycielami punktów i graczy dla Realów, Barcelon, Bayernów, Juventusów czy Liverpoolów. Potrafiły wygrywać najważniejsze klubowe rozgrywki w Europie. Ostatnim takim zespołem był mistrz Jugosławii Crvena Zvezda, która w 1991 roku, mając wówczas w swoich szeregach m.in. Roberta Prosineckiego, Dejana Savicevicia, Darko Panceva, Sinisę Mihajovicia czy Miodraga Belodedicia (ten ostatni dokonał rzeczy niezwyklej, bo wygrał Puchar Europy również w barwach Steauy pięć lat wcześniej), pokonała w finale rzutami karnymi Olympique Marsylia. Klub Crvena Zvezda Belgrad powstał w roku 1945, tuż po zakończeniu wojny. To najbardziej utytułowany klub Jugosławii, a potem Serbii. Stadionem, na którym Crvena Zvezda rozgrywa swoje spotkania, jest „Marakana”. Obecnie mieści 55 tys. widzów i jest największym stadionem na terenie Serbii. Ze względu na fakt, iż stadion ów mieścił niegdyś sto tysięcy ludzi, popularnie nazywany jest Marakaną od brazylijskiego stadionu Maracana.

Pierwszy rekord publiczności wyniósł 77 tys. kibiców na meczu derbowym z Partizanem. Pojemne trybuny uzupełnia zadbana murawa z drenażem wodnym.

Kibice licznych sekcji sportowych Crveneje Zvezdy określani są mianem *Delije*. Nazwę tę można przetłumaczyć jako „Bohaterowie”. Podczas meczów piłki nożnej zajmują północną trybunę stadionu Marakana. Używana przez oddziały paramilitarne podczas konfliktów zbrojnych piosenka *Srbija do Tokija* swoje korzenie ma właśnie wśród kibiców Zvezdy, którzy dopingowali nią swój zespół w finale klubowych mistrzostw świata w 1991 roku. *Delije* brali także czynny udział w zamieszkach kibicowskich w 1990 roku, które były odwiercieniem tarć między narodami panujących wówczas w upadającej Jugosławii. Największym rywalem Crveneje Zvezdy jest zespół zza między – Partizan Belgrad. Mecze piłkarskie pomiędzy tymi drużynami są określane mianem wiecznych derbów. Szacuje się, że rekord frekwencji podczas spotkań derbowych wynosi 108 tys. widzów, natomiast najniższa frekwencja to ok. 8 tys. kibiców w meczu pucharowym. Dotychczas rozegrano 133 ligowe mecze derbowe (stan – maj 2020), w których 57 zwycięstw odnotowała Crvena Zvezda, a 34 spotkania wygrał Partizan. W rozgrywkach pucharowych również przodują piłkarze Zvezdy (17 zwycięstw).

Kibice Zvezdy „bratają się” z dwoma zaprzyjaźnionymi klubami – Olympiakosem Pireus i Spartakiem Moskwa. Kibiców tej trójki nazywa się ortodoksyjnymi braćmi.

Gwiazda jest (dla) mnie wszystkim

*Zvezda mi je sve / Zvezda zivot je /
srce moje uvek uz tebe / Zvezdo volim te /
Napred Zvezda ale / Napred Zvezda ale /
Napred Zvezda ale / Napred Zvezda ale /
Napred Zvezda ale
Kad lose krene mi / tada se ja setim /
da moji drugovi / na Marakani svi / pevaju o Zvezdi*

*Napred Zvezda ale / Napred Zvezda ale /
Napred Zvezda ale / Napred Zvezda ale /
Napred Zvezda ale / Ja necu nikada /
za ovog zivota / prestati gledati /
tu Zvezdu voleti / Srbiju braniti /
Napred Zvezda ale / Napred Zvezda ale /
Napred Zvezda ale / Napred Zvezda ale /
Napred Zvezda ale*

*Moje serce zawsze jest z tobą / Gwiazdo, kocham cię /
Do boju Gwiazdo, ole.... (x 5) /
Kiedy jest ciężko, idziemy z tobą /
Wtedy pamiętam / Że moi przyjaciele /
Którzy wszyscy są na Marakanie /
Śpiewają o Gwieździe*

*Do boju Gwiazdo (x 5) / Nigdy za mojego życia /
Nie będę chciał / Przestać kibicować /
Moją Gwiazdę kochać / I o Serbię walczyć /
Do boju Gwiazdo (x 5)*

Naszą wędrówkę kończymy w Chorwacji i z kilku powodów będzie to swoista kłama spinająca ten artykuł. Po pierwsze, zaczęliśmy właściwie od kraju, którego już nie ma – Czechosłowacji, a kończymy na takim, którego w czasach realnego socjalizmu jeszcze nie było. Po drugie – rozpad Jugosławii i wojna na Bałkanach mają również swoją futbolową genezę i wiążą się z meczem, jaki odbył się w 1990 roku. O tym, że piłka nożna budzi olbrzymie emocje i może być zarzewiem konfliktu większego niż uliczna bijatyka, wiemy już chociażby z książki Ryszarda Kapuścińskiego. Dla byłej Jugosławii taką „wojną futbolową” był finał Pucharu Jugosławii, w którym zmierzyły się Crvena Zvezda i Dinamo Zagrzeb. Przesadą byłoby stwierdzenie, że wieloletni konflikt wybuchł z tego powodu, ale mecz w Zagrzebiu z 13 maja skupił jak w soczewce wszystkie problemy, jakimi wówczas targana była Jugosławia. Chorwacja (podobnie jak Słowenia) pod wodzą Franjo Tudjmana dążyła wówczas do niezależnienia się od Serbii Slobodana Miloševicia. Uliczne i stadionowe walki w dniu finału pomiędzy fanami Dinama Zagrzeb i Crveneje Zvezdy (którym przewodził

ultranacionalista serbski Zeljko Raznatovic „Arkan”) były wyrazem tego narastającego konfliktu, a kopniak, jaki wymierzył gracz Dinama Zagrzeb Zvonimir Boban policjantowi bijącemu kibica Dinama, był tego konfliktu symbolem. Dinamo to jednak nie tylko rok 1990, ale i kawał futbolowej historii wcześniej. Dinamo założono w 1945 roku i stało się ono spadkobiercą tradycji przedwojennego klubu Gradanski Zagrzeb. Co ciekawe, gdy w latach 1993–2000 zmieniono nazwę z Dinamo na Croatia Zagrzeb, aby odciąć się od komunistycznej historii, to fani zespołu protestowali przeciwko nowej nazwie tak mocno, że w 2000 roku wrócono do Dinama i tak jest do dziś. Mistrzostwo Jugosławii klub z Zagrzebia zdobywał dziewięć razy, ale prawdziwym hegemonem okazał się już czasach Chorwacji, kiedy to „Modri” (Niebiescy) triumfowali aż 20 razy. Byli również pierwszym klubem w Jugosławii i drugim (po MTK Budapeszt) zespołem z bloku wschodniego, który osiągnął sukces w europejskich pucharach. W 1967 roku wygrali Puchar Miast Targowych (w 1971 roku przemianowany na Puchar UEFA), a w 1963 byli finalistami tych rozgrywek. Hymn klubowy tej drużyny zatytułowany *Dinamo ja volim* (Kocham cię, Dinamo) to pieśń, w której usłyszymy wszystko – górną i chmurną historię, kibicowską dumę ale i niepokorny bałkański charakter. Zwrot *I kolcem, i lancem, i bokserom u glavu* (dosłownie: „pierścionkiem, łańcuchem i z boksera w głowę”) jako żywo kojarzy się z baciarskimi piosenkami ze Lwowa albo twórczością Stanisława Grzesiuka, a jeśli do tego dodamy muzykę utrzymaną w konwencji punk rocka spod znaku The Pogues, to powstaje hit, którego twórcami są członkowie rockowej grupy chorwackiej Pips, Chips and Videoclips. *Purgeri* (Obywatele), o których mówi piosenka, to inny obok „Modrich” przydomek piłkarzy Dinama.

*Dinamo ja volim
Popevke sam slagal / i rozice bral /
i svu svoju mladost /sam tebi ja dal /
Navi, navijaj / srusit ce se stadion /
nek je nered, nek je lom /
ja te volim, Dinamo, Dinamo*

(ref.)
*I znaj da Bog zna /za sveto ime to /
sveto ime Dinamo / i u nebo s njim i u pakao /
Bad Blue Boys-i i Dinamo*

*Nek se pale baklje sve / za sve nas, za Purgere /
jer na barjaku modrom /pise samo Dinamo, Dinamo /
I kolcem i lancem / i bokserom u glavu /
udari, razvali / za dinamovu slavu /
i kolcem i lancem / i bokserom u glavu /
ja te volim, Dinamo*

*Ukladałem piosenki / i rwałem róże /
i całą swoją młodość / oddałem ci /
Krzyż, raduj się / stadion niech zadrży /
niech to będzie obłęd, niech to będzie szal /
Kocham cię, Dinamo, Dinamo*

(ref.)
*I wiedz, że Bóg wie / na święte imię twe /
święte imię Dinamo / i do nieba z nim i do piekła /
Bad Blue Boys i Dinamo /*

*Niech zapalą się wszystkie pochodnie /
dla nas wszystkich, dla „Obywateli” /
ponieważ na niebieskiej fladze /
lśni napis Dinamo, Dinamo / I z pięści, łańcuchem /
i z główki / uderzyć, przywalić / na chwałę Dinamo /
i z pięści, łańcuchem / i z główki / Kocham cię, Dinamo*

I to koniec naszej futbolowo-piosenkarskiej peregrynacji od Tatr do Adriatyku, ale temat piłkarskiego śpiewania jeszcze nie został wyczerpany i będziemy do niego wracać.



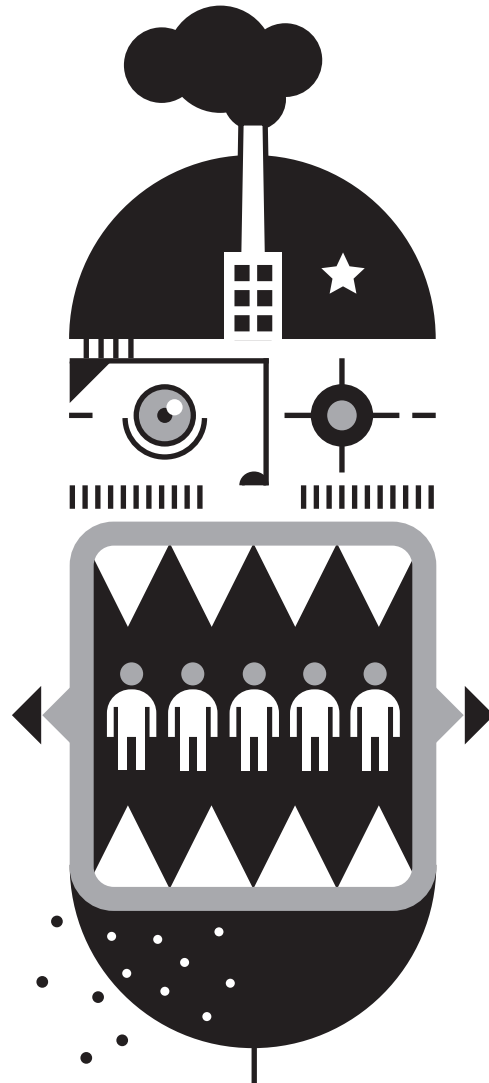
NOWA HISTORIA

Andrzej Pacuła

KONTEKSTY I PODTEKSTY – BALLADA O TEKSTACH TSA



*Cholerny świat, wciąż pełen łajna
A każdy człek – Augiasza stajnia*
Marek Piekarczyk



Zespół TSA – jedno z najbardziej intrygujących zjawisk, tak właśnie – zjawisk kulturowych i nie tylko w obszarze muzyki rockowej lat 1981–2018 – założył w Opolu (1980) gitarzysta Andrzej Nowak. Po różnych meandrach personalnych „żelazny” skład zespołu utworzyli świetni instrumentalści: Stefan Machel, gitara, Janusz Niekrasz, bas, Marek Kapłon, perkusja, i oczywiście sam ojciec założyciel – gitara. W sierpniu 1981 roku do zespołu dołączył Marek Piekarczyk (z Bochni), wówczas już trzydziestoletni, doświadczony wokalista zespołów rockowych *minorum gentium*, poeta, intrygująca, kreatywna osobowość, która wcześniej nie miała adekwatnej do swoich muzycznych talentów i artystycznej inteligencji – cena życia i działania w małym miasteczku, konserwatywnym środowisku – możliwości ich okazania. Od tej chwili zespół rozpoczął triumfalny pochód po małych i wielkich estradach krajowych i zagranicznych, który trwał właściwie do roku 2018, z kilkuletnimi przerwami.

Dlaczego TSA to aż zjawisko kulturowe? Choć przedmiotem mojej analizy są wyłącznie teksty ich piosenek, to jednak warto o tym choćby marginalnie wspomnieć. Bo – z grubsza rzecz ujmując – byłby to temat na rozprawkę z pogranicza historii i estetyki muzyki rockowej, socjologii kultury, psychologii zachowań społecznych, a nawet historii politycznej ostatniej dekady PRL. Są ku temu co najmniej trzy powody. Pierwszy to fenomen artystyczny zespołu, sam w sobie unikalny na polskiej scenie rockowej, w formie artystycznej scenicznej i studyjnej, w ekspresji muzycznej i... wizualnej oraz w idealnym skomponowaniu pięciu osobowości artystycznych. Po wtóre – popularność zespołu, która osiągnęła właściwie granice kultu i trudno ją z czymkolwiek w tej dziedzinie porównywać. Do tego dochodziły legendy PR-owskie umiejętnie konstruowane przez samych członków zespołu, przez ich obrotowego menedżera i zarazem pierwszego tekściarza – Jacka Rzehaka, no i przez media, z wszechmocnym i znakomitym wówczas

programem III Polskiego Radia na czele, który szybko, umysłami Piotra Kaczkowskiego czy Marka Niedźwieckiego, rozpoznał jakość zjawiska. I trzeci powód, intrygujący, to lata 1982–1983 i zagranie przez zespół ponad 500, jeśli nie 600 koncertów. Nie wchodząc głębiej w zagadnienie (a byłoby ciekawe jego rozpisanie), intryguje mnie pytanie: na ile ówczesne centrum polityczne wykorzystało popularność zespołu – nie tylko TSA zresztą, ale też Lombardu, Banku, Perfectu czy Lady Pank – do stworzenia w rewolucyjnych latach „Solidarności” i stanu wojennego (1982–1983) zjawiska scenicznego uśmierającego (*kanalizującego* – mówiąc żargonem socjotechników) nastroje ludzi młodych, „regulującego” ich zachowania społeczne? Przyzwolenie na koncerty w takim czasie było bez wątpienia koncesjonowane na najwyższych szczeblach władz partyjnych i sekretnej policji. Zamknięto teatry, kina, filharmonie, słynny kabaret Piwnica pod Baranami, akademie sztuki i uniwersytety, a w tym samym czasie na scenach rockowych złuda „wolności twórczej”. Jakkolwiek było, fakt jest raczej bezsporny: nie było w tym ani specjalnej wolności twórczej, ani odwagi, ani kontestacji – o czym lubią dzisiaj opowiadać co bardziej dostępni w mediach kombataneci scen rockowych – ale świadomie zadekretowane przez centrum polityczne kraju zjawisko stworzenia pokoleniu nastolatków „obszaru wolności” w ramach „obszaru zniewolenia”, w czym dobrowolnie przecież wzięli udział rockmani i kręcący tym biznesem macherzy z rozmaitych „estrad”, czyli państwowych przedsiębiorstw rozrywkowych i agencji artystycznych, robiący zresztą na tym największe pieniądze. Nazwiska, mówiąc stylem pani Telimeny, *mam w biorku*.

Odkładając na bok rozważania o politycznych kontekstach tamtych lat i przechodząc do analizy tekstów zespołu TSA – jedno zastrzeżenie. Mam świadomość, że analiza tekstów zespołu takiego jak TSA, tworzącego na koncercie integralny kosmos instrumentów i wokalu,

dźwięku i słowa, „ogłoconych” z kontekstów muzycznych i wokalnych, ujawni nadmiernie wszystkie ich słabości, szwy i waty słowne, „dopelniające” werbalne, które zespół fantastycznie neutralizował sceniczną charyzmą, biegłością instrumentalistów i inteligentną interpretacją wokalisty. Marek Piekarczyk nawet z banału tekstowego robił... przekonujące rzeczy. Przykładem piosenka *51*, w tekście ocierająca się o kicz, która w muzyce Andrzeja Nowaka, w wykonawstwie wszystkich instrumentalistów oraz w przejmującej wokalizie Marka Piekarczyka – zmienia się w jedno z arcydzieł tego gatunku.

ZAKŁAMANI LUDZIE – ZAKŁAMANY ŚWIAT

Jednym z zasadniczym motywów tekstów TSA jest „fałsz” i „kłamstwo”, przedstawiane zarówno jako rodzaj postawy wobec świata (dwulicowość, hipokryzja, kabotynizm, itp.), postawy wobec drugich (oszukiwanie w celu osiągnięcia korzyści), wobec samego siebie (samookłamywanie) oraz jako cecha immanentna zakłamanego społeczeństwa i zakłamanego świata. *Cały świat, ten brudny ściek // coraz bardziej wkurwia cię!* (piosenka *Twoja szansa I* – uwaga: spis przywołanych piosenek i ich autorów zamieszczam na końcu artykułu). Także bohater-narrator tekstu *Nocny szabat* opisuje świat jako okryty *lepką mgłą różnych kłamstw i komunałów*. Ten obraz pogłębia autor *Spóźnionych pytań: w świecie gdzie nawet prawdy cień // rani lub zabija // kłamstwo potrzebne nam jak chleb...* Kłamstwo potrzebne jak chleb, wszak ludzie w tym świecie właśnie „chlebem kłamstwa” się żywią, a nawet: *każdy kłamie w snach i w marzeniach*. Taki świat jest przerażający: *cały świat twoim wrogiem jest* (*Nie mów tak, nie mów nie*) i raczej się nie zmieni, o czym mówi narrator piosenki *Heavy metal world: ten nasz przeklęty świat już nie uciszy się // już go nie zmieni nic [...]* *Kroczy świat, dokąd, nie wie nikt // głuchy już na twój krzyk...* W tym świecie żyją zagubieni, przerażeni ludzie: *haleśy wielkich miast i brudnych maszyn zgiełk*

a w środku mały ty. Przeciwwstawienie „małego ciebie” maszynierii współczesnego miasta to właściwie alegoria samotnego tłumu w paszczy miejskiego molocha. To cały zuniformizowany świat – Kafkowska kolonia karna, przejmujący obraz życia „na komendę”, ludzi ponumerowanych, poustawianych w karnych szeregach absurdalnej służby. Czemu? Komu? *Budzisz się rano, syreny wyją, leje się z ciebie pot // dostałeś numer, więc go przypinasz, wychodzisz przed swój dom // Na placu apel zaczął się, na którym musisz być // wszyscy stanęli już i wyrównują szyk* – piosenka *Jeden kroczek*. Tym światem rządzi anonimowy władca, w domyśle: dyktator, odczłowieczający ludzi – *za jeden kroczek w niesłuszną stronę kara nie mnie cię // zapomnisz o tym, kim kiedyś byłeś, gdzie urodziłeś się!* Z tego świata nie ma ucieczki. Nawet w sen, bo i wówczas słychać metaliczny głos: *Obudź się, przestań śnić // Spójrz! Gdzie musisz żyć. Stój! Stój! A teraz myśl!*

W tym świecie równie przerażający są jego mieszkańcy: fałszywi ludzie. O nich opowiada *Proceder*, tytułowa piosenka, składnąd bardzo dobrej płyty TSA (przede wszystkim z tekstami Marka Piekarczyka i muzyką Stefana Machela). Bohater-narrator *Procederu* ma dość zakłamania i chciałby uciec *od świata, którym zarządzają moralizujący oszuści*. No tak, ale kim są „moralizujący oszuści”? To ludzie fałszywi, którzy nie dość, że „nakradli dość”, to jeszcze uprawiają urząd kaznodziejski: *prawią morały, mają uśmiech jak błota bryzg, tłuste, lepkie palce i pełen pychy brzuch*. Więc nic dziwnego, że bohatera piosenki „aż mdli”, bo jak ma w tym żyć i „świętym być”, skoro: *tylko kłamstwa wokół nas // żeby zdobyć cholerny szmal?* Czyli stara prawda – to pieniądze są źródłem zła w opisanych tu ludziach i w świecie, który tworzą „zakłamani moralisci”.

Fałszywi ludzie, czy też ściślej „ludzki fałsz”, otacza także bohatera piosenki *Ciągle walcz: Jeżeli wierzysz, że rację masz // jeżeli drażni cię cały ludzki fałsz [...]* *Jeżeli nie chcesz za-*

brudzić rąk, musisz nauczyć się bronić, bo przecież rację masz. Niby proste. Wystarczy, że rację masz, że inni są „fałszywi”, a już ten „prawdziwy”, który to konstatuje, ma rację. Życie jednak jest ciekawsze od czarno-białych zestawień i prostych rozróżnień pomiędzy „białym” i „czarnym”. Ale w obronie autora tekstu trzeba powiedzieć, że taki też był czas, gdy ten tekst napisał: wyborów dość stanowczych i oddzielania tylko „złych” od tylko „dobrych”, a ta pokusa dotyczyła nie tylko autorów tekstów rockowych, ale i wyrafinowanych twórców spod znaku poezji śpiewanej. Permisywizm i handel wartościami, handel dosłownie wszystkim, to główna cecha i obraz społeczeństwa z piosenki *Wyprzedaż: Sprzedać żonę, sprzedać godność // sprzedać także swą prywatność, sprzedać wszystko, co się ma* – na przykład: *ciało, duszę, myśli, słowa*, a nawet *honor*. Bo niby czemu nie? Nic przeto dziwnego, że w refrenie ów „handel wartościami” został określony przez tekściarza dość ostro i bez skrupułów, jako *codzienna prostytutka // powszechna prostytutka*. A cała ta „wyprzedaż” jest uruchomiona tylko po to, żeby „zaspokoić własne żądze” – docześnie, a po śmierci: „odpocząć w niebie”. Co ciekawe, satyryczny obraz społeczeństwa konsumpcyjnego sprzed lat bez mała czterdziestu idealnie pasuje do naszych czasów. Inny, równie satyryczny konterfekt społeczeństwa wyłania się z tekstu piosenki *Wysokie sfery*, a w niej: niższe sfery zazdroszczą wyższym i widzą w nich *tylko hieny, co wyszły na łatwy, tani żer*, przeto uważają, że mogą zając ich miejsce, a z kolei „wyższe sfery” mają w pogardzie tych z nizin społecznych, bo *ze zwykłymi ludźmi układów nie chcą mieć* i, rzecz jasna, ani myślą ustąpić im miejsca. Można by rzec: marksistowska teoria walki klas, przełożona na języka tekstu rockowego.

WOLNOŚĆ ZNIEWOLONA

Szczególny rodzaj zniewolenia, przy wszelkich pozorach wolności, tworzy kultura klubowa w odmianie dyskotekowej (rozkwitająca

w latach sukcesów pierwszego TSA), ironicznie sportretowana w piosence *Manekin disco: dyskoteka manekinów w odpustowych strojach // manekinów bez historii, bez przyszłości*. Mocno. Bezkompromisowo. Bezosobowy tłum manekinów, poddany „terrorowi” rytmicznej muzyki, kołysze się w zautomatyzowanym ruchu i... w erotycznym tarle: *tutaj spotkasz inny świat, pełen dziwek i cinkciarzy // wkrąg obowiązko- wy szpan, cudny wieczór pełen wrażeń*. [...] *Podniecają się dziewczyny, disc jockeya słychać śmiech // manekiny bawią się, a u góry słychać śmiech // Demoniczni ludzie z wosku oblegają szczerlnie bar*. Ciekawa jest z jednej strony reporterska, w miarę obiektywna, a z drugiej moralizatorska, piętnująca zarazem perspektywa spojrzenia autora tekstu na dyskotekę i ludzi lat 80. XX wieku. Wypunktujmy określenia, jakimi ich charakteryzuje: „manekiny w odpustowych strojach” – „dziwki” – „cinkciarze” – „podniecone dziewczyny” – „demoniczni ludzie z wosku”. Właściwie – piekło, ludzkie demony lub co najmniej ludzka patologia. Ale to zjawisko – *disco*, nie istnieje samo w sobie i dla siebie – jest potrzebne komuś „u góry”: *manekiny bawią się, a u góry słychać śmiech!* Autor tekstu, oprócz ludzkiego tarla, postrzega zatem *disco* jako zaprogramowany przez „tych u góry” sposób istnienia bezrefleksyjnego, ergo: zniewolonego...

Piosenka *Bez podtekstów* opowiada o człowieku, który marzy o wolności, takiej, jaką znają ptaki, i chciałby, jak one, czuć „wolności wiatr”. Marzy także o świecie bez granic, bo odbył „wielkie podróże” i, domyślamy się, zobaczył na własne oczy absurd istnienia granic państwowych na małej planecie, zagubionej w nieogarnionej ludzkim umysłem, nieskończoności kosmosu. Ale czy dzięki temu, znalazł swoje miejsce, o co go pyta tekściarz: *gdzie twoje miejsce?* Tego nie wiemy, bo autor odpowiada za „swojego” bohatera dość enigmatycznie: *teraz już wiesz, wiesz!* Czy to tylko gra z cenzo- rem, że niby „to miejsce” to Polska, *hic et nunc*, czy słabość literacka? Nietrudno zauważyć, że

prawdziwą bohaterką piosenki *Bez podtekstów* jest „wolność”, choćby taka, jaką znają ptaki, i taka, jaka byłaby możliwa w świecie bez granic państw i systemów społeczno-ekonomicznych. Ale też tę „wolność” ma każdy w sobie, każdy, kto potrafi uwierzyć w swoje skrzydła: *Ty jesteś wolnym ptakiem miasta // którego już nie złamię nic // bo rosną w tobie białe skrzydła // poszybuj na nich nawet pod wiatr!* Mocna forma perswazyjna: „ty jesteś wolny” pojawia się w kilku tekstach TSA i można ją liczyć pomiędzy najważniejsze idee przesyłane przez zespół do słuchaczy.

W aluzyjnej politycznie *Spółce* z roku 1982, a więc z czasu znaczącego ograniczenia swobód obywatelskich, autor tekstu stawia pytanie o to, gdzie jest wolność i dlaczego jej nie ma tu i teraz. *Podobno każdy wolny jest i może robić to, co chce // podobno zawsze tak ma być, by każdy mógł na luzie żyć // podobno ludzie tego chcą, walczyli o to wiele lat // gdzieś dokumenty na to są, by całkiem szary nie był świat*. Podobno, idąc za myślą autora tekstu, w każdej konstytucji napisane jest, że „wszyscy ludzie są równi”. Owszem, ale jak to sardonicznie zauważa Orwell, są i równiejsi. Tytułową *Spółkę* jest dziwny i przymusowy „sojusz” wolnego człowieka, czy też człowieka poszukującego wolności, z tajną policją polityczną, pracującą rzetelnie na niwie tej wolności ograniczenia: *lecz swego stróża każdy ma // co chodzi za nim tak jak cień // i każdy z nim o wolność gra // by lepszy był następny dzień*. Smutna konstatacja: zarówno z pozycji człowieka wolnego, jak i tajniaka wpłatanego w „spółkę”, w której pełni rolę oszukującego krupiera w ruletce życia.

Inny rodzaj zniewolenia analizuje piosenka *Pierwszy karabin*, której autor rozważa sytuację człowieka wcielonego (przymusowo) do armii. Rekrut ów jest szkolony w... zabijaniu ludzi, nazywanych peryfrazynie wrogiem. Czy ma wybór? A jeśli tak, to jaki? *Strzelisz!* *Najtrudniej pierwszy raz // Strzelisz! Już nie*

zawahasz się // A teraz pomyśl, co stanie się // gdy cię nauczą już słowa wróg // ktoś wskaże palcem, padnie komenda, co zrobisz? // Strzelisz! Bo zdławi cię strach...

W opozycji do zniewolenia może być wyzwala- jący, wolny „śmiech”, taki, który jest ironicz- nym, racjonalnym widzeniem świata i ludzi, a którym autor tekstu *Pioselki* „chce zarazić cały świat”. Dlaczego? *Jeśli dobrze zastanowić się // to nasze życie śmiechu warte jest*. Nie sposób nie zgodzić się tu z autorem. A zatem: *jakże łatwiejsze życie stanie się // gdy na całym świecie zabrzmi śmiech // I nikt nikogo się nie będzie bać // gdy nawet karabin zacznie się śmiać!* Celnie. Nie od dziś wiadomo, że mądry śmiech może obalić tyrana, może pomniejszyć groźbę tyranii i może zbudować porozumienie ludzi ponad murami i granicami. I taki też jest koncept wynikający z pointy *Pioselki*: *Niech każdy clownem stanie się // takim, co śmieje się i nie zna łez // i już od dziś nauczyć mogą was // z samego siebie jak się można śmiać*.

W KRYZYSIE TOŻSAMOŚCI

Bohater – najczęściej rodzaju męskiego – wie- lu piosenek TSA istnieje w stanie zawieszenia, niespójności, w rozdźwięku pomiędzy swoimi oczekiwaniami wobec życia, siebie i świata a tym, kim i jak w tym życiu jest, w rzeczywistości niższego rzędu, mówiąc za Tadeuszem Kantorem. Kim jest, a kim nie chce być. Często za- tem składa deklaracje, kim chciałby być, np. w *Zwierzeniach kontestatora*: *Chciałbym być największym łgarzem, wciąż tylko łgać // być największym kpiarzem, okpić ten świat // choć raz na całego wariatem być // co dzień robić coś śmiesznego, tym tylko żyć*. Dlaczego chce bohater piosenki „okpić świat”? Bo ten nie tylko go nie rozumie, ale go w pewien sposób represjonuje: *komornik znów przyszedł, adapter plombuje // żal mi faceta, on też zwariuje...* Kontestator dobrze zna cenę swojej niezależ- ności i samotności: *mam szeptać, chcę krzyczeć! chcę krzyczeć!*

Tytułowy bohater piosenki *Alien* sam siebie charakteryzuje jako idealistę i filantropa: *Nie chciałem być takim jak ci ludzie // co tylko bio- rą, nie dając nic*. Mocna i solidna deklaracja czystości moralnej i utylitarnej, przeciwsta- wionej ludziom, „co tylko biorą, nie dając nic”. Niestety, zamiar wy-Alien-owanego niespecjal- nie się powiodł, skoro w drugiej zwrotce składa deklarację biegunowo przeciwną: *Nie wierzę w nic, bo chyba nie potrafię // nie marzę już, nie ma o czym marzyć // zgubiłem gdzieś praw- dziwą radość życia!* W tekście daremnie jednak szukać odpowiedzi na pytanie, co spowodowa- ło przemianę, a refrenowy wypełniacz warstwy muzycznej: *Już tylko ciebie mam i mnie to jakoś tutaj trzyma // już tylko ciebie mam, nie wolno ci odejść teraz stąd...* – także niewiele wyjaśnia. Nie wiadomo, do kogo zwraca się podmiot liryczny, mówiąc „tylko ciebie mam”, ani tym bardziej nie dowiemy się, dlaczego nie wolno mu teraz odejść – i dokąd.

Portret bohaterów piosenki *Biała śmierć* (alu- zja do heroiny) to w istocie katalog ludzkich nieszczęść, jakie dotyczą każdego narkoma- na. Nie jest „wolny od łez”, w jego „zmęczo- nej głowie zepsuło się coś”, dryfuje po morzu, któremu „na imię lęk”, a w jego *spalonym cie- cie* *czai się śmierć*. Nadto *zabił swe dziecko i ma do życia żal*. Niezbory ten fragment tekstu – „za- bił swe dziecko” – mówi, mam nadzieję, o zabi- ciu w sobie dziecięcej wiary w życie i w ludzi, dziecięcej ciekawości świata, a nie jest aluzją do czynów biblijnego Heroda. Żarty na bok, bo mamy do czynienia z postacią współczesnego Hioba heavymetalowego – człowieka samotne- go i osamotnionego, którego *szklane oczy prze- rażają narratora* (reportera?) piosenki. Przeto stwierdza: *Nie mogę ci pomóc, choć bardzo tego chcę* oraz prorokuje w poinczie: *w czterech ścia- nach własnych marzeń // dopadnie cię śmierć*.

Kolejnym człowiekiem bez właściwości jest *everyman* z piosenki *Maratończyk* – ktoś, czyli nikt biegnący donikąd: *Wciąż biegnę i biegnę, dobrze mi z tym // nic co biegnące nie jest mi*

*obce // Biegnę, więc jestem, lecz nie wiem kim [...] Dokąd biegnę, dokąd biegnę // nie wie nikt [...] Przed nikim nie uciekam, po prostu gnam // Nikogo nie gonię, biegnę, więc nie stoję // w tym swoim biegu mam własny styl // Kto biegnie, nie grzeszy, uwierzcie mi... Bieg jako alegoria istnienia w zawieszeniu pomiędzy utratą tożsamości – nie wiem, kim jestem – a dojmującą świadomością siebie właśnie jako biegnącego, człowieka, którego określa właśnie bieg – biegnę więc jestem [...] w tym biegu mam własny styl. Nietrudno dostrzec w tym tekście nawiązania do łacińskiej sentencji: *nic co biegnące nie jest mi obce – homo sum, humani nihil alienum a me esse puto*, czy Kartezjańskiego *cogito ergo sum*, przekształconego zgrabnie w: *biegnę, więc jestem*.*

Bohaterem piosenki *Tratwa* jest człowiek pasywny, zagubiony, którego narrator budzi z otępienia okrzykiem „przestań wreszcie w kącie stać”, nie poddaj się zwątpieniu, nawet „kiedy mgła zakryje cel”, bo: *dziś, uwierz mi, wszystko może zmienić się! Na lepsze może zmienić się! Jeśli tego bardzo chcesz...* No właśnie, czy wystarczy tylko chcieć, a wszystko ulegnie zmianie na lepsze? „Uwierz mi” – zapewnia autor tekstu i ustawia się w roli przewodnika, nauczyciela. A zatem wystarczy uwierzyć przewodnikowi... i znajdzie się wyspy szczęśliwe?

Pojawia się też bohater zbiorowy, ludzie bez właściwości – w piosence *Chodzą ludzie* – którym „nic się w życiu nie wiedzie”, ponieważ są „mali” (domyślam się, że mali duchem) i są „przestraszeni”, i są „zagubieni”. Bezpostaciowi, bez wyrazu, bez osobowości, uprzedmiotowieni, których tekściarz trafnie określa metonimiami: *Chodzą spodnie, buty, szelki // pełne wrażeń smutne twarze*. Wśród tych ludzi są oczywiście i „mędracy”, i „głupcy”, a wszyscy pospołu odpowiedzialni za zło świata, jednak nie poczuwający się do jakiegokolwiek za to odpowiedzialności, co komentuje ironiczny refren, świetnie przez Piekarczyka wygrywany na

koncertach: *Nie ma winnych, wszyscy święci...* No właśnie. Skąd zatem zło na świecie, skoro „wszyscy święci”? Z takich ludzi bez właściwości właśnie, obojętnych, nie zajmujących się niczym poza sobą – zdaje się dopowiadać autor. Do tego katalogowego opisu oportunistów, cyników i najzwyczajniejszych głupców dopisana jest pointa informująca, że wszyscy oni prędzej czy później pójdą *wolnym kroczkiem do kliniki...* Wolno się domyslać, że będzie to klinika psychiatryczna? Jakkolwiek – ta pointa psuje satyryczny wydźwięk jednego z lepszych w mojej opinii tekstów Jacka Rzehaka, który równie czułe miał pióro na kicz i na banał, co na teksty przebojów. Czuł puls młodego słuchacza tamtych burzliwych czasów i, jak się okazuje choćby po komentarzach współczesnych na Youtube czy tekstowo.pl – nie tylko tamtego.

Inny człowiek bez właściwości mieszka w świecie piosenki *Mechaniczny pies*. Postać niejednoznaczna, zbudowana z dramaturgicznych niekonsekwencji autora tekstu. Z jednej strony to ktoś, kto właściwie został poddany lobotomii: *Spreparowano mi mózg typu „odtąd – dotąd” // Numerowane sny chronią mnie przed głupotą*, a z drugiej zachował pełną świadomość swojego istnienia i tego, co wokół niego się dzieje: *Swą rolę dobrze znam, wiem, co należy do mnie // Marzenia ktoś mi skradł i nie mam żadnych wspomnień! [...] Wkrąg każdy to mój wróg. Kłamiwe plemię! // Złodziei chodzi tłum z maskami psiej dobroci // Ich paser to ten ksiądz, co w złotej komży chodzi // Cholerny świat...* Jak na kogoś ze „spreparowanym mózgiem” wcale bystra obserwacja, godna pióra wytrawnego satyryka, a nie pozbawionego świadomości... „mechanicznego psa”. W refrenie pojawia się kolejna mocna konstatacja: *Cholerny świat, wciąż pełen łajna // A każdy człek – Augiasza stajnia*. Jaką wiedzę o świecie trzeba mieć, o człowieku *eo ipso*, żeby powiedzieć, że „każdy człek to Augiasza stajnia”? Czy zatem ów „mechaniczny pies” nie powinien w pójściu tekstu zostać Herkulesem? Zwłaszcza że sam

się nad tym zastanawia: *Choć jestem psem, psem mechanicznym // nie zmienię ich, jestem bezsilny*.

Bohater zbuntowany, a zarazem aspirujący do roli przewodnika – *powiem wam, o co szło* – opowiada o sobie w piosence *Ludzie jak dynie*. *Kiedy wszystko się wyda stracone // gdy w zwątpieniu do reszty utonę // zabiorę was wszystkich na stronę // i powiem wam, o co mi szło! Kiedy stracę nadzieję // kiedy zbiorę nie to, co sieję // gdy złość mnie jak potop zaleje // powiem, o co mi szło!* No właśnie: o co? Ale tego tekst nie wyjaśnia, natomiast pośrednio dowiadujemy się, kim bohater nie chce być – nie chce być taki, jacy są „ludzie jak dynie”, których tak opisuje: *Mózgi oklapły jak wymię // serca wyblakły jak piach // Ludzie nadęci jak dynie [...] I nie chcę być jednym z nich!* W drugiej części tekstu następuje zwrot. Bohater ma zamiar przystąpić do działania: *Kiedy przyjdzie wszystkiego się wyrzec // kiedy klęska już będzie najbliższej // kiedy dni będę spędzał na wyrze // Cóż, ktoś tak chciał – on to dał! [...] Wtedy bramę przed wami otworzę // i nie kluczem to zrobię, lecz nożem // Do kieszeni z powrotem go włożę // i powiem wam, o co szła gra*. No właśnie: o co? Jaką tajemnicę zapomniał nam wyjawić bohater ustawiony w wyrazistej opozycji wobec zbiorowości ludzi oklapłych „jak wymię”?

To, co przewidzieli i opisali tacy myśliciele jak Noam Chomsky, Marshall McLuhan czy Zygmunt Bauman, stało się w naszej dobie faktem: media elektroniczne nie tylko informują i dezinformują, nie tylko kształtują i zniekształcają obraz świata, ale kształtują światopogląd w stopniu nigdy dotąd nieznanym i z siłą perswazyjną zgniatającą nawet najtęższe umysły. (Internet, *smartphone*, telewizja, Youtube, portale społecznościowe, itd. itp.) TSA ma w tym swój profetyczny udział. W piosence *Mass media* (1981 – sic!) jest przenikliwie opisany człowiek o zdegradowanej przez media świadomości: *wychowały cię mass media // nie wysilał się twój mózg*. Jaki jest „wychowanek” mass

mediów z roku 1981 i dlaczego jest aktualny dzisiaj? To jest ktoś kto: 1. *chciałbyś czasu dużo mieć* 2. *robić w życiu nie chcesz nic* 3. *Volvo ci się marzy też* 4. *telewizor, kino, piwo [...] to jest całą twą rozrywką* 5. *twoje ambicje poszły w las* 6. *chcesz się wyspać, najeść, napić* 7. *chcesz papienki ciągle rwać* 8. *kabzę szmałem też chcesz nabić* 9. *chcesz od życia tylko brać*. Aż nadto wyrazisty portret człowieka konsumpcyjnego i zdegradowanego do funkcji biologicznych... wszystkich czasów. W pójściu tej piosenki autor z reportera przekształca się, niestety, w kanozodzieję: *Lecz nadejdzie taki czas // gdy nie będzie już skąd brać // wtedy nie zostanie nic // tylko zacząć ostro pić!* No właśnie...

MORALISTA ALBO GURU

Paradoksalnie – potępiając fałszywych moralistów i nadęte pychę autorytetów, choćby w przywołanej piosence *Proceder*, autorzy tekstów TSA sami nie stronili od ról przewodników duchowych... W wielu piosenkach pojawiają się postacie autorytetów, guru, nauczycieli, od których podmiot liryczny otrzymuje radę, wskazówkę moralną lub napomnienie. Czasami pojawia się nawiązanie do biblijnych snów profetycznych, snów ostrzegawczych, snów „instruktażowych” – np. „obcemu” z piosenki *Alien* objawia się we śnie matka i udziela napomnienia: *Uczciwym bądź, dobrym bądź!*

W piosence *Twoje sumienie* słyszymy satyryczną analizę fałszywego guru: *już nie widzisz i nie słyszysz // ludzi uczysz żyć*. Uczy innych, jak żyć, sam „niewrażliwy na zło”, sam „chowa głowę w piasek”, a innym wmawia, że ma „receptę na życie”. Bez wątpienia to portret fałszywego, zakłamanego moralisty, ale nie tylko – to przecież wzorcowy hipokryta i pieczeniarsz: *Teraz z każdym się już zgadzasz // i przytakujesz wciąż // Bezmyślnie klaszczesz w dłonie // pluń w twarz, a ty dziękujesz! // Często mówisz, że ci słodko // chociaż w ustach gorycz masz // Przeglądają ci się ludzie // i wciąż odsuwają się. Pluń w twarz, a ty dziękujesz* – chyba nie

ma bardziej tchórzliwej postawy w społeczeństwie czasu pokoju, kiedy stawką nie jest życie, ale przede wszystkim godność i wolność. Nic przeto dziwnego, że autorzy tej piosenki skazują swojego bohatera na samotność i pytają go dramatycznie: *Gdzie twoje sumienie? Na pewno je masz...* Owszem, ma, ale jak wynika z jego charakterystyki – czynne, gdy nieczynne.

A jaki program na życie mają dla swoich słuchaczy tekściarze TSA? Wszechstronny, wieloaspektowy i – bywa – apodyktyczny, by nie rzec: autorytarny. Oto piosenka *Plan życia* i podstawowe zadania. Po pierwsze: *Gdy rano otworzysz oczy i spojrzysz na świat // pomyśl, że właśnie ty możesz być w życiu kimś*. A więc solidna afirmacja. A jak pomyślisz: *Twój codzienny schemat utraci swój sens // i nareszcie pójdziesz swoją własną drogą*. Ale jak to zrobić? To proste, mówi tekściarz: *musisz tylko tego chcieć // plan życia musisz mieć*, a w nim dwie są rzeczy istotne: 1. *plan życia z odrobiną szaleństwa* i 2. *plan bycia sobą*. I to jest, konstatuje autor, „twoja szansa”. Owo „bycie sobą” to teza egzystencjalna dość powszechna w piosenkach zespołów rockowych tamtej epoki – i nie tylko tamtej. W tym przypadku „bycie sobą” spowoduje, że: *możesz stać się kimś tak oczywistym // jak drzewo, jak deszcz, jak ptak*. No ale żeby to osiągnąć, „musisz tylko tego chcieć”, no i oczywiście „plan życia musisz mieć”. Musisz? Pozbawiony charyzmy wokalisty i instrumentalistów tekst staje się nośnikiem komunałów, czymś w rodzaju pouczeń profesora Pimki i wręcz dyspozycji, bo ten plan życia musisz mieć. (Słychać tu reminiscencje ustroju ekonomiczno-społecznego centralnie planowanego.) Autor tekstu zapomniał jednak dodać – na czym ten plan miałby polegać?

Z kolei w tekście piosenki *Na co cię stać* dobrotliwy mistrz? – nauczyciel? – najpierw kreśli portret bohatera, który jest smutny, bo ktoś (nie wiadomo kto) kazał mu być „innym”, i to pomimo dojrzałego już wieku: *Znów dzisiaj jesteś smutny, zżera cię strach // ktoś ci kazał*

być innym // choć masz już tak wiele lat, tak wiele lat – a potem pociesza go, poklepując po ramieniu: Hej, nie przejmuj się // nie tylko tobie jest źle. No właśnie – „nie tylko tobie”, w myśl filozofii potocznej, że jak innym jest źle, to i swoje „niedobrze” znieść łatwiej. Relatywizacja nieuzasadniona, bo ból „innego” nie jest moim bólem i *vice versa*. Dalej autor tekstu wyrzuca bohatera z marazmu i komenderuje: *pokaż wreszcie co potrafisz, na co cię stać // nie bądź taki przestraszony // bo dla ciebie jest ten popieprzony świat! [...]* Przecież po to właśnie żyjesz // by coś z tego życia mieć // i nie po to się uczyłeś // aby tylko jeść i jeść...

Nauczycielowi z tekstu *Na co cię stać* wtóruje autor tekstu piosenki *Na co czekasz*, zagrzewając swojego ucznia do czynu. A jakiż jest ów uczeń? *Umie cieszyć się jedną chwilą // chociaż chwila tak krótko trwa // Chce zapomnieć złe, co było // jakoś przeczekać kiepski czas // Mówią, że ciężko teraz żyć, bo co dzień radości w nas jakby mniej // lecz ty się śmiejiesz, po co łzy, jakby nic nie stało się*. Tym razem bohater nie jest smutny, nikt nie każe mu być innym, przeciwnie, jest wesoły i „umie cieszyć się chwilą, chociaż” – tu objawienie: „chwila tak krótko trwa”. Mimo to śmieje się przez łzy, „jakby nic nie stało się”. A skoro tak, to, zagrzewa piosenkowy guru swojego bohatera do czynu niczym Słowacki otumanionego Kordiana: *Na co czekasz? // powiedz mi – na co czekasz? // na co czekasz? // powiedz mi!* Owo „powiedz mi” brzmi groźnie, jak wezwanie z konfesjonału, bo czyż w istocie nie znaczy: wytłumacz się? I tu następuje kluczowe pouczenie: *Myslisz, że za ciebie ktoś zmieni na lepsze twoje dni // lecz pomyśl o tych, co wolni byli, a teraz sami zginają kark // Oni żyjąc tak samo jak ty – zgubili gdzieś nasz Złoty Róg // Teraz zostały im tylko sny i wielkie czekanie na Wielki Cud*. Wrzucone w tarantelę słowną drugiej zwrotki rekwizyty literackie w rodzaju: „zginają kark”, „nasz Złoty Róg”, „czekanie na Wielki Cud” – banalizują tekst i sprawiają, że raczej szeleści papierem niżeli rytmem prawdziwego życia...

A takim na przykład żyje bohater piosenki *Nie mów tak, nie mów nie*, który jest w sytuacji granicznej, myśli nawet o samobójstwie: *Tydzień już w domu tkwisz // mówisz, że ci źle // a cały świat twoim wrogiem jest // Mówisz mi, że nie masz sił // samotnie dalek iść // chcesz ze sobą skończyć // nie chce ci się żyć*. Owszem, powiada narrator piosenki, jesteś w dołku, ale: *Nie mów tak, nie mów // bo warto żyć*. I co ma zrobić bohater, żeby porzucić myśli samobójcze? Oto program terapeutyczny: *spróbuj z domu wyjść, przekonasz się // nie jesteś sam // tylu ludzi żyje obok ciebie // każdy z nich tak jak ty // ma swoje trudne dni // Uwierz mi! Uwierz mi – bo ja wiem, ja to znam, ja to przeżyłem, ja cię poprowadzę bo, konkluduje sentencjonalnie piosenkowy guru: życie jest słodkie tak jak miód, więc następny dzień // może być najlepszym twoim dniem*.

Piosenka *Nie poddawaj się* już w samym tytule zawiera ważny dezyderat. Bohater (oczywiście płci męskiej) jest w coś, w kogoś zaplątany i z jakiegoś powodu osamotniony. W tej matni nie może liczyć na nikogo: *w tak wiele spraw zaplątałeś się // już nie wiesz, co robić, by zachować twarz // Nie licz na przyjaciół swych // rządzi nimi strach*. Dlaczego przyjaciółmi rządzi strach i jaki to strach: wobec bohatera? wobec samych siebie – trudu istnienia? wobec rzeczywistości? – nie wiemy. W tej sytuacji guru-tekściarz zaleca zagubionemu bohaterowi postawę aktywną: „Do końca musisz walczyć”. A dlaczego? Oczywiście po to, by „osiągnąć cel”. Jaki cel? Nie wiemy, ale cel... Na tej drodze mogą pojawić się zmyły i strach, ale bohater nie powinien się poddać, nawet gdy braknie mu sił: *A kiedy strach osaczy cię // twardy bądź i dalej walczyć // do utraty sił // czasem przypadkiem ktoś może pomóc ci*. Odnotujmy na marginesie ciekawą funkcję strachu w tej piosence: otóż najpierw „rządzi” on przyjaciółmi bohatera, a potem „osacza” samego bohatera. Strach, który rządzi i strach, który osacza – antropomorfizacja zdaje się zamierzona. I końcowe zalecenie, znane już z innych piosenek TSA:

walcz do końca // choć będziesz już myślał, że nie pomoże nikt // jeszcze nie raz przegrasz // i poznasz klęski smak // lecz nigdy nie poddawaj się // i do końca walczyć! O co? Nie wiemy. Ale walczyć trzeba, bo to, zdaniem autora, uzasadnia sens istnienia...

Szczególny rodzaj życiowego pouczenia przynosi tekst piosenki *Twoja szansa* I z płyty *Proceder*. Zaczyna się od określenia postaci narratora – guru, który, niczym pastor Luther King zaczynający swoją epokową mowę od słynnego *I had a dream*, powiada: *Słyszę ostatnio, jak mówisz. Czyli mamy do czynienia z kimś kogoś czuwa, reaguje, na to, co słyszy, i ma poczucie ważności pouczenia, które wygłosi. A co usłyszał? Usłyszał, że ten Ktoś, którego poucza, ma życie jakiegoś mdle // nawet ulubiony seks // dawno nie rajcuje // Każde lustro budzi wstręt // bo tam widzi swoją twarz!* Typowa dla wielu tekstów TSA opozycja: wszystkowiedzący guru-moralista i zagubiony, przerażony sobą i światem Ktoś, kogo trzeba podnieść, przytulić do piersi i tchnąć weń ożywcze go ducha. Więc guru przystępuje do seansu psychoterapeutycznego: *Hej! Hej! Co z tobą jest? // Obudź się i spójrz na świat! // Tyle szans przynosi los! Uwierz mi! Dziś jest twoja szansa, nie zgub jej! Hej! Hej! // Otwórz oczy! Popatrz: Jak pięknie jest! Spróbuj jeszcze raz! Nie mów: „to już koniec!” // Tyle szans daje los! Tylko uwierz mi...*

W podobny ton uderza autor tekstu piosenki *Ty – on – ja*, utwierdzając swojego adresata (oczywiście rodzaju męskiego) w przekonaniu, że: „ty jesteś tu najważniejszy”, choć „trudno uwierzyć w to”. Ale, dodaje nauczyciel piosenkowy: „są jeszcze ludzie prawdziwi, to oni ciebie ocalą”, a wśród nich są ci, którzy ten tekst śpiewają: „bez ciebie nie warto śpiewać, ty jesteś ważny i on”. I, co jest istotne: *Nie jesteś sam w krzyżującym tłumie ludzi // nie jesteś sam, słyszysz twój głos // Jest wielu nas, możemy się zrozumieć // Nie jesteś sam: ty, on i ja...* A kim jest ten „on”, ten drugi: „jest tak samo ważny, czeka by dostrzec go”, choć „jest gorzej ubrany

i czuć od niego pot”. Ale, konkluduje tekstowy moralista: „ty się bez niego nie liczysz, choć zgubił ci cel i moc”. A więc przypomnienie o braterstwie i braterskie napomnienie, abyśmy się wzajem miłowali...

Podobny wątek – braterstwa – rozwija piosenka *Rozmowa: Zanim nienawiść spali nas* // i każdy swą zaciśnie pięść // popatrz – wyciągam swoją dłoń // oto mój pojednania gest [...] Przyjmij moją wyciągniętą dłoń // i nie cofnij swej [...] Zrozum, że bez siebie nie znaczymy nic! // zanim nienawiść spali nas – pojednania gest! Podobne myśli-drogowskazy i podobne pouczenia rozwija piosenka *Spóźnione pytania: Powiedz, czemu łatwo tak // potrafimy ranić? // A o wiele trudniej jest // po prostu... wybaczać? [...] Powiedz mi, dlaczego tak // potrafimy zdradzać? // A dlaczego trudno jest // po prostu... pokochać?* Piękny tekst, z pięknej płyty *Proceder*. I co ważne, po raz pierwszy guru i moralista tekstowy ma wątpliwości: zwraca się bowiem z pytaniem: „powiedz mi, dlaczego potrafimy tylko zdradzać”, a nie poucza *ex cathedra*. Znacząca zmiana perspektywy.

Autorzy tych i innych tekstów moralizujących, pouczających nie stronili od zestawiania mocno nacechowanych znaczeniami i emocjami słów. Prowadzi to częściej do alienacji desygna-tu niżeli do wzmocnienia przekazu. Przykład – piosenka *Alien: w tym słowie było coś // radość i lęk, miłość i fałsz, i fałsz*. Słowa-worki, jak „radość”, „lęk”, „miłość” i „fałsz” – zestawione obok siebie zatracają właściwie swoje znaczenie. Stają się hasłami wywołującymi efekt głębi i mądrości treści. Podobny ciąg mocnych słów, niwelujących wzajemnie swoje wartości emocjonalne i znaczenia, znajdujemy w piosence *Bez podtekstów*, której bohater zazdrości ptakom ich lotu, bo ich „trzepot skrzydeł koi [jego] ból, lęk i strach”. No właśnie – „ból, lęk i strach”... Pomijam bliskość znaczeniową rzeczowników lęk i strach, które wzmocnione rzeczownikiem ból – stają się właściwie martwą wyliczanką, nie znaczą tego, co zapewne chciał

im przypisać autor, ale sprawiają odpowiednio „myślące” i „zaangażowane” wrażenie...

WPADKA, CZYLI DZIEWCZYNA

Jednak nie tylko mężczyzna jest podmiotem lirycznym lub adresatem piosenek TSA. Także dziewczyna, a z upływem lat – kobieta. Dziewczyna to zwykle nastolatka na progu dojrzałości, w wieku, powiedzmy, 15–20 lat, czyli właściwie w głównej grupie adresatów twórczości zespołu. Píše o tym *explicitie* autor tekstu piosenki TSA Rock (1981): *My kochamy wszyscy rock and rolla // kocha go też z nami cały świat // taka w życiu nasza rola // rock and rolla dobrze grać! // Hej dziewczyno! Baw się z nami // Cały świat oszalał już // my dla ciebie przecież gramy // bo ty też chcesz rocka czuć*.

W języku codzienności słowo „wpadka” oznacza nieoczekiwane zajście w ciążę, najczęściej w wyniku przypadkowej erotycznej przygody, nie zawsze dobrowolnej. Taką wpadkę relacjonuje reporter (oczywiście mężczyzna) piosenki pod takim właśnie tytułem: *Nie płacz mała, on nie był ciebie wart // nie płacz // będziesz jeszcze miała fart // Zrozum, mała, tak już czasem musi być // jeśli tego będziesz chciała, możesz jeszcze nieźle żyć // Słono płacisz za tę noc, nie pomoże ci w tym nikt // dziś miłości masz już dość, nie płacz, mała, bo to wstyd! // Nie płacz, mała, zetrzyj z twarzy czarny tusz [...] Przystan, przestań! Ty nie możesz tyle pić // Zrozum, mała, dobrą matką musisz być!* Relacjonujący wpadkę reporter przybiera na przemian rolę moralisty i współczującego kolesia. Przeto: 1. najpierw ową „małą” karcie: *słono płacisz za tę noc*, 2. potem ją pociesza: *będziesz jeszcze miała fart*, 3. nakazuje zapomnieć o sprawcy jej „szczęścia”: *nie płacz, mała, on nie był ciebie wart*, 4. by po zastanowieniu orzec: *zrozum, mała, tak już czasem musi być*, 5. a na koniec pouczyć patriarchalnie: *ty nie możesz tyle pić // zrozum, mała, dobrą matką musisz być*. Zestawienie tych myśli i nakazów („nie płacz”, „zrozum”, „nie możesz” itd.) wskazuje na wysoki

urząd nauczycielski narratora, a „mała” zdaje się być półkretynką o wątpliwej świadomości siebie.

W tekście piosenki *Dorośli świat* czytamy historię mężczyzny, który zafundował „pijanej jak ćma” dziewczynie „ten pierwszy raz”. I jakież jest ów „pierwszy raz”, dowiadujemy się dalej, bynajmniej nie od zgwałconej dziewczyny, ale od owego mężczyzny, który stwierdza: *niełatwy jest ten pierwszy raz // ten pierwszy raz czasami boli*. No ale choć boli, to, dodaje cynicznie ów narrator-mężczyzna: *przyszedł już na ciebie czas // i rozkosz ten ból ci ukoi*. Patriarchalny i narcystyczny punkt widzenia. Ów mężczyzna nie ma wątpliwości, że uczynił dla tej dziewczyny wiele dobrego, czym przechwala się w kolejnej odsłonie opowiadki: *poznałaś ze mną wielki świat // szalejesz nocą, sypiasz w dzień // nikt nie pyta, ile masz lat // bo dałaś mu to, czego chciał*, i obserwuje, jak dziewczyna, już jako prostytutka, przechodzi z rąk do rąk: *wyglądasz już jak wielka dama // nikt nie pyta, ile masz lat // od dzisiaj panów wybierasz sama // przechodzisz łatwo z rąk do rąk...*

W piosence *Manekin disco* – dziewczyny są albo „dziwkami”: *tutaj spotkasz inny świat, pełen dziwek i cinkciarzy* albo „podnieconymi”, czyli też – podniecającymi. Nie ma jednak ani słowa o podnieconych, obślinionych samcach, ale jest mowa o „podnieconych dziewczynach”. Osobliwy punkt widzenia... Podobne uprzedmiotowienie kobiety opisuje piosenka *Jeszcze: Ona jest najszybszą z maszyn // na autostradę do rozkoszy*. Ta „najszybsza z maszyn” do seksu jednak onieśmiela bohatera-narratora piosenki, a nawet paraliżuje, i to niejedną raz: *Zawsze paraliżował mnie // głód seksu, który w sobie nosi*. Cóż pozostaje – marzenie, sen: *ciągle słyszę, nawet we śnie // jej namiętne: zrób to jeszcze!* I na tym, na szczęście, kończą się „męki” sparaliżowanego narratora, który zwraca się wprost do jakiegoś „kolesia”: *Tęsknisz, koleś, do jej głodnych ust i, wchodząc w rolę mentora, poucza go: wciąż myślisz o tym, jak ją zdobyć*

// nie bój się jej, nie ugryzie cię // zrób to dziś, ona też tego chce! // Marzy o tym, by nareszcie // móc ci szepnąć: Zrób to jeszcze! Jeszcze! No przecież, że „nie ugryzie”...

Nie od dziś wiadomo, że rozliczne uwarunkowania kulturowe, jak choćby tysiącletnia dominacja ideologii antyerotycznej i narracji antykobiecej Kościoła katolickiego w życiu osobowym i społecznym ojczyzny naszej przyczyniły się do ubóstwa i kultury erotycznej (Boy-Żeleński, Irena Krzywicka czy Michalina Wisłocka – zasługują na pomnik w każdym mieście za uwolnienie seksu od strachu i potępienia wieczystego) i samego języka. Kto zna utwory erotyczne klasyków, jak Rej, Kochanowski czy Morsztyn, może łatwo ocenić: czy od ich czasów ów język zyskał na barwności, czułości i subtelności? Nic przeto dziwnego, że i autorzy tekstów TSA odrabiają w swoich tekstach erotycznych raczej trójpółówkę radłem drewnianym, niżeli tkają subtelne dywany Wschodu. Oto piosenka *Jestem głodny*, w której narrator, samiec „głodny jak dziki zwierz”, nadto, taki, który, gdy „czegoś chce, musi to mieć”, postanawia ni mniej, ni więcej, tylko zjeść partnerkę i zapewnia ją, „wciąż nienasycony, że nie wymknie się”. A dlaczego? Bo „*jak szalenie wciąż pragnie*” i „*żarłocznie chłonie każdy jej gest*”. I co dalej? Ano ów nienasycony macho najpierw obiecuje jej: *zobaczysz co ci zrobię, jak dorwę cię // będziesz mdleć w ramionach mych // dam ci rozkosz, a potem cię... zjem!* I rzeczywiście: „zamyka oczy i zjada ją”. Ale coś poszło nie tak, bo narrator-macho odczuwa jakiś niepokój sumienia, a może nawet samego libido, bo w ostatnim wersie tekstu zapewnia, że chociaż wciąż jest nienasycony, to „gdy zje już wszystko, pożre swoją śmierć!”. Bez komentarza.

Pożeranie się wzajem kochanków jest motywem następnej *quasi*-erotycznej piosenki *Kocica*, z tym że, dla odmiany, to ona jego pożera. Oto jej portret: *jesteś jak kotka niewinna tak // jesteś jak lwica zaborcza, drapieżna // jesteś*

jak pająk czujnie łakoma // twe ciało jest wciąż nienasycone. Nic przeto dziwnego, że „Kocica” nie tylko zniewala swojego kochanka, ale też go pożera, pożera go ciałem (sic!): zaczynasz zniewalać mnie // swym ciałem pożerasz mnie! Usiłuję sobie wyobrazić, ewokowany tym tekstem, obraz „pożerania ciałem drugiego ciała” i przychodzi mi przed oczy galaretowata meduza przenikająca w drugą meduzę, a już nadpływa trzecia. Dysonansem leksykalnym w otoczeniu typowego słownictwa rockmanów wydaje się w tym tekście słówko „zniewalas” – jakby z innej bajki. Ale, stosując perfidną łacińską zasadę *ab uno disce omnes*, można dowieść, że za tym słówkiem kryje się spora kultura literacka i odczytanie autora tekstu. Bo w języku kolokwialnym lat 80., a już na pewno w języku środowiska estradowego muzyki rockowej daleko łatwiej szukać takich wyrażań. Więc...

O ile w tekstach z lat 80. dominowała dziewczyna przed „wpadką” albo po, to na płycie *Proceder* z roku 2004 mamy kilka portretów kobiet dojrzałych, znacznie pełniejszych psychologicznie, które wszelako albo „odchodzą i ranią”, albo są nienasyconymi modliszkami *toutes proportions gardées*. Są też kobietami, w których „umiera miłość” i przez nie rozpada się piękny związek – piosenka *To boli* – a wtedy on żyje w pustce: *w takiej pustce mieszka tylko ból // pod lodowatym niebem obcych gwiazd // słodkie dźwięki zgasił nagły lęk / / może tak umiera miłość*. I z tej pustki zwraca się do kobiety: *Lecz proszę, nie patrz na mnie tak! // to boli! I nie płacz, po co łzy....* – i konstatuje: *w jednej chwili runął cały twój świat // zgasa w tobie, umarła miłość*. Na szczęście umarła tylko miłość, bo owa kobieta przeżywa, choć „spala ją ból”. A on znowu o sobie: *tak rozpaczliwie dziś całujesz mnie // jakby jutro miał być koniec świata*. I rzeczywiście, dostrzega w jej oczach przerażenie: „w twych oczach przerażenie”, ale pociesza ją: „nie bój się!”, a na koniec – tak, tak – poucza, zaczynając od napomnienia zrozum: *Zrozum, jeszcze nie wszystko stracone // dlaczego nie chcesz wierzyć mi... // Gdy mó-*

wię: kocham cię... Patos sformułowań „spala ból”, „rozpaczliwie całujesz mnie”, „runął twój świat”, „umiera miłość” i podobnych, pachnących naftaliną z kuferka poezji młodopolskiej, wymieszany z niezdarnością sytuacji psychologicznej, daje efekt komiczny.

Ale są na płycie *Proceder* teksty przejmujące, jak *List XX*, adresowany do kobiety: *Nocne koszmary budzą się // w tym mieście każdy czuje się sam // gdy sen jak zwykle nie chce przyjść [...]* *To miasto zawsze było tak obce // żarłocznych ulic sieć [...]* *Zanim ta pustka zabije mnie // muszę napisać ci... jak bardzo ciebie pragnę!*

Czy można autorów tekstów TSA posądzać o mizoginizm? Nie sądzę, choć niektóre passusy utworów by na to wskazywały, gdyby przyłożyć do nich freudowskie szperacze w podświadomości. Jednak nietrudno zauważyć, że gdy dziewczyna czy też już kobieta stają się bohaterkami piosenek, to zwykle są przedstawione negatywnie lub, powiedzmy, w sytuacji ekstremalnej, a ofiarą najczęściej pada mężczyzna, domyślamy się, że czuły, wrażliwy i prawie ideał. Piosenka *Matnia* z roku 2004 ilustruje ten schemat: ona – nieczuła, on – wrażliwy i delikatny. Jaka jest ona w tej piosence? 1. *Zbyt wiele mi zadałaś ran!* 2. *Czasem się łasisz do mnie, tak jak zwierzę*. 3. *A potem nagle zadajesz cios*. 4. *A kiedy krew spływa po plecach // Ty ją zlizujesz i śmiejesz się!* (sic!) 5. *Jak winorośli żarłoczne pędy // Oplątywałaś co dzień umysł mój*, a kiedy on od niej odchodzi (uwalnia się) 6. *To całe zło, twoje zło, zostanie z tobą*. Nie ma wątpliwości – ta kobieta to bestia, modliszka, która zjadła mężczyznę, zagryzając go jak chipsy w trakcie oglądania serialu *M – jak...* Ale ta bestia była kiedyś inna, o czym jednak nie zapomina mężczyzna – bohater piosenki: *jak Twoja czułość i miłość, którą zabiłaś!* A więc jednak bestia, bo „zabiła” – i „czułość”, i „miłość”... A jaki jest mężczyzna w tej niemalże sadomasochistycznej historyjce: 1. *Nie chcę już z tobą dłużej być, nie chcę! // nie potrafię żyć z jak ty!* 2. *Nim skamienieje całkiem moje serce*

// Skończę te wszystkie brudne gry! 3. *Za długo byłem niewolnikiem*, 4. *Zbyt wiele mi zadałaś ran!* 5. *Odchodzę, póki siłę mam!* 6. *Dziś ucieknę! Tam, gdzie ciebie nie ma!* 7. *Jak winorośli żarłoczne pędy // Oplątywałaś co dzień umysł mój // Już nie raz chciałem się od ciebie uwolnić [...]* *Dzisiaj to zrobię! Uwolnię się! Ze słodkiej sieci twoich kłamstw!* 8. *Będę sam, nareszcie sam ze swoimi wspomnieniami tamtych chwil... Tak nierealnych jak sen naiwnego chłopca // który tak pragnie i marzy o czymś // tak nieosiągalnym... // jak twoja czułość i miłość, którą*

zabiłaś! 9. *// Nie chcę z tobą dłużej być // Już nie potrafię żyć, jak ty! // Nie zrobię tego z tobą nigdy // I wyrwę z serca cały brud! Cóż dodać. Piękny i bestia...*

Może się myłę, może coś przeoczyłem, ale w siedemdziesięciu tekstach piosenek TSA nie znalazłem ani jednego jasnego portretu kobiety – w przeciwieństwie do kilkunastu dworskich portretów mężczyzn czułych, wrażliwych i... niesłusznie porzucanych. I przez dziewczyny, i przez kobiety.

OMAWIANE TEKSTY:

Alien, muzyka: A. Nowak i M. Piekarczyk, tekst: J. Rzehak, 1983
Bez podtekstów, A. Nowak – M. Piekarczyk i J. Rzehak, 1983
Biała śmierć, J. Niekraś i M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1983
Chodzą ludzie, S. Machel i M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1982
Ciggle walcz, J. Niekraś i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk i J. Rzehak, 1987
Dorośli świat, J. Niekraś i M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1981
Jeden kroczek, S. Machel i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 1984
Jestem głodny, S. Machel i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk i J. Rzehak, 1988
Jeszcze, A. Nowak i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 1992
Heavy Metal Świat, S. Machel – M. Piekarczyk i J. Rzehak, 1984
Kocica, A. Nowak i M. Piekarczyk – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1984
List XX, S. Machel i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 2004
Ludzie jak dymie, A. Nowak – Andrzej Jakubowicz, 1983,
Manekin disco – A. Nowak i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 1982
Maratończyk, TSA – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1984
Mass media, S. Machel i M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1981
Matnia, S. Machel i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 2004
Mechaniczny pies, A. Degutis i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 1988
Mój cień omija mnie, S. Machel – M. Piekarczyk, 2004
Na co cię stać, S. Machel – J. Rzehak, 1983
Na co czekasz, Z. Kraszewski – M. Piekarczyk, 1988
Nie mów tak, nie mów nie, M. Piekarczyk, J. Niekraś – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1988
Nie poddawaj się, M. Piekarczyk i J. Niekraś – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1988
Nocny szabat, A. Nowak, M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1981
Pierwszy karabin, M. Piekarczyk i S. Machel – M. Piekarczyk, 1985
Pioselka, J. Niekraś i M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1983
Plan życia, A. Nowak – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1982
Proceder, S. Machel – M. Piekarczyk, 2004
Rozmowa, S. Machel i M. Piekarczyk – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1983
Spółka, A. Nowak – M. Piekarczyk, 1982
Spóźnione pytania, S. Machel, M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 2004
Tak-nie, S. Machel – M. Piekarczyk, 2004
To boli, A. Nowak – M. Piekarczyk, 2004
To nie takie proste, S. Machel – M. Piekarczyk, 2004
Tratwa, S. Machel – M. Piekarczyk, 2004
Ty – on – ja, S. Machel, M. Kaplon – A. Pacuła, 1983
TSA Rock, A. Nowak i S. Machel – J. Rzehak, 1981
Twoja szansa I i Twoja szansa II, S. Machel i M. Piekarczyk – M. Piekarczyk, 2004
Twoje sumienie, J. Niekraś i M. Piekarczyk – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1983
Wpadka, A. Nowak – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1982
Wyprowadź, S. Machel – J. Rzehak, 1981
Wysokie sfery, S. Machel i M. Piekarczyk – J. Rzehak i M. Piekarczyk, 1983
51, A. Nowak i M. Piekarczyk – J. Rzehak, 1982

Arkadiusz Frania

HEAVYMETALOWY MOTYW OGNI.

NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW PIOSENEK ZESPOŁU

OPEN FIRE Z PŁYTY LWY OGNI



Heavy metal to styl muzyczny budzący od chwili powstania skrajne emocje, mieszczące się między zachwytem a opętańczym egzorcyzmowaniem. Do prekursorów metalu na świecie zaliczyć należy trójkę: Black Sabbath, Deep Purple i Led Zepelin, w Polsce zaś tercet: Turbo, TSA i KAT. Rozkwit ciężkiego grania w naszym kraju nastąpił w latach 80. XX wieku, do czego przyczyniła się m.in. organizacja festiwalu Metalmania w Katowicach. Warto odnotować, iż podczas jego pierwszej edycji w 1986 roku wystąpiły zespoły: Super Box, Vincent van Gogh, 666 XHE, Jaguar, Test Fobii (Kreon), Wilczy Pająk, VooDoo, Vader, Dragon, Stos, Turbo czy KAT. Pokłosiem drugiej odsłony festiwalu stało się wydanie przez wytwórnię „Pronit” legendarnego już dziś trzyczęściowego albumu *Metalmania '87*, obejmującego longplaye (splity koncertowe), z których każdy zawierał fragmenty występu dwóch zespołów: Open Fire – Stos, Hammer – Destroyer, Wilczy Pająk – Dragon.

Jedna z definicji określa heavy metal jako styl w muzyce rockowej, wywodzący się z hard rocka i progresywnego rocka lat 60., lecz cechujący się znacznie szybszym rytmem, bardziej dynamiczną instrumentacją i ostro brzmiącymi solami gitarowymi¹. Równie ważnym kanałem przekazu, sposobem komunikowania się nadawcy (wykonawcy) z odbiorcą (fanem) jest warstwa słowna piosenek metalowych. Co prawda nie jawi się ona jako przedmiot stałego namysłu literaturoznawczego, niemniej chciałbym dla przykładu przywołać kilka szkiców bardzo trafnie opisujących poetykę tekstów.

Filip Szumowski artykuł o współczesnych polskich zespołach heavymetalowych zatytułował *Żywioł, melancholia i gniew. Lista polskich kapel metalowych*². Monika Adamska-Staroń w niezwykle ciekawej pracy *Edukacyjne konteksty rockowych narracji. Perspektywa teoretyczno-badawcza* cytuje wypowiedź Lesława Halińskiego, który konkluduje, że liryki spod znaku

¹ Encyklopedia muzyki RMF Classic, <https://www.rmfflclassic.pl/encyklopedia/heavy-metal.html> [dostęp 31.03.2020].

² F. Szumowski, *Żywioł, melancholia i gniew. Lista polskich kapel metalowych*, <https://culture.pl/pl/artykul/zywiol-melancholia-i-gniew-lista-polskich-kapel-metalowych> [dostęp 31.03.2020].

heavy metalu dotyczą kryzysu podmiotowości, braku nadziei, upadku wszelkich ideałów i oczekiwania na zagładę bądź apokalipsę³.

Maciej Kopiński to autor szkicu *Idea wolności w tekstach piosenek heavymetalowych lat 80. w twórczości TSA, Turbo i KAT*⁴. Z kolei Anna Antas pisze o metaforach ontologicznych, pozwalających na prostsze, ale wcale nie mniej liryczne przedstawianie poszczególnych elementów świata jako substancji, rzeczy, pojęmników i istot żywych⁵. Badaczka dostrzega frekwencyjność wyrazów opisujących rzeczy pełne lub puste („krew”, „czas”, „noc”, „świat”, „życie”, „sen”, „piekło”), by skonstatować zabiegi personifikacji zjawisk: śmierć, czas, noc, życie.

Jakub Gańko w artykule *Jakie są najpopularniejsze słowa w utworach metalowych?* przedstawił opracowane przez jednego z zachodnich badaczy wyniki analiz tekstów zamieszczonych na stronie darklyrics.com: *Teksty utworów w muzyce metalowej są najczęściej utrzymane w mrocznej stylistyce, poruszają nietatwe tematy, odwołują się do ciemnej strony człowieka, jego problemów i depresji, czy też wojny i morderstw. W zależności od reprezentowanego podgatunku metalu nie brakuje w nich też elementów religijnych czy symboliki wiązanej z szatanem i piekłem. Ale czy naprawdę większość metalu mówi o diable?*⁶

Gwoli ścisłości podajmy za powyższym szkicem 20 najczęściej występujących wyrazów

w piosenkach metalowych: *burn* (płonąć), *cries* (płacz), *veins* (żyły), *eternity* (wieczność), *breathe* (oddychać), *beast* (bestia), *gonna* (zamierzać), *demons* (demony), *ashes* (prochy), *soul* (dusza), *sorrow* (smutek), *sword* (miecz), *goodbye* (pożegnanie), *dreams* (sny), *gods* (bogowie), *pray* (modlić), *reign* (rządy), *tear* (łza), *flames* (płomienie), *scream* (krzyk).

Podkreślmy w tym wyliczeniu słowa ogniste: *burn*, *flames*, co będzie wstępem do przyjrzenia się leksyce ignistycznej w tekstach piosenek pochodzących z płyty *Lwy ognia* zespołu Open Fire. Na początku jednak krótki rys historyczny. Ansambl powstał w listopadzie 1985 roku we Wrocławiu w składzie: Mariusz Sobiela (wokół), Maciej Różycki (gitarę), Edmund Musser (gitarę), Krzysztof Majdziak (gitarę basową) i Bronisław Musser (perkusję). W 1987 roku braci Musserów zastąpili Janusz Kowalczyk (gitarę) i Wojciech Zabiłowicz (perkusję). Team zarejestrował wówczas album pt. *Lwy ognia*, który ukazał się dopiero po ponad ćwierćwieczu, 21 stycznia 2013 roku, nakładem reaktywowanego Klubu Płytyowego „Razem”⁷. Frontman Mariusz Sobiela w rozmowie z Wojciechem Lisem z humorem odpowiedział na pytanie, czy jest zadowolony z tej „odroczonej” premiery wydawnictwa: *Czy mogę być niezadowolony? To przecież ze trzy tysiące lat minęło, więc każdy byłby zadowolony. Jadę właśnie w najbliższą niedzielę na targi staroci we Wrocławiu i spróbuję sprzedać tę płytę razem z sierpcem Mieszka I [...] i sandałem Tutan-*

³ M. Adamska-Staroń, *Edukacyjne konteksty rockowych narracji. Perspektywa teoretyczno-badawcza*, Warszawa 2018, s. 68. W tej pracy badaczka cytuję artykuł L. Halińskiego, *Postczłowiek na ziemi jałowej, czyli mroczna strona rocka lat 90*.

⁴ M. Kopiński, *Idea wolności w tekstach piosenek heavymetalowych lat 80. w twórczości TSA, Turbo i KAT*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2015, nr 4, za: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_4-s70-86/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_4-s70-86.pdf [dostęp 31.03.2020].

⁵ A. Antas, *W przestrzeni subkultur. Metafory ontologiczne w tekstach piosenek zespołów metalowych z lat osiemdziesiątych XX wieku*, „Słowo. Studia językoznawcze” 2012, nr 3, s. 18, za: http://ipid.ur.edu.pl/slowo/slowo_3/Anna_Antas.pdf [dostęp 31.03.2020].

⁶ J. Gańko, *Jakie są najpopularniejsze słowa w utworach metalowych?*, <https://www.antyradio.pl/Muzyka/Rock-News/Jakie-sa-najpopularniejsze-slowa-w-utworach-metalowych-10069> [dostęp 31.03.2020].

⁷ A. Rawicz, *Powraca legendarny Klub Płytyowy „Razem”! Dwie reedycje i jedna premiera po 25-letniej przerwie!*, <https://www.cgm.pl/news/powraca-legendarny-klub-plytowy-razem/> [dostęp 31.03.2020].

chamona III. Bo wszystkie trzy rzeczy pochodzą z tego samego okresu⁸.

Twórczość Open Fire cieszyła się dużą popularnością. Po latach Darek Grölich w recenzji płyty Open Fire powrócił do sygnalizowanego już przeze mnie splitu koncertowego ze Stosem: *składanka z kultowej Metalmanii (razem z innym znakomitym zespołem Stos) jest po prostu esencją polskiego metalu niezapomnianych lat 80.*⁹

Zaznaczmy, iż zespół został rozwiązany w 1990 roku, by powrócić w roku 2019. Obecna jego aktywność w mediach społecznościowych i kanałach multimedialnych, w tym premiery nowych wersji znanych piosenek, każą wierzyć, że ziszcza się plany edycji premierowego materiału w formie płyty. W ogóle na odnotowanie zasługują reaktywacje innych kapel z lat 80., warto tu wspomnieć VooDoo, Dragona.

Anna Antas stwierdza: *twórcy tekstów to osoby wrażliwe, emocjonalne, nieraz samotne*¹⁰. Cechy te, w mojej opinii, łączą się ze szczerością ekspresji. Właśnie ta szczerość stoi u podstaw piosenek zespołu Open Fire. Nie znajdziemy w nich bufonady, nadęcia czy wydziwiania artystycznego.

Analiza frekwencyjności słów „ogień” lub *fire* w piosenkach z albumu *Lwy ognia* przynosi następujące statystyczne konkluzje: „ogień” w tekstach pojawia się 19 razy, w trzech tytułach; *fire* występuje w tekstach trzy razy, w jednym tytule. Nie bez znaczenia jest nazwa zespołu i tytuł płyty. Na dziewięć piosenek aż pięć zawiera w swojej nazwie „ogień” (*Open Fire*, *Ogień i stal* zwyciężę, *Lwy ognia*, *Ognie*

św. Elma) bądź jego emanację (*Dzień tysiąca słońc*). Już takie proste zestawienie dowodzi, iż motyw płomieni jest znaczącym składnikiem omawianych utworów. To wszystko sprawia, że Open Fire jawi się przede wszystkim jako kapela żywiołu, kapela ognista.

Słownik symboli Władysława Kopalińskiego rejestruje wiele znaczeń ognia, nieraz przeciwstawnych: wieczność, pierwiastek podstawowy; światło, słońce, ciepło; Bóg-Stwórca, gniew bóstwa, miłość bóstwa; życie, miłość, nienawiść, śmierć, duch; miecz; zło, diabelstwo, piekło, kara; oczyszczenie¹¹.

W tak zarysowanym polu symboli przyjrzymy się tekstom Open Fire. Jak zaznaczyłem, wysoka temperatura pojawia się poprzez motyw słońca, a „dzień tysiąca słońc” z piosenki pod tym tytułem, zawierającej okrzyk: „Fire! Fire! Fire!” (*Dzień tysiąca słońc*), to czas apokalipsy, która zapowiadając unicestwienie obecnego świata, może przynieść oczyszczenie, szansę na moralną odnowę, wszak podmiot liryczny apeluje: *Siłą swą zwalczać zło / Dobro sieć (Dzień tysiąca słońc)*. W opisie kataklizmu miejsce centralne zajmuje ogień jako symbol gniewu bogów: *Ziemia drży, mury walą się / [...] / Ściana ognia sięga niebios bram (Dzień tysiąca słońc)*, gdzie indziej słyszymy: *Gromowładna siła ognia / Potężna jak moc bogów (Metal Top 20)*; *Bogowie gotowi do uderzenia w nas / Wcielona moc grzmienia z niebios (Widmowy władca)*. Nadmienmy, że żar pozostawia po sobie popiół, co nie umknęło percepcji bohatera: *Dzień tysiąca słońc, spopielonych ciał (Dzień tysiąca słońc)*, *Ciepły wiatr / Rozwiewa popiół stosów (Open Fire)*.

W kontekście znaczeń kulturowych należy uwypuklić, że symbolem ognia jest np. ostrze¹²: *Miecze lśnią w świetle księżyca (Widmowy władca)*. W działaniach destrukcyjnych żywioł palący zostaje wsparty stalą:

*Katęm twym będzie dziś
Ogień i stal, ogień i stal
[...]
Wielką moc w sobie ma
Ogień i stal, ogień i stal*

(*Ogień i stal zwyciężę*).

Bez większych łamigłówek logicznych dojdziemy do wniosku, że ogień i stal to heavymetalowa wersja Sienkiewiczowskiego tytułu *Ogniem i mieczem*. Przypomnijmy, że grecki filozof Heraklit z Efezu jest nie tylko twórcą koncepcji wielkiego dynamizmu oraz nietrwałości – *panta rhei* („wszystko płynie”), ale z ognia uczynił praprzyczynę, prabyt, zasadę świata: *Heraklit utożsamia ogień, postrzegany jako zasada kosmosu, z bogiem, jawiącym się pod postacią błyskawicy: [...] „Wszystkim steruje błyskawica”*¹³. Piorunowość wywiedziemy z fragmentu:

*Miecz w jego dłoni
Tarcza go chroni
Zorza zwycięstwa go oświeca
Twardy jak skała, szybki jak strzała
Jak błyskawica*

(*Twardy jak skała*).

Arsenał ogniowy powyższego cytatu jest bogatszy i składa się nie tylko z błyskawicy, lecz również z miecza (ostrza) oraz rzeczownika i czasownika odnoszących się do blasku: „zorza”, „oświeca”.

Z czasem wkraczamy na teren wątków diabolicznych, siarki piekielnych czeluści: *Unosi się dusząca woń / Płonącej ogniem siary (Open Fire)*.

Następuje też samoidentyfikacja bohatera, nie tyle porównanie, co „bycie” palącym żywiołem: *Rydwany ognia za mną / Bo ogień to ja / Apokalipsy nadszedł czas (Open Fire)*. Następnie ogień zostaje utożsamiony z heavy metalem; to w jakimś sensie manifestacja, jaką był wcześniej tytuł-deklaracja *Metal i piekło* zespołu KAT (1986). Zacytujmy: *Żniwo ogień zbiera swe / Metalu siłą płonie / Metal top, metal top / Potężny jak sam ogień (Metal Top 20)*. Metal zatem płonie jak ogień, który z kolei „metal siłą płonie”, mamy tu więc do czynienia z obiegiem zamkniętym energii i temperatury. W innym utworze natknijmy się na triadę metal – ogień – stal: *Metal – gorący żar / Metal – ogień i stal (Ogień i stal zwyciężę)*.

Wiele w tych tekstach czasowników ignistycznych, wiążących się z czasownikami „płonie” czy „świeci”/„oświeca”: *Dom mój gniewem płonie (Widmowy władca)*, *Zorza zwycięstwa go oświeca (Twardy jak skała)*. W *Oddechu śmierci* wysłannik śmierci zjawia się przy „blasku pochodni”:

*Pewnej burzliwej nocy
Przy grzmotach i blasku pochodni
Ujrzałem go
Wtargnął bezlitośnie do ruin mojego domu
Aby zabrać mnie stąd na zawsze*

(*Oddech śmierci*).

Dodajmy, że w heraldyce omawiany żywioł oznacza ducha walki, zapał¹⁴, w astrologii łączy się m.in. ze znakiem zodiaku – Lew¹⁵. Zacytuj-

⁸ *Sama pasja na nasze kurewskie czasy to za mało...* [rozmowa W. Lisa z M. Sobiela], http://www.oldschool-metal-maniac.com/index.php?option=com_content&view=article&id=649:open-fire-pl&catid=8:wywiady&Itemid=5 [dostęp 31.03.2020].

⁹ D. Grölich, [recenzja płyty Open Fire *Lwy ognia*, Klub Płytowy „Razem”, Warszawa 2013], http://www.rockarea.eu/articles.php?article_id=3160 [dostęp 1.04.2020].

¹⁰ A. Antas, dz. cyt., s. 18.

¹¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1997, s. 266–270.

¹² Tamże, s. 269.

¹³ A. Marchewka, *Semantyka ognia w Homerowych eposach*, [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Patocka-Sigłowska, Gdańsk 2018, s. 95.

¹⁴ Tamże, s. 270.

¹⁵ Tamże.

my tekst piosenki tytułowej, gdzie występują oba obszary semantyczne:

Księżyc już pali się
Czas już bliski
Ryczą lwy
[...]
Ogniem zbroczone jak krwιά
Czają się gdzieś
Ich zęby błyszczące jak stal
Świecą we mgle
[...]
Lwy ognia jak wielki władca
W świetle chwał
Lwy ognia dziś walki znak dają wam

(Lwy ognia).

Lwy ryczą, czyli są pełne energii i zwierzęcego napięcia oraz głodne zemsty: *Ogniem zbroczone jak krwιά*. W powyższym fragmencie zakresłmy przykłady słownictwa świetlnego: „Lwy ognia” nadchodzą „w świetle chwał”, *Ich zęby błyszczące jak stal / Świecą we mgle*.

Jedyny na płycie utwór instrumentalny nosi „imię” *Ognie św. Elma*, których definicja esencjonalna brzmi: *Podczas burzy występują też ognie świętego Elma – wyładowania atmosferyczne w postaci świecących wiązek pojawiających się w bezpośrednim otoczeniu ostrych naroży i krawędzi przedmiotów oraz nierówności terenu, znajdujących się w silnym polu elektrycznym*¹⁶. W istocie, zgodnie z sensem tytułu utwór Open Fire przybiera formę wyładowania muzycznego o dużej sile elektrycznej. Nie będzie stratą czasu zapoznanie się z bardziej rozbudowanym, a przez to dokładniejszym wyjaśnieniem terminu:

*Ognie świętego Elma (ognie św. Bartłomieja, ognie Kastora i Polluksa) – zjawisko akustyczno-optyczne w postaci małych, cichych, ciągłych wyładowań elektrycznych na różnych powierzchniach, a szczególnie krawędziach przedmiotów, mające miejsce w czasie pogody zapowiadającej burzę. Wyładowaniom tym mogą towarzyszyć bardzo ciche dźwięki w postaci syczenia lub świstu, a czasem może być to głośny gwizd. Zjawisko pojawić się może na powierzchni skał, drzew, masztów, anten, lin. Występuje w różnych miejscach, ale najłatwiej zaobserwować je w górach lub na morzu. Wyładowania te są niegroźne, a można je zaobserwować nawet na wyciągniętej ręce. Ognie św. Elma pojawiają się podczas pogody zwiastującej zbliżanie się burzy z piorunami, chociaż nie zawsze do tego dochodzi*¹⁷.

„Ostre naroża i krawędzie przedmiotów” kojarzą się np. z ostrzami mieczy. Ognie zapowiadają burzę, którą może stać się walka rycerzy, ale również bitwa wewnętrzna o własną osobowość, zmaganie się z przeciwnościami losu, ze swoim charakterem, uprzedzeniami czy podszeptami złych doradców. Druga z definicji sugeruje, że zjawisko można zaobserwować również na wyciągniętej ręce. W tekście *Open Fire* następuje twórcze wykorzystanie tego sygnału, a „otwarty ogień z dłoni” to broń, nie tylko palna, lecz uruchamiana dłonią czy palcem (przycisk nuklearny): *Zniszczyłem już dobro i zło / Otwartym ogniem z dłoni / Nikt nie wie, jak potężna jest / Moc tej piekielnej broni (Open Fire)*.

Już ten pobieżny przegląd miejsc ignistycznych w piosenkach zespołu Open Fire dowodzi, że stylistyka ogniowa jest spójna, stanowiąc efekt przemyślanej, konsekwentnie realizowanej strategii artystycznej.

Wykaz utworów z płyty zespołu Open Fire *Lwy ognia* (Klub Płytyowy „Razem”, Warszawa 2013):

Dzień tysiąca słońc, słowa: Krzysztof Brankowski, muzyka: Janusz Kowalczyk
Open Fire, słowa: Mariusz Sobiela, muzyka: Maciej Różycki
Ognie św. Elma, utwór instrumentalny, muzyka: Janusz Kowalczyk
Metal Top 20, słowa: Mariusz Sobiela, muzyka: Maciej Różycki
Widmowy władca, słowa: Mariusz Sobiela, muzyka: Maciej Różycki
Twardy jak skała, słowa i muzyka: Maciej Różycki,
Oddech śmierci, słowa: Mariusz Sobiela, muzyka: Janusz Kowalczyk
Ogień i stal zwyciężę, słowa: Krzysztof Brankowski, muzyka: Janusz Kowalczyk
Lwy ognia, słowa i muzyka: Mariusz Sobiela

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

- Adamska-Staroń M., *Edukacyjne konteksty rockowych narracji. Perspektywa teoretyczno-badawcza*, Warszawa 2018.
Antas A., *W przestrzeni subkultur. Metafory ontologiczne w tekstach piosenek zespołów metalowych z lat osiemdziesiątych XX wieku*, „Słowo. Studia językoznawcze” 2012, nr 3 [za:] http://ipid.ur.edu.pl/slowo/slowo_3/Anna_Antas.pdf [dostęp 31.03.2020].
Gańko J., *Jakie są najpopularniejsze słowa w utworach metalowych?*, <https://www.antyradio.pl/Muzyka/Rock-News/Jakie-sa-najpopularniejsze-slowa-w-utworach-metalowych-10069> [dostęp 31.03.2020].
Grölich D., [recenzja płyty Open Fire *Lwy ognia*, Klub Płytyowy „Razem”, Warszawa 2013], http://www.rockarea.eu/articles.php?article_id=3160 [dostęp 1.04.2020].
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1997.
Kopiński M., *Idea wolności w tekstach piosenek heavymetalowych lat 80. w twórczości TSA, Turbo i KAT*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2015, nr 4, [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_\(4\)/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_\(4\)-s70-86/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_\(4\)-s70-86.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_(4)/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_(4)-s70-86/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2015-t-n27_(4)-s70-86.pdf) [dostęp 31.03.2020].
Marchewka A., *Semantyka ognia w Homerowych eposach*, [w:] *Żywioty. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Patocka-Sigłowy, Gdańsk 2018.
Rawicz A., *Powraca legendarny Klub Płytyowy „Razem”! Dwie reedycje i jedna premiera po 25-letniej przerwie!*, <https://www.cgm.pl/news/powraca-legendarny-klub-plytowy-razem/> [dostęp 31.03.2020].
Sama pasja na nasze kurewskie czasy to za mało... [rozmowa W. Lisa z M. Sobiela], http://www.oldschool-metal-maniac.com/index.php?option=com_content&view=article&id=649:open-fire-pl&catid=8:wywiady&Itemid=5 [dostęp 31.03.2020].
Szumowski F., *Żywiol, melancholia i gniew. Lista polskich kapel metalowych*, <https://culture.pl/pl/artykul/zywiol-melancholia-i-gniew-lista-polskich-kapel-metalowych> [dostęp 31.03.2020].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wyladowania-atmosferyczne;3998860.html> [dostęp 31.03.2020].
https://pl.wikipedia.org/wiki/Ognie_%C5%9Bwi%C4%99tego_Elma [dostęp 31.03.2020].
<https://www.rmfc.classic.pl/encyklopedia/heavy-metal.html> [dostęp 31.03.2020].

¹⁶ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wyladowania-atmosferyczne;3998860.html> [dostęp 31.03.2020].

¹⁷ https://pl.wikipedia.org/wiki/Ognie_%C5%9Bwi%C4%99tego_Elma [dostęp 31.03.2020].

Patryk Mamczur

BIG BEAT Z DOMÓW KULTURY. PRL-OWSKI GARAGE ROCK LAT 60.



Polski big beat z lat 60. i początku lat 70. bardzo często prezentuje się, zestawiając go z tworzoną na Zachodzie muzyką rockandrollową i rockową. Porównanie takie, pojawiające się zarówno w popularnonaukowych, jak i naukowych opracowaniach, jest zresztą bardzo zasadne – tworzący w PRL-u bigbeatowcy inspirowali się bowiem w sposób bezpośredni amerykańską czy brytyjską muzyką z tego okresu.

Scena bigbeatowa może wydawać się na pierwszy rzut oka mniej ciekawa, mniej złożona niż jej zachodnie odpowiedniki, ale obraz taki wynika nie z rzeczywistego stanu ówczesnej polskiej muzyki, ale raczej ze stanu badań nad big beatem. Podczas gdy zachodnie *popular music studies* mają już ponad półwiekową tradycję, badania nad polskim big beatem prowadzi się na dobrą sprawę dopiero od kilkunastu lat¹.

Zrozumiałe jest więc, że próbując współcześnie poznać muzykę bigbeatową, stykać się będziemy głównie z analizą twórczości najpopularniejszych wykonawców – tych, którzy w latach 60. i 70. wydawali najwięcej nagrań, najczęściej pojawiali się w ogólnopolskiej telewizji i radiu, najczęściej występowali na krajowych festiwalach.

Tymczasem na Zachodzie, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, już od lat 70. sporym zainteresowaniem i słuchaczy, i badaczy cieszy się twórczość spoza mainstreamu, tworzony w USA lat 60. tzw. *garage rock* (rock garażowy) – muzyka zespołów, które nigdy nie zdobyły większej popularności, ale pozostawiły po sobie bardzo interesujące, odkrywane po latach nagrania.

Czy w rzeczywistości Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej lat 60. i początku lat 70. także mogła pojawić się podobna grupa wykonaw-

¹ Wskazać można oczywiście takie pozycje jak wydany jeszcze w latach 70. zbiór artykułów Wacława Panka *Jazz, beat, rozrywka* (swoją drogą mocno krytyczny wobec big beatu, a zwłaszcza wobec czerpania z zachodnich wzorców muzyki popularnej), są to jednak publikacje pojedyncze.

ców? Czy możemy mówić o polskim garage rocku? A jeśli tak, to jak brzmiała ta muzyka, kto ją wykonywał, gdzie można było ją usłyszeć – i dlaczego wciąż wiemy o niej tak niewiele?

AMERYKAŃSKI GARAGE ROCK

Roy Shuker słusznie zauważa, że amerykańska scena rocka garażowego zaczęła się kształtować w połowie lat 60. – kiedy to młodzi Amerykanie, na fali ogromnej popularności Beatlesów oraz innych zespołów tzw. *British Invasion*, zaczęli masowo zakładać swoje własne grupy muzyczne². Część z tych grup miała czysto amatorski lub półamatorski charakter i rzeczywiście, na co wskazuje określenie *garage rock*, większość czasu spędzała nie w studiach nagraniowych czy na wielkich scenach, ale raczej w garażach i piwnicach, ewentualnie w lokalnych klubach.

Muzyka amerykańskich zespołów garażowych charakteryzowała się prostotą i agresywnością brzmienia – harmoniką opartą na kilku akordach, instrumentacją raczej nie wychodzącą poza perkusję i gitary elektryczne, zamiłowaniem do przesterowanych dźwięków i efektów gitarowych takich jak *fuzz* oraz niejednokrotnie krzykliwymi partiami wokalnymi. Zespoły te rzadko miały też możliwość, by spędzać wiele godzin w studiu nagraniowym, co sprawiało, że rejestrowane przez nie piosenki brzmiały jeszcze bardziej surowo.

Nielicznym *garage bands* (zespołom garażowym), bo tak je nazywano, udało się zdobyć większą popularność. Bardzo często były to tzw. *one-hit wonders*, czyli grupy znane szerszej publiczności z jednego przeboju. Dobrym przykładem jest tu zespół The Kingsmen z ich *Louie Louie* – utworem, któ-

ry trafił do czołówki list przebojów mimo tego (a może właśnie dlatego), że brzmi niezwykle surowo, dość trudno usłyszeć słowa utworu, a wokalista Jack Ely w pewnym momencie wręcz myli się i zaczyna śpiewać o kilka taktów za wcześniej, po czym niezbyt dyskretnie się poprawia (co zachowało się na nagraniu).

Inne zespoły garażowe i ich jednorazowe przeboje wymienia, jak zawsze skrupulatny, John Covach: *Pushin' Too Hard* grupy The Seeds, *Psychotic Reaction* zespołu The Count Five, 96 *Tear* nagrany przez nietuzinkowo nazywających się ? & The Mysterians czy wreszcie *cover* utworu *Gloria* (pierwotnie przebój brytyjskich Them z Vanem Morrisonem) w wykonaniu Shadows of Knight³. Na nagraniach tych słychać zarówno inspiracje zespołami brytyjskimi, jak też rodzącą się sceną rocka psychodelicznego – zawsze jednak w surowym, agresywnym wykonaniu.

W sytuacji gdy amerykańskie zespoły garażowe pochwalić mogły się zaledwie pojedynczymi przebojami, nie dziwi fakt, że większość z nich dość szybko zakończyła karierę, a cała scena garage rocka znikła jeszcze w latach 60. Na początku kolejnej dekady zostały jednak garażowe zespoły docenione raz jeszcze, tym razem „pośmiertnie”, a to za sprawą wydanej w 1972 roku dwupłytywowej składanki *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era*.

Odpowiedzialny za kompilację *Nuggets* (ang. samorodki) był Lenny Kaye, pracownik sklepu płytowego i dziennikarz (a w późniejszych latach gitarzysta zespołu Patti Smith), który w dołączonej do składanki książeczce chwalił twórczość tych zapomnianych już zespołów, ceniąc jej prostotę i podsu-

² R. Shuker, *Popular Music. The Key Concepts*, Hoboken 2002, s. 140–141.

³ J. Covach, *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History*, New York–London 2009, s. 212–215.

mówiąc, że to *rock and roll w najczystszej postaci*. Określał też tę muzykę mianem punk-rocka – termin ten (zanim przylgął do innego, konkretnego gatunku) funkcjonował wówczas jako synonim garage rocka⁴.

Przygotowana przez Kaye’a składanka nagrań zespołów garażowych zapoczątkowała serię kolejnych kompilacji, wydawanych nieprzerwanie do dziś, oraz wznowiła zainteresowanie twórczością tych grup – zarówno wśród słuchaczy, dziennikarzy i badaczy, jak też u innych muzyków. *Garage rock* jako swoją inspirację wskazywało wielu późniejszych twórców, m.in. punkowych. W ten sposób zespoły garażowe zyskały po latach większą popularność, a ich utwory większe znaczenie niż w latach 60., kiedy pierwotnie powstawały.

BIG BEAT W SPOŁECZNO-POLITYCZNYM KONTEKŚCIE PRL

Polska scena bigbeatowa, co oczywiste, rozwijała się w zupełnie innym kontekście politycznym, gospodarczym, społecznym i kulturalnym niż twórczość muzyków amerykańskich. Podczas gdy na Zachodzie popularność artystów i sprzedaż ich nagrań kształtowały się w ramach gospodarki wolnorynkowej, w Polsce lat 60. większość instytucji współtworzących rodzimy rynek muzyczny musiała się kierować centralnie ustalonymi założeniami tzw. polityki kulturalnej państwa.

O polityce tej decydowały Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Wydział Kultury KC PZPR. Dużo do powiedzenia w zakresie tego, co artyści mogli, a czego nie mogli robić, miał też odpowiedzialny za cenzurę Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Zależne od tych centralnych organów pozostawały

instytucje odpowiedzialne za muzykę, w tym m.in. Państwowe Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych (tzw. Estrady) zajmujące się organizacją koncertów, Polska Agencja Artystyczna „Pagart” odpowiedzialna za sprowadzanie do Polski artystów zagranicznych oraz, z drugiej strony, za wyjazdy zagraniczne rodzimych twórców, czy wreszcie Polskie Nagrania posiadające w praktyce monopol na tłoczenie i sprzedaż płyt gramofonowych w PRL.

Jak podsumowuje Anna Idzikowska-Czubaj, polityka kulturalna władz PRL-owskich *redukowała społeczeństwo wyłącznie do roli odbiorcy. Stworzono ją po to, by realizowała jeden wspólny program kulturalny dla wszystkich*⁵. Podczas gdy w ramach programu tego dobrze mieściło się przywiązanie do wzorów socjalistycznych (a więc przede wszystkim do założeń realizmu socjalistycznego) czy podkreślanie roli polskiej tradycji (zwłaszcza robotniczej i chłopskiej), o tyle wpływy kultury zachodniej, imperialistycznej, szczególnie tej tworzonej w języku angielskim, miały być zdecydowanie ograniczone.

Dotyczyło to także muzyki. Już w 1949 r. na zjeździe polskich kompozytorów w Łagowie Lubelskim postawiono przed zebranymi zadanie *unarodowienia muzyki polskiej*, a dwa lata później w planach Ministerstwa Kultury i Sztuki mówiono wprost o *muzyce rozrywkowej i tanecznej w kontekście wyeliminowania utworów o charakterze szlagierowo-mieszczańskim, odpowiadających dawnym gustom burżuazyjnym*⁶. I choć w 1956 roku doszło do tzw. odwilży październikowej – już zresztą w 1954 roku minister kultury Włodzimierz Sokorski domagał się odejścia od *administrowania sztuką*⁷ – to kolejne wydarzenia, jak np. zamknięcie popularnego wśród młodzieży tygodnika „Po

Prostu”, dowodziły, że partia nie miała zamiaru w pełni zrezygnować z kierowania polityką kulturalną.

Tymczasem w społeczeństwie polskim doszło do zmiany pokoleniowej. Dla urodzonych już po II wojnie światowej młodych ludzi punktem odniesienia nie były owe zwalczane przez władze, przedwojenne „gusta burżuazyjne”, ale raczej amerykański i zachodnioeuropejski styl życia oraz kształtująca się zachodnia kulturalna młodzieżowa – w tym m.in. tworzona przez nastolatków i dla nastolatków muzyka rockandrollowa. PRL-owska polityka kulturalna wciąż za najważniejszą uważała funkcję ideologiczną tworzonej w Polsce kultury, jej atrakcyjność dla odbiorców traktując raczej drugorzędnie. To *ignorowanie gustów*, jak pisze Idzikowska-Czubaj, *bardzo szybko zaowocowało intensywną tęsknotą do zachodniej kultury masowej*⁸.

Jednak na przełomie lat 50. i 60. – kiedy amerykańscy, a potem brytyjscy artyści wytyczali nowe ścieżki w muzyce popularnej – dostęp do ich twórczości pozostawał dla polskich odbiorców zdecydowanie ograniczony. Państwowe radio i telewizja niechętnie prezentowały zachodnie przeboje (a jeśli już, to często w polskojęzycznej adaptacji, jak to często działo się np. w programie *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna* Lucjana Kydryńskiego), a płyty winylowe z amerykańskimi nagraniami pozostawały ogromną rzadkością. Przez jakiś czas, jak wspomina Wojciech Mann, *dopóki nasza władza nie obraziła się na Izrael, można było wyszperać w Klubach Międzynarodowej Prasy i Książki [...] sprowadzane z Izraela płyty wytwórni [...] Hed Arzi*⁹, stanowiące ersatz oryginalnych nagrań zachodnich. Z czasem jednak i ta możliwość znikła.

W takiej sytuacji polscy fani zachodniej muzyki popularnej musieli radzić sobie sposobami nieoficjalnymi. Amerykańskie i brytyjskie płyty sprowadzano z zagranicy, czym trudnili się m.in. polscy marynarze. Ogromną rolę w poznawaniu zachodniego repertuaru odegrały też oczywiście Radio Luxembourg oraz Radio Wolna Europa, które to rozgłoszenie władze PRL próbowały zresztą zagłuszać. Polska młodzież była gotowa do wielu poświęceń, by posłuchać nadawanej przez Luxembourg angielskiej listy przebojów, o czym wspomina Marek Gaszyński: *Angielska Top 20 od roku 1962 nadawana była w każdą sobotę od 23 do północy [...]. Młodzież, która czasem miała nakaz kładzenia się do łóżka o 22, stawiała sobie budzik dzwoniący cicho pod poduszką, by nie zbudzić rodziców, i słuchała wyników listy*¹⁰.

Jednocześnie zaczęły w PRL powstawać, inspirowane brzmieniem zachodnim, pierwsze polskie zespoły rockandrollowe, nazwane wkrótce bigbeatowymi. Losy pierwszej z takich grup, założonego w Trójmieście Rhythm & Bluesa, dowodzą, że władze PRL-owskie patrzyły na wykonywanie coverów zachodnich przebojów rockandrollowych (na dodatek w ich oryginalnym, angielskim języku) oraz na entuzjastyczne reakcje młodej publiczności zdecydowanie niechętnie. Po koncertach Rhythm & Bluesa na Śląsku oraz interwencji Edwarda Gierka, ówczesnego I sekretarza KW PZPR w województwie katowickim, zakazano występów grupy w salach mających więcej niż 400 miejsc, co doprowadziło do rozwiązania zespołu¹¹.

Z czasem jednak część przedstawicieli władzy zaczęła rozumieć, że trudno walczyć z muzyką, która jest tak ważna dla młodych rzesz społeczeństwa. Włodzimierz Sokorski, wówczas już

⁴ L. Kaye, booklet [w:] *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era, 1965–1968*, Elektra 2012 (reedycja).

⁵ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, s. 26.

⁶ Cyt. za: K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017, s. 54–55.

⁷ Cyt. za: A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski*, Warszawa 2007, s. 198.

⁸ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 29.

⁹ W. Mann, *Rock-Mann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków 2010, s. 14.

¹⁰ M. Gaszyński, *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*, Ożarów Mazowiecki 2012, s. 235–236.

¹¹ Więcej o początkach big beatu i zmaganiach z władzą w jednym z wcześniejszych numerów „Piosenki”: P. Mamczur, *Big beat. Polska odpowiedź na rock and rolla?*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2017, nr 5, s. 82–95.

przewodniczący Komitetu ds. Radia i Telewizji, stwierdzał na posiedzeniu prezydium Komitetu wprost: *Nie lubię muzyki nazywanej uparcie młodzieżową. Lubię ją za to moje córki. Lubię ją ich rówieśnicy. [...] To znaczy, że należy się nad tą sprawą zastanowić [...] i wyciągnąć wnioski. A wnioski są takie: młodzież lubi, chyba nawet kocha tę swoją muzykę. Należy więc ją jej prezentować – nigdy zakazywać. I w radiu, i w telewizji*¹².

Błędem byłoby jednak sądzić, że władze PRL pozwoliły zespołom bigbeatowym na niczym nieskrępowaną twórczość. Mając wpływ na przemysł fonograficzny, przemysł estradowy, radio, telewizję czy prasę, mogli decydenci bardzo ściśle kontrolować, jaki dokładnie big beat będzie prezentowany społeczeństwu. Wiedzieli zresztą o tym dobrze polscy wykonawcy i ich opiekunowie (pojęcie menedżera w ówczesnej Polsce nie funkcjonowało), stosując różne zabiegi mające zapewnić jeśli nie przychyłność, to chociaż neutralność władz. I tak np. Franciszek Walicki, opiekun rozwiązanego Rhythm & Bluesa, kolejny zespół nazwał już po polsku, Czerwono-Czarni, a jednocześnie wymyślił synonim dla groźnie brzmiącego „rock and rolla”, czyli przyjęty wkrótce w całym kraju „big beat”.

Doszło też w pierwszej połowie lat 60. do wyraźnego złagodzenia brzmienia polskich zespołów beatowych. Analizując kolejne płyty EP (tzw. czwórki) wydawane w tych latach przez Czerwono-Czarnych czy Niebiesko-Czarnych, zauważyć można, że oba zespoły stopniowo odchodziły od wzorca amerykańskiego rock and rolla (np. *Sweet Little Sixteen* czy *Lucille*), najpierw na rzecz mniej buntowniczych twistów (np. *Let's Twist Again* czy *Ciamcialamcia twist*), wreszcie nagrywając adaptacje polskich

piosenek ludowych (np. dwie części EP *Na swoją nutę*) albo piosenek radzieckich (np. *Wieczór na Redzie*). Promowano też – zgodnie z hasłem „polska młodzież śpiewa polskie piosenki” – wypieranie z tekstów piosenek języka angielskiego¹³.

Owo odejście od pierwotnego charakteru big beatu krytykował zresztą po latach Franciszek Walicki: *Określenie „big beat” powstało wyłącznie jako synonim rock and rolla! [...] Stosowane wobec takich zespołów jak Czerwone Gitary, Trubadurzy czy Skaldowie i takich piosenek jak „Biedroneczki są w kropeczki”, „O mnie się pogodzić ze zmarłym” czy „Rudy rydz”, nie da się pogodzić ze znajomością historii polskiej muzyki lat sześćdziesiątych. Wspomniane zespoły nigdy nie były zespołami bigbeatowymi, uprawiały bowiem nie rock and roll, a tzw. muzykę środka – middle of the road*¹⁴. Taka jednak muzyka nie raziła PRL-owskich władz i dlatego z taką twórczością bigbeatową spotykali się, zwłaszcza w pierwszej połowie lat 60., słuchacze Polskiego Radia, widzowie Telewizji Polskiej czy kupujący płyty wydawane przez Polskie Nagrania. Nie oznacza to jednak, że poza tym głównym nurtem nie istniały w PRL inne, prezentujące odmienną muzykę zespoły bigbeatowe.

KSZTAŁTOWANIE SIĘ SCENY BIGBEATOWEJ POZA GŁÓWNYM NURTEM

Big beat był fenomenem ogólnopolskim i masowym. Wielu młodych ludzi chciało nie tylko słuchać nowej muzyki, ale także samemu ją tworzyć. Trudno stwierdzić z pewnością, ile zespołów bigbeatowych powstało w PRL w latach 60., bo brak tego typu spisów, ale pośrednie źródła dowodzą, że zakładanie grup muzycznych stało się zjawiskiem powszechnym.

Wystarczy przejrzeć numery magazynu „Jazz” – czy też konkretnie dodatku „Rytm i Piosenka”, najważniejszego dla ówczesnych polskich melomanów źródła wiedzy o rodzimym big beacie i zagranicznej muzyce popularnej – by zobaczyć, jak częstym zjawiskiem stały się lokalne przeglądy zespołów młodzieżowych. Rytm Katowic 65 zorganizowane przez Katowicki Klub Miłośników Muzyki, Turniej Zespołów Młodzieżowych Polski Południowej w Rybniku, Turniej Młodzieżowych Zespołów Rozrywkowych w Elblągu, Złot Amatorskich Zespołów Big-Beatowych i Jazzowych w Nowym Dworze Mazowieckim – to zaledwie kilka przykładów, wybranych jedynie z rocznika 1965 „Jazzu”¹⁵.

Aby zespoły bigbeatowe mogły powstawać, konieczne było istnienie zaplecza – miejsc, w których młodzi ludzie mogli się spotykać, słuchać wspólnie płyt, rozmawiać o muzyce, uczestniczyć w koncertach wykonawców bigbeatowych, a wreszcie zakładać własne zespoły. Miejscem takim były różnego rodzaju kluby i klubokawiarnie, bardzo popularne wśród polskiej młodzieży lat 60. Jak podsumowuje Joanna Sadowska, *miano klubu nosiły różne typy placówek: od kameralnych, mieszczących się w kilku pokoikach, w których parę razy w tygodniu spotykała się grupa kilku, kilkunastu osób, po duże centra, prowadzące równoległe różne zajęcia, organizujące koncerty i będące animatorami kultury z prawdziwego zdarzenia. Niektóre były dość zamknięte, miały stały krąg bywalców [...]. Inne starały się przyciągać szeroki krąg młodzieży, także niezorganizowanej*¹⁶.

Co istotne, wiele z tych klubów powstawało pod patronatem lub przy udziale Związku Mło-

dzieży Socjalistycznej. Działacze ZMS zauważyli bowiem, że działalność kulturalna przyciąga do organizacji młodzież dużo skuteczniej niż nacechowane ideologicznie odczyty czy przedstawienia poświęcone socjalizmowi. Narzekał na to zresztą, podczas XIII Plenum KC PZPR, Władysław Gomułka, który twierdził, że *ZMS pomaga zespołom i klubom lansującym tendencje obce socjalistycznej kulturze, prymitywizm i snobistyczne naśladownictwo Zachodu*¹⁷. W 1968 r. doszło nawet do utworzenia Rady Koordynacji Klubów Piosenki, która miała kontrolować, jakiej dokładnie muzyki się słucha i jaką się wykonuje w klubach podległych ZMS.

Bardzo ważne dla zespołów bigbeatowych z mniejszych i większych miejscowości stały się także domy kultury. Zakładane i prowadzone przez władze lokalne, nie musiały być dochodowe, dzięki czemu często stanowiły podstawę egzystencji wielu początkujących grup bigbeatowych. To w domach kultury zespoły te odbywały próby, to w nich dawały swoje pierwsze koncerty. Niejednokrotnie organizatorzy domów kultury zapewniali też swoim lokalnym zespołom instrumenty muzyczne czy nagłośnienie niezbędne do występów¹⁸. Nie będzie więc przesadą stwierdzenie, że tak jak w USA kolebką dla garage rocka były garaże i piwnice, tak w PRL bazą dla młodych zespołów bigbeatowych stały się właśnie domy kultury.

Tym, czego wielu zespołom bigbeatowym brakowało, była możliwość zarejestrowania swoich piosenek. Profesjonalna sesja nagraniowa i wydanie płyty za pośrednictwem Polskich Nagrań zarezerwowane pozostawały dla najbardziej znanych wykonawców. Przełomem dla

¹⁵ „Jazz” 1965, nr 3(103), s. 7; nr 5 (105), s. 8; nr 7–8(107–108), s. 13; nr 11(111), s. 8.

¹⁶ J. Sadowska, *Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności*, [w:] *Społeczeństwo PRL*, red. S. Jankowiak, Poznań 2011, s. 166.

¹⁷ Cyt. za: B. Tracz, *Powstrzymać „dywersję moralną Zachodu”. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku*, [w:] *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. D. Magier, Lublin–Radzyń Podlaski 2016, s. 429.

¹⁸ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 96–97.

¹² Cyt. za: D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej. Lata 1958–1973*, Warszawa 2014, s. 495–496.

¹³ Choć czasem było to wyparcie jedynie pozorne, o czym więcej w: P. Mamczur, *Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki. Covery i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big beatu*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4, s. 56–61.

¹⁴ F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 107–108.

zespołów bigbeatowych spoza głównego nurtu stało się więc utworzenie 1 września 1965 roku Młodzieżowego Studia „Rytm” (przy I Programie Polskiego Radia). Celem istnienia „Rytmu” było właśnie rejestrowanie występów polskich bigbeatowców, często tych mniej znanych. Część nagrań prezentowano później w bloku programowym *Popołudnie z młodością*¹⁹. Niektóre jednak pozostawały w archiwach radiowych, a na przestrzeni późniejszych lat wiele z nich zostało – jak wyjaśnia Piotr Kaczkowski – *skasowanych w ramach oszczędności*²⁰.

TWÓRCZOŚĆ POLSKICH ZESPOŁÓW „GARAŻOWYCH”

Przez wiele dekad muzyka polskich zespołów bigbeatowych spoza głównego nurtu pozostawała prawie nieznaną. W trakcie swojego istnienia często dawały się one poznać jedynie lokalnie – na klubowych występach czy miejscowych przeglądach. A nawet jeśli ich piosenki trafiały do szerszej publiczności, np. podczas występów na ogólnopolskich festiwalach czy za pośrednictwem wyemitowanych w Polskim Radiu nagrań z Młodzieżowego Studia „Rytm”, to sława ta kończyła się bardzo szybko, jako że mało który zespół dostępowal zaszczytu wydania płyty ze swoimi piosenkami.

Tak jednak jak w latach 70. w USA na nowo odkryto zespoły garażowe, tak też Polsce – choć po dużo dłuższym czasie – szersza publiczność dostała okazję, by usłyszeć (często po raz pierwszy) muzykę mniej znanych zespołów bigbeatowych. Okazało się, że w archiwach Polskiego Radia zachowała się część niezwykle wartościowych taśm, a ponadto ludzie w całym kraju zaczęli odnajdywać różne nagrania – czy to zarejestrowane na przeglądach zespołów, czy w lokalnych oddziałach radia. I tak w latach 90. pojawiać się zaczęły składanki z nagraniami zespołów bigbeatowych, o których mało kto

wcześniej słyszał, a w ostatnich latach tendencja ta wydaje się jeszcze nasilać. Duży w tym także udział prowadzonego przez Michała Owczarkę cyklu *Ze szpulowca bigbeatowca*, emitowanego w III Programie Polskiego Radia w ramach audycji *Piosenki bez granic*.

Ciekawym przykładem takiego „garażowego” (czy może raczej „domokulturowego”) brzmienia jest utwór *Zabawa w Gliwicach* szczecińskiego zespołu Neptuny. O zespole nie wiadomo prawie nic, natomiast nagranie rzeczono go utworu zachowało się w archiwach Radia Katowice, a pochodzi z przeglądu wykonawców bigbeatowych zorganizowanego w 1966 roku w Gliwicach. Wydano je dopiero w 2019 roku na kompilacji *Ze szpulowca bigbitowca*. Brzmienie piosenki Neptunów, ze względu na okoliczności, w jakich została zarejestrowana, pozostaje dość surowe, opiera się gitarach oraz wspólnym śpiewie kilku członków zespołu. Najciekawszy jednak pozostaje tekst, który w nieco autoironiczny sposób opowiada o występie zespołu bigbeatowego. Szczególnie interesujący jest fragment dotyczący reakcji zgromadzonych słuchaczy: *Ktoś wspomina dawne czasy, miły skrzypiec ton / Nie podoba mu się zespół: „chałturnicy, won!” / Drugi znowu na ten temat inne zdanie ma / W rękę pała i po plecach rhythm and blues mu gra / Z okien pryska szkło, wielka bójka trwa / Dużo zwolenników zespół bigbeatowy ma*. Takie bezpośrednie wspomnienie o chuligańskich wybrykach słuchaczy – a być może i o reakcji milicjantów na zamieszki (jak interpretuje fragment „w rękę pała” sam redaktor Owczarek) – byłoby na oficjalnych płytach wydawanych przez Polskie Nagrania raczej niemożliwe.

Bardzo ciekawe są też nagrania trójmiejskiego zespołu Czarne Golfy. Jak podają Roman Stinzing i Andrzej Icha, *zespół w okresie swojej*

*działalności był uważany za grupę numer jeden w Trójmieście*²¹. Cóż z tego, skoro Czarnym Golfom nie udało się wydać żadnego nagrania i już w 1968 roku, tj. w około rok po założeniu, zespół przestał istnieć. Wcześniej zdążył jednak zarejestrować w Polskim Radiu w Warszawie kilka utworów, które dopiero po kilkunastu latach zostały wydane na paru składankach, m.in. na płycie z trójmiejskimi nagraniami dołączonej do pracy Stinzinga i Ichy.

Uwagę zwraca np. utwór *Osiemnaście lat* Czarnych Golfów. Podczas gdy w tekstach bardziej znanych, wydawanych przez Polskie Nagrania zespołów, młodzież zachowuje się raczej tak, jak chcieliby tego rodzice (by wspomnieć choćby o utworze *Dozwolone do lat 18* Czerwonych Gitar), to bohaterka kompozycji Czarnych Golfów – mimo tego, że dopiero skończyła osiemnaście lat – stara się korzystać z uroków dorosłości: *Już na filmy dla dorosłych / Możesz chodzić również ty / I uparcie, choć nie lubisz / Papierosy możesz ćmić*. Utwór Czarnych Golfów jest też interesujący czysto muzycznie, a to ze względu na spory udział solowych partii gitarowych, umiejętnie wykonywanych przez Ryszarda Ptasieńskiego na lekko przesterowanym instrumencie.

Ze względu na warstwę muzyczną warto przyrzeć się także utworowi *Rudy pies* warszawskiej formacji Bardowie (Warszawa wspomniana jest tu nie bez powodu, bo zespołów bigbeatowych o tej samej nazwie istniało kilka i każdy pochodził z innego miasta). Podobnie jak zaprezentowane wcześniej Czarne Golfy, także i stołeczni Bardowie zdołali zyskać pewną sławę, nagrywając kilka utworów w Polskim Radiu, a nawet występując w Telewizji Polskiej. Nie udało im się jednak, w okresie istnienia zespołu, wydać żadnej płyty. W efekcie *Rudego psa* (zarejestrowanego w 1967 roku w Polskim Radiu w Warszawie)

szukać trzeba na współcześnie wydawanych kompilacjach, m.in. na składance *Wrenchin' the Wires*. A jest to utwór, który zwraca uwagę wyjątkowo ciężkim jak na tamte czasy brzmieniem. Już od pierwszych taktów piosenka opiera się na mocno akcentowanych, granych naprzemiennie dwóch akordach²², na dodatek wspieranych równie prostą i równie głośną linią basu. Obrazu dopełnia, pojawiająca się w połowie utworu, mocno przesterowana solówka gitarowa. *Rudy pies* warszawskich Bardów jest więc bardzo dobrym odpowiednikiem amerykańskich utworów garagerockowych pokroju *Louie Louie* – głośnych, agresywnych i surowych.

Ten subiektywny wybór nagrań spoza głównego nurtu polskiego big beatu zamyka wrocławska grupa Romuald i Roman. Na przełomie lat 60. i 70. zespołowi temu udało się zdobyć całkiem sporą sławę, a to za sprawą nowatorskich, utrzymanych w nurcie rocka psychodelicznego kompozycji oraz wspieranych długimi improwizacjami oraz efektami wizualnymi występów, które zapewniły Romualdowi i Romanowi wysokie miejsca na wielu ówczesnych przeglądach i festiwalach – m.in. 1. miejsce na Ogólnopolskim Festiwalu Awangardy Beatowej zorganizowanym w 1969 roku w Kaliszu. Mimo sporej popularności zespołowi nie udało się wówczas wydać – poza jednym singlem i jednym EP (czyli w sumie trzema utworami) – żadnej płyty. Muzykę zespołu Romuald i Roman szersza publiczność mogła usłyszeć dopiero po kilku dekadach, kiedy zaczęto publikować zachowane nagrania zespołu. W najpełniejszej formie przedstawiono je chyba na dwupłytowej kompilacji *Z Archiwum Polskiego Radia – Vol. 5*.

Na składance tej znajduje się naprawdę wiele nietuzinkowych utworów, ale być może najbardziej reprezentatywna jest kompozycja *Towaro-*

¹⁹ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 154, 157.

²⁰ Cyt. za: M. Gaszyński, dz. cyt., s. 315.

²¹ R. Stinzing, A. Icha, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, Gdańsk 2009, s. 351.

²² Zmienianych potem w progresji w miarę rozwoju 12-taktowej formy bluesa, na której oparty jest utwór.

wy rusza do Indii. Po pierwsze, opiera się ona w dużej mierze na mocnym gitarowym riffie. Po drugie, trwa około jedenastu minut i zawiera sporo instrumentalnych, częściowo improwizowanych pasażów. Po trzecie, tekst utworu zawiera wiele surrealistycznych i psychodelicznych obrazów. Po czwarte wreszcie, sam tytuł utworu w zakamuflowany sposób odnosi się²³ do rozpuszczalnika TRI, czyli do jedynego szerzej dostępnego na przełomie lat 60. i 70. narkotyku, wykorzystywanego przez polskich hippisów²⁴. Tak oto kompozycja zespołu Romuald i Roman bardzo dobrze odpowiada twórczości amerykańskich zespołów garażowych ze schyłkowego okresu, a więc mocno inspirujących się rockiem psychodelicznym.

PODSUMOWANIE

Wydawać by się mogło, że w rzeczywistości PRL lat 60. i początku lat 70. cała kultura – w tym scena muzyki bigbeatowej – była ściśle kontrolowana, podporządkowana centralnie planowanej polityce kulturalnej. I choć Polskie Nagrania rzeczywiście wydawały nagrania tylko nielicznych artystów, to jednocześnie w całym kraju funkcjonowały setki zespołów bigbeatowych, które na co dzień wykonywały muzykę daleką od tego, co można było usłyszeć na szerzej dostępnych nagraniach.

Co istotne, zespoły te nie funkcjonowały w podziemiu. Korzystały one z oficjalnie dostępnych środków: sprzętu i sal prób organizowanych przez domy kultury, klubów funkcjonujących pod patronatem Związku Młodzieży Socjalistycznej czy sesji nagraniowych prowadzonych w ramach Młodzieżowego Studia „Rytm” utworzonego w państwowym Polskim Radiu. Zgodnie jednak z praktyką stosowaną przez władze kontrola i cenzura były tym ostrzejsze, im większe było potencjalne au-

dytorium²⁵. W połączeniu z ograniczonymi możliwościami Polskich Nagrań oznaczało to, że zaszczytu wydania swoich kompozycji na płytach dostępowyły tylko nieliczne zespoły. W efekcie minąć musiało kilka dekad, zanim szersza publiczność mogła poznać twórczość takich grup jak: Neptuny, Czarne Golfy, Bardowie, Pesymiści, Lancety, Czarodzieje, Szwagry, Birbanci, 74 Grupa Biednych, Zdrój Jana czy Romuald i Roman.

Z jednej strony twórczość zespołów bigbeatowych spoza głównego nurtu można przyrównać do twórczości amerykańskich zespołów spod znaku garage rocka. Charakteryzuje się ona często: prostotą wyrazu, surowością brzmienia, bezpośredniością przekazu, a czasem wręcz agresywnym, ciężkim brzmieniem. W miarę upływu czasu coraz więcej pojawia się też – zgodnie z trendami tamtych lat – inspiracji rockiem psychodelicznym.

Z drugiej strony piosenki wykonywane przez polskie zespoły bigbeatowe spoza głównego nurtu niosą ze sobą wartość wyjątkową z punktu widzenia politycznej, społecznej czy kulturowej historii PRL. Okazuje się bowiem, że na koncertach czy nawet w trakcie sesji radiowych polscy bigbeatowcy wykonywali utwory, których i warstwa muzyczna, i warstwa tekstowa były niezgodne ze standardami, jakie decydenci wprowadzali w oficjalnej, powszechnie dostępnej kulturze.

Należy się więc cieszyć z kolejnych nagrań odnajdywanych i publikowanych w ostatnich latach oraz z kolejnych prac naukowych i popularnonaukowych poświęconych big beatowi. Pokazują nam one bowiem nie tylko drugą stronę polskiego big beatu, ale też mniej znaną stronę historii PRL.

BIBLIOGRAFIA

- Bittner K., *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017.
 Covach J., *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History*, New York–London 2009.
 Gaszyński M., *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*, Ożarów Mazowiecki 2012.
 Stinzing R., Icha A., *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, Gdańsk 2009.
 Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
 Mamczur P., *Big beat. Polska odpowiedź na rock and rolla?*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2017, nr 5.
 Mamczur P., *Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki. Cover y i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big beatu*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4.
 Mann W., *Rock-Mann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków 2010.
 Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej. Lata 1958–1973*, Warszawa 2014.
 Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski*, Warszawa 2007.
 Pęczak M., *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa 2013.
 Sadowska J., *Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności*, [w:] *Spółczesność PRL*, red. S. Jankowiak, Poznań 2011.
 Shuker R., *Popular Music. The Key Concepts*, Hoboken 2002.
 Tracz B., *Powstrzymać „dywersję moralną Zachodu”. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku*, [w:] *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. D. Magier, Lublin–Radzyń Podlaski 2016.
 Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
 Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

²³ Przyznawał to po czasie sam autor tekstu, Andrzej Kuryło; patrz: D. Michalski, dz. cyt., s. 650.

²⁴ M. Pęczak, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa 2013, s. 95.

²⁵ K. Bittner, dz. cyt., s. 236–237.

Andrzej Bogunia-Paczyński

CZERWONO-CZARNI NR 2



22 czerwca 1960 roku decyzją zarządu gdańskiego Jazz-Clubu rozwiązano grupę Rhythm & Blues i jednocześnie tego samego dnia, jak wiadomo, powołano do życia zespół Czerwono-Czarni. Miesiąc później nowo utworzony Zespół Rozrywkowy „Czerwono-Czarni” Gdańskiego Jazz-Clubu – bo taka była jego pełna nazwa – wystąpił po raz pierwszy publicznie w sali teatralnej Klubu Studentów Wybrzeża „Żak”.

Pięć premierowych koncertów big beatu w wykonaniu Czerwono-Czarnych (23, 25–28 lipca) przyjęto entuzjastycznie: *Publiczność reagowała bardzo żywiołowo – zapamiętał Wiesław Bernolak. Fruwały nie tylko marynary, ale także koszule, a nawet spodnie. Po każdym utworze rozlegał się wrzask wspomagany gwizdami...¹ To nie były zwykłe koncerty! – zachwycił się recenzent „Głosu Wybrzeża”. To nie była zwykła muzyka, choć na estradzie grał zespół muzyczny i śpiewano piosenki. To, co działo się podczas pięciu kolejnych występów drużyny „Czerwono-czarnych”², na długo pozostanie*

w pamięci tych, którym udało się dostać bilety i uczestniczyć w pierwszych koncertach młodego zespołu z Gdańska. [...] Rozrywkowy Zespół Gdańskiego Jazz-Clubu szturmował Wybrzeże, gromadząc na swych koncertach bite komplety widzów. W ciągu pięciu wieczorów rozbrzmiewały dźwięki muzyki szczególnie lubianej przez młodzież – muzyki z pewnością dość prymitywnej, na pewno trochę wariackiej, a jednak będącej ciekawym świadectwem upodobań młodych ludzi drugiej połowy XX wieku. Bohaterem koncertów były nowe i najnowsze kierunki muzyki rozrywkowej objęte nazwą – „big-beat”³.

Po inauguracyjnych koncertach w „Żaku”, na początku sierpnia zespół wyruszył w pierwszą, pospiesznie i dość przypadkowo zorganizowaną trasę po Polsce: najpierw odwiedził Łódź i Kutno, potem Cieplice, Kudową, Świeradów i Jelenią Górę, następnie Kielce i Skarżysko-Kamienną, i we wrześniu powrócił na Wybrzeże; łącznie C-C dali około 50 koncertów (w pierwszej ich części grał kwintet jazzowy „Dudusia” Matuszkiewicza, zapowiadał Jacek

¹ W. Bernolak, *Bernolak boogie*, Gdańsk 2009, s. 18–19.

² „Czerwono-czarni” – tak w oryginale.

³ (F.), *Sukces Gdańskiego Zespołu Rozrywkowego „Czerwono-czarni”. Po szturmie Wybrzeża – w Polskę*, „Głos Wybrzeża” 1960, 30–31 VII, nr 18(4286), s. 5.

Fedorowicz, autor zabawnego logo zespołu). Skończyły się wakacje, skończył się wrzesień, muzycy powrócili do swoich normalnych zajęć i pozamuzycznych obowiązków, niektórzy rozpoczęli studia – zespół zawiesił działalność, właściwie przestał istnieć, bo, jak pisze w monografii Czerwono-Czarnych Marek Gaszyński, *praktycznie nie miał kto grać*⁴. Planowane jesienne koncerty zespołu – pod egidą łódzkiej Estrady – nie doszły już do skutku.

Franciszek Walicki, zawiedziony i rozczarowany, nie dawał jednak za wygraną. Już 10 listopada wystosował obszerny list do Przemysława Gwoździowskiego (który powrócił w międzyczasie do rodzinnego Krakowa), zachęcając go do reaktywowania grupy:

Bardzo żałuję, że koncerty Czerwono-Czarnych nie odbyły się tak jak planowaliśmy. [...] Trzeba sobie wyraźnie powiedzieć, że Czerwono-Czarni nie byli tym zespołem, o jakim od dawna myśle. Mieli zbyt wiele słabych punktów. Najsłabszym punktem był niestety sam Zbyszek [Zbigniew Wilk – kierownik muzyczny], który nie potrafił uchwycić stylu i chyba nie rozumiał tego typu muzyki. [...] Dobry był właściwie tylko Bernolak – i chyba tylko on jeden, obok solistów, powinien wejść do nowego zespołu. Jest propozycja utworzenia nowego, wartościowego i kasowego zespołu, reprezentującego przede wszystkim styl „luksemburski” (z ewentualnym udziałem świetnej śpiewaczki w tym stylu, Lei Iwanowej z Bułgarii) pod Twoim kierownictwem muzycznym. [...] Musiałbyś tylko znaleźć pianistę i perkusistę (może Władysław Jagiełło?). Kontrabas znaleźlibyśmy chyba bez większych trudności. Zrealizowalibyśmy wtedy nasze plany, o których mówiliśmy jeszcze na Wybrzeżu. [...] Wydaje mi się, Przemku, że mógłbyś stworzyć

*doskonały zespół big-beatowy, jakiego w Polsce jeszcze nie było*⁵. Walicki nieprzypadkowo zwrócił się z tą propozycją do Gwoździowskiego – uważał go bowiem za najlepszego, najbardziej doświadczonego i wyróżniającego się muzyka w składzie C-C⁶ i w nim upatrywał nowego lidera. O tym swoim wyborze mówił, po latach, w rozmowie z D. Michalskim: *O Gwoździowskim mówiło z uznaniem wielu jazzmanów z Wybrzeża. A ponieważ jazzmani stworzyli Rhythm & Blues, więc pomyślałem, że skoro po półrocznej udanej próbie Czerwono-Czarni mają grać jeszcze lepiej, to niech pokieruje nimi dobry muzyk, najlepiej wychowany na jazzie. Zresztą z Przemkiem pracowało mi się bardzo dobrze: miał ucho, miał ton, grał stylowo, pracował szybko, był fachowcem. Wysłałem mu list i... wkrótce musiałem do niego pojechać, bo okazało się, że zespół oczywiście będzie, ale już nie na Wybrzeżu, tylko w Krakowie*⁷.

Gwoździowski energicznie przystąpił do ratowania zespołu – siłami krakowskimi – i zapobiegł jego rozpadowi. Zajął mu to niespełna miesiąc – w wywiadzie dla lipcowego numeru „Jazzu” w 1962 roku tak o tym mówił: *Zespół Czerwono-Czarni powstał w lecie 1960 roku na Wybrzeżu. Inicjatorem był red. Franciszek Walicki z „Głosu Wybrzeża”. Graliśmy najpierw w gdańskim „Żaku”, a potem objeżdżaliśmy Łódzkie i Kieleckie. Na jesieni zespół się rozleciał, bo w orkiestrze grało paru studentów, którzy „uwiązani” byli na uczelniach. W grudniu reaktywowałem zespół*⁸. Jak zatem Gwoździowski reaktywował zespół? Co działo się z Czerwono-Czarnymi na początku 1961 roku?

O okolicznościach reaktywowania w styczniu 1961 roku w Krakowie Czerwono-Czarnych nie wspominają autorzy biogramów encyklo-

⁴ M. Gaszyński, *Mocne uderzenie. Część pierwsza: Czerwono-Czarni, Część druga: Niebiesko-Czarni*, Warszawa 2008, s. 19.

⁵ List F. Walickiego do P. Gwoździowskiego w Krakowie: Gdynia 10 XI 1960, cyt. za: tamże, s. 19.

⁶ Autor pierwszej recenzji w „Głosie Wybrzeża” uznał występ Gwoździowskiego za jeden z najmocniejszych punktów programu i porównał jego „popisy w grze na saksofonie” do stylu czarnoskórego saksofonisty „Big-Luka” Sykesa.

⁷ D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, t. 3, Warszawa 2014, s. 71.

⁸ Przemysław Gwoździowski [w:] A. Sławiński, *Czerwono-Czarni czyli BIG-BEAT po polsku*, „Jazz” 1962, nr 7–8(71–72), s. 20.

pedycznych tego zespołu (*Encyklopedia polskiej muzyki rockowej*, *Encyklopedia polskiego rocka*, *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, *Wikipedia*). Również autorzy monumentalnej monografii *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, a także opracowania *Nowa muzyka – Trójmiejski impuls*⁹, przedstawiając historię C-C, nie odnotowują okresu prób i koncertów w Krakowie na początku 1961 roku (błędnie też datują zakończenie działalności zespołu w pierwotnym składzie, twierdząc, że przetrwał on do połowy stycznia 1961 roku¹⁰). Natomiast autorzy szkicu historycznego *Wszystko zaczęło się w Trójmieście*, podsumowującego pionierską dekadę polskiej muzyki młodzieżowej (1959–1968), zwracają uwagę na następującą prawidłowość: pierwsze zespoły powstałe w „kolebce polskiego big beatu” – w tym także Czerwono-Czarni – musiały w pewnym momencie swojej działalności emigrować z Trójmiasta do innych miast, ratując się przed „powolną [tu] śmiercią i węgietacją”¹¹.

Sam twórca Czerwono-Czarnych epizod krakowski w działalności C-C pomija w swoich wspomnieniach milczeniem, ograniczając się jedynie – w odniesieniu do roku 1961 – do pobieżnego przypomnienia: częstych zmian personalnych w składzie C-C (I–VIII), występów w Warszawie (II–IV), nagrania pierwszej płyty (IV), otwarcia sopockiego Non-Stopu (VII–VIII), rozpoczęcia akcji „Czerwono-Czarni szukają młodych talentów” (VIII) i wreszcie przejścia zespołu pod opiekę Estrady szczecińskiej (IX), co zakończyło jego

współpracę z C-C. *Bardzo zabolala mnie i przygnębiła „zdrada” Czerwono-Czarnych, ich wyjazd do Szczecina i sposób, w jaki do tego doszło....* – pisał Walicki. To tłumaczy, dlaczego tak niechętnie wracał pamięcią do wydarzeń roku 1961¹².

*

1 stycznia 1961 roku nowym kierownikiem muzycznym Zespołu Rozrywkowego „Czerwono-Czarni” Gdańskiego Jazz-Clubu mianowany został 24-letni Przemysław Gwoździowski, saksofonista, kompozytor i aranżer, od połowy lat 50. związany z klubami jazzowymi Krakowa i Nowej Huty, członek nowohuckiego Kolorowego Jazzu J. Krzeczka (1956–1957), grupy Hot-Combo (1957–1959) i Czerwono-Czarnych od początku ich istnienia (1960).

Zostało nas dwóch... – wspomina w swojej książce Wiesław Bernolak – *Przemek Gwoździowski, który jednocześnie stał się kierownikiem muzycznym, no i ja – oraz soliści [...]. Potrzebowaliśmy trzech muzyków. Przemek znał środowisko muzyczne w Krakowie, więc zaproponował, że tam poszuka. To okazało się dobrym posunięciem*¹³.

Gwoździowski rzeczywiście dobrze znał tujsze środowisko, szybko więc znalazł pianistę, kontrabasistę i perkusistę. W pierwszych dniach stycznia 1961 roku do Krakowa przyjechali Walicki i Bernolak, Estrada krakowska pożyczyła niezbędny sprzęt i reaktywowani Czerwono-Czarni rozpoczęli próby w sali Gar-

nizonowego Klubu Oficerskiego w Krakowie (upamiętnionej wcześniej występami legendarnego kabaretu „Siedem Kotów”¹⁴). Zespół grał w nowym, skompletowanym przez Gwoździowskiego składzie: Tomasz Śpiewak (piano) – absolwent krakowskiego liceum muzycznego, student muzykologii UJ; Gustaw Gabor (kontrabas) – członek kierowanej przez J. Gerta Orkiestry PR w Krakowie, wcześniej skrzypek nowohuckiej kapeli cygańskiej; Jan Knap (perkusja) – student PWSM w Krakowie; Wiesław Bernolak (gitara elektryczna) i Przemysław Gwoździowski (saksofon tenorowy, akordeon, kierownictwo muzyczne). Po kilku dniach do tak sformowanej sekcji dołączyli soliści: Michaj Burano, Janusz Godlewski, Andrzej Jordan (jeden w składzie C-C członek grupy R&B) i Marek Tarnowski.

Nie pracowano nad nowym repertuarem – były to te same rockandrollowe i rhythmandbluesowe standardy, które wykonywał pierwotny skład C-C (i właściwie te same, co R&B), czyli utwory wielkiej czwórki: Presley, Halley, Steele, Anka. Chodziło o to przede wszystkim, żeby dobrani przez Gwoździowskiego muzycy zgrali się ze sobą. Po dwóch tygodniach zespół, z nową sekcją złożoną z – podkreślmy – czterech muzyków z Krakowa plus jeden Bernolak z Wybrzeża, był gotowy do występu.

W piątek 20 stycznia 1961 roku o godz. 19.00 odnowieni Czerwono-Czarni – „Czerwono-Czarni nr 2”, jak nazwał ich Dariusz Michalski¹⁵ – pod wodzą Przemysława Gwoździowskiego po raz pierwszy zagrali w hali Garaży w Nowej Hucie. *Wczoraj w nowohuckiej hali Garaży odbył się przy wypełnionej widowni*

*pierwszy występ zespołu Czerwono-Czarnych z gdańskiego Jazz-Klubu... – pisało nazajutrz „Echo Krakowa”. Atmosfera spotkania z młodymi melomanami jazzu była gorąca, co w warunkach niedostatecznie ogrzanej sali pozwoliło na podwyższenie temperatury „z minus na plus”. Szczególnie „na plus” wypadli piosenkarze zespołu: Marek Tarnowski, Andrzej Jordan i Janusz Godlewski. Czerwono-Czarni jako jedyny zespół w Polsce grający w stylu „Big-Beat”, znanym sobie (dosłownie: silnym uderzeniem) mocnym rytmem. [...] Nastrojowość i ekspresję pogłębiała gra kolorowych świateł. Publiczność nowohucka przyjęła zespół spontanicznie, zachowując jednak umiar w wyrażaniu swego entuzjazmu*¹⁶.

W sobotę 21 stycznia, również o godz. 19.00, Czerwono-Czarni zagrali po raz drugi, tym razem w hali Korony w Podgórzu. „Dziennik Polski” w poniedziałkowym wydaniu informował w krótkiej notatce: *W piątek w Nowej Hucie i w sobotę w Podgórzu wystąpił zespół Czerwono-Czarni z gdańskiego Jazz-Klubu grający w stylu „Big-Beat” tzn. mocnym rytmem. Publiczność gorąco oklaskiwała wszystkich wykonawców, a zwłaszcza pieśniarzy: Marka Tarnowskiego, Andrzeja Jordana i Janusza Godlewskiego*¹⁷.

Te dwa koncerty, w hali Garaży i w hali Korony, to była pierwsza prezentacja big beatu w Krakowie, to była próba generalna przed wyjazdem zespołu do Warszawy i ogólnopolską premierą Czerwono-Czarnych początkującego ich tryumfalny rajd po estradach całego kraju. To tu właśnie – w Nowej Hucie i w Podgórzu – nastąpiło pierwsze mocne uderzenie

⁹ R. Stinzing, A. Icha, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, Gdańsk 2009; ciz, *Nowa muzyka – Trójmiejski impuls*, [w:] *Wspomnienia rówieśników rock and rolla*, Sopot 2010. Pominięcie okresu krakowskiego C-C poniekąd tłumaczy się tu przyjętą przez autorów zasadą ograniczenia prezentacji tych zespołów, które utworzone w Trójmieście zdobyły później popularność ogólnopolską (Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, Czerwone Gitary), do ich pionierskich dokonań na Wybrzeżu. Zważywszy jednak, że misję reaktywowania C-C Walicki, jako przedstawiciel gdańskiego Jazz-Clubu, powierzył już w listopadzie 1960 roku P. Gwoździowskiemu, nie wydaje się słuszne przemilczenie istotnych zmian, jakie nastąpiły w zespole na przełomie 1960 i 1961 roku.

¹⁰ Po raz ostatni zespół Czerwono-Czarni w pierwotnym składzie wystąpił – po powakacyjnym zawieszeniu działalności – w połowie grudnia 1960 roku na trzech koncertach w Szczecinie, które były jednocześnie pożegnaniem muzyków odchodzących z zespołu – od pierwszych dni stycznia 1961 roku C-C pracowali już w Krakowie w nowym składzie.

¹¹ J. Kossela, S. Zabieglik, *Wszystko zaczęło się w Trójmieście*, „Litera. Miesięcznik społeczno-kulturalny Wybrzeża” 1969, nr 3(87), s. 16.

¹² F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 126; tenże, *Epitafium na śmierć rock’n’rolla*, Sopot 2012, s. 72.

¹³ W. Bernolak, dz. cyt., s. 21.

¹⁴ Próby odbywały się w mieszczącej się na I piętrze budynku GKO reprezentacyjnej sali balowo-teatralnej o charakterystycznym secesyjnym wystroju. W latach 1946–1947 działał tu Muzyczny Teatr Miniatur Autorów i Malarzy Tygodnika „Przekrój” SIEDEM KOTÓW, stworzony przez Mariana Eilego i Konstantego I. Galczyńskiego, a kierowany muzycznie przez Ande Kitschman (występowali w nim m. in.: H. Bielicka, H. Grossówna, A. Kamińska, I. Kwiatkowska, J. Bielenia, T. Olsza, L. Sempoliński, J. Warnecki, a także J. Waldorff i K.I. Galczyński, zapowiadał Z. Mroźewski); w tym samym czasie przy Kasynie Oficerskim funkcjonował pierwszy po wojnie w Krakowie dancingowy Ogród Letni „Oaza”, w którym do tańca grała orkiestra „Oaza-Jazz” i kwintet jazzowy S. Taurosa.

¹⁵ D. Michalski, dz. cyt., s. 72.

¹⁶ A. Żarnowski, *Czerwono-Czarni na estradzie*, „Echo Krakowa” 1961, 21–22 I, nr 18(4838), s. 2.

¹⁷ K. Zbijewska, *Mocny rytm na estradzie*, „Dziennik Polski” 1961, 22–23 I, nr 19(5260), s. 10.

nowej muzyki i tu rozpoczął się bigbeatowy podbój Polski. To wszystko zawdzięczamy Przemysławowi Gwoździowskiemu. Inicjatywa wyszła oczywiście od Walickiego, ale gdyby nie szybka i skuteczna akcja Gwoździowskiego, Czerwono-Czarni podzieliłoby los grupy Rhythm & Blues, która zakończyła działalność po niespełna roku istnienia.

*

Piszący te słowa – będąc przekonany zarówno o doniosłym znaczeniu epizodu krakowskiego w historii pierwszego polskiego zespołu beatowego, jak i o osobistej zasłudze Przemysława Gwoździowskiego, który doprowadził do wznowienia działalności Czerwono-Czarnych z udziałem muzyków z Krakowa – podjął starania o pozyskanie dodatkowych informacji na temat prób i koncertów C-C w styczniu 1961 roku. W tym celu w roku 2010 i 2011 – a więc 50 lat od czasu powstania zespołu – kontaktował się, rozmawiał i korespondował z: Franciszkiem Walickim, Wiesławem Bernolakiem, Gustawem Gaborem, Andrzejem Jordanem, Janem Knapem, Tomaszem Śpiewakiem, a także z p. Elżbietą Gwoździowską. Mimo iż udzielenie odpowiedzi na szereg szczegółowych pytań dotyczących wydarzeń sprzed pół wieku sprawiło indagowanym trudność niekiedy nie do pokonania (Franciszek Walicki w miłej i zaszczepionej dla autora rozmowie zechciał wyznać, że „nie jest nawet pewien, czy był wtedy, w styczniu 1961 roku, w Krakowie...”), nie mniej jednak udało się uzyskać kilka nowych, wartych odnotowania informacji.

Wiesław Bernolak: [...] Odpowiem teraz na Pańskie pytania. W pierwszych dniach stycznia 1961 roku zjechaliśmy do Krakowa. Pan Walicki przyjechał z człowiekiem, który przywiózł aparaturę do śpiewania i miał nagłaśniać koncerty. Aparaturę tę skompletował p. Wielochowski [Bohdan Wielochowski – realizator dźwięku, akustyk zespołów: Rhythm & Blues, Czerwono-Czarni i Niebiesko-Czarni, konstruktor

i budowniczy pierwszych w Polsce wzmacniaczy gitarowych i kolumn głośnikowych – przyp. A.B.], elektryk z Domu Kultury w Gdyni, gdzie odbywały się pierwsze próby w 1960 roku. Ja przyjechałem z gitarą „Jolana-Gratiosa” i zrobionym przez p. Wielochowskiego wzmacniaczem do gitary 40 W. W Krakowie zakwaterowano nas w hotelu Warszawskim niedaleko dworca kolejowego. Ze starego składu byłem ja i Przemek Gwoździowski, który został kierownikiem muzycznym zespołu. Soliści ci sami, co w pierwszym składzie C-C, tzn. Tarnowski, Jordan i Godlewski, trochę później dojechał Burano. Próby odbywały się w Klubie Oficerskim w sali teatralnej na piętrze. Około dwa tygodnie próbowaliśmy, budując program planowanych koncertów. Przemek i p. Walicki ułożyli program podobny do tego, jaki graliśmy w pierwszym składzie. Każdego dnia przy pomocy magnetofonu z nagraniami oryginalnymi wprowadzaliśmy nowych kolegów do stylu, jaki powinien prezentować zespół C-C. Nowymi muzykami byli: Tomek Śpiewak – pianista, student muzykologii UJ, Gustaw Gabor – basista i skrzypek z Big-Bandu radiowego J. Gerta w Krakowie, zaś na perkusji zaczął z nami grać Janek Knap, który wcześniej grał w restauracji Patria w Zakopanem. O ile dobrze pamiętam, to najpierw zagraliśmy koncert w Klubie Oficerskim dla zaproszonych gości, później koncerty w mniejszych miastach województwa krakowskiego, potem graliśmy w samym Krakowie. [...] Jeżeli chodzi o repertuar, to w większości akompaniowaliśmy solistom. Przemek i ja graliśmy dla urozmaicenia parę instrumentalnych utworów, ale było to może 5 proc. całego repertuaru. Tarnowski śpiewał swingujące utwory, takie jak „Elevator Rock” lub inne z repertuaru B. Haleya, Godlewski dobrze śpiewał pod T. Steele’a, Ch. Berry’ego i E. Presleya, Jordan śpiewał przeważnie w duecie z Tarnowskim piosenki z repertuaru popularnych wtedy The Everly Brothers, a Burano żywiołowe piosenki Presleya i przerobione rytmicznie piosenki francuskie, na przykład walc „Padam, padam” (z polskim tytułem zmienionym na „Madame, madame”) grany przez nas

w rytmie szybkiego swinga z mocnym akcentem na 2 i 4; Burano śpiewał też ballady po cygańsku (m.in. melodię z filmu „Czarny Orfeusz”). [...] Repertuar zrobiony wtedy w Krakowie grany był częściowo przez kilka następnych lat. [...] Jeśli chodzi o instrumenty, to ja, jak już wspomniałem, miałem gitarę „Jolana-Gratiosa”, Przemek saksofon „Selmera” (pamiętam, że kupił kiedyś ustnik Berg Larsena, ponoć rewelacyjny), Gustek Gabor woził swój wielki kontrabas, Jasio Knap grał na perkusji produkcji Szpaderskiego z Łodzi. [...] Ubrani byliśmy wszyscy w czerwone marynarki, czarne spodnie, pod marynarką biała koszula z czarną muszką. [...] Estrada krakowska zapewniała nam transport i hotele. Jeździliśmy tzw. Stonką, gdzie w kącie stał mały piecyk na węgiel, który ogrzewał nas podczas dojazdów na koncerty. Niestety, nie posiadam żadnych zdjęć z tego „krakowskiego” stycznia 1961 r. – sytuacja ekonomiczna każdego z nas nie była dobra i nikt z nas nie miał nawet aparatu fotograficznego. Poza tym chyba nie traktowano nas poważnie i nie było wielu chętnych na utrwalenie tego, co się działo na naszych koncertach. Nie możemy też zapomnieć o presji ze strony władzy i opinii tych, co pisali recenzje i artykuły o „śmiałkach”, którzy odważyli się na granie Rock and Rolla. To jest wszystko, co pamiętam z tego okresu...¹⁸.

Po dokładnym przeanalizowaniu informacji przekazanych przez W. Bernolaka i opierając się na wynikach szczegółowej kwerendy prasy krakowskiej oraz innych dokumentów archiwalnych, możemy dokonać tu istotnych uzupełnień. Przede wszystkim uznać należy, że pierwszy koncert Czerwono-Czarnych w Krakowie – jako pierwsza prezentacja muzyki beatowej w tym mieście – odbył się w dniu 16 stycznia 1961 roku o godz. 18:00 w sali Garnizonowego Klubu Oficerskiego przy ul. Bitwy pod Lenino (wcześniej, i dziś ponownie: M. Zyblikiewicza). Cennym wzbogaceniem

ikonografii C-C i znakomitą ilustracją tego historycznego – bo początkującego przecież w Krakowie erę big beatu, czyli grania „mocnym rytmem” – wydarzenia, okazało się odnalezienie w archiwum rodzinnym p. Elżbiety Gwoździowskiej jedyne, niepublikowanego dotąd zdjęcia przedstawiającego Przemysława Gwoździowskiego podczas koncertu w dniu 16 stycznia 1961 roku.

Nazajutrz po inauguracyjnym występie (zamkniętym, wstęp był tylko dla osób zaproszonych) zespół wyruszył „stonką”, czyli należącym do Estrady Krakowskiej, pomalowanym na żółto ciężarowo-osobowym lublinem 51/GAZ, w pierwszą trasę po województwie krakowskim i odwiedził kolejno: Andrychów (17 I), Rabkę (18 I) i Nowy Targ (19 I), po czym wrócił na koncerty do Krakowa (20-21 I).

Andrzej Szmilichowski (Jordan): Miły imieniu! Niestety niewiele będę Ci mógł pomóc, ale ponieważ „wiele” składa się z całej masy różnych „niewiele”... Archiwum nie mam i nigdy nie miałem, ot młodzieńcza niefrasobliwość. Gdzie by mi wtedy mogło przyjść do głowy, że warto cokolwiek zbierać! Pamiętam natomiast koncerty w Rabce i Nowym Targu. Szczególnie w Rabce, gdzie przyszedł do mnie po koncercie chłopak cały w wypiekach i pokazał dowód osobisty, a w nim jak byk – ANDRZEJ JORDAN! Bardzo był rozzarowany, że nie jesteśmy rodziną. Dodam nawiasem, że ów rabkowski Jordan naszedł mnie, gdy siedzieliśmy z Przemkiem Gwoździowskim przy kolacji (zaprosili nas Wojtek – Sharon Tate i cała ta tragedia – i Ewa Frykowscy, w wózeku spał ich synek, ten, co gdy dorósł, związał się z Wajdówną i w niewyjaśnionych okolicznościach został zasztyletowany, a jego matka Ewa wyszła za Michaja Burano itd., itp.). Przemka widziałem ostatni raz wiele lat temu, na koncercie dinozaurów w Operze Leśnej. Lubilem go bardzo – ten chłopak miał

¹⁸ List od Wiesława Bernolaka: Malmö, 10 XII 2010.

charyzmę! Sprawila mi wielką przykrość wiadomość, że zmarł¹⁹.

Tomasz Śpiewak: Postaram się odpowiedzieć na chociaż niektóre z Pańskich pytań. A więc – próby były w styczniu 1961 r. w Krakowie, w GKO, tam był też pierwszy koncert. Skład zespołu: Przemysław Gwoździowski – sax tenor, Wiesław Bernolak – gitara elektryczna, Augustyn (Gustek) Gabor – kontrabas, Jan Knap – perkusja, Tomasz Śpiewak – fortepian). Z wyjątkiem Bernolaka (z Gdańska) wszyscy inni z Krakowa, Gabor z Nowej Huty, Gwoździowski z Wieliczki. Wszyscy graliśmy w lokalach Nowej Huty: ja, Gabor i Knap w Arkadii, Gwoździowski chyba w Stylowej. No, i soliści: Tarnowski, Godlewski, Jordan (z Rhythm & Blues) i Burano. Daliśmy koncerty w Krakowie i w Nowej Hucie, a potem pojechaliśmy w objazd po województwie krakowskim, ale gdzie dokładnie, to już nie pamiętam. Był to zespół właściwie akustyczny, jedynie Bernolak miał wzmacniacz 40 W, ale i tak było za głośno. Potem oni wyjechali do Warszawy, a ja wróciłem na muzykologię na UJ. Przykro mi, że niewiele mogę Panu pomóc, nie mam niestety żadnych zdjęć z tego okresu. Wszystko to traktowałem trochę tymczasowo – pomagałem Przemkowi Gwoździowskiemu w organizacji zespołu. Studiowałem wtedy na UJ i nie mogłem dużo jeździć. Tak że do Warszawy wtedy nie pojechałem, pojechałem dopiero w kwietniu nagrywać pierwszą płytę, pamiętam jak dziś... „When the Saints go marching in” – to była moja aranżacja dla Czerwono-Czarnych... A potem, w wakacje, do Sopotu, gdzie grałem w pierwszym Non-Stopie²⁰.

Jan Knap: Panie Andrzeju, witam serdecznie... Wszystkie podane przez Pana fakty i wiadomo-

ści na temat naszych pierwszych prób i koncertów w Krakowie i województwie krakowskim są autentyczne. Niestety nie mam dokładnych danych na temat naszych pierwszych koncertów tzw. krakowskiej trasy koncertowej, chyba musi się Pan oprzeć na informacjach Wiesława Bernolaka. Jedynym człowiekiem, który może mieć jakieś notatki, jest Franciszek Walicki, a więc założyciel Czerwono-Czarnych. [...] Odnalazłem również kontrabasistę z pierwszego składu C-C, Gustawa Gabora. Rozmawiałem z nim przed chwilą, mieszka w Niemczech, obiecał, że wspólnie z małżonką postarają się przypomnieć sobie, jak to wtedy było. Niestety, on nie korzysta z internetu, ale jest gotów przyjechać nawet do Krakowa (mieszka tam jego rodzina) i spotkać się z Panem. Łączę serdeczne pozdrowienia i życzę również powodzenia w tym trudnym zadaniu odtworzenia tak odległej historii naszego zespołu²¹.

Gustaw Gabor: [...] Podczas koncertu Czerwono-Czarnych w hali Garaży ludzie, widząc grających w zespole muzyków znanych im z występów w lokalach tanecznych Nowej Huty, m.in. w Arkadii²², w pewnym momencie zaczęli skandować: „Ar-ka-dia! Ar-ka-dia!”²³.

Dodajmy – te same okrzyki dało się słyszeć rok później podczas drugiego koncertu Czerwono-Czarnych w Nowej Hucie (7 I 1962), gdy w składzie zespołu pojawił się, obok Gwoździowskiego i Knapa, również pochodzący z Nowej Huty, znany z występów w orkiestrach tanecznych grających w restauracji Arkadia, niezwykle tu popularny Józef Krzeczek – multiinstrumentalista, lider nowohuckiego Kolorowego Jazzu, przyszły kierownik muzyczny i kompozytor wielu przebojów C-C. Tydzień

później na koncercie w Bochni zadebiutował kolejny krakowianin wprowadzony przez Gwoździowskiego – Toni Kecz, czyli Antoni Kaczor z Podgórze, śpiewający gitarzystą i lider grupy Quirino. Nie można też zapomnieć, że w składzie C-C – ciągle zmieniającym się – pojawiał się wtedy jeszcze jeden pianista z Krakowa, także odkryty przez Gwoździowskiego – Zbigniew Podgajny, wkrótce współtwórca i lider Niebiesko-Czarnych.

*

Czerwono-Czarni w ciągu 16 lat istnienia wylansowali kilkadziesiąt niezapomnianych przebojów, nagrali 95 płyt, jako najstarszy i najbardziej doświadczony polski zespół zagrali przed The Rolling Stones w Sali Kongresowej (1967). Przewinęło się przez Czerwono-Czarnych wielu, ponad 70, znanych muzyków – instrumentalistów i wokalistów – występujących w kolejnych 47, jak obliczono²⁴, składach. Ambitni prekursorzy mocnego uderzenia po praktyce w C-C zasilali potem inne nowo powstające zespoły albo zakładali własne; tak pojawiły się, warto przypominieć, kolejne formacje: Luxemburg-Combo

Godlewskiego i Keczera, Niebiesko-Czarni Podgajnego, Polanie Bernolaków i Puławskiego, Trubadurzy Poznakowskiego, Bizony Bizonia... itd. „Muzyk to marny, co nie grał w Czerwono-Czarnych”... – żartuje dzisiaj, nie bez satysfakcji, Ryszard Poznakowski. Wszystko zaczynało się więc od Czerwono-Czarnych – kontynuatorów pionierskiego dzieła grupy Rhythm & Blues (1959), rockandrollowej forpoczt w naszym kraju, pierwszego „dziecka” red. Franciszka Walickiego, Ojca polskiego big-beatu.

Zgrupowanie krakowskie i koncerty w styczniu 1961 roku – poprzedzające serię warszawskich występów w Kongresowej, nagranie pierwszej polskiej płyty rockandrollowej i inauguracja sopockiego Non-Stopu – były dla Czerwono-Czarnych swoistym obozem kondycyjnym i próbą generalną, a repertuar przygotowany wtedy przez skład krakowski zespół wykonywał przez kilka następnych lat. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie skuteczne działania Przemysława Gwoździowskiego, dzięki któremu spełniło się marzenie red. Walickiego i pierwszy polski zespół beatowy rozpoczął – od Krakowa właśnie – swój tryumfalny pochód przez Polskę.

²⁴ M. Jacobson, *Genealogia Czerwono-Czarnych*, [w:] 50 lat zespołu Czerwono-Czarni [folder], Sopot 2010.

BIBLIOGRAFIA

- Bernolak W., *Bernolak boogie*, Gdańsk 2009.
(F.), *Sukces Gdańskiego Zespołu Rozrywkowego „Czerwono-czarni”. Po szturmie Wybrzeża – w Polskę*, „Głos Wybrzeża” 1960, 30–31 VII, nr 18(4286).
Gaszyński M., *Mocne uderzenie. Część pierwsza: Czerwono-Czarni, Część druga: Niebiesko-Czarni*, Warszawa 2008.
Jacobson M., *Genealogia Czerwono-Czarnych*, [w:] 50 lat zespołu Czerwono-Czarni [folder], Sopot 2010.
Kossela J., Zabieglik S., *Wszystko zaczęło się w Trójmieście*, „Literary Miesięcznik społeczno-kulturalny Wybrzeża” 1969, nr 3(87).
Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, t. 3, Warszawa 2014.
Przemysław Gwoździowski [w:] A. Sławiński, *Czerwono-Czarni czyli BIG-BEAT po polsku*, „Jazz” 1962, nr 7–8(71–72).
Stinzing R., Icha A., *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, Gdańsk 2009.
Stinzing R., Icha A., *Nowa muzyka – Trójmiejski impuls*, [w:] *Wspomnienia rówieśników rock and rolla*, Sopot 2010.
Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
Walicki F., *Epitafium na śmierć rock’n’rolla*, Sopot 2012.
Zbijewska K., *Mocny rytm na estradzie*, „Dziennik Polski” 1961, 22–23 I, nr 19(5260).
Żarnowski A., *Czerwono-Czarni na estradzie*, „Echo Krakowa” 1961, 21–22 I, nr 18(4838).

¹⁹ Mail od Andrzeja Szmilichowskiego (Jordana): Sztokholm, 9 VIII 2011.

²⁰ Mail od Tomasza Śpiewaka: Melbourne, 8 I 2011; spotkanie w Krakowie: 26 IX 2011.

²¹ Mail od Jana Knapa: Sztokholm, 9 II 2011.

²² Restauracja „Arkadia” – największy w Nowej Hucie, reprezentacyjny „lokal dziennie-noctny” przy Placu Centralnym, otwarty 31 grudnia 1957 roku; na inauguracyjnej zabawie sylwestrowej do tańca grał zespół klubowy Nowohuckiego Jazz-Klubu Hot-Combo w składzie: J. Byrczek, J. Chmielewski, P. Gwoździowski, J. Krzeczek.

²³ Rozmowa telefoniczna z Gustawem Gaborem: 29 V 2011.

5

LUDZIE

Kamil Dźwinel

JEST INNY ŚWIAT. ANTONINA KRZYSZTOŃ¹



1. POWOŁANA DO ŚPIEWANIA. KIM JEST ANTONINA KRZYSZTOŃ?

Ona miała niezwykle możliwości głosowe i muzyczne² – powiedział o Antoninie Krzysztoń (rocznik 1954) Jan Krzysztof Kelus, jej przyjaciel i wydawca debiutanckiej drugoobiegowej kasety. Krzysztof Gajda pisze o artystce: *Uczuciowa interpretatorka nastrojowych ballad o niezrównanym głosie i wielkiej muzycznej wrażliwości*³. O przejmującym „czystym głosie”⁴ artystki wspomina również Izolda Kiec. Rzeczywiście wokół autorki kultowej *Perłowej łodzi* jest niezwykle charakterystyczny, delikatny, mocno hipnotyczny, imponujący spokojny, a jednocześnie natężony. Wyciszający i charakterystyczny jak sama pieśniarka. Wojciech Wąglewski, który miał okazję współpracować z „Toską” (jak pieśnizotliwie zwą ją odbiorcy), mówił: *Podejrzewam, że Konfucjusz twierdząc, że trzeba się tak doskonalić, by obdarzać spoko-*

*jem innych ludzi, przewidywał nadejście Tośki*⁵. Z piosenką bardów połączyła ją nie tylko biografia, lecz przede wszystkim forma piosenki – eksplorująca poetyckie doznanie, zgłębiająca jednostkowe doświadczenie. Krzysztoń często komponuje muzykę do cudzych tekstów, pisze teksty do muzyki tradycyjnej z różnych stron świata, nie waha się włączać do własnych albumów piosenki innych artystów (w tym bardowskich przyjaciół – Kelusa i Karela Kryla), jednak ponad połowa jej dorobku to rzeczy integralnie autorskie. Jej pomysł na piosenkę, realizowany od kilkudziesięciu lat, wiąże się z ekspozycją meliczności fraz, budowaniem nastroju wyciszenia z pomocą śpiewu i muzyki, które są dla artystki językiem równie doskonałym co ich dyskursywny odpowiednik.

Nim na dobre poświęciła się piosence, Antonina Krzysztoń ukończyła psychologię na warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej.

¹ Tekst jest jednym z rozdziałów mojej pracy doktorskiej „O czym śpiewa Arijon”? Tekstowe wymiary polskiej piosenki bardowskiej od końca lat 60. XX wieku, obronionej w czerwcu 2018 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

² Za: K. Gajda, *Aneks. Kawał w bok od szosy głównej...*, [w:] tegoż, *Poza państwowym monopołem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998, s. LXXX.

³ Zob. <http://www.piesniniepokornych.polskieradio.pl/krzyszton#1039014>.

⁴ I. Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013, s. 108.

⁵ Te słowa zostały umieszczone na odwrocie płyty *Takie moje wędrowanie* (Pomaton, 1993).

Notabene przez jej twórczość metodycznie perserują dwa wątki wyraźnie psychologiczne⁶: miłości oraz jej wpływu na życie i wybory ludzi, a także poszukiwania własnej tożsamości, zwłaszcza w jej aspekcie duchowym czy wprost religijnym. Artystka po śmierci swego ojca Jerzego (lekarza, nie mylić z pisarzem Jerzym Krzysztoniem⁷) przeprowadziła się z matką do ciotki – Haliny Mikołajskiej, znakomitej aktorki, małżonki Mariana Brandysa. Już w trakcie studiów związała się z Klubem Inteligencji Katolickiej i środowiskiem skupionym wokół „Robotnika”, uczestniczyła w działaniach KOR-u, wożąc paczki pokrzywdzonym radomskim robotnikom (spotykają się zatem losy Krzysztoń, Kelusa i Kleyffa), współpracowała również ze Studenckimi Komitetami Solidarności. Za swoją aktywność Krzysztoń była wielokrotnie aresztowana, stale ją inwigilowano i dręczono anonimami wysyłanymi na uczelnię⁸.

Debiutuje w 1981 roku na Pierwszym Przeglądzie Piosenki Prawdziwej, co otwiera jej drogę do NOW-ej i prowadzonej przez Kelusa Oficyny Fonograficznej CDN, gdzie ukazują się jej taśmy *Pieśni, piosenki, piosneczki* (z Markiem Walawenderem, 1987) oraz *Piosenki Karela Kryla* (z Andrzejem Michalskim) – ta druga kasetka obiegała nasz kraj na tyle skutecznie, że czeski bard dziwił się nawet, iż publiczność śpiewa razem z nim w trakcie polskich koncertów⁹. W 1983 roku artystka odmawia rejestracji występu przez traktowaną jako reżimowa telewizję po zwycięstwie na Studenckim Festiwalu Piosenki (symbolicznym utworem *Chusta Weroniki*), co skazuje ją na niebyt w obiegu

oficjalnym. Jest to jednak decyzja w pełni świadoma, wskazująca na dojrzałość i odwagę pieśniarki: *Choć wiedziałam, że moje piosenki w większości mogłyby ukazać się w normalnym obiegu, nie chciałam tego. Trwał bojkot zarówno TV, [jak] i Radia. To był czas, gdy ludzi wsadzano do więzienia za ich przekonania. Nie dopuszczałam oczywiście żadnej innej możliwości*¹⁰.

Po 1989 roku autorka podejmuje decyzję o całkowitym poświęceniu się piosence, publikując kilkanaście albumów. Jej drogę w nowych warunkach wolnorynkowych rozpoczyna kasetą *Inne światy* wydana przez Pomaton (1990), młodą firmę fonograficzną publikującą w tamtym czasie nagrania Jacka Kaczmarskiego. Jedną z jej nowszych płyt nosi tytuł *Skarb* (2017) i stanowi rodzaj hołdu dla najważniejszych artystów piosenki: Czesława Niemena, Bułata Okudźawy, Karela Kryla, Jana Krzysztofa Kelusa oraz Ewy Demarczyk. *Są to* – jak mówi pieśniarka – *artyści, których piosenki nuciłam, będąc nastolatką – moi nieświadomi nauczyciele śpiewu. Szczególne miejsce w moim sercu zajmuje Czesław Niemen, który, nic o tym, oczywiście, nie wiedząc, pomógł mi przetrwać trudny czas dorastania. Drugą taką osobą jest Ewa Demarczyk. [...] Ta płyta jest podziękowaniem wszystkim, którzy towarzyszyli mi, uczyli wrażliwości, poszukiwania piękna i prawdy*¹¹.

Na jej koncie znajdują się także albumy konceptualne – na przykład: *Pieśni postne* (1992) zbierające tradycyjną ludową twórczość religijną, *Czas bez skarg* (1995) poświęcony do-robkowi Kryla, któremu towarzyszą wiersze

⁶ Pracowała pani w zawodzie? – Tak, byłam terapeutką i pracowałam w Instytucie Psychoneurologicznym. Myślę zresztą, że te studia bardzo mi się przydały w życiu. Robert Mazurek rozmawia z Antoniną Krzysztoń, „Plus Minus. Dodatek do Rzeczpospolitej”, <http://www.rp.pl/artukul/701003-Robert-Mazurek-rozmawia-z-Antonina-Krzyszton.html#ap-1>.

⁷ Jak podkreśla artystka: tamże.

⁸ Krzysztoń opowiada o tym Łukaszowi Orbitowskiemu w programie *Dezerterzy*, <https://www.youtube.com/watch?v=eQVXC8JcQVg>. Przypada przy tym znacząca anegdota związana z jej pierwszym pobytem w areszcie: [...] ja byłam wtedy, można powiedzieć, dziewczynką, chociaż miałam dwadzieścia jeden lat [...]. Tam była absolutna rewizja [...] i zamknęli mnie do celi, gdzie były dwie prostytutki i takie z „gospodarczych” dziewczyny też były. Na drugi dzień klęcząc, śpiewaliśmy pieśni [śmiech].

⁹ Zob. K. Kryl, *Ja tu tylko śpiewam*, [wywiad B. Hrybaczonej i A. Jagodzińskiego], „Gazeta” 1989, z 14 XI, s. 6, przedr. [w:] K. Kryl, *Rozhovory*, Praha 2006, s. 137.

¹⁰ Życiorys, za: <http://www.antoninakrzyszton.pl/nowa-cv>.

¹¹ Cyt. za: *Skarb Antoniny*, <https://dorzeczy.pl/kraj/30989/Skarb-Antoniny.html>.

polskich poetów: Zbigniewa Herberta, Antoniego Słonimskiego, Seweryna Goszczyńskiego i Franciszka Karpińskiego, czy *Kolęda domowa... a nad śnieg wybieleję* (2004) przynosząca autorskie pastorałki oraz tradycyjne kolędy. Albumy z piosenkami autorstwa Krzysztoń to zaś między innymi *Takie moje wędrowanie* (1993), *Kiedy przyjdzie dzień* (1996), *Każda chwila* (1998), wypełnione ludowymi melodiami połączonymi z tekstami artystki *Wołanie* (2000), *Dwa księżycy* (2004), napisany w klasztornej odosobnieniu *Turkusowy stół* (2010), *Czekaj* (2013).

Już zwycięstwo w SFP uzmysłowiło artystce, że obrała właściwą drogę. I to właśnie od czasu występów w środowiskach studenckich, na domowych koncertach urodziła się w niej silna potrzeba kontaktu z publicznością. Odtąd na nim będzie jej zależeć najbardziej: [...] *ja kiedyś [...] miałam koncert i poczułam [...] jakby taki promień światła. I taka świadomość, że ja tych ludzi, którzy dzisiaj przyszli na ten koncert, nigdy w życiu już nie spotkam w takiej konfiguracji. [...] To jest może banalne, ale to bardzo mocno na mnie zadziało i pamiętam, że wtedy [...] skończyła się trema. Radość z tego, że mogę tych ludzi zobaczyć i spotkać [...] – to jest w przestrzeni. [...] to jest spotkanie*¹².

W innym miejscu powie: *Ja się czuję powołana do śpiewania. Każdy powinien odszukać swoje powołanie, ja swoje znalazłam*¹³. Artystka na wielu albumach zamieszcza piosenki silnie związane z Bogiem i chrześcijaństwem, twierdzi jednak, że nie chce nikogo nawracać muzyką, a chodzi jej o docieranie z muzyczno-poetyckim przekazem do ludzi, o pokazanie innego świata. Innego przede wszystkim od popkultury – Krzysztoń określa się zdecydowanie po jej drugiej stronie, uznając, że

najważniejsze jest szukanie piękna, życie według Herbertowskiej potęgi smaku, z dala od traktowania piosenek i ewokowanych przez nie wartości jako produktów, za to blisko pełnej odpowiedzialności za każde słowo, które pada ze sceny¹⁴. Ta konsekwentnie podążająca własną drogą wyciszenia, refleksji, poetyckiej modlitwy śpiewająca poetka otwarta na świat przyrody i kochająca ludzi stworzyła niezwykle projekt piosenkowy, w ramach którego realizuje swe największe powołanie – do bardyzmu w jego najbardziej pierwotnych intencjach kontaktu i umuzycznionego, ponownie zharmonizowanego sensu.

2. „WIRUJĄCE POWIETRZE”. USŁYSZ PROSZĘ

O ile przykładowo Andrzej Garczarek specjalizował się w miniaturach pejzażowych, które były wpisane w mniej lub bardziej rozbudowaną poetycką narrację, o tyle Antonina Krzysztoń tworzy miniatury zuniwersalizowane i nienarracyjne, w pewnej mierze nieprzedstawieniowe. Przy czym w strukturze piosenki te często krótkie teksty uzyskują kształt znacznie rozszerzony objętościowo, czemu służą repetycje, refreny, delikatnie zmodyfikowane powtórzenia. Czasem na pełną, kilkuminutową piosenkę składa się muzyczna medytacja nad jedną frazą, dopełniona dodatkowo murmurandem bądź innego rodzaju zabiegiem glosolalicznym.

W piosence tak silnie zorientowanej na melodię i odczucie muzyczne naturalnie dyskursywny wymiar tekstu bywa wycofywany. Nie chodzi jednak o stworzenie czegoś *stricte* melodycznego, skupionego jedynie na ekspozycji muzyki – skrywa się w tym pomysł zamierzonego zjednoczenia słowa i dźwięku, potrzeba piosenkowej medytacji, która w ujęciu

autorki *Lamentu na św. Franciszka* odwołuje się przede wszystkim do pierwocin gatunku, czyli jego melicznych wymiarów. Znamiona takiej konstrukcji noszą na przykład: *Perłowa łódź, Inny świat, Takie moje wędrowanie, Mój przyjacielu, Kiedy przyjdzie dzień czy Wołanie – dzisiaj*. Przy czym konstrukcyjnie są te utwory pomyślane jako klasyczny układ stroficznie-refrenowy, w którym refren jest wiodącą frazą, powtarzaną z intensywną częstotliwością. Nacisk na nastrój, brzmienie instrumentów, na głos niestroniący od wokalizacji sytuuje dźwięk po stronie sensu, oddaje sprawiedliwość muzycznej otoczce tekstu. Nadal mamy przy tym do czynienia z poezją, z szukaniem odpowiednich słów, które mogą pomóc w budowaniu przestrzeni tego emocjonalnego spektaklu.

Oto utwór *Usłysz proszę* z albumu *Dwa księżycy* (2004):

*Nie wiem jak to powiedzieć
Nie wiem jak ci powiedzieć
Płatki róży na wietrze
Wirujące powietrze*

*Nie wiem jak ci wyszeptać
Nie wiem jak to wyszeptać
W moim sercu mam dzisiaj
Struchlałego gołębia*

*Usłysz proszę, usłysz,
O usłysz proszę,
Usłysz proszę, usłysz,
O usłysz proszę*¹⁵

Powyższy tekst zostaje zaśpiewany dwa razy, a prośba o usłyszenie zapętla się w zakończeniu kilkakrotnie. *Usłysz proszę* dotyczy tego, co niewyraźne lub przynajmniej trudno wyrażalne. Wszędzie tam, gdzie pojawiają się pewna tajemnica i niemożność wypowiedzenia,

wprowadza autorka obrazy związane z pięknem i nieskończonością przyrody. Tutaj mamy – uwikłane w eufoniczne zestrojenie – „płatki róży na wietrze”, którym towarzyszy „wirujące powietrze” będące dodatkowo pomysłem metaforą dźwięku i jego artykulacji. „W moim sercu mam dzisiaj struchlałego gołębia” to kolejny animalny chwyt poetycki, podkreślający nastrój niemocy wypowiedzenia, niewysławialność, która zostaje jednak przełamana prośbą o niełatwy do zwerbalizowania, zakorzeniony w głębokim odczuwaniu świata kontakt. Właśnie on stanowi źródło energii komunikacyjnej, o którą zabiega ten króciutki wstęp do epifanii słyszenia, jakich – dodajmy – w twórczości Antoniny Krzysztoń wiele.

3. GLOSOLALIE I MONOFRAZY

Piosenki Krzysztoń są w materialnym kształcie doświadczeniem dźwięku. Duża część utworów zawiera w wykonawczej i kompozycyjnej strukturze rozbudowane wokalizy, które chciałbym utożsamić z glosolalią z dwóch powodów: łatwego do zaobserwowania religijnego, specyficznie apokryficznego wymiaru twórczości autorki oraz traktowania przez nią muzyki jako języka¹⁶, czyli systemu umożliwiającego komunikację tego, co trudno oznaczyć w sensie logicznym czy po prostu – wyrazić inaczej. „Nie wiem, jak to powiedzieć” z *Usłysz proszę* staje się zatem frazą-symbolem głównych referencjalnych, reprezentacyjnych, asercyjnych problemów nurtujących wyobraźnię pieśniarki. W formalnie nieodległej od dokonań futurystów muzyczno-religijnej, rytmiczno-rytualnej sferze brzmień skrywa się pewna osobność tej twórczości, a także wyraźne przesunięcie się autorki na obrzeża piosenki bardowskiej. Od sensu wiersza, prymatu tekstu następuje częściowe odejście ku warstwie muzyczno-wykonawczej, eksponującej emotywny wymiar

¹² Dezerterzy...

¹³ Robert Mazurek rozmawia z Antoniną Krzysztoń...

¹⁴ Na ten temat wypowiada się autorka w wywiadzie przeprowadzonym przy okazji koncertu na św. Walentego, <https://www.youtube.com/watch?v=B9GFI19pN1o>.

¹⁵ Wszystkie cytaty z piosenek Antoniny Krzysztoń podaję za nagraniami zamieszczonymi na poszczególnych albumach. Tu: *Dwa księżycy* (EMI Music Poland, 2004).

¹⁶ Zob. teoretyczne implikacje tego tematu: L. Polny, *Czy muzyka jest językiem*, „Odra” 1975, nr 3, s. 77–80.

fonicznego spektaklu, jego siłę estetyczną wywierającą największy wpływ na odbiorcę w momencie percepcji, w chwili aktu słuchowego. Dlatego też Krzysztoń gorliwie podkreśla rolę koncertu i bezpośredniego kontaktu z publiką, a znamienne wydaje się i to, że nie opublikowała jak dotąd zbioru tekstów, sugerując, że ich najważniejszym miejscem jest obieg sceniczny, że to oralnie warunkowane opowieści o naturze *stricte* dźwiękowej. Muzyka jawi się autorce jako jądro piosenki: [...] *dla mnie bardzo istotną częścią piosenki jest muzyka i nawet ostatnio sobie uświadomiłam, że w zadaniu właściwie muzyka jest w pewnym sensie ważniejsza, a tekst tylko jakby określa także to, co naprawdę chcę powiedzieć. Też jest to taki rodzaj jakby języka, dla mnie bardzo ważnego*¹⁷.

Do końca niewysłowiony koncept muzyki jako systemu znaczeń – nieautonomicznych wprawdzie, bo powiązanych z tekstowym uzupełnieniem – pobrzmiewa jednak w powyższych słowach, a przede wszystkim w twórczości autorki *Pocałunków* (notabene stanowiących ukłon w stronę Haliny Poświatowskiej). Dogłębnierza analiza muzykologiczna zapewne będzie w stanie pokazać, jak kunsztownie słowo z muzyką zostają tu sprzężone, ja chciałbym pozostać nieledwie przy drobiazgu – wspomnianych glosolaliach, które doskonale wskazują nadrzędną intencję Krzysztoń: poruszyć za pomocą piosenki, otworzyć na to, co irracjonalne, częściowo odkryć własne doświadczenie estetyczne lub religijne. Jak gdyby pieśniarka chciała nas zaprosić do wysłuchania raportu z poszukiwań niewyraźnego.

Najczęstszym tekstowym sztafażem tych piosenek jest niewielki monolog liryczny skupiający się na wyznawaniu: czy to uczuć – zwłaszcza miłości, czy trudności w ich artykulacji, czy wreszcie wiary (w formie modlitwowej). Ponadto często pojawiają się motywy związane

z kontemplatywnie postrzeganą przyrodą, a główną przestrzenią intertekstualną są namsły nad Biblią. Pośród tak ściszonych tekstów, nieprzeładowanych panoptikonem znaczeń, pojawiają się owe glosolalie. To układy oparte oczywiście przede wszystkim na samogłoskach, które tworzą interludia, kody lub intra do tych lirycznych monologów. Ich odpowiednikami są często frazy refreniczne – jak zdanie z Ewangelii św. Jana: *Światłość w ciemności świeci, ciemność jej nie ogarnia z Mój przyjacielu czy wers: Cały świat, ochraniający w naszych dłoniach płomyk z Perłowej łodzi* – pojawiające się w dużym zapętleniu i znacznej liczbie w obrębie jednej piosenki. Są to budujące refleksyjny nastrój monofrazy, jednofrazowe medytacje, litanijne powtórzenia, niezwykle charakterystyczne dla symbolicznych i krótkich liryków autorki.

Niespecjalnie długim tekstom towarzyszą więc melodyczne glosolalie, które okazują się cenne w aspekcie ekonomiki piosenki, pozwalają bowiem na dopełnienie warstwy lirycznej, lecz są z nią sprzężone na zasadach melosemicznych, spinają się w układ znaczeń, który ma stworzyć pożądany nastrój. Przykładowo *Lament na św. Franciszka* jest poprzedzony i zakończony glosolalią opartą na samogłosce „a”, imitującą właśnie zawodzenie; *Idąc na spotkanie czy Ach, w naszych czasach* (tekst Piotra Kotowa) są również „wyreżyserowane” glosolaliemi; zaś album *Wołanie* jest pełen piosenek do tradycyjnych melodii z różnych zakątków świata (Madagaskar, Węgry, Rosja, Bretonia), niekiedy zawierających wplecione cytaty (a może częściej glosolaliczne, fonetyczne naśladownictwa) z rozmaitych narzeczy, podsycające tajemnicę, o której nieustannie śpiewa autorka. Najliczniejszym zbiorem takich głosowych i melodycznych olśnień, wokalizowanych eksperymentów stawiających muzykę w roli eksponującego emocje języka, jest płyta *Każda chwila* z 1998 roku. W odróżnieniu zatem od

wielu piosenek estradowych – dźwiękowa opowieść Krzysztoń snuta z pomocą glosolalii ma cel nadrzędny: wydobywa muzyczną warstwę w jej ścisłym związku z tekstem, buduje piosenkowy nastrój i pokazuje, że nastrój ów może stać się kategorią semantyczną. Znamienne jest też rozwijanie instrumentarium na poszczególnych albumach artystki, która – choć wierna gitarze – zaprasza muzyków związanych z jazzem (Andrzej Jagodziński na najnowszej *Pięczęci*) czy folkiem (choćby Jozko Broda) do udziału w swych projektach. Autorce w tych semantycznych przesunięciach i muzycznych rozszerzeniach chodzi najczęściej o zwrócenie uwagi na to, co tożsamościowo dla człowieka istotne, czyli prawdę i gotowość do jej poszukiwania, poznawania, o czym traktuje *Inny świat*:

*Przyszedł już czas wielkiego powrotu
Do odczuwania prawd, widzenia ważnych słów
I czuję płonie światło tuż obok nas,
Tak czuję światło płonie
A złoty deszcz, a tęcza tęcz nad głową
Wystarczy tylko spojrzeć*

*O-o-o mój świat, twój świat
Deszczu rękami nie zagarnę
O-o-o mój świat, twój świat
Istnieje to, co kochasz*¹⁸

Przeciągła wokaliza „narata” – notabene najczęstsza u tej artystki – i pozostałe „plemienne” transmutacje sylabiczne z *Innego świata* przywodzą na myśl Aleksandra Wata namo-pańiki, o których Adam Dziadek pisał, że *pod względem formalnym przypominają modlitwę*¹⁹. Rzeczywiście – inny to świat: aksjologicznego odczuwania (nie tylko rozumienia) ważnych prawd, rzeczywistość olśnień, epifanii, widzenia i słyszenia ważnych słów, miłości, która

stwarza i ma wymiar najgłębiej ontologiczny. To właśnie świat refleksyjny, wieczna alternatywa, popkulturowa kontestacja, ocalająca formę piosenki jako narzędzia poetyckiej komunikacji – taki program stara się realizować Krzysztoń.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej drogi pozostają glosolalie, zanurzone w świat dźwięku, w doznanie brzmienia, w potęgę rytmu – i temu muzycznemu uniwersum zostaje podporządkowana (co w piosence sensu niezwykle rzadkie) tekstowa warstwa. Przy czym w ujęciu Antoniny Krzysztoń piosenka jako integralna całość składa się na spójną opowieść o tęsknocie do Boga, co doskonale sankcjonuje użycie takiego pozaracjonalnego, emocjonalnego amalgamatu języka-muzyki. Oczywiście opis tych audialnych doświadczeń wpisanych w twórczość autorki *Każdej chwili* wydobywa tylko część synergicznie pojmowanej przez nią sztuki piosenkowej, w której wymiar tekstowy również odgrywa komunikacyjną rolę. To jednak na tyle wyjątkowe rozumienie i używanie warstwy muzycznej, że należało ją dobitnie podkreślić i wyodrębnić ze spójnej całości.

4. SPECYFIKA TWÓRCZOŚCI ANTONINY KRZYSZTOŃ

Choć świat bardów jest wyraźnie zmaskulinizowany, nierzadko pojawiają się w nim utalentowane pieśniarki, „bardotki”²⁰, które wydatnie ubogacają to uniwersum. Izolda Kiec podkreśla, że kultura popularna, a w jej ramach piosenka, ma konkretną płęć i *jest – być może – lekiem na kobiecą bezdomność w zarządzanej przez mężczyzn kulturze, poszukiwanym „domem” kobiety, mieszczącym się w języku, w ekspresji głosu i w materialności ciała*²¹. Bez wątpienia bardzo znamienym przykładem jest tu

¹⁸ Album *Wołanie* (Music Corner, 2000).

¹⁹ Badacz łączy przy okazji nazwę tej formy genologicznej z fonetyczną repartycją słów „Nam o Panie”, A. Dziadek, *Ruch w uchu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 109.

²⁰ To określenie autorstwa Izoldy Kiec, którym posługiwała się autorka w dyskusji podczas konferencji „Nowe słowa w piosence” w ramach jednej z edycji festiwalu Frazy.

²¹ I. Kiec, *W szarej sukience?*..., s. 11. Pionierskie analizy piosenologiczne tej badaczki – umieszczone w książce o wokalizacjach, ale także rozproszone po rozmaitych tomach i periodykach – często skupiają się wokół problematyki płci w piosence oraz twórczości piosenkowej kobiet.

¹⁷ Fragment wywiadu z Antoniną Krzysztoń przeprowadzonego 2 czerwca 2017 r. przez Katarzynę Cygler (Polskie Radio 24).

Antonina Krzysztoń, która bez lęku i uprzedzeń weszła w środowisko piosenki studenckiej, by na stałe wpisać się w bardowski krąg i tworzyć słowno-melodyczne epifanie pełne nawiązań biblijnych, dociekań psychologicznych, lecz przede wszystkim – emotywnie i poetycko sfunkcjonalizowanej muzyki. Energia twórcza włączająca pieśniarkę w krąg piosenki zorientowanej autorsko, dbającej o integralność między intencjonalnie opracowywanymi elementami, łączy Krzysztoń z bardami, ale każe przypomnieć kolejne artystki, które właśnie taki model przyjęły za twórczą metodę: Małgorzatę Bratek, Agnieszka Chrzanowską, Olę Kielb, Barbarę Stępnia-Wilk, Paulinę Biszytygę i wiele innych twórczyń z kręgu piosenki poetyckiej²².

Na twórczość Antoniny Krzysztoń składają się przede wszystkim piosenki²³. Kilkanaście albumów skupia się na dwóch głównych obszarach jej zainteresowań: eksplorowaniu przestrzeni muzyki jako języka uczuć – często sięga autorka po tradycyjne melodie z różnych zakątków świata (czego apogeum stanowi wspomniany już album *Wołanie*) – oraz poetyckich medytacji nad doświadczeniem religijnym (dlatego, przypomnijmy, głównym punktem intertekstualnego odniesienia jest tutaj Biblia). Między muzyką a tekstem zachodzi pełna synergia, obie te warstwy objaśniają się wzajem, fundują i uzupełniają.

Krzysztoń traktuje muzykę jako język, co przejawia się w rozbudowanym aparacie instrumentalnym (poniekąd też we współpracy z muzykami rozmaitych orientacji gatunkowych), a także umieszczaniem na po-

szczególnych albumach czy włączaniem do koncertowych programów czystych melodii, które okalają piosenki mające lirykę. Swoistym punktem dojścia w tych działaniach jest płyta *Każda chwila*, a składa się na nią jedenaście utworów *stricte* muzycznych, którym towarzyszą niekiedy wokalizy. Wprawdzie pierwotny zamysł był taki, że album miał stanowić ścieżkę dźwiękową do dołączonego doń tomu poezji autorki²⁴, co wskazuje na żywione przez nią głębokie poczucie zespolenia muzyki ze słowami²⁵, potrzebę ich wspólnego, nawet jeśli tylko naprzemiennego, jedynie częściowo symultanicznego usytuowania. Projekt finalnie zmienił kształt, otrzymaliśmy dzięki temu opowieść o doświadczeniu dźwięku, przede wszystkim zaś – pokaz „gramatyki muzycznej”, muzyki jako języka emocji, ziszczony sen niektórych awangardzistów. To znamieny wyjątek na tle dokonań pozostałych bardów, którzy warstwę muzyczną traktują jako tekstualny agregat, poetyckich sensów poszukując oczywiście w tekście. Inaczej czyni autorka *Dwóch księżyców*, udowadniając, że nastrój, odczucie, emotywna percepcja w piosence rodzą się właśnie dzięki spójnemu z tekstem brzmieniu, dzięki muzyce, która staje się czymś więcej aniżeli jednym ze środków podawczych, zaczyna stanowić *clou* całej formy. Dlaczego zatem z uporem sytuuje Krzysztoń po stronie bardowskiej? Bo w jej piosenkowej aktywności chodzi o doznanie sensu zrodzone w wyniku kontaktu z emocjami ewokowanymi przez muzykę, której jednak najczęściej towarzyszy tekst, i to tekst mający wyraźnie poetycką strukturę, estetyczną wartość, literacki cel.

²² Niekoniecznie i nie zawsze tworzących własne teksty i muzykę, lecz kojarzonych z tym uniwersum, aktywnie je tworzących, chociażby: Elżbietę Adamiak, Nataszę Czarminską, Ewę Demarczyk, Renatę Przemys, Elżbietę Wojnowską...

²³ Pieśniarka ma już za sobą debiut literacki – zbiór opowiadań opisujących przygody przedszkolaka: A. Krzysztoń, *Przezroczyści chłopiec*, z ilustracjami autorki, Warszawa 2017.

²⁴ O czym mówiła Krzysztoń w jednym z wywiadów: <https://poleczkaizpityami.blogspot.com/2015/05/antonina-krzyszton-kolejne-spotkanie.html>.

²⁵ Nawet w przypadku tej artystki to często tekst powstaje jako zarzewie piosenki, choć muzyka „przychodzi” zwykle niemal jednocześnie z nim, jak było w przypadku jednego z utworów: *Myśli wirowały w mojej głowie, wreszcie zasnęłam. Obudziłam się około trzeciej, było ciemno. Zapaliłam lampkę i zaczęłam pisać. Powstał tekst piosenki „Pomimo wszystko tak”, a po chwili melodia...*, <http://www.antoninakrzyszton.pl/kategorie/zap/>.

Doświadczenie muzyczne przejawia się w tej twórczości licznymi powtórzeniami, obecnością medytacyjnych, refrenicznych monofraz – przywodzących na myśl tradycje oralne skandynawskich aoidów – i stosowaniem specyficznych glosolalii obrazujących jakby pierwotną formę słowa. Cały imponujący warsztat muzyczny, kompozytorski, instrumentalny i wokalny jest wsparty szatą eufoniczną szukającą międzywyrazowych współbrzmień, co buduje poetycką warstwę piosenki, przy jednoczesnym unikaniu skomplikowań rytmicznych i brzmieniowych, jakie możemy obserwować choćby u Jacka Kleyffa. Tożsame brzmienie fraz wykorzystuje autorka na przykład w *Tak idę za głosem*:

*Tak idę za głosem Twym
Za głosem, za głosem
Prowadź, prowadź, prowadź, bo
Zabłądź, zabłądź*²⁶

„Za głosem” – „zabłądź” jako ośrodek antynomii jest zabiegiem typowym dla poszukiwanej przez autorkę w obrębie piosenkowego tekstu „muzyki słowa”. Starania te widać również w utworze skupionym na oddechu i pauzach *Zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną*, wykonywanym wspólnie z Kleyffem i zamykającym *Inne światy*. Do wokalnych medytacji na zapętlonej monofrazie dochodzi jeszcze seria czystych, aсемantycznych wokaliz i mantr, co składa się głównie na piosenkę o doświadczeniu głosu, o tajemnicy rytmu, z metafizycznym wyznaniem: „Pasterzem moim jest niebo”²⁷.

Przestrzeń doświadczenia religijnego łączy się natomiast na poziomie konstrukcyjnym ze sto-

sowaną często przez autorkę poetyką modlitwy, z jej predylekcją do litanijnych powtórzeń, do rozwijających się z każdą strofą koniunkcji, do rozkwitającej enumeracji zamykającej w sobie jak największe obszary wyobraźniowego świata. Nie tylko o strukturę modlitwy chodzi, ale też o to, że sytuacja liryczna jest u Krzysztoń nierzadko momentem zwracania się do Boga, jak w utworze *Gdy zapada zmierzch* skomponowanym wspólnie z folk singerem Catem Stevenssem:

*Gdy zapada, zapada zmierzch
To trudno żyć twoje dostrzec
Bo wszystko osłania noc
Twój płacz i śmiech
Twój śmiech i płacz
I wszystkie tęsknoty, spełnienia
Bo wszystko osłania noc
I modlisz się – niech przyjdzie dzień*²⁸

Piosenka kończy się zaś wyliczeniem litanijnym: o dobrą drogę, o dobre przejście, o dobrą śmierć, o dobre życie – dla nas i dla was „modlę się, Boże”, co staje się konkretną modlitwą, upraszczającą o wskazanie dróg. Częstym zabiegiem retorycznym autorki jest właśnie naprzemienne operowanie osobami mówiącymi w tekście, przełamujące przy okazji konwencję piosenki estradowej²⁹. Zdarzają się i zmiany perspektywy płci, gdy śpiewa Krzysztoń, stosując podmiot męski (częsta sytuacja przy cudzych piosenkach włączanych do własnego repertuaru jako konteksty czy patronaty), zdarzają się anafory z perspektywy „ja i ty” lub „my i wy”, jak w *Dwóch księżycach: kochasz tylko raz / kocham tylko raz*³⁰ czy w *Dotykam twoich ust: Ty nie uwierzysz już [...] / Ja nie*

²⁶ Album *Wołanie* (2000).

²⁷ Album *Inne światy* (Pomaton, 1990). Tych dwoje artystów spotkało się jeszcze raz na podobnej kooperacji, śpiewając piosenkę (zachowaną jedynie w wersji koncertowej, wyemitowanej w audycji *Kraina łagodności*) *Późną nocą jesieni już blisko*, opiewającą codzienne zmiany pór dnia i nocy, z wątkiem rytualnym, magicznym w tle. Utwór ten jest przekładem nieumieszczanego wiersza Bułata Okudźawy z czterema dopisanymi przez anonimowego polskiego autora (autora prawdopodobnie i przekładu, i dodatkowego tekstu, i muzyki) strofami finalnymi.

²⁸ Album *Kiedy przyjdzie dzień* (Pomaton, 1996).

²⁹ Pisz Anna Barańczak: [...] w piosence w zasadzie nie do pomyślenia jest dystans między podmiotem lirycznym a wykonawcą, A. Barańczak, *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „Studia Polonistyczne” 1977, nr 4, s. 145.

³⁰ Album *Dwa księżycy* (2004).

uwierzę już / *Choć chcę, choć chcesz*³¹. Zbiorem autentycznych modlitw jest przecież płyta *Pieśni postne*, po raz kolejny pokazująca, że Krzysztoń często przetwarza tradycyjne melodie i teksty, rekontekstualizuje je³², osadza we współczesności, konfrontuje odbiorców z tradycją, próbuje zatrzymać czas nad dawnym słowem i dawną sztuką. Jeszcze inny przykład tej modlitewnej strategii nadawczej:

*Tam na brzegu kamienie śpiewają
Rzeka zmienia barwy kamieni
Powiedz, Boże, jak długo mam czekać
By me serce zaczęło się zmieniać*³³

Prośba o przemianę jest nieco zawoalowana, jednak pozostaje prośbą. Chór śpiewających, czyli szumiących, szemrzących wodą kamieni, słyszalny język natury otwiera na doznanie Boga. Od iluminacji naturą wiedzie w tych tekstach prosta droga do iluminacji religijnej. Formom modlitewnym towarzyszy tutaj ikonografia chrześcijańska. Mamy zatem częstą walkę światłości z ciemnością, naczynie, z którego można się napić (*Naczynie z Turkusowego stołu*), liczne postacie świętych, apostrofy do Pana lub Boga, ale też poetykę dziękczynienia. Ta ostatnia pojawia się w piosence *Dziękuję za słońce*³⁴ z *Dwóch księżyców* i stanowi pewne rozwinięcie Karela Kryla *Děkuji* (które to na *Czasie bez skarg* również wykonuje po polsku Krzysztoń), oba utwory traktują bowiem o cierpieniu jako źródle odnowy. Poetka korzysta nierzadko także z formy apokryfu. Spotykamy przykładowo alternatywny życiorys Maryi w *O ograniczaniu nieograniczonego: A pod jabłonią śpi, śpi maleńka / W kłębek zwinięta Święta Panienka. / Zmarznięte stopy, zmarznięte dłonie, / Wcale że święta nie widać po niej*³⁵;

lub *Chustę Weroniki*, gdzie bohaterka obserwuje kata i absurdalną codzienność oprawcy (może znów refleks kolejnego Krylowego sonetu *Veličenstvo kat*). Ważny jest *Lament na św. Franciszka* i jego kazanie do ryb jako jeden ze śladów po świętym poszukiwanym przez kobietę łaknącą skromności: *Idę na drogę i wypatruję / Podartej twojej kapoty / Mija mnie dumna twarz biskupa / I spada pieniądz złoty*³⁶.

Teksty autorki są w ogóle w tradycję poezji franciszkańskiej zanurzone, wypełniają je obrazy ze świata przyrody i liczne nią olśnienia. Nierzadko są to krótkie liryki rodem z *Księgi ubogich* Jana Kasprowicza, zbliżające do natury, przywracające zaburzoną harmonię człowieka ze światem, szukające szeroko rozumianych – pogodzenia, spokoju, ciszy. Tak jest w utworze *Pada deszcz*, gdzie obserwujemy spontaniczną ekspresję miłości dwojga ludzi, tak też dzieje się na przykład w standardzie *Już nas w domu nie ma*, który włącza artystka do albumu *Kiedy przyjdzie dzień*. Tę ostatnią płytę zamykają nawet autentyczne odgłosy ptaków (*Ptaszki*), wyeksponowane jako jej integralna, finalna część. Olśnienia naturą, deszczem, słońcem, biegnącą rzeką, traktami leśnymi pojawiają się tu nader często, nierzadko towarzyszy im poetyka piosenki ludowej – zarówno w aspekcie tekstu, jak i skomponowanej czy zapożyczanej doń muzyki – wyzyskana nie tylko w *Białym wianku*:

*I choć ukojenie
Przychodzi po czasie,
W izbie świeci lampa,
W izbie przebogatej.
Najświętsza Panienka,
Święty Józef patrzy,*

³¹ Album *Turkusowy stół* (MTJ, 2010).

³² Widać tę postawę także w poczynionym przez nią wyborze *Modlitewnik grzesznika*, wybór A. Krzysztoń, Warszawa 2009.

³³ Album *Takie moje wędrowanie* (1993).

³⁴ To tłumaczenie piosenki chilijskiej pieśniarki i badaczki folkloru Violetty Parra Sandoval (1917–1967).

³⁵ Album *Inne światy* (1990).

³⁶ Tamże.

*Smutno samej mieszkać,
Choć dobrze się darzyć*³⁷

Różne nawiązania do wyobraźni ludowej, tradycyjnych pieśni, chłopskiej religijności i przywiązania do przyrody pojawiają się na konceptualnej płycie o fenomenie małżeństwa pod tytułem *Turkusowy stół*, gdzie mamy takie obrazy, jak na przykład ten z utworu *Jaśminowi: Gdy wkładała welon na głowę, / To ptaki śpiewały. / Gdy zapięła trzewiczki białe, / To drzewa szumiały*³⁸. Symboliczne zespolenie człowieka z naturą, wpisanie go w krąg narodzin i śmierci, usytuowanie go przy tym wszystkim po stronie miłości pokazuje, jak istotne są to wątki i jak konsekwentnie autorka splota je na kolejnych płytach. Kazimierz Grześkowiak i Antonia Krzysztoń mogliby

chyba zatem spotkać się tu jako bodaj najgorliwsi piewcy natury.

Nieskrępowana, radosna, z ducha franciszkańska afirmacja istnienia i pochodź miłości przez życie człowieka to główne tematy piosenek autorki *Wołania*, która jasną poetyką epifanii opowiada o drodze do szczęścia odnalezionego w Bogu, drugim człowieku i naturze. Jednocześnie znakomicie wykorzystuje „tekst muzyczny” i swe wokalne możliwości, wpisując w doświadczenie muzyki poetyckie drobniutki zanurzone w świecie religijnego przeżycia. Pokazuje rzeczywistość, że jest inny świat, do którego zaproszeniem są te muzyczno-poetyckie medytacje. Inny świat – tak jak inna jest piosenka Antoniny Krzysztoń, na jakimkolwiek tle by jej nie naświetlać.

³⁷ Album *Dwa księżycy* (2004).

³⁸ Album *Turkusowy stół* (2010).

BIBLIOGRAFIA I NETOGRAFIA

- Barańczak A., *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „Studia Polonistyczne” 1977, nr 4.
Dziadek A., *Ruch w uchu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.
Gajda K., *Aneks. Kawał w bok od szosy głównej...*, [w:] tegoż, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998.
Kiec I., *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013.
<http://www.piesnieniekopnych.polskieradio.pl/krzyszton#1039014>.
Krzysztoń A., *Przezroczyści chłopiec*, z ilustracjami autorki, Warszawa 2017.
Kryl K., *Ja tu tylko śpiewam*, [wywiad B. Hrybaczonej i A. Jagodzińskiego], „Gazeta” 1989, z 14 XI, przedr. [w:] K. Kryl, *Rozhovory*, Praha 2006.
Modlitewnik grzesznika, wybór A. Krzysztoń, Warszawa 2009.
Polny L., *Czy muzyka jest językiem*, „Odra” 1975, nr 3.
Dezerterzy, <https://www.youtube.com/watch?v=eQVXC8JcQVg> Robert Mazurek rozmawia z Antoniną Krzysztoń, „Plus Minus. Dodatek do Rzeczpospolitej”, <http://www.rp.pl/artukul/701003-Robert-Mazurek-rozmawia-z-Antonina-Krzyszton.html#ap-1>.
<http://www.antoninakrzyszton.pl/category/zap/>.
<https://poleczkazplytami.blogspot.com/2015/05/antonina-krzyszton-kolejne-spotkanie.html>.
<https://www.youtube.com/watch?v=B9GFII9pN1o>.
Skarb Antoniny, <https://dorzeczy.pl/kraj/30989/Skarb-Antoniny.html>.
Życiorys, za: <http://www.antoninakrzyszton.pl/nowa-cv>.

PRZYWOŁANA DYSKOGRAFIA A. KRZYSZTOŃ

- Dwa księżycy* (EMI Music Poland, 2004).
Inne światy (Pomaton, 1990).
Kiedy przyjdzie dzień (Pomaton, 1996).
Takie moje wędrowanie (Pomaton, 1993).
Turkusowy stół (MTJ, 2010).
Wołania (Music Corner, 2000).

Jolanta Król

ALONA SZOSTAK. JA IDĘ DALEJ!



Kiedy idzie ulicą, przyciąga uwagę nie tylko mężczyźni. Ubrana z dyskretną elegancją, ale i swobodą, która podkreśla jej nienaganną sylwetkę, z włosami w oszłamiającym kolorze i najmodniejszą zawsze torebką, zwraca uwagę mijanych kobiet. Chorzowianie znają ją dobrze – to przecież aktorka Teatru Rozrywki, widywana na scenie nie tylko w spektaklach, ale i cieszących się nieprawdopodobną popularnością koncertach „Sylwester Bis”. Alona Szostak. Rosjanka z pochodzenia, chorzowianka z wyboru. Niezwykle połączenie rzadko spotykanej wrażliwości z wielkim hartem ducha.

Urodziła się w Leningradzie, bo tak wówczas zwał się Petersburg – malownicze miasto na Zatokę Fińską, zbudowane na podmokłych terenach u ujścia Newy. Miasto słynne w świecie z imponujących zbiorów Ermitażu, Pałacu Zimowego, Twierdzy Pietropawłowskiej czy wystrzału z krążownika Aurora, który – zgodnie z ludową legendą – miał dać początek Rewolucji Październikowej. Dla Polaków to miasto, w którym dokonał żywota król Stanisław August Poniatowski, ale też miejsce więzienia Tadeusza Kościuszki, Jana Urсыna Niemcewicz i Jana Kilińskiego. Dla miłośników sztuki – ogromna kolekcja perełek architektonicznych:

pałaców, kościołów i soborów. Dla Alony Szostak – kurort na obrzeżach miasta, malownicze domki nad zalewem, dziecięce bandy, pierwsze przyjaźnie. I chociaż dosyć szybko musiała wyjechać wraz z rodzicami, którzy uciekli przed wilgotnym, niezdrowym dla ojca klimatem aż do Wołgogradu, w Petersburgu spędzała najpiękniejsze wakacje.

– Ciotka dawała mi trzy ruble na drogę, a ja wsiałam w pociąg do miasta – opowiada Alona Szostak z mgiełką w oczach. – Spędzałam w nim całutkie dnie. Ermitaż znam na pamięć, mogę z zamkniętymi oczyma chodzić i wskazywać, gdzie wisi każdy obraz. Godzinami rozmawiałam tam z tymi wszystkimi starszuskami, chłonełam atmosferę, starałam się zapamiętać piękno oglądanych dzieł. I któregoś dnia poszłam do teatru na jakąś amerykańską sztukę. Spektakl nie zafascynował mnie, ale później stało się coś niesamowitego – aktorzy wyszli, zaczęli się kłaniać, a ludzie bili im brawo. Płakałam rzewnymi łzami, myśląc sobie: jakie to jest wspaniałe! Jak oni są tym ludziom potrzebni! I od tego dnia już stale bywałam w teatrze...

Ta przypadkowa wizyta przesądziła o przyszłości – teatr miał stać się zawodowym domem Alony. – Chciałam być śpiewaczką operową, ale

nie dostałam się na studia, bo byłam za młodziutka. Miałam zaledwie 15 lat. Ale rok później byłam już w szkole teatralnej. W Rosji wszystko jest inaczej, ale dziś uważam, że bardzo dobrze jest wejść w życie, mając 17 lat, a nie 24. Dostaje się więcej czasu...

Naukę, rozpoczęła w Wołgogradzie, kontynuowała w Moskwie. Tam też spędziła półtora roku na scenie Teatru im. M. Gogola, grając bardzo dużo – głównie klasykę. *Ożenek, Trzy siostry, Romeo i Julia, Antygona*. Do tego telewizja, radio, ciągle próby, ciągły bieg. Nie lubiła Moskwy. – *Tam żyje się w wielkim pośpiechu, a ja tęskniłam za Petersburgiem. Moim Petersburgiem, gdzie było spokojnie i cicho, gdzie poranki i zmierzchy są inne, jedyne w swoim rodzaju, gdzie inaczej się nawet oddycha... Trochę jak w Wilnie. A znam Wilno bardzo dobrze, pracowałam przecież dwa lata w tamtejszym teatrze.*

Właśnie w Wilnie spotkała samego Adama Hanuszkiewicza, który przyjechał, by wyreżyserować *Domowe piosenki* S. Moniuszki w trzech „miejscowych” językach: litewskim, rosyjskim i polskim. Musiał w młodziutkiej aktorce dostrzec jakiś większy potencjał, bo zwrócił jej uwagę: „ty myśl szerzej!”. Wtedy jeszcze nie wiedziała, co miał na myśli. Przedstawienie Hanuszkiewicza pokazywano na gościnnych występach również w Polsce i w taki oto sposób Alona Szostak znalazła się w Katowicach, w Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego. Nie myślała o emigracji, zwłaszcza że w Wilnie spotkała swoją pierwszą miłość. Kiedy okazało się, że jest w ciąży, postanowiła rzucić teatr i poświęcić się macierzyństwu. Wszystko układało się dobrze – miłość, ciepło i poczucie bezpieczeństwa. Ale do czasu.

– Powoli przez moje szczęście zaczęło przebiegać się to, co się wtedy na Litwie działo. Nie miałam pojęcia, jak okrutny może być nacjonalizm czy antysemityzm, zwłaszcza że jeszcze w Petersbur-

gu miałam przyjaciół wśród Żydów, Litwinów, Białorusinów i Polaków. Tymczasem na Litwie zaczęło być jakoś niebezpiecznie. Pomyśleliśmy więc, że wyjedziemy do Polski. Żeby przeczekać.

Alona pojawiła się w Katowicach z półroczną córeczką, trzymiesięczną wizą turystyczną i... kryzysem miłości. Wprawdzie partner i ojciec Ani znalazł tu pracę, ale zaczął się długi czas kłopotów, upokorzeń, wręcz ubóstwa. Ciągłe obawy o deportację, żmudna walka z biurokracją o kartę stałego pobytu, która daje szansę na legalne zatrudnienie, w końcu – rozstanie z partnerem. – *Ale ja jestem silna – mówi stanowczo aktorka. – Nigdy się nie skarżyłam, nikt mnie nie widział zapłakanej. Może ja sobie tę miłość tylko wymyśliłam? Całą sobą zaangażowałam się w naukę polskiego i wychowanie Ani. Musiałam być uśmiechnięta, bo ona tego oczekiwała, to było dla niej niezbędne. Któregoś dnia wpadła do mnie Jola Strzelecka (wówczas aktorka Teatru Śląskiego w Katowicach) pożyczć żelazko czy sól i tak od niechcenia rzuciła: wybieram się do Teatru Rozrywki, będą tam robić „Cabaret”. Może i ty spróbujesz? Przecież śpiewasz!*

Był rok 1992. Kiedy Dariusz Miłkowski, dyrektor chorzowskiego Teatru Rozrywki, przyjął Alonę Szostak do zespołu, wielu zadawało pytanie: dlaczego? Rosjanka z małym dzieckiem (wiadomo, kłopot, bo ciągle będzie na L4), źle mówiąca po polsku, śpiewająca z wyraźnym rosyjskim akcentem. A on zobaczył w niej potencjał, talent, indywidualność. I siłę.

Zacząła grać. Adelma w *Księżniczce Turandot* C. Gozziego, Tatiana w *Tangu Oberiu*. 1928 Ł. Czuja, Ida Herkulesowa w *Balu u Wolanda* wg M. Bułhakowa – tu akurat akcent rosyjski pomagał. Podobnie jak w poruszającym śpiewaniu piosenek Jacka Kaczmarskiego w spektaklu *Krzyk* R. Talarczyka. Gorzej było z Mimi, bohaterką w kultowym musicalu *Rent* J. Larsona, ale wówczas po mocnym wschodnim akcencie pozostał w głosie Alony Szostak już

tylko cień owej charakterystycznej intonacji, tego zaśpiewu, którego nie sposób pomylić z żadnym innym. Reżyserzy zaczęli doceniać nie tylko warsztat i urodę, ale i ciekawy, intymny głos o ciepłej barwie. Temperament Alony Szostak pomógł w wyrazistych rolach Reginy (*Spin – musical* D. Pashleya), Anity (*West Side Story* L. Bernsteina) czy Emmy Carew (*Jekyll & Hyde* F. Wildhorna), a wrażliwość i subtelność – w zbudowaniu znakomitej postaci Niny Kunickiej (*Dyzma – musical* W. Młynarskiego).

W 1993 roku w Teatrze Rozrywki wystawiono musical wszech czasów – *Skrzypka na dachu* w reżyserii Marcela Kochańczyka. Na długie konsultacje i warsztaty z zespołem przyjechał z Krakowa sam Leopold Kozłowski. – *Od razu wpadłam Poldziowi w oko – śmieje się Alona Szostak. – Podobnie jak wiele innych młodych dziewczyn. Ale on zrobił dla mnie coś więcej – podarował mi dwa swoje romanse cygańskie i pozwolił je śpiewać. Pewnego dnia zaproponował mi koncert w Łańcucie, dla jakiejś prestiżowej publiczności. Miała być telewizja, dziennikarze, i byłam ogromnie przejęta. Kiedy opowiedziałam o tym mamie, ta przyjechała do Polski i w Katowicach kupiła mi... futro. Brakowało mi wtedy często pieniędzy na jedzenie, a moja mama wydała milion dwieście tysięcy złotych na futrzaną kurteczkę! Powiedziała: kobieta musi mieć futro. Wstyd mi było je nosić, nogi marzły mi w lichych butach, ale co było robić? I nagle, kilka dni przed koncertem w Łańcucie, zadzwonił do mnie Poldzio Kozłowski z Chicago z informacją, że jest chory i nie przyjeżdża. Poprosiłam więc akompaniatora z Rozrywki, Saszkę Zinczenko, i w dwa dni zrobiliśmy ten recital. To był mój pierwszy taki występ. Mam do dziś nagranie z telewizji – bardzo źle mówię po polsku, ale jestem w futrze!*

W międzyczasie stało się coś, co kompletnie odmieniło życie aktorki. – *Tyle lat próbowałam stworzyć rodzinę, kleiłam to, co tłuło się nieustannie, chciałam być kochana i potrzebna. I kiedy w końcu postanowiłam, że w moim życiu*

już nikogo nie będzie – poznałam... obecnego męża. Jesteśmy z Adasiem już 22 lata i kochamy się bardzo. Miłość kieruje wszystkim, co ważne w życiu. Bez niej nie osiągnęłabym nic. Oboje jesteśmy artystami [Adam Buczek jest wybitnym perkusistą z dużym dorobkiem artystycznym – przyp. J.K.], a to nie ułatwia życia, więc nasz związek nie jest prosty, ale wiem – gdzie bym nie była, co by się nie zdarzyło, przy mnie jest człowiek, który za mną pójdzie wszędzie, bo mnie kocha. Przy Adasiu znowu poczułam się kobietą. Dał mi tę pewność, o którą chodzi kobietom. Był to czas szalonej aktywności Adama na scenie – wciąż wyjeżdżał, koncertował, testował bębny Paiste, brał udział w warsztatach, a ja potulnie czekałam, grając w Rozrywce. Wyjątkiem był chyba tylko wrocławski Przegląd Piosenki Aktorskiej, na który pojechałam z rosyjskim przebojem „Wsio mogut karali”. Dyrektor Miłkowski był bardzo dumny, że się tam znalazłam. Ja zresztą też. Poznałam Romana Kołakowskiego, Andrzeja Strzeleckiego – to były dla mnie bardzo ważne sytuacje. Ale na miejscu okazało się, że nie mogę śpiewać po rosyjsku, ponieważ regulamin Przeglądu na to nie pozwala. Notabene, byłam pierwszą Rosjanką w historii PPA. Prosiłam, błagałam, ale Strzelecki był nieugięty. W akcie desperacji zadzwoniłam do Janusza Krucińskiego [wybitny aktor musicalowy o zacięciu literackim, kolega Alony Szostak z Teatru Rozrywki, w którym zaczynał karierę musicalową – przyp. J.K.] z błaganiem, by napisał mi do tej piosenki polskie słowa. Janusz jest niezawodny – o piątej rano dostałam tekst, a na porannej próbie już go umiałam. Wieczorem za tę piosenkę dostałam nagrodę publiczności...

Byłam dumna z męża i jego sukcesów, ale od czasu do czasu pytałam siebie: co dalej? Gdy tak siedziałam w domu i wciąż miałam drobne zadania aktorskie, poczułam, że czegoś mi brak. Stąd wziął się pomysł na recitale. Dzięki nim zaczęłam wychodzić do ludzi, rozmawiać z publicznością i nagle okazało się, że sama piosenka nie jest dla mnie tak ważna, jak ważna jest rozmowa z widzami. To taka moja tęsknota za

czymś autorskim, za wyrażaniem siebie... Kiedy nasza córeczka Anastazja miała dwa miesiące, pojechałam na eliminacje do 2. edycji Festiwalu Tańczące Eurydyki im. Anny German. Była zima, a ja karmiłam... To był trudny wyjazd, ale wygrałam – uśmiecha się aktorka. To właśnie wtedy (2003 r.) powstał entuzjastycznie odbierany przez widzów recital, złożony z piosenek Anny German. Alona Szostak śpiewała w nim po polsku i rosyjsku, przeplatając piosenki barwnymi, wzruszającymi opowieściami o legendarnej pieśniarce. Miała to szczęście, że poznała matkę Anny German oraz męża artystki, Zbigniewa Tucholskiego, z którym zaprzyjaźniła się na wiele lat. – Moja fascynacja Anną German zaczęła się już w dzieciństwie – opowiada. – W Rosji była ona bardzo znana. Gdy miałam dziewięć lat, to byłam po raz pierwszy na jej koncercie. To był mit kobiety, który nosiłam w sobie przez długie lata. Wszyscy w Rosji kochali Annę German, moja mama i ciotki ciągle śpiewały jej piosenki.

Przyszł rok 2011. Teatr Rozrywki miał za sobą fatalnie zrealizowaną premierę musicalu *Wesołe kumoszki* wg W. Szekspira, która okazała się spektakularną klęską, oraz świetnie zagrane *Przebudzenie wiosny* wg F. Wedekinda, które – ku zdumieniu wszystkich realizatorów z dyrektorem Miłkowskim na czele – zostało chłodno przyjęte przez widzów. Musical o inicjacji seksualnej, robiący furorę w Wielkiej Brytanii, w Chorzwie po prostu odrzucono. Publiczność domagała się tytułu na miarę *Cabaretu* lub *Evity* – wielkich i ukochanych przez nią przebojów chorzowskiej sceny. I wtedy Dariusz Miłkowski, na przekór oczekiwaniom, zdecydował się zaprosić do współpracy najbardziej kontrowersyjny wówczas duet realizatorski: Monikę Strzępkę (reżyser) i Pawła Demirskiego (dramaturg). Laureaci paszportów „Polityki”, twórcy kontrowersyjnych spektakli w Bydgoszczy i Wałbrzychu, z pewnym rozbowieniem przyjęli zaproszenie do teatru musicalowego. I tak powstał spektakl niezwykle dla chorzowskiej sceny. *Połóżnice szpitala św. Zofii*

zostały nagrodzone na 14. Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE i na 11. Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy. Ale co najważniejsze – przyniosły Alonie Szostak nie tylko Nagrodę Artystyczną ZŁOTA MASKA, lecz zmieniły jej drogę zawodową w sposób radykalny.

– *Monika Strzępka to było moje pierwsze zderzenie z teatrem współczesnym, z innym rodzajem pracy – wspomina z uśmiechem aktorka. – Monika jest kobietą wulkanem, ma niesamowity temperament i wie, czego chce. Miałam wtedy 42 lata i większość zawodowego życia spędzonego w teatrze musicalowym. A ona zobaczyła zgłodniałą pryncesję, której jeszcze oko się świeci, nie jest zgaszona ani sfrustrowana. I chce pracować. Podałam się jej. Mój profesor zawsze mówił: dzieci, wy jesteście jak z gliny. Reżyser weźmie was w ręce, ogrzeje i będzie lepił. A wy macie się tylko poddawać, oczywiście nie rezygnując z myślenia. Jeśli uważacie, że już jesteście do końca ukształtowani, wyrzeźbieni, to rzućcie ten zawód i stańcie na piedestale... Monika wymagała absolutnego, ale myślącego posłuszeństwa, a mnie od razu zainteresował ten eksperyment. I tak zostałam z nią, bo po „Półżnicach” zaprosiła mnie do następnych realizacji.*

Świat stanął na głowie. Wyjazd do Warszawy, kawałek etatu w Teatrze Dramatycznym, życie na dwa domy. – *Początkowo nie chciałam, ale dyrektor Miłkowski powiedział: jedź, przecież ja cię już tutaj nie zatrzymam. Wspominam ten czas wspaniale, bo zawsze chciałam pracować w teatrze dramatycznym. Gdy zagrałam w „Jakubie Szeli”, poznałam fantastycznych warszawskich aktorów i zaczęłam biegać na spektakle do innych teatrów, poczułam, jakie to ważne. Mieć to wszystko w zasięgu ręki, to było coś! Po spektaklu jeździłam nocnym bussem do Katowic, Adaś odbierał mnie z dworca o piątej rano, a o dziesiątej byłam już na próbie w Rozrywce. Robiłam zakupy, sprzątałam i prasowałam, gotowałam na kilka dni i przytulałam ich wszystkich. Byłam niewyspana, zmęczona,*

ale jechałam znów do Warszawy grać. Dzięki Monice byłam w Indiach, Tel Awiwie – to był niezwykle czas. Aż przyszło rozstanie. Monika w sposób naturalny przeniosła swoją fascynację na kogoś innego, a ja też nic już nowego nie mogłam jej zaoferować. Ale wróciłam do Chorzowa odmieniona. O wiele pewniejsza siebie, choć przecież nie zrozumiiała. Teatr to jest takie dziwne miejsce. Jeśli nie masz w sobie pokory, nie rozwijasz się. Ale jak nie masz poczucia własnej wartości, to tracisz pewność siebie. I wtedy całą siebie „sprzedajesz” w bufecie czy garderobie, a na scenę zostaje ci niewiele.

Alona Szostak zagrała kilka drugoplanowych ról w chorzowskiej Rozrywce, by wreszcie dostać to, na co od dawna zasługiwała. Królowa Bona w spektaklu *Stańczyk*. Musical Jana Czaplińskiego w reżyserii Eweliny Marciniak to prawdziwy majstersztyk. Za tę rolę nominowano aktorkę do Nagrody Artystycznej ŻŁOTA MASKA, a rok później otrzymała tytuł Najlepszej Wokalistki Musicalowej w 13. edycji Teatralnych Nagród Muzycznych im. Jana Kiepury (Warszawa, 2019).

– Pamiętam, jak po powrocie z Warszawy dyrektor Miłkowski powiedział mi, że nic nie powinno już być tak, jak było. Myślał już wtedy o zaproszeniu Eweliny Marciniak, którą znałam z pracy przy „Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci” w katowickim Teatrze Śląskim. Zagrałam tam Elfriede Jelinek. Minęło trochę czasu i spotkaliśmy się w Chorzowie. Janek Czapliński – cudowny dramaturg, którego uwielbiam, Ewelina, która też jest niesamowita, i cały zespół Rozrywki, który wszedł z entuzjazmem w tę historię *Stańczyka* od razu. Któregoś dnia Ewelina, która w przeciwieństwie do Moniki Strzępki pozwala aktorom na improwizację, namówiła mnie, bym powiedziała coś od siebie. Nie bardzo wiedziałam, o co im chodzi, zaczęłam coś mówić i widziałam tylko, jak Janek wybałusza na mnie oczy i stuka po klawiaturze laptopa. A potem dostałam ten tekst. Monolog kończący spektakl...

BONA:

słyszę
dużo słyszę o sobie i często
i wiem, że się nie przesłyszałam
wiem, że te słowa wokół mnie są
zastyszane wokół mnie słowa
słucham
ale nie reaguję
słucham
puszczam mimo uszu
słucham
udaję, że wszystko jest w porządku
dopasowuję się
i radzę sobie, cały czas sobie radzę
i udowadniam, cały czas udowadniam
bo inna
bo nie u siebie
bo z włoch
bo bez pieniędzy
czyli kto
gównie
gównie z akcentem
źle ubrane biedne z włoch gównie
no, to długą drogę gównie przeszło
poradziłam sobie
osiągnęłam
z powodów zupełnie nie tych,
z których osiągać by się cokolwiek chciało
ale osiągnęłam
ubrać się już umiem
wysłowić
na salonie być
i pieniądze też już mam
podatków się naściagałam, to mam
i tyle lat tu spędziłam
tyle mojego życia lat
historię znam waszą tak samo jak wy, lepiej nawet
język znam
potrawy umiem ugotować
ale i tak na zawsze swój sriedi czużich, czużoj sriedi swoich
a z wami chciałam być, dla was
robić to, co robić potrafię
stawać tu codziennie, w gotowości być, dla was
więc czemu mnie ciągle za ten akcent?
czemu mnie ciągle za ten akcent?
czemu te słowa ciągle, których słuchać muszę?

suka się z tego wszystkiego przy was zrobiłam
surowa, sucha suka
bo na takim się możemy poziomie bezpiecznie porozumieć
wchodzę i jestem suka
odszczęknę się, odwinę
bo tak mnie nauczyliście
nauczyliście mnie czekać
hau hauhauuu...

– To jest teatr. Taki jest teatr. Takie jest życie. I nie chodzi o to, żeby nauczyć się odszczekiwać, odbijać ciosy. Ale trzeba znaleźć swoje miejsce. Chyba dobrze, że stale byłam kopana w cztery litery, bo każdy kopniak posuwał mnie do przodu. Gdybym była taka zasiadła i taka pampusna, taka bezowa pańcia, to niczego bym nie osiągnęła. Gdyby nie dyrektor Miłkowski, który był moim aniołem stróżem, chociaż często nie wiedział, co ze mną zrobić, gdyby nie inni wspinali ludzie... Zawsze miałam szczęście do ludzi. Przyjaźniłam się z portierami w teatrze, którzy chodzili z moją córką do ZOO, potem umierali, potem przyjaźniłam się z ich żonami. Albo Pol-dzio Kozłowski, który pod koniec swojego życia mylił się i zamiast do opiekunki stale dzwonił do mnie, i kiedy wyjaśniałam pomyłkę, mówił: ale pamiętasz, że to ja cię odkryłem? Gdyby nie Monika Strzępka, nie trafiłabym do Warszawy. Dzięki Monice poznałam też samą Gołdę Tencer. To ona któregoś dnia zapytała mnie, czy śpiewam żydowskie piosenki. Od słowa do słowa i tak zaczęła się moja żydowska przygoda. Od kilku lat Gołda zaprasza mnie na swój Festiwal, jeżdżę śpiewać do Szwecji i znam już chyba całą

żydowską emigrację z 1968 roku. Poznałam Zygmunta Rolata, amerykańskiego filantropa, który przeszedł Holokaust, jest mecenasem sztuki, sponsorem muzeum Polin, i uwielbia, jak śpiewam dla niego ulubioną piosenkę jego mamy. „Serce, ciebie nie chochciesz pakoja, serce, kak charaszo na swiecie żyć”... Czy to nie cudowne, że znam takich ludzi? Na jednym z koncertów poznałam Ethel Szyg, pomysłodawczynię Festiwalu Żydowskiego w Lublinie, a dzięki niej – reżysera Irka Dobrowolskiego, który zrobił film „Portrecista”, sponsorowany przez Leonarda di Caprio. Irek specjalnie dla mnie napisał piosenkę! A Maciek Nowak? Człowiek, który dał mi etat w Poznaniu? Naprawdę mam szczęście do ludzi...

Alona Szostak znowu prowadzi dwa domy: jest aktorką Teatru Polskiego w Poznaniu, a w chorzowskiej Rozrywce występuje gościnnie. Śpiewa recitale po polsku, rosyjsku, hebrajsku i w jidysz. Uczy się intensywnie niemieckiego i angielskiego. W czerwcu 2019 roku zagrała Gertrudę w głośnym poznańskim *Hamlecie* Mai Kleczewskiej, wiosną tego roku przyjęła rolę w granym po niemiecku *Poskromieniu* złoŹnicy, które we Fryburgu wyreżyserowała Ewelina Marciniak.

Na pytanie, czy czuje się spełniona, odpowiada zdecydowanie: *Ja się spełniam każdego dnia. I jestem pewna, że jeszcze coś się wydarzy. Więc idę dalej.*

Andrzej Domagalski

JERZY JULIUSZ STADNICKI



Piosenkarz, poeta oraz kompozytor związany jest z trzema regionami kraju. Ze Śląskiem, gdzie się urodził w 1952 roku w Siemianowicach Śląskich i gdzie też w Katowicach kończył liceum; Krakowem, gdzie studiował na Wydziale Budownictwa Łódzkiego tamtejszej Politechniki i gdzie zaistniał artystycznie, oraz z Pieninami, z którymi jest związany od 2004 roku, kiedy to zamieszkał w Jaworkach, dzielnicy Szczawnicy, w pobliżu Wąwozu Homole, i gdzie aktualnie tworzy i pracuje zawodowo jako przewodnik górski beskidzki i pieniński, realizując tym sposobem jeszcze jedną swoją pasję życiową.

Pochodzi z „tych” Stadnickich, właścicieli Szczawnicy. – *Jestem spokrewniony przez babkę Joannę, z domu Stadnicką, z nawojowską linią Stadnickich* – wyjaśnia artysta – *z której wywodził się ostatni właściciel szczawnickiego uzdrowiska Adam hrabia Stadnicki. Jednakże moja babcia wyszła za mąż za przedstawiciela innej linii Stadnickich, niespokrewnionych ze sobą. Za swoje „spokojne na miejsce na ziemi” obrałem właśnie Szczawnicę i jej malownicze Jaworki.*

Pisanie wierszy rozpoczął w szkole średniej. W 1979 roku zadebiutował w turniejach po-

ezji, zdobywając m.in. II Nagrodę w Turnieju Jednego Wiersza w krakowskim klubie „Pod Jaszczurami” i odbierając laur z rąk znanego poety Tadeusza Śliwiaka. Dwa lata później zaś zadebiutował na łamach czasopisma „Student”. W tym samym roku w turnieju „Pod Jaszczurami” sięgnął (wraz ze Zbigniewem Rossą) po laur najwyższy. Jest laureatem ponad 20 konkursów poetyckich na terenie całego kraju, ma w swoim dorobku nagrodę na FAMIE w 1985 roku oraz Nagrodę Miasta Krakowa dla młodych twórców zdobytą dwa lata wcześniej. Jerzy Stadnicki od lipca 2004 roku jest członkiem Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego w Katowicach

Od czasów studenckich pisze piosenki dla zespołów muzycznych. Debiutował jako piosenkarz i gitarzysta w wieku 21 lat w krakowskim klubie studenckim Politechniki „Pod Przewiązką”, zdobywając 2. nagrodę za interpretację. Jerzy Stadnicki był ponadto współzałożycielem popularnego swego czasu zespołu Browar Żywiec, złożonego początkowo ze studentów budownictwa Politechniki Krakowskiej, która to grupa zdobyła wiele nagród i wielką popularność. Grał i śpiewał z Browarem przez pierwsze trzy lata istnienia tej grupy. Znany

literat i rysownik Adam Macedoński był założycielem i animatorem w latach 1969–1979 Studia Folk Songu, przekształconego następnie w Międzynarodowe Studio Folk Songu przy Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Jego uczestnicy, w tym gronie Jerzy Stadnicki, kulturowali pieśni ludowe, propagowali tradycję i prawa człowieka.

Publikacja tomików wierszy Stadnickiego jest zasługą krakowskiego wydawnictwa Miniatura: debiut książkowy *W końcu żyjemy*, 1994; *Inne wiersze*, 1997; *Wolność słowa*, 1999; *Wiersze wybrane*, 2002; *Drugi zbiór wierszy*, 2005; *Wiersze*, 2006; *Tryptyk jesienny*, 2008; *Opowiadania z niedawnych czasów (i piosenek)*, 2011; jest ponadto autorem *Pieśni o Solidarności* (Instytut Wydawniczy Świadectwo Bydgoszcz, 2007). Ponadto wydał cztery autorskie płyty muzyczne (teksty i muzyka). Pierwsza nosi tytuł *Niś Ariadny* i wydana została w 2006 roku. Druga, zatytułowana *Żyj mój śnie* (2010) – jej mecenasem jest Fundacja Mańkowskich, trzecia, *Wszystko miało sens* (2015), wydana została w Krakowie nakładem autora. Wiosną 2019 roku w krakowskim studio Gamma Jerzy Stadnicki nagrał czwarty swój album *Krajobraz po bitwie*, po raz kolejny powstał on nakładem autora. Poszczególne piosenki i ballady zaaranżował krakowski muzyk – pianista i gitarzysta – Artur Kaszowski.

Piosenki śpiewającego autora z pienińskich Jaworek są zróżnicowane w nastroju i charakterze. W swoim programie ma utwory powstałe na motywach ludowych, liryki, protest songi,

pieśni wędrowne czy też ballady rockowe. Śpiewa o miłości, podróżowaniu, problemach tego świata – społecznych, moralnych. Inspiracje czerpie z muzyki ludowej (folk music), tradycyjnej ballady i współczesnej muzyki. Liryczne, przeważnie refleksyjne. Pierwszym idolem Jerzego Stadnickiego był i nadal zresztą jest Bob Dylan i jego dewiza: *Miłość to wszystko, co jest. Z kolei Wyjźdź w pogodny wieczór przed dom. Gwiazdziste niebo jest tuż, tuż* – słowa Rainera Marii Rilkego – są dlań nieustannie inspirujące. Za najważniejsze w życiu, oprócz miłości, uważa świadomie realizowaną wolność zarówno społeczną, jak i jednostki.

Mieszkający i tworzący w malowniczych Pieninach, w bliskim sąsiedztwie słynnej Muzycznej Owczarni, wiele uwagi poświęca górom, w których jest zakochany zresztą bezpowrotnie. W piosence *Wysokie Skalki* (Małe Pieniny, wys. 1051 m n.p.m.) śpiewa: [...] *Wysokie Skalki / to nasze gniazdo / Za orłów lotem / idziemy na nie. // A gdy dojdziemy / – spojrzymy wokół. / Na góry, lasy / i biel obłoków. / Na chaty w dole / i połoniny. / Do nich daleko / – jak do dziewczyny [...];* przekornie nieco dośpiewując: [...] *Wróciłem do domu / ktoś / ośłodził mi herbatę / zapalił w pokoju światło / siedzę teraz przy stole / i myślę o tych / których brak.*

Być może wraca wówczas wspomnieniami do lat 70., kiedy to grał jako aktor w popularnym krakowskim Teatrze Akademii Medycznej TAM u Tadeusza Gawła przy ulicy Siennej i występował z tym teatrem m.in. w Szwecji...

Wacław Krupiński

WÓJCIAK

Talent, charyzma i dar zjednywania sobie ludzi – o Hance Wójciak w 10 lat po wygranej na 46. Studenckim Festiwalu Piosenki.

*Emocje, szczerość przekazu, znakomity głos to atuty tej młodej góralki z zakopiańskiej Olczy i piosenek przez nią tworzonych i współtworzonych. Swym temperamentem i śmiechem zaraża, piosenkami porywa do tańca lub rozrzewnia. Jej fonograficzny debiut, a nie pozostał on bez echa, zapowiada, że ta dziewczyna nam jeszcze pokaże – pisałem w „Dzienniku Polskim” w 2014 roku, po debiutanckiej płycie Kapeli Hanka Wójciak *Znachorka* (nakładem Radia Kraków), lokując ów krążek wśród 10 najważniejszych dla mnie z tamtego roku.*

Śledzę rozwój tej wokalistki, uczennicy m.in. Andrzeja Żaryckiego, od jej zwycięstwa w 46. Studenckim Festiwalu Piosenki; to już 10 lat minie, w czasie których ta utalentowana artystka dowiodła, że jej zwycięstwo nie było efektem chwilowej dyspozycji.

Ceni ją też Ewa Kornecka, kompozytorka, juror SFP, wieloletni pedagog PWST. Chwaląc płytę *Znachorka*, oceniała, że jest Wójciak profesjonalna w najlepszym tego słowa znaczeniu; nie popisując się, używa rzemiosła w nienachalny sposób, jednym dźwiękiem, zwrotem melodycznym pokazując, na co ją stać. Tworzy muzykę prostą, a momentami wyrafinowaną, ma w sobie „odjazd i odwagę,

jakąś czystość”. *Ten głos, ta postać, te emocje, to uczucie, które będziemy słyszeli, powinno nas fascynować. Powinno nas zachęcać do słuchania dalej, do oczekiwania na następną scenę Panny Młodej...*

To Hankę wybrał Andrzej Seweryn jako reżyser do roli Jagusi w radiowej wersji *Wesela*. A zaprosił do współpracy najwybitniejszych aktorów Krakowa (Polony, Dymna, Trela, Globisz). – *To była praca głosem, a na tym się troszkę znam* – komentowała skromnie radiowa Panna Młoda. Dodam, że w tymże Radiu Kraków ma Hanka Wójciak autorską audycję.

Pisze to po góralsku, to po cepersku. Pewnie o sobie, ale tak, że wiele osób się w tych piosenkach odnajduje. Dają tego dowody w mailach. *Płyta świetna, pełna Twojej niezwyklej energii, wzruszająca, muzycznie zachwycająca, słowa mądre, jestem pod ogromnym wrażeniem. Tak mało dziś dobrej muzyki, bez fałszu, mówiącej o rzeczach ważnych, odwołującej się do klasyki poezji* – napisała Monika. Chciała Hanka zwieńczyć 10-lecie od laurów na SFP trzecią płytą (druga, *Zasłona*, ukazała się w roku 2017); w planach przeszkodziła pandemia.

– *Szukam rezonansu z czasem, w którym żyję, i te poszukiwania pewnikiem znajdą swój wyraz na trzecim albumie* – „Zamłotowana” – mówi Hanka. Cóż, dla śpiewającego

twórcy płyta to jak książka dla literata. Ona pozostanie.

Śledzę Studencki Festiwal Piosenki od dekad, Hanka Wójciak to jedna z najwspanialszych

laureatek, a z Krakowa od wielu lat najoryginalniejsza – tworząca swój muzyczny świat, nie idąca na lep komercji i taniego poklasku. Ma talent, charyzmę i wielki dar zjednywania sobie ludzi – tak na estradzie, jak i w życiu.

Wacław Krupiński – dziennikarz, krytyk, autor książek. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego (dziennikarstwo). Zajmuje się tematami związanymi z tzw. estradą, teatrem, literaturą. Wybrane publikacje książkowe: *Głowy piwniczne*, *Moje woperowstąpienie*. Rozmowy z *Jadwigą Romańską*, *Zbigniewem Wodeckim*. *Pszczola*, *Bach i skrzypce*, *Jan Kanty Osobny*. *Jan Kanty Pawluśkiewicz w rozmowie z Wacławem Krupińskim*. Uhonorowany Złotym Laurem Fundacji Kultury Polskiej.

Ewa Kornecka

PANI MARTA

KRÓTKIE WSPOMNIENIE O MARCIE STEBNICKIEJ

napisała Ewa Kornecka – Jej wieloletnia współpracowniczka,
kompozytorka, pianistka i asystentka



Marta Stebnicka. PANI Marta. Nie Marta, nie Pani Profesor. Tylko i wyłącznie, ZAWSZE Pani Marta – Dama, Artystka, Mistrzyni, ANIOŁ i PO-TWÓR.

Pani Marta... troskliwa i okrutna – piekielnie wymagająca – ale ZAWSZE najpierw od siebie, potem od innych.

Pani Marta – królowa szos, która nigdy nie chciała pomocy – a przecież z biegiem czasu coraz trudniej jej było wysiąść z kolejnego małego fiata.

Pani Marta. Uwodząca erudycją i profesjonalizmem, rozczulająca nieustającą gotowością do żartu i niepohamowanego, dziecięcego zachwyty. Bolesnie kpiarska i męcząco złaźniona nowości, odkrywania, gotowa do dewastacji i sakralizowania. Budująca kompletne spektakle z jednego pomysłu – obrazu, piosenki, listu, cytatu z pamiętnika czy przedmiotu. Co to było? Między innymi: turkusowy balonik (Brel), wielki fotel opakowany w papier pakunkowy (Molier), olbrzymi ażurowy wieloryb

(Gałczyński), dziwne instalacje metaloplastyczne (Brecht)... I jeszcze wielka, o powierzchni całej sceny, fruująca biała tkanina niczym gigantyczny obłok czy całun w *Pieśni o Rolandzie*.

Pani Marta... Zaprzyjaźniona z WIELKIMI, którzy odeszli – zatopiona w ich notatkach, starych, cudem odnalezionych śpiewnikach i rycinach, dokumentach i precjozach. Do dziś pamiętam Jej fascynację nieoczekiwanie odnalezionym spisem przedmiotów, listą sporządzoną przez urzędnika, który przybył do mieszkania Berangera tuż po jego śmierci – były tam m.in. szlafmyca, łóżko i naczynie nocne – ten przedziwny dokument był odczytywany w finale spektaklu zrealizowanego w Teatrze Horzycy w Toruniu, „śpiewanego” spektaklu opartego na twórczości tego poety. Było to naprawdę niezwykle udane przedstawienie, przejmujące w swej wymowie – właśnie ów spis był najbardziej pobudzający do refleksji: otóż po Wielkim Artyście pozostał m.in. kubek cynowy jeden, lichtarz jeden, szlafrok jeden... Wiersze i piosenki przepadły. Dopiero Pani Marta, tak jak zwykle to czyniła, w ra-

mach przygotowania materiału do scenariusza (zawsze i każdego!) wykonała niezwykłą pracę – przeszukała dostępne francuskie i inne archiwa – odnalazła dokumenty, dzieła i „przywrociła” do życia Berangera... Nawet, o dziwo, samym Francuzom: *Voila*, patrzcie, słuchajcie – oto Wasz Monsieur Jean-Pierre de Beranger!

Cóż to była za niezwykła znajomość, którą Pani Marta zawarła z nieżyjącym od 150 lat Klasykiem Piosenki! Będąc muzyczną pomocą Pani Marty w tym spektaklu, obserwowałam fascynującą więź i tajemne Jej z Nim porozumienie – które dzięki cudnemu szaleństwu Pani Marty udzieliło się także zespołowi aktorów, do tego stopnia, że nieśpiewający śpiewali, grubi płasali jak motyle, a jedna z aktorek, namówiona przez Panią Martę zacna miejscowa seniorka (dawno, dawno po siedemdziesiątce!), wystąpiła w pończoszках i minispódnice baletowej, wykonując brawurowo *a capella* kompletnie nieprzyzwoitą piosenczkę uliczną, przy akompaniamencie rozkosznych podłotów podartej koronkowej parasolki, którą owa aktorka ilustrowała co dosadniejsze i pikantniejsze fragmenty tekstu! Było pięknie! Spektakl – notabene – został profesjonalnie uwieczniony przez ówczesną TVP i istnieje w archiwach jako *Piosenki przed Trybunałem*.

Pani Marta. Parasolka, koronki, laseczki, cylindry, pióra, boa i wachlarze – a zwłaszcza sławna długa, cekinowa, rudo-miedziana kamizela, w którą Pani Marta „stroila” na egzaminy studentów. Kamizela występowała jako strój rycerski Rolanda, zwariowany płaszcz Mackie Majchra, suknia Ordonki... Kamizela była rarytasem, a czasy – siermiężne. Pani Marta przynosiła kostiumy z własnych zasobów i ubierała wykonawców – zawsze w punkt, jeśli chodzi o postać, zawsze dokładnie w stylu epoki. Wspomniana kamizela była zresztą jedną z kilku kreacji, w których Pani Marta przybywała na tzw. wielkie wyjścia – koncerty, premiery i wernisaże. Zawsze bezbłędnie ubrana – w tzw. moich czasach były to spodnie +

wykwintna „góra” – tuniki, bluzy i marynarki z doskonałych, artystycznych, niebanalnych tkanin, np. przedziwnych, malowanych jedwabi – zawsze z towarzyszeniem widocznej, śmiałej współczesnej biżuterii i nienagannego manicuru.

Byłam świadkiem, jak owe tkaniny kupowała np. za grosze w Paryżu w małym indyjskim sklepie na Montmartrze – po kilku minutach rozmowy ze sprzedającym, w radosnej mieszaninie języków, ów zaprzyjaźniał się z Nią, zniknął na zapleczu i wyniósł kupon materiału naprawdę wyjątkowego, precudnego, który oczywiście trzymał dla Królowej Angielskiej... ale poznawszy Panią Martę, doszedł do wniosku, że tylko Ona może go posiadać. Skąd ją, E.K., w Paryżu z Panią Martą na Montmartrze na zakupach tuż obok Sacre Coeur? Otóż – tam, w amfiteatrze nieopodal katedry, graliśmy (ja najpierw muzykę skomponowałam, potem z uciechą akompaniowałam) *Bal w operze*, czyli dzieło najzupełniej „nieplanowane” w swym rozmiarze i artystycznym sukcesie. Miał być spektakl dyplomowy w ówczesnej PWST – oczywiście, jak należy starannie napisany, zaśpiewany... ale wyszło DZIEŁO, nagrodzone przez jury ówczesnych festiwalu, konkursów i – właśnie – mera Miasta Paryża.

Ja nieco wcześniej byłam tzw. czeladnikiem – urzędowałam przy Pani Marcie, pisząc i grając; nasze „prawie pierwsze” kompletne i oficjalnie grane jako spektakl spotkanie to *Szalona noc*, czyli *transmogryfikacja* (scen., reż. Marta Stebnicka, ja napisałam muzykę) zagrana w ruinach kaplicy (późniejsza sala 210) w budynku przy Straszewskiego 22 przed remontem. Z największą czułością wspominam Panią Martę i Halinę Gryglaszewską jako dwie oszalałe Ciotki – w torebkach wizytowych Pani Marty na głowach (tak, tak, śliczne damskie toczki z nich powstały), waląc w bęben, objaśniały światu poezję Mistrza Gałczyńskiego... Ja jako Panna Klara skakałam na skakance za ich plecami. Wracając do *Balu* – oczywiście Tuwim, oczywiście po-

mysł Pani Marty, oczywiście scenariusz napisała Pani Marta, a choreografią zajęła się Zosia Więclawówna, zjawisko najzupełniej egzotyczne, ale dusza człowiek, muzyka – ja, czyli E.K.

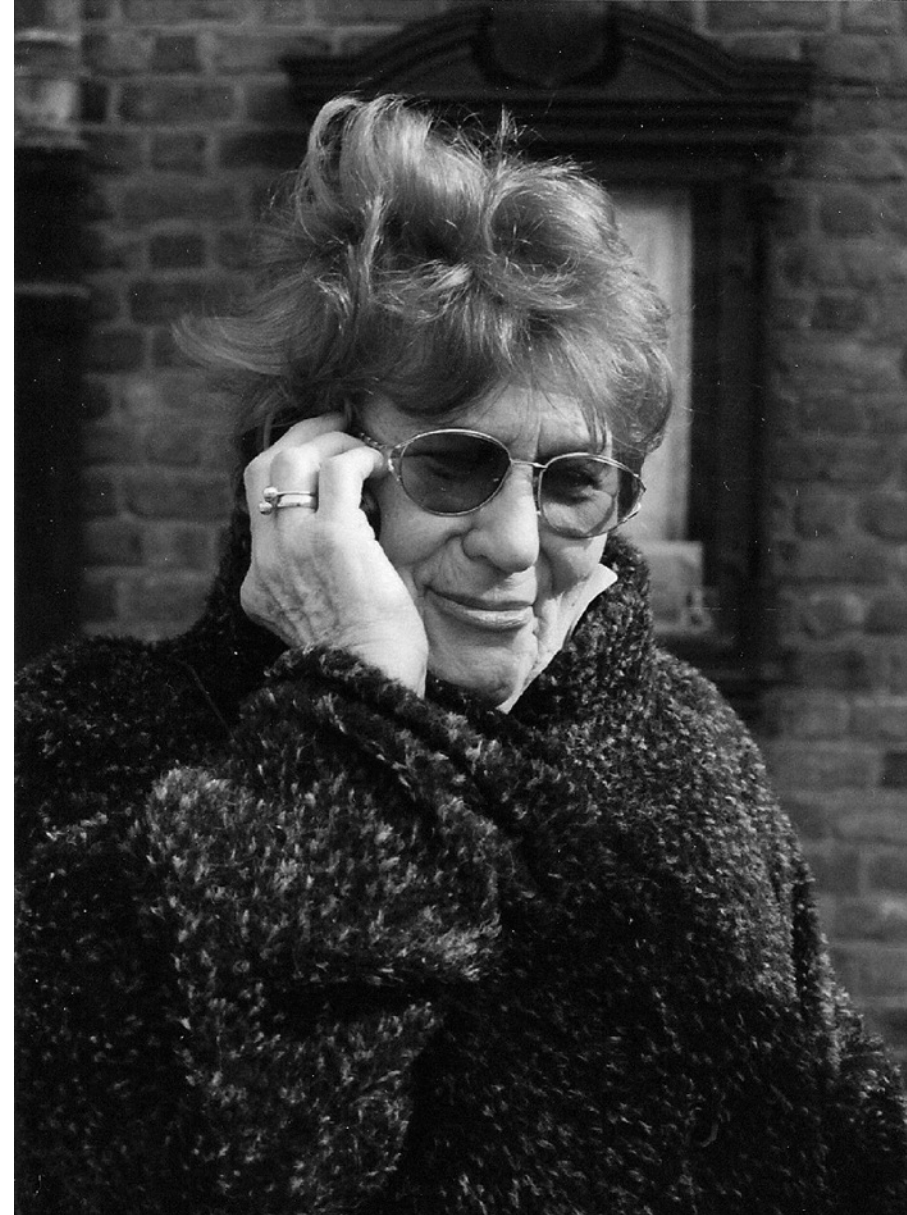
Pracę zaczęliśmy w poprzedzającej rok dyplomowej sesji zimowej – powstał wtedy pierwszy, wstępny fragment, naszpikowany pułapkami aktorskimi, muzycznymi i choreograficznym. Został wystawiony jako egzamin z piosenki – był to najkrótszy w historii szkoły egzamin z piosenki, trwał 10 minut! Wystąpił cały rocznik studentów jednocześnie – i pozostawił publiczność w niemym osłupieniu... po czym wybuchły brawa i wiwaty, a studenci, dysząc, ślali się na scenie. Całość, która miała premierę zimą, nie była ani trochę prostsza, ani mniej męcząca – godzina zasuwania po scenie, śpiewania i grania. Pani Marta przez przypadek niemal do łez doprowadziła władze szkoły – jej pomysłem były pomalowane na kompletnie białe, jak maski, twarze wykonawców. Teraz brzmi to niewinnie – ale przypomnijmy – w tamych czasach biały, gęsty, profesjonalny, niespływający podkład był zupełnie niedostępny, ale upór Pani Marty się opłacił – twarze-maski to było TO! Superscenografia pomysłu Pani Marty i Bogusia Cichockiego przyprawiła o ból głowy wszystkich wykonawców i technikę – były to zakręcone, strome, bardzo wysokie, ale naprawdę genialne, osadzone na kółkach mobilne schody – w niektórych scenach wirujące bądź jeżdżące dostojnie. Bardzo szybko okazało się, że muszą powstać schody składane, gdyż sukces spektaklu był oszałamiający i zaczęliśmy (1986/ 7/ 8 rok!) jeździć po Polsce i Europie – to wtedy miałam zaszczyt towarzyszyć Pani Marcie w sklepie u Hindusa w Paryżu. To wtedy, nocując w Niemczech w tanim hoteliku, umierając ze śmiechu, nasłuchiwałyśmy hałasów w sąsiednich pokojach – jak się okazało, ów hotelik pełnił rolę miejscowego domu uciech.

To wtedy, zimą na południu Francji, nocowaliśmy w jakimś rozpadającym się pałacu,

noclegowni Armii Zbawienia, a Panią Martę zaszczycono „lepszym” noclegiem w innym budynku. Rano, przy śniadaniu poinformowała nas z absolutną powagą, że spędziła noc w miejscowym nieczynnym klasztorze i spała w trumnie z siennikiem, i że było tam fantastyka! I znowu – ten spektakl, czyli *Bal w operze*, także został nagrany przez TVP i można go zobaczyć.

Jeszcze jedno wspomnienie – Niemcy. W ostatniej scenie *Balu* wjeżdżała na scenę, dokładnie jak u Tuwima, ajwiększa atrakcja balu – „Promieniejąca Kurwa Mać”, zrobiona w naszym spektaklu olbrzymia lalka z czarnej folii, prawie Godzilla – miała, tak sędzę, około pięciu metrów wysokości i świecące żarówki zamiast oczu – była odrażająca i kiczowata, czyli dokładnie taka, jak trzeba. Owa kukła jeździła z nami jako zwój folii i czymś tam na miejscu się ją napychało – ale kiedy przyjechaliśmy do jakiegoś niemieckiego miasta, okazało się, że gramy w jakimś oddalonym od centrum ośrodku kulturalnym, supernowoczesnym jak stacja kosmiczna, piekielnie schludnym i wysprzątanym, że nie przygotowano nic, czym dałoby się lalkę wypchać... Ruszyliśmy więc...

Tak – podjęliśmy decyzję, że napychamy lalkę starannie zawiązanymi workami ze śmieci. Tak, oczywiście, w finale spektaklu lalka zgodnie z planem została zrzuciona ze szczytu schodów. Tak, OCZYWIŚCIE, folia pękła, worki też, i oczom zdumionej niemieckiej i międzynarodowej wykwiutnej publiczności ukazała się góra śmieci zupełnie prawdziwych, cuchnących i paskudnych! Mało tego – po chwili szerokim jęzorem popłynęła ku pierwszemu rzędom foteli. TAKIEGO finału nie było dotychczas NIGDY. Popatrzyłam znad klawiatury na Panią Martę – po trwającym kilka sekund zaskoczeniu spojrzała na mnie – była autentycznie zachwycona! Jedno mrugnięcie – porozumienie – wreszcie JEST FINAŁ! Byłyśmy szczęśliwe.



Marta Stebnicka, fot. Jan Poprawa

Po tym małym kontakcie ze mną była na powrót Reżyserką, Artystką i Damą – spokoj i lekki uśmiech, a za chwilę rozentuzjasmowana publiczność niemal podrzucała ją do góry, wiwatując i dziękując za niezwykle przeżycie.

Ja też dziękuję, Pani Marto.

PS. Dostałam od Pani Marty w prezencie bransoletkę, którą kiedyś otrzymała od samej Andy Kutschmann (znały się w latach 50., pod koniec życia Kutschmanki). Oczywiście – mam do dziś tę bransoletkę, czasem oglądam, czasem noszę – jak widać, bransoletka jest trwalsza od człowieka.

Marek Stefankiewicz

WSPOMNIENIE O ANDRZEJU STRZELECKIM

Niełatwo jest mówić o przyjacielu, którego już nie ma wśród nas. Zwłaszcza że każde takie wspomnienie ma formę przeszłą. A przecież wokół mnie jest mnóstwo tekstów, scenariuszy, nut związanych z kimś, kto był ze mną stale od kilkunastu lat...

Poznaliśmy się w latach 80. podczas realizacji nagrań muzycznych związanych ze spektaklem *Złe zachowanie*. Już wtedy zwróciłem uwagę na profesjonalne sugestie na tematy wybitnie muzyczne, dotyczące aranżacji, interpretacji muzycznej, człowieka teatru: aktora, reżysera, artystę. Od ukończenia warszawskiej PWST profesor Andrzej Strzelecki stał się ikoną teatru muzycznego, w którym muzyka, piosenka i ruch sceniczny stanowiły równorzędny walor wraz z tekstem scenariusza. Podczas kolejnych przedsięwzięć muzyczno-teatralnych tworzonych przez Andrzeja odkrywałem nowe przestrzenie, zwłaszcza w użyciu muzycznych środków wyrazu w spektaklu dramatycznym. Połączenie prozy, poezji, muzyki, ruchu scenicznego w jednym przedstawieniu zawsze obfitowało wielowymiarowymi, odkrywczymi koncepcjami reżysera. Poza moją autorską muzyką sięgał zawsze po najlepsze światowe wzorce produkcji scenicznych (*Złe zachowanie*, *Hamilton*) a wśród polskich twórców były to najważniejsze nazwiska twórców piosenki poetyckiej, aktorskiej, estradowej (Jonasz Kofta, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski, Agnieszka Osiecka).

Na polskiej scenie teatralnej Andrzej Strzelecki wprowadzał niezwykle odkrywcze koncepcje teatru muzycznego inspirujące studentów i absolwentów, i doświadczonych aktorów do wyjątkowej aktywności we współtworzeniu spektaklu. Ta aktywność przejawiała się nie tylko w interpretacji literackiej i muzycznej, ale dotyczyła również sprawności fizycznej w utrzymaniu rytmu dramaturgii i rytmu muzycznego, czego dowodem była realizacja spektaklu *Film* oparta na ruchomych scenach filmowych.

Prawdziwą miłością Andrzeja było tłumaczenie zagranicznych tekstów piosenek na własne, polskie teksty. Lekkie pióro, literacki język i dowcip z najwyższej półki pojawiły się w tłumaczeniach piosenek włoskiego barda Paolo Conte i w piosenkach wykonywanych przez Marilyn Monroe. Był fanem muzyki ery swingu. Dla podkreślenia klimatu nowojorskiego w inscenizacji przedstawienia *Marilyn Monroe – ostatni rozdział* wykorzystał na scenie pełny big-band UMFC w Warszawie.

Artystycznym *credo* Andrzeja Strzeleckiego było dążenie do emocjonalnego przeniesienia widza w świat, w którym rozgrywała się akcja scenariusza. Spektakle komediowe realizował z lekko zakamuflowanym angielskim humorem, natomiast do rzeczywistości historycznej wykorzystywał wiedzę wnikliwego dzienni-

karza. Lubił odkrywać nieznane powszechnie fakty historyczne, ujawniając je w spektaklach Teatru TVP – *Warszawa* i *Paradiso*. Warsztaty muzyczne przeprowadzone wspólnie w legendarnej szkole aktorskiej Lee Strasberg Studio w Nowym Jorku oraz w prestiżowych uczelniach w Indiach i w Chinach były doskonałym przykładem znajomości uniwersalnego języka, jaki stanowi muzyka w teatrze.

Próby i zajęcia z profesorem Strzeleckim należały do ulubionych przez studentów Akademii Teatralnej w Warszawie. Planowane tematy zajęć często wzbogacane były barw-

nymi i dowcipnymi opowiadaniem o jego doświadczeniach na planie filmowym, teatralnym, kabaretowym i estradowym. Często również wspominał o swojej sportowej pasji – golfie. Dla swoich wychowanków i współpracowników był jak ojciec gotowy pomóc przejść przez wszystkie meandry zawodowego i osobistego życia. Był gentlemanem do końca i nawet o swojej chorobie zdecydował się powiedzieć wtedy, gdy było już zbyt późno na pożegnanie.

Był wielkim, niepowtarzalnym artystą, który zostanie w pamięci następnych pokoleń.

Marcin Jacobson

MICHAŁ GIERCUSZKIEWICZ – GIER

(1954–2020)



Perkusista zespołów: Apogeu, Kwadrat, Dżem, Bezdomne Psy, Śląska Grupa Bluesowa. Współpracował z takimi tuzami jak: Tadeusz Nalepa, Martyna Jakubowicz, Elżbieta Mielczarek, Jan i Józef Skrzek, Irek Dudek, Leszek Winder i wielu innych. Jego nazwisko widnieje na obwolutach ponad trzydziestu dużych płyt.

Był cichą legendą polskiej sceny rockowej i bluesowej. Nie był wirtuozem, nie onieśmiał techniką, ale zawsze grał tak, jak trzeba. Kochał ludzi. Był wolnym człowiekiem promieniującym refleksyjną pogodą ducha. Chadzał swoimi ścieżkami, bacząc, by innym ich nie plątać.

Nasze tropy zaczęły się przecinać w połowie lat 70., gdy grał zastępstwa w SBB. Gdy narodził się ruch Muzyki Młodej Generacji, spotkaliśmy się na coraz częściej, aż do momentu, gdy Dżem połączył nas na ładnych kilka

lat. Uczyliśmy się wtedy, czym jest rock'n'roll w sierpniowym wydaniu PRL-u. Nie zdawał nam się sobie sprawy z niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą ta zabawa. Był bliskim kumplem Ryśka Riedela, z którym łączyła go nie tylko muzyka i braterstwo dusz, ale i toksyczne zauroczenie. Po swojemu starał się go chronić i był wobec niego skrajnie lojalny, za co zapłacił relegowaniem z zespołu Dżem, a po jego śmierci stał się celem krzywdzących oskarżeń i hejtu.

Życie nie szczędziło mu kuksańców. Kilkakrotnie upadał, ale zawsze potrafił się podnieść. W końcu porzucił zgiełk wielkiego miasta i zamieszkał na tratwie, na urokliwym końcu świata, gdzie żył sobie w harmonii z przyrodą, co potrafił godzić z aktywną działalnością muzyczną. Jego życiorys to gotowy scenariusz do filmu, a dokonania świadczą, jak niezwykle był osobowością.

6

POECI PIOSENKI

MIROSŁAW CZYŻYKIEWICZ

śl. Mirosław Czyżykiewicz

NA...

★ ★ ★

Na Twojej twarzy przestrzeń nieba i połonin
cerkwie oczu otulone szronem marzeń...
Tropy saren uwięzione w siódmach dłoni
której ciepły ślad mający jeszcze
na Twojej twarzy.

Wczesna jesień w Tobie płonie złotolica
czas winobrań w długich cieniach rzęs o zmierzchu
muskasz dal spojrzenia skrzydłem, leżysz cicha
synogarlica w ołowianym powietrzu.

Dziki spokój skamieniały na Twojej twarzy
hardość kuta w pełnym słońcu, prawie męska
i ta pierwsza, która Twoje skronie ogniem żarzy
w sen chowana śnieżnobiała z dotyków sukienka.

(1982)

sl. Mirosław Czyżykiewicz

PRZEJAZDEM

★ ★ ★

W świętym domu od świtu
Same święte kłopoty
Ojciec na starym świętym rowerze
Do świętej jedzie roboty

Święty gwizdek czajnika
Matkę z świętego snu budzi
Święte drzwi, gdy wychodzi, zamyka
Tak cicho, by mnie nie trudzić

W świętym domu jak w niebie
Święte suszą się ciuchy
Święty kot w moich nogach drzemie
Nade mną święte brzęczą muchy

I zawsze święte łzy ronię
Gdy rankiem do kuchni wchodzę
Na świętym stole list i pieniądze:
„W podróży, synku, szczęść Boże”...

sl. Mirosław Czyżykiewicz

WALC NA LATAJĄCYM DYWANIE

★ ★ ★

Przez życie idę sam
Ja, romantyczny frajer
Proste mi w głowie składają się rymy
Proste mam obyczaje

Herosa duszę mam
A serce w kształcie róży
Wciąż w melancholii wpadam stan
O jeden numer za duży

Lecący z nieba śnieg
Smakuje jak powidła
Ej, moja muzo, czemu ty
Przepijasz swoje skrzydła

I marzy mi się walc
Na latającym dywanie
Magiczny pląs nad jedną z łąk
Z bardzo wysoka widzianych

śł. Mirosław Czyżykiewicz

LAURA

★ ★ ★

Czułem się jak na wpół martwy
I wpół żyjąc zapłakałem
Dawnom już nie widział Laury
Choć jej nigdy nie widziałem

Zasuszyłem dla niej kwiaty
Kosmyk włosów dotyk dłoni
Dogoniłem ją w pół drogi
Chociaż nigdy jej nie gonił

Wnętrza oczu jak latarnie
Co w bezkresie znaczą drogę
Zrobić wszystko mogą dla mnie
Choć już zrobić nic nie mogą

Gdym owiany jej zapachem
Gwiazd ułapił się rękami
Życie stało się znów ważne
Choć już żyć mi było na nic

Wieczny byłem i trywialny
Jak szronowe kwiaty w szybie
Gdy nie było mnie przy Laurze
Kiedy zawsze przy niej byłem

*(teksty na podstawie wydawnictwa
„Mirosław Czyżykiewicz – Piosenki”,
ed. Ośrodek Kultury Ochota, lata 80. XX wieku)*

śł. Mirosław Czyżykiewicz

ROMANS O PIĄTEJ NAD RANEM

★ ★ ★

Kochana żono precz z rozumem
Co robić kiedy życie wzrusza
Naiwny magik – stary numer –
Serce wyciągam z kapelusza

Serce ciepłutkie jak ogarek
Z wnętrz mego ciała popielnika
Najczystsza wódką lukrowane
To serce dobre jak z piernika

Do Ciebie niosę je ostrożnie
A ono szczerem tonem dzwoni
A ono proste choć wielmożne
W pieśń się przemienia w mojej dłoni

sł. Mirosław Czyżykiewicz

ALLEZ!

★ ★ ★

Trzeci wściekle upalny sierpień
 najlepsza pora do udręczeń – jazzzz...
 Zdarzeń komicznie mroczna postać
 zachody słońca, czysta rozpacz – sen...
 W porannych newsach katastrofa
 więc nad czym by tu ulitować jeszcze się
 Mesdames, Messieurs!
 z woli Boga życia groza
 dobry prozac, poranna drgawa
 szlug i kawa, chęć na pawia, sex
 allez!

Życie, do życia się przyzwyczaj, życie
 więc życia pełny wypas – jazzzz...
 Na mszach polowych dzielni chłopcy
 słyszą, że życie ich w promocji jest... yes!
 A taki piękny wstawał dzień
 gdy nagle wyparował tlen
 w przestronnych biurach WTC
 Ladies and Gentleman!
 Dear passengers...!
 Znów ktoś zapomniał, że w dziale wojna
 to nie jest dziejów opera omnia
 a peace to pic, a mir to blef
 allez!

Wszystkie kobiety znał na wylot
 lecz nie na tyle, nie na tyle – jazzzz...
 Traf chciał – zjawiała się dziewczyna
 co mu spuściła z twarzą mima krew...
 Trwał bal – wypucowane saksofony
 a na parkietach w libertango żony
 z gardeł upiorny sound z przesterem
 Meine Damen und Herren...!
 Takie są dzieje serc samotnych
 I „rzadko błądzi, kto o damach
 i miłości do nich myśli źle”
 allez!

Po co nam zima, gdy już była
 a chwila – po co, gdy za chwilę chwili kres...
 Co do człowieka – jaki przekaz
 słać w kosmiczną czelusć, jaki przyjacielski greps...
 Talmud mówi – swoje wiem
 Ty módl się, zanim przyjdzie śmierć
 i do dyskusji jest nie skora Tora, Tora!
 Chłopcy, dziewczyny gorące – spieszcie się
 święty Jedyny – reflektor na Słońce
 kończę!

Nie mogłem mówić, nawet ustać
 gdy Mel krzyżował znów Chrystusa – jazzzz...
 W mym kraju, gdzie się mnożą wota
 i jego portret na banknotach będzie wnet
 do kina czasu nie mam bo
 sam w sobie całe zwalczam zło
 myśli przywykłe do chałtury
 I w edukacji czarne dziury...
 Byt mizantropa – tak wam obcy
 umiłowani bracia, siostry
 z nadania niższych wiodę sfer
 allez!

W hotelowej łazience, o świcie nad zmiętą kartką
 „pasterz mebli i sprzętów z żelaza, ubrany w prześcieradło”
 symuluję pieśniarza, mierząc się z miast widokiem
 wzrokiem ludzi samotnych, wychylonych z okien
 a na wielkiej reklamie – Panowie, Panie!
 jest przesłanie – dla nich?
 A jeszcze tyle trzeba znieść
 allez!

(tekst na podstawie wydawnictwa jubileuszowego
 „Mirek Czyżykiewicz – Parlando”, ed. Wydawnictwo Skorpion, 2011)



MAREK ANDRZEJEWSKI

śł. Marek Andrzejewski

JAK LISTY

★ ★ ★

Kto nas rozesłał w świat jak listy
Na długą drogę los nieznany
Duszy kawałek kartki czysty
Dał nam by został zapisany

A życie zapisuje różnie
Niebieskim swym wiecznym piórem
Jednym donosi drugim wiersze
Lub też pokreśli coś niektórym

Nie jeden kryje swoje wnętrze
Nigdy nikomu się nie otwiera
Głęboko chowa się w kopercie
Z zewnątrz w pieczętce się ubiera

Kto nas jak listy w świat rozesłał
I docelowy adres zatarł
Wędrowni nie możemy przerwać
Nim nie znajdziemy adresata

Wędrowni nie możemy przerwać
Nim nie znajdziemy adresata

sł. Marek Andrzejewski

PODRĘCZNY SŁOWNICZEK

★ ★ ★

Człowiek – czynnik produkcji
 zasób siły i krew ulicy
 Życie – niezdefiniowane
 Cel – maksymalizacja
 Miejsce akcji – aglomeracja

Statystyka z szarych nici
 szyje ludzi na miarę ulicy

Człowiek – według uczonych
 Uniwersytetu Harvarda
 5 funtów wapnia
 1,5 funta fosforu
 9 uncji potasu
 6 uncji siarki
 6 uncji sodu
 nieco ponad uncję
 magnezu
 i mniej niż uncję
 żelaza, ołowiu i jodu
 w sumie
 8 dolarów i 37 centów

Statystyka z szarych nici
 szyje ludzi na miarę ulicy

Życie – niezdefiniowane
 Cel – maksymalizacja
 Statystyka – krawiec
 Miejsce akcji – aglomeracja

sł. Marek Andrzejewski

DZIESIĘĆ PIĘTER

★ ★ ★

Dziesięć pięter do Boga
 długa droga po schodach
 także droga daleka
 do drugiego człowieka

Każdy na coś tu czeka
 na drugiego człowieka
 po wewnętrznej swej stronie
 z niepokojem pokoje

Dziesięć pięter – klatka, klatka
 żelbetonowa pułapka
 język polski tu nie swojski
 okno w okno samotność

Dziesięć pięter – klatka, klatka
 ścianka w ściankę, w klamkę klamka
 za ścianami z podejrzeniami
 a w piwnicy nikczemnicy

Dziesięć pięter do Boga...

Dziesięć pięter – klatka, klatka
 żelbetonowa pułapka
 Jak najwięcej w mieście zmieścić
 Jak najciaśniej sumę ścieśnić

Dziesięć pięter – w sumie, w tłumie
 w lesie anten, w pustce sumień
 człowiek z kasy obcej rasy
 a w piwnicy nikczemnicy

Jeżeli na twe wezwania
 ziemia nie odpowiada
 es-o-es w kosmos wyceluj
 ku kosmitom nakieruj

Jeżeli wokół zebrani
 na innej nadają fali
 na fali co z oddali
 złap kontakt z kosmitami

Dziesięć pięter do Boga...

sł. Marek Andrzejewski

WIEŻOWIEC

★ ★ ★

Żarówek mdłe żółte ognie
I ambrazury lufcików
Zwiększają klaustrofobię
Peryskopy odbiorników

Drabina Jakubowa
Po której schodzą co rano
A każdy anioł
Powszedni betonu
Ze skrzydłem torby u ramion

Odbiorniki mrugają
Do kamer patrzą kamery
Łączy się łączy do łączy
Szumią szmery bajery
Szmery bajery transfery

I nic się nie wydarza
W plastisferze korytarza
Może w przyszłości z tych śmieci
Ewolucja stworzy śmieciarza

Strasznego golema śmieciarza
On wymiecie nas z korytarza

sł. Marek Andrzejewski

ROZPAL SIĘ OGNIU

★ ★ ★

Swój numer mam, swoje miejsce
mam swoje miejsce w szufladzie
papier, kwadrat zdjęcia
spinacz zapięty na chęciach
mam

Podpisany w rubryce
Tam, gdzie miało być życie
zestaw dat, marzeń ślad
w kratkę kartka w zeszycie –
to ja

Rozpal się, ogniu, wśród nocy
rozpal płomienia natchnieniem
rozpal się, ogniu, wśród nocy
rozpal skrzydlatym płomieniem

Swój numer mam, swoje miejsce
jestem kartką w szufladzie
jestem kartką w rejestrze
sprasowaną mam przestrzeń

Poskładany w kwadracie
w pasującym formacie
wykreślony na mapie
zamrożony na papier –
to ja

Rozpal się, ogniu, wśród nocy
rozpal płomienia natchnieniem
rozpal się, ogniu, wśród nocy
rozpal skrzydlatym płomieniem

śł. Marek Andrzejewski

BLAGA

★ ★ ★

Już niedługo wszędzie będzie
Będzie wszędzie już niedługo
W oczy się wysypie wszystko
Wszędzie będzie wysypisko

Świat jest rzeczywiście chory
Tak jak wiejski doktor zmyślał
Z najbzdurniejszych wróżył śmieci
I mu przepowiednia wyszła

To już nawet trochę widać
Będzie giga, już jest giga!
Widać już, że nic nie widać
Zasypało ramię dźwiga
Więcej giga! Więcej giga!

W słowach zakażonych błagą
Nieszczepionych przed nonsensem
Nieumyślny guru bredzi
Przewodnikiem stada będzie

To już nawet trochę widać
Będzie giga, już jest giga!
Widać już, że nic nie widać
Zasypało ramię dźwiga
Więcej giga! Więcej giga!

Już niedługo wszędzie będzie
Będzie wszędzie już niedługo
Z sieci się wysypie wszystko
Wszędzie będzie wysypisko

śł. Marek Andrzejewski

NIĆ JEDWABNIKA

★ ★ ★

plącze się los
w tak niepojęty gobelin
nic w nić i znowu nic

los cienki jak włos
wciąż chichoczą planety
niejasny sens zatarty szkic

tajemny wzór
mkną po torach planety
zaciśniętych węzłów sznur

diabelski młyn
w żarnach ziarno się miele
przesypują się mialkie dni

plącze się los
warkocze się los

lek na lęk
tyś jest lek na wiek
tyś jest wyjście z trwogi
tyś jest pewność drogi

rzucić linę brwi
wyciągnij mnie z otchłani
z przepowiedni wykreśl zlej

wciąż toczy się nurt
wciąż niebieskie są lzy
snuje się jedwabnika nić

plącze się los
warkocze się los

lek na lęk
tyś jest lek na wiek
tyś jest wyjście z trwogi
tyś jest pewność drogi

st. Marek Andrzejewski

W DAL NIEZNANĄ IŚĆ

★ ★ ★

W dal nieznaną iść
jak najdalej iść
od procedur, nakazów, przepisów
jak najdalej od kompromisów
za szóstym zmysłem
za siódmą górę
pod siódme niebo
po ósmy świata cud

w dal przed siebie iść
bez piątej klepki iść
zanim na trzy palce kurz
nim na cztery wiatry pył
za szóstym zmysłem
za siódmą górę
pod siódme niebo
po ósmy świata cud

w dal przed siebie iść
jak najprościej iść

czego szukam dokładnie nie wiem
może właśnie szukam ciebie

st. Marek Andrzejewski

OSTATNI OBRAZEK (ZIMA)

★ ★ ★

Papierowe białe niebo
Lasy papierowe
Na karcie białej równiny
Domy atramentowe

Myślnik przydrożnego krzyża
I zmarzłego psa wykrzyknik
Sklep kościół i przystanek
Między nimi drzew przecinki

Zdanie zapisane w pejzaż
Blaknie rok za rokiem
I kończy się nieodwołalnie
Cmentarza wielokropkiem

st. Marek Andrzejewski

LOT AMSTERDAM–TOKIO

★ ★ ★

Pękaty jak puszka coca-coli
kawał rury z cennym nadzieniem
nosi w górę, tam gdzie anioły
hermetycznie zamknięte nadzieje

Doprawdy, to pyszny kawał
oto człowiek kruche stworzenie
zapięty w garnitur i krawat
łaskocze Bogu podniebienie

Wielka skrzydlata tabletki
pełna serc, krwiobiegów i kości
niestrawiona przez Pana Boga
na człowiecze wraca włości

I diabelskim chichotem silników
oznajmia kolejne, kolejne szczęśliwe
lądowanie

sł. Marek Andrzejewski

RAZ NA WALCU

★ ★ ★

Raz na walcu, raz pod walcem
 życie polega na walce
 Na walce lub na wyścigu
 raz pod dźwigiem, raz na dźwigu

Żeby płaszczyć i rozgniatać
 walec świetnie się nadaje
 Kto na walec się nie wdrapał
 ten już nijak nie odstaje

Raz na walcu, raz pod walcem
 życie polega na walce
 Na walce lub na wyścigu
 raz pod dźwigiem, raz na dźwigu

Kto pod walcem, ten przeminie
 w mieście, w cieście, w jednym placku
 Ciasno więc jest przy drabinie
 i miejsc nie ma już w kabinie

Raz pod walcem, raz na walcu
 życie polega na szmalcu
 na szmalcu lub na etacie
 raz na stracie raz w senacie

Raz na walcu, raz pod walcem
 życie polega na walce
 Na walce lub na wyścigu
 raz pod dźwigiem, raz na dźwigu

sł. Marek Andrzejewski

ZGUBIŁ SIĘ ANIOŁ

★ ★ ★

Zgubił się anioł wśród ludzi
 Znaki przegapił na niebie
 Zwiodła go licem ulica
 Nie umiał wrócić do siebie

Schron znalazł anioł w przedszkolu
 Z dziećmi w beztroskim bieganiu
 Wierszy nauczył się paru
 I kilku prawd o płakaniu

A kiedy dzieci dorosły
 Poszedł za nimi do szkoły
 Skrzydła swe upchnął pod fartuch
 Do głowy wbił sobie wzory

Poznał anioł reguły
 Nie amor tu, lecz mur samotności
 Skrzydła pod płaszczem są garbem
 Życie szukaniem miłości

Wreszcie znalazła anioła
 Biała wyprawa ratunkowa
 Wszyscy odświeżnie skrzydlaci
 Rozpoznał anioł swych braci

Rozpoznał braci skrzydlatych
 Piękniejszych bo pośród ludzi
 Powiedział – nie trzeba, nie trzeba
 Nie wrócił anioł do nieba

sł. Marek Andrzejewski

Z MEGO MIESZKADEŁKA

★ ★ ★

Z mego mieszkadółka
 z ósmego pięterka
 widzę miasto swoje
 leżące jak na stole

Widzę miasto swoje
 leżące jak na stole
 Hej

W roli noży i widelców
 występują tu ulice
 szklanki okien uniesione
 na zdrowie elektryce

Szklanki okien uniesione
 na zdrowie elektryce
 Hej

Już na talerz dzień się kładzie
 ludzie budzą się powoli
 z widelcami ulic w garściach
 biorą się do żarcia

Z widelcami ulic w garściach
 biorą się do żarcia
 Hej

śł. Marek Andrzejewski

HEJ, HO, SZYBKI ZYSK

★ ★ ★

Hej, ho
szybki zysk
mały koszt
duży błysk
Hej, ho
szybki zysk
mały duży

Że młodzi
nie szkodzi
w mnogości
w powodzi
znikniemy
zgaśniemy
po cichutku
przeminiemy

Hej, ho...

Znikniemy
zgaśniemy
cicho miniemy
Dwa wymiary
zysk i strata
tyle zostanie
ze świata

Hej, ho...

Że młodzi
nie szkodzi
w mnogości
w powodzi
wszystko jasne
wszystko płaskie
sen tyrana
– oto ściana

Hej, ho...

śł. Marek Andrzejewski

ICH ZYSK

★ ★ ★

tato, idź służyć za mnie, weź hełm
tato, idź służyć za mnie w twojej wojnie
zginiesz i order dostaniesz, wiesz
będziesz wyglądał z nim dostojnie

może masz krople do oczu na mgłę
może masz krople do oczu na łzy
już nie mam tchu i nie kończy się bieg
a za mną wciąż ujadają psy

tato, idź kupić za mnie, weź szmal
życie sprowadza się do kupowania
to jest ich zysk i prosta jest gra
idź spełnij moje zobowiązania

może masz krople do oczu na mgłę
może masz krople do oczu na łzy
już nie mam tchu i nie kończy się bieg
a za mną wciąż ujadają psy

sl. Marek Andrzejewski

SMUTNY JOGURT

★ ★ ★

stoi w ciemnym rogu
mały smutny jogurt
nikt go nie kupuje
bo nie reklamuje

żadna go modelka
gdy telenowelka
żadna go dziewczynka
kiedy wieczorynka

nie ma molekuły
zwykły proszek który
choć jest piorący
jednak nie wiodący

niewygórowana
cena więc nie złości
zwłaszcza że mu mija
termin przydatności

stoi w ciemnym rogu
mały smutny jogurt
gdzieś na półce trzeciej
w mym supermarkecie

nikt go nie kupuje
bo nie reklamuje
żadna go dziewczynka
kiedy wieczorynka
żadna go modelka
gdy telenowelka

sl. Marek Andrzejewski

TYLKO MISIE

★ ★ ★

O nie, nie, nie
Nie chce mi się, nie chce mi się
O nie, nie, nie
Nie chce mi się, nie chce mi się

Bawić nie chce mi się wcale
I nie tylko w karnawale
Buty w tańcu niewygodne
Trzeba wciąż uważać na spodnie
Trzeba uważać na spodnie

O nie, nie, nie
Nie chce mi się, nie chce mi się
W zimie wzorem są dla mnie misie
Nie chce mi się

Chodzić na wystawne bale
Wcale nie chce mi się wcale
Rozneglizowane panie
Wywołują moje ziewanie
Wywołują ziewanie

O nie, nie, nie...

Z punktu więc widzenia lenia
Nie ma żadnego znaczenia
Karnawał czy po karnawale
Wcale nie chce mi się wcale
Nie chce mi się wcale

O nie, nie, nie...

sl. Marek Andrzejewski

DO ANIOŁÓW WCIĄŻ DALEKO

★ ★ ★

tacy dumni z każdej myśli
drżycie gwiazdy – my zdobywcy
wczoraj małpy, no a dziś my
wczoraj małpy, no a dziś my
świat naprawiać powinniśmy

małpy niby przerośliśmy
dzięki naszej mądrej myśli
wyszliśmy lepsi poniekąd
wyszliśmy lepsi poniekąd
choć do aniołów wciąż daleko

tak to wszystko się zaczęło
była małpa było drzewo
teraz idzie nowa zmiana
teraz idzie dobra zmiana
małpa zmienia się w bałwana

ANDRIEJ KOTIN

sł. Andriej Kotin

CHMURY NAD MUMBAJEM

★ ★ ★

Ja patrzyłem na bure chmury nad Mumbajem, w godzinach zmroku,
i myślałem, że nic w tym świecie nie pobije twojego uroku.
I choć nimfy kusząco tańczą, a mój wzrok pędzi wciąż za nimi,
lecz w grobowcu tęsknoty mojej wyrzeźbione jest twoje imię.

Gdybym umiał podziwiać kwiaty, nie próbując tych kwiatów zerwać,
miałbym więcej świętego spokoju, ale mniej tej szalonej werwy,
dzięki której widzę, jak błyszczą twoje smutne zielone oczy
oraz inne wzbronione rzeczy, których nie śmiem tu nawet przytoczyć.

Młody bramin z lingamem Śiwy wciąż powtarza, że ciało to dusza,
i przeklina jak szewc, zdziwiony, że nikogo to już nie rusza.
Jego usta pękają z gniewu, kiedy błaga: „No weźcie, coś zróbcie!”
Czyżby też poznał twoje czary i oszalał na twoim punkcie?

Moje nerwy to strzała w łuku, moje serce jest jak huśtawka.
Ja prosiłem o kroplę piękna, a przede mną – śmiertelna dawka.

A tymczasem wieczorne fale rozbijają się niczym serca,
póki ja i Morze Arabskie uśmiechamy się vice versa.
Wypełniony tobą po brzegi, nie dostrzegam niczego wokół,
gdy tak patrzę na bure chmury nad Mumbajem w godzinach zmroku.

sł. Andriej Kotin

DROGA

★ ★ ★

Jesteś gościem na przyjęciu, gdzie co druga twarz to mgła,
dyskutujesz o pojęciu dobra z perspektywy zła,
szukasz trafnych argumentów, jak ponury były mąż,
wśród procentów, alimentów i nieplanowanych ciąż.

Twój rozmówca ma na sobie jakiś niedorzeczny strój.
Pytasz: „Co ja tutaj robię? Weź mi pomóż, Boże mój!”
Ktoś wpisuje tobie szóstkę i życzliwy uśmiech śle,
ale ciągle czujesz pustkę, która wypełniła cię.

A twoje „ja”, malutkie „ja”
jest tak samotne.
To twoje „ja”, malutkie „ja”
jest tak samotne.

Proponują tobie szampan, abyś zde gustował go,
pijesz więc zde gustowany, czując się jak nie wiem co.
Lecz nie warto zgrywać Rambo, skoro tak ci kazał szef,
czy to szampan, czy to szampon, czy to szambo, czy to krew.

A twoje „ja”, malutkie „ja”
jest tak bezbronne.
To twoje „ja”, malutkie „ja”
jest tak bezdomne.

Kiedy twoje trzecie oko ujrzy Ostateczny Sąd,
to nieważne będzie, dokąd – byle jak najdalej stąd.
I nie robi to różnicy, czy przez okno, czy przez drzwi,
kiedy dziecko na ulicy nagle uświadomi ci,

że twoje „ja”, malutkie „ja”
jest w rękach Boga.
I oto Młyn, a oto Krzyż,
a oto Droga.

sł. Andriej Kotin

IMIGRANCY

★ ★ ★

W sercu Berlina jest potajemny bar.
Tam mnie nie znajdzie żaden obłądny car.
Tam mnie nie najdzie nieokiełznany szum.
Piękna Turczynka podaje mi mój dürrum.

Wszyscy jesteśmy imigrantami.
Kwiaty Edenu tęsknią za nami.
Czy na stepach Syberii, czy na plażach Miami –
wszyscy jesteśmy imigrantami.

W sercu Krakowa jest tajemniczy klub.
Mają szeroki wybór nepalskich zup.
Kelner z Kambodży wciąż się unosi
śliską podłogą, już od kilkuset lat.

Wszyscy jesteśmy imigrantami.
Kwiaty Edenu tęsknią za nami.
Czy na stepach Syberii, czy na plażach Miami –
wszyscy jesteśmy imigrantami.

A tu, jak na złość, znowu milczy GPS,
a wycieraczki toną w morzu naszych łez,
a dookoła mówią, że to wszystko przez
przybyszy stąd, przybyszy stamtąd,
i nie chcą znać tej prostej prawdy,
że

Wszyscy jesteśmy imigrantami.
Kwiaty Edenu płaczą za nami.
Czy na stepach Syberii, czy na plażach Miami –
wszyscy jesteśmy imigrantami.

sł. Andriej Kotin

IMIĘ

★ ★ ★

Ja pamiętam jej zapach i smak,
ja pamiętam jej śmiech i westchnienia,
a ty pytasz mnie, jak
ona miała na imię –
jakie to ma znaczenie?
Przecież dzisiaj i tak
mamy wciąż do czynienia
z wyolbrzymieniem
statusu imienia,
lecz to nic nie zmienia:
Asia czy Kasia,
Zosia czy Gosia,
Maria czy Daria,
Marlena czy Lena,
Ola czy Ola.

Bowiem imion na świecie jest wiele.
Co innego, te znaki na ciele,
których miała w dostatku,
jak piratów na statku,
jak fałszu w Kościele.
A takie cudenka
trafiają się rzadko.

Znajdziesz milion Katarzyn i Aś,
bo imiona to sprawa codzienna
i normalna, zaś
ona jest bezimienna,
jak zwierzęta w Raju
przed decyzją Adama,
całkowicie sama,
jedyna w swoim rodzaju.

Ja pamiętam jej zapach i smak...

sł. Andriej Kotin

JEZUS ROZMAWIAŁ Z KOBIETĄ PRZY STUDNI

★ ★ ★

Jezus rozmawiał z kobietą przy studni
pewnego piątku, w samo południe.
Kobieta była Samarytanką
i podkradała mężów koleżankom.

Jezus zapytał: „Czego tu szukasz?
Jak mam otworzyć, kiedy nie pukasz?
Zostaw dogmatów skostniały kolaż
i wołaj mnie, wołaj mnie! Czemu nie wołasz?”

Samarytanką rzekła: „Spoko,
aczkolwiek trochę tu głęboko.

Wysusza mnie pragnienie moje,
więc sama nie wiem, na czym stoję”.

Jezus uśmiechnął się: „Kochanie,
twój stan jest chyba w kiepskim stanie.
Jak mawia twój ósmy małżonek:
czasami nawet król to pionek.

Jeżeli chcesz zaś wiecznej wody
i niekończącej się swobody,
zapraszam do królestwa mego!
Tyle, kochanie. Do miłego!”

sł. Andriej Kotin

WAGARY

★ ★ ★

Nie wiem, kiedy będziesz już gotowa.
Nie wiem, szczerze mówiąc, czy w ogóle.
Czasem cisza więcej wie niż słowa.
Czasem słowa szybsze są niż kule.

Nie wiem, jak to dalej się potoczy.
Nikt mi nie powiedział, choć pytałem.

Jeśli chcesz zobaczyć, otwórz oczy.
Tylko nie mów, że nie uprzedzałem.

Jedźmy, bo nikt nie woła.
Grajmy, bo są gitary.

Jeżeli życie szkoła (x3) –
po śmierci będą wagary.

Niczym letni grom, za chwilę trzasnę.
Wnet zrozumiesz, że nie jestem z drewna.
Wszystko takie mgliste i niejasne,
ale jedna rzecz jest raczej pewna:

Jedźmy, bo nikt nie woła.
Grajmy, bo są gitary.
Jeżeli życie szkoła (x3) –
po śmierci będą wagary.

sł. Andriej Kotin

LIST DO PRZYJACIELA

★ ★ ★

Przyjacielu, wybacz, że tak późno piszę.
 Twój ostatni list był dla mnie jak dynamit.
 Od hysterii wolę szept, od szumu ciszę.
 A to tylko jedna z różnic między nami.
 Jeśli dobrze cię rozumiem, chciałbyś radę,
 z tym że ja nie jestem wiatrem ani sterem.
 Woda spada i zostaje wodospadem,
 anioł spada, a zostaje Lucyferem.
 Nowe wino nie ożywi starych kości.
 Rób, jak czujesz, w końcu nie ma tego złego.
 Ale trzymaj się z daleka od młodości.
 Jak nie wierzysz mi, zapytaj Polańskiego.
 W wolnej chwili czytnij jakąś dobrą prozę:
 dobra proza to zaleta długiej zimy.
 Nie chcę zabrznieć jak psycholog albo pozer
 (zresztą dla mnie to niemalże synonimy).
 Z wiedzy ścisłej zawsze miałem same dwójce.
 Moja gwiazda tysiąc wieków temu zgasła.
 Demonstracje – co najwyżej – obserwuję,
 a i tak zasypiam, zanim wybrzmia hasła.
 Ty mnie pytasz, czy popieram opozycję.
 Przyjacielu, proszę, nie bądź tak okrutny!
 Przecież wiesz, że wszelkie znane mi pozycje
 rozpatruję tylko w świetle „Kamasutry”.
 Żaden ze mnie, przyjacielu, myśłożerca.
 Chętnie wysłałbym mój mózdzek na kurację.
 Zatem olej mnie i postąp wedle serca,
 a w tym jednym będziesz miał cholerną rację!

sł. Andriej Kotin

WOLNY CZŁOWIEK W WOLNYM KRAJU

★ ★ ★

Wolny człowiek w wolnym kraju
 tańczy tak, jak mu zagrają.
 Wie, że bunty nic nie dają –
 wolny człowiek w wolnym kraju.

On ubiera się z precyzją
 w to, co widzi w telewizji,
 lato spędza na Hawajach –
 wolny człowiek w wolnym kraju.

Wolny człowiek w wolnym kraju
 raz kupuje, raz sprzedaje,
 nosi nowe garnitury
 i nie wierzy w stare bzdury.

Czyta książki i gazety
 i korzysta z Internetu,
 żadnych granic nie uznaje
 wolny człowiek w wolnym kraju.

Wolny człowiek w wolnym kraju
 pielęgnuje swe zwyczaje,
 chełpi się rodzimym gajem
 wolny człowiek w wolnym kraju.

Ale są pytania, których,
 gwooli taktu i kultury,
 nigdy, nigdy nie zadaje
 wolny człowiek w wolnym kraju.

sł. Andriej Kotin

MENADA

★ ★ ★

Na imię masz Rozpusta, a na nazwisko Chuć.
 Jak chcesz mnie, no to bierz mnie, a jeśli nie, to rzuć!
 To wcale nie mój kłopot, że musisz zmyć ten tusz,
 więc proszę cię: bez żadnych „za chwilę”, tylko już!

Rzeczniczka praw rusałek, królowa mokrych snów –
 każdemu, kto cię zdobył, chce się zdobyć ciebie znów (i znów, i znów, i znów).
 Ja wiem, że okłamujesz mnie, lecz wolę budyni kłamstw
 od pleśni pseudo-prawdy, którą wciąż się wciska nam.

Cudowna, piękna, słodka, ponętna itp.
 Załgana nawet bardziej niż Wiadomości TVP.

Mógłbym tak dalej, ale za chwilę pociąg mam.
 Czasami chcę być z tobą, czasami chcę być sam.
 Cytując stary przebój: „Ja sobie radę dam”.
 Ty jesteś najnieatrważniejsza, najbliższa i najdalej,
 a jednak najwspanialsza istota, jaką znam.

sł. Andriej Kotin

PSALM NOWEGO TESTAMENTU

★ ★ ★

Błogosławiony, kto się nie boi Pana.
 Dla niego Pan to matka, łaskawa i kochana.
 Dla niego rana wroga to jego własna rana.
 Błogosławiony, kto się nie boi Pana.

On nie należy do sojuszy i parafii,
 on czyni dobro, bo inaczej nie potrafi.
 On nie odwraca się od siostry ani brata.
 Królestwo jego nie pochodzi z tego świata.

Błogosławiony, kto się nie boi Pana.
 Nieważne, jak to nazwiesz: czy „niebo”, czy „nirwana”.
 Wszak słowa są słowami, a prawda nienazwana
 na zawsze temu dana, kto się nie boi Pana.

On nie udaje się na marsze i krucjaty.
 On patrzy poza świat i widzi tam zaświaty.
 On nie przejmuję się hejtami i lajkami,
 tylko raduje się i tańczy z aniołami.

Błogosławiony, kto się nie boi Pana.
 On ujrzy nowy świat, gdy się rozstąpi ściana.
 Bo najpiękniejsza pieśń to ta niezaśpiewana.
 Błogosławiony, kto się nie boi Pana.



TOMASZ OLSZEWSKI

DZIEŃ DOBRY!

Postanowiłem spać się, bo pandemia pandemią, remont kapitalny z wymianą wszystkich instalacji – remontem kapitalnym, ale miałem teksty przesłać. Okazuje się, że jak człowiek w otchłań udokumentowaną alfabetem spojrzy – napisało się więcej, niż się myślało. Stąd ta „górką” i zowąd też.

Po porannym niedzielnym udziale w wyborach „wyjechałem do Chabarowska”. Odciałem się. Muzyka, literatura. Ogród. Zwierzęta typu koty. Ale – *Jest pięknie*, bo choć ćwierć wieku temu napisałem, w tych samych okolicznościach – stąd dorzucam. No i *Przebiśnięg*, bo to najnowszy, pandemiczny wykwit.

Serdecznie pozdrawiam

z Sopotu

sł. Tomasz Olszewski

18 LAT PÓŹNIEJ

★ ★ ★

wiesz że jest we mnie ten facet
ten po którym nie płaczesz
zawsze z bukietem trosk
gość co mu się wydawało
że ty wolisz przegranych
więc zaklinał swój los

chcę z tobą być
na ludzką wieczność
chcę z tobą być
aż po kres
chcę z tobą być
ciut niedorzecznie
jak ślizg po brzytwie
życie z tobą jest

wiesz że to nie tak być miało
lecz się coś nie składało
ciągle było pod wiatr
a tak się bardzo starałaś
tak go strasznie kochałaś
on nie dawał ci szans

chcę z tobą być
na ludzką wieczność
chcę z tobą być
aż po kres
chcę z tobą być
ciut niedorzecznie
jak ślizg po brzytwie
życie z tobą

co teraz chcesz mała począć
zanim nowa tęsknota
każe duszy twej wyć
żyć to przy sobie się starzeć
czasem z pogrzebów marzeń
wracać nie mówiąc nic

chcę z tobą być
na ludzką wieczność
chcę z tobą być
aż po kres
chcę z tobą być
ciut niedorzecznie
jak ślizg po brzytwie
życie z tobą jest

sł. Tomasz Olszewski

DWORCOWA

★ ★ ★

na dworcu nocą
zimno jak w kościele
tylko obrazki mniej święte
poprzez witraże
brudem malowane
leniwie syczy się ciemność

te śniade dzieci
o nachalnych oczach
prześwietlających sumienie
jak aniołowie z tekturowym skrzydłem
boso zesłani na ziemię

nie szukaj tu
bohaterów szkolnych lektur
już chyba wiesz
że sam jesteś jednym z nich
co winien czas
że twój pociąg nie przyjechał
jeśli masz dokąd
lepiej stąd idź

włóczędzy dziwki złodzieje poeci
gdzieniegdzie ludzie z pociągu
mundur sokisty niby zwiędła róża
na grobie porządku

wychodzą z cienia zbiegłe z płócien Boscha
za dnia uśpione demony
drzwi poczekalni są jak wrota piekieł
gościnne dla potępionych

sł. Tomasz Olszewski

EM TE EF

★ ★ ★

ledwie strzępki znaczeń
w pajęczynie słów
mogło być inaczej
znów jest
jak jest znów
kończy się dzień
co przyniesie nowy dzień

kalejdoskop zdarzeń
ciągów
dalszy ciąg
wyprzedaże marzeń
piekła siódmy krąg
kończy się dzień
czy nadejdzie nowy dzień

i tak
ta ziemia kręci się wciąż
w tę samą stronę
i tak
pierwsze grafitti to
zważone policzone rozproszone
i tak
ta ziemia kręci się wciąż
w tę samą stronę
i wciąż
nie wszystko stracone

rozpaczliwa rozkosz
niespialny kac
białe kruki przeczuć
pokalany strach
kończy się dzień
co przyniesie nowy dzień

pustynie tęsknoty
czy szyderczy śmiech
mogło być inaczej
ale jest
jak jest
kończy się dzień
czy nadejdzie nowy dzień

i tak
ta ziemia kręci się wciąż
w tę samą stronę
i tak
pierwsze grafitti to
zważone policzone rozproszone
i tak
ta ziemia kręci się wciąż
w tę samą stronę
i wciąż
nie wszystko stracone

sł. Tomasz Olszewski

JESIEŃ W SOPOCIE

★ ★ ★

lubię to miasto
gdy zasypiają samochody
a księżyc spływa z dachów
niby lukier z ciasta

lubię to miasto
na styku ziemi nieba wody
gdy dzień odpływa
a ciemność narasta

w bladym świetle latarni
krążą przezroczyste cienie
czy to wiatr gałęzią targa
czy się czai nieistnienie

w bladym świetle latarni
tańczą przezroczyste cienie
czy to tylko wir powietrza
czy nadciąga nieistnienie

lubię to miasto
gdy jeszcze nie wie że istnieje
kiedy od wschodu
świt pastelami je różowi

lubię to miasto
gdy mgła je opatuli szczerze
i słychać tylko
śpiew buczków od zatoki

w szarych mgły tumanach
krążą przezroczyste cienie
czy to tylko wir powietrza
czy się czai nieistnienie

w szarych mgły tumanach
tańczą przezroczyste cienie
czy to wiatr się budzi z wolna
czy się skrada nieistnienie

lubię to miasto
choć coraz mniej w nim zakamarków
w których się schronić może
nienazwane

lubię to miasto
będę je musiał z sobą zabrać
w kufrach pamięci
ile uda się – ocalić

nim się zamknie wieko
z ciał zostaną przezroczyste cienie
zanim już na dobre
zapanuje nieistnienie

nim się zamknie wieko
z ciał zostaną przezroczyste cienie
zanim już na dłużej
się rozgości nieistnienie

lubię to miasto

sł. Tomasz Olszewski

JEST PIĘKNIE

★ ★ ★

profesorowie filozofii
dziś zarabiają w sextelefonach
sprytnie paluszki gorące usta
moralność Kanta
zastąpił on an
liryk co dzikość serca oswajał
pisze reklamę
proszku do prania

jest pięknie
jest wreszcie normalnie
jest pięknie

były sekretarz co wcześniej odkrył
kapitał własny lepszy niż Marksa
w spółce z wielbnym dobra pomnaża
nigdy zbyt wiele Dobra w tych czasach
Królowna Śnieżka szuka sponsora
siedmiu alfonsów na straży cnoty

jest pięknie
jest wreszcie normalnie
jest pięknie

chór polityków smętnie zawodzi
lecz strasząc Piekłem wymusza bisy
grożą że czai się małpa z brzytwą
spóźniony jeździec Apokalipsy
ty masz swój rozum
więc wreszcie zrozum
co tobie do nich
niech sobie bredzą

jest pięknie
normalnie
i dobrze
dobrze nam tak

jest pięknie
normalnie
i dobrze
dobrze nam tak

sł. Tomasz Olszewski

KONDUKTOR NA KOLEI

★ ★ ★

konduktor na kolei
nie chce za dużo widzieć
bywają takie sceny
że próżno szukać w filmie
szczeniaki co po szkole
lubią trochę rozrabiać
pijany gość co w kiblu
sam z sobą się zabawia

oczy ma wpółprzymknięte
bilety tylko sprawdza
mundur to jego skóra
miast włosów rośnie czapka

jeszcze ma tyle stacji
więcej niż męki pańskiej
nim będzie mógł odpocząć
nim dotrze do ostatniej

złodziei zna z imienia
lecz to nie jego sprawa
on sprawdzać ma bilety
nie stać na straży prawa
czasami sam kasuje
jak zawsze
za pół ceny
wiadomo
takie czasy i
trzeba być człowiekiem

oczy ma wpółprzymknięte
bilety tylko sprawdza
mundur to jego skóra
miast włosów rośnie czapka

jeszcze ma tyle stacji
więcej niż męki pańskiej
nim będzie mógł odpocząć
nim dotrze do ostatniej

nie słyszy kół stukotu
dla niego to jak oddech
gdzieś czuwa maszynista
który jak los
zna drogę
jakaś laska
jak drzazga utkwii w oku
lecz w domu czeka żona
a w życiu ważny spokój

oczy ma wpółprzymknięte
bilety tylko sprawdza
mundur to jego skóra
miast włosów rośnie czapka

jeszcze ma tyle stacji
więcej niż męki pańskiej
nim będzie mógł odpocząć
nim dotrze do ostatniej

sl. Tomasz Olszewski

ŁADNE DZIEWCZYNY

★ ★ ★

ładne dziewczyny już nas nie chcą
na te mniej ładne wciąż nie czas
pomiędzy kresem a bezkresem
jak linoskoczki
żer dla mas

balansujemy
kurde balans
pod nami otchłań aż do dna
niebo gwiazdziste nad głowami
prawo moralne
raczej Kant

jest świata tyle ile ciebie
reszty nie trzeba
trącał pies
są proste sprawy
nie rozumiesz
są tajemnice
wszystko wiesz

ładne dziewczyny już nas nie chcą
na te mniej ładne
wciąż nie czas
pomiędzy kresem a bezkresem
jak linoskoczki
żer dla mas

balansujemy
kurde balans
pod nami otchłań aż
do dna
niebo gwiazdziste nad głowami
prawo moralne
zwykły kant

sl. Tomasz Olszewski

ŁATWA MIŁOŚĆ

★ ★ ★

ten kraj ponoć jest na niby
ja go kocham nawet gdyby
prawdą miały się okazać słowa te
taka wada genetyczna
szpetna choć czasami śliczna
nie poradzę na to tak już jest

więc nie wciskaj farmazonów
że nie uda się nikomu
szczęścia znaleźć tu
gdzie Odra i Bug
skoro wolność w końcu mamy
to nie bądźmy jak te chamy
co im w głowie tylko złoty róg

tak już miałem od małego
kto ty jesteś i ten tego
nieraz potem ciężko było ale cóż
łatwa miłość to nie miłość
tu się raczej nie zmieniło
w niby-kraju ciągle wierzę
w niby-cud

więc nie wciskaj farmazonów
że nie uda się nikomu
szczęścia znaleźć tu
gdzie Odra i Bug
skoro wolność w końcu mamy
to nie bądźmy jak te chamy
bo nam się ostatnie ino
sznur

st. Tomasz Olszewski

ODBIJANY

★ ★ ★

bywa że ci los dokopie
jak pijany kibol
w jednej chwili wprost ze szczytu
znajdziesz się na dnie
w proch obróci się to wszystko
co jak skała było
z twojej wiary i nadziei
nie zostanie nic

lecz ty
odbijesz się
po tęczy przejdiesz
niby linoskoczek
a blask
rozproszy cię
choć pewnie będziesz musiał
zmrużyć oczy

bywa że na jasnym niebie
nagle czarna chmura
wyceluje prosto w ciebie
i pociągnie spust
twa winnicę potop zniszczy
co jak lawa runie
miłość przetrwa
lecz popłynie
albo zmieni gust

lecz ty
odbijesz się
po tęczy przejdiesz
niby linoskoczek
a blask
rozproszy cię
choć pewnie będziesz musiał
zmrużyć oczy

bywa musisz wszystko stracić
by w końcu zrozumieć
co dla ciebie najważniejsze
i gdzie rzeczy sens
nie wywieszaj białej flagi
walcz jak tylko umiesz
i nie słuchaj tych co mówią
wszystko ma swój kres

bo gdy
odbijesz się
po tęczy przejdiesz
niby linoskoczek
to blask
rozproszy cię
choć pewnie będziesz musiał
zmrużyć oczy

st. Tomasz Olszewski

PILOT WYCIECZEK ZAGRANICZNYCH

★ ★ ★

pilot wycieczek zagranicznych
mieszka na Dworcu Centralnym
kiedy go bolą zęby
bywa niestety wulgarny
od dawna się nie myje
choć kiedyś pachniał jak książkę
nie znajdziesz jego biografii
pośród znajomych książek

a wszystko przez kobietę
zwyczajną jakich wiele
dla niego była jedyną
jak święty obraz w kościele

a wszystko przez kobietę
co nie wierzyła w siebie
więc wciąż szukała faceta
by się jak w lustrze w nim przejrzeć

życie mu szło jak po maśle
aż los się nagle odwrócił
chciał przy niej być wsiadł w samolot
za wcześniej z wyjazdu wrócił
dziś miewa bezzębną miłość
z butelką zawsze półpełną
ludzie nie kryją odrazy
a jemu jest wszystko jedno

a wszystko przez kobietę
zwyczajną jakich wiele
dla niego była jedyną
jak święty obraz w kościele

a wszystko przez kobietę
co nie wierzyła w siebie
więc wciąż szukała faceta
by się jak w lustrze w nim przejrzeć

nikt pomóc mu już nie zdoła
ni ksiądz ni lekarz ni rabin
stanął plecami do świata
i całym życiem swym wzgardził
takich jak on widzisz nie raz
lecz nie chcesz znać ich historii
a jutro może się zdarzyć
że ty też do nich dołączysz

być może przez kobietę
zwyczajną jakich wiele
dla ciebie będzie jedyną
jak święty obraz w kościele

być może przez kobietę
która nie wierzy w siebie
wciąż będzie szukać faceta
by się jak w lustrze w nim przejrzeć

sl. Tomasz Olszewski

PRZEBIŚNIEG

★ ★ ★

złych wiadomości unikam
a dobrych prawie nie ma
chyba tylko z rozpędu
jeszcze kręci się Ziemia

dużo jem dużo śpię
mało myślę
taki tryb włączył się
samoistnie
dużo jem dużo śpię
mało myślę
bywa że czuję się
jak w środku lata przebiśnieg

czas wypadł z ram
a my razem z nim
poza mapą
na łasce żywiołów
bure chmury zagania skądś wiatr
brunatnieje
od góry do dołu

dużo jem dużo śpię
mało myślę
taki tryb włączył się
samoistnie
dużo jem dużo śpię
mało myślę
bywa że czuję się
jak w środku lata przebiśnieg

na zarazę nie razem
na zarazę osobno
Zorba czyta Hrabala na plaży
jaka piękna choć zbyt cicha
samotność

dużo jem dużo śpię
mało myślę
taki tryb włączył się
samoistnie
dużo jem dużo śpię
mało myślę
bywa że czuję się
jak w środku lata przebiśnieg

sl. Tomasz Olszewski

TO CO MUSI SIĘ ZDARZYĆ

★ ★ ★

jesteś w podróży która trwa
i nigdy się nie skończy
czasami masz zmęczoną twarz
i podkrążone oczy
czasem za kołnierz pada deszcz
wiatr targa poły płaszcz
parasol dawno zamknął się
i nawet nie przeprasza

to co musi się zdarzyć
musi się zdarzyć
to co musi się zdarzyć
zdarzy się

jesteś w podróży już od lat
mijają pory roku
topnieją śniegi płynie czas
nie zmienia się tęsknota
nieraz krajobraz zmyli cię
odciągnie w inną stronę
lub umknie pociąg
bo znów ktoś
zagadał na peronie

to co musi się zdarzyć
musi się zdarzyć
to co musi się zdarzyć
zdarzy się

jesteś w podróży
mieszkasz w niej
jak inni w swoich domach
w złe zimne noce
stygnie piec
i strach do okna podejść
planeta także dokądś gna
galaktyk świst nad głową
będę przystankiem
jeśli chcesz
lub stacją docelową

to co musi się zdarzyć
musi się zdarzyć
to co musi się zdarzyć
zdarzy się

st. Tomasz Olszewski

ZNÓW PADA ŚNIEG

★ ★ ★

znów pada śnieg
znaczy
chyba znowu zima
jakoś szybko zleciał rok
raczej nie chcę go zatrzymać

znów pada śnieg
ta historia się powtarza
płatki wolno suną w dół
niby
kartki z kalendarza

a myślałem że czas stanął
takie jest chłopcy
takie jest piekło
jak pisał Stachura
a myślałem że czas stanął
jak na wieży
martwy kurant
że się Ziemi oś zatarła
bo ktoś piaskiem sypnął w tryby
a myślałem że czas stanął
na niby

znów pada śnieg
biały kwiat
na polu bitwy
siostry miłosierdzia cień
na oddziale dla niezwykłych

znów pada śnieg
jak cukrowej waty strzępki
manna z nieba wprost do ust
świeżo tarty biały księżyc

a myślałem że czas stanął
jak ta kobieta na moście
którą namalował Edward Munch
a myślałem że czas stanął
i już nigdy nic
nie każe dalej w drogę ruszyć mu
że w słup soli się zamienił
jak wrażliwa żona Lota
a myślałem że czas stanął
idiota

znów pada śnieg
biały plusz
na bury beton
siała baba biały mak

znowu wolno stać się dzieckiem

znów pada śnieg
i w świąteczną kartkę zmienia
nawet
co jak w oku szkło
rani kłuje i uwiera

st. Tomasz Olszewski

ZZA CIEMNYCH SZYB

★ ★ ★

znam taki bar
na poboczu Mlecznej Drogi
często w nim tłok
lecz ty nigdy nie zachodzisz

mówisz że smród
i ci ludzie nie z tej ziemi
bywa i tak
ale tego przecież nie wiesz

zza ciemnych szyb oglądasz świat
wstajesz gdy inni kładą się spać
porywa cię luksusu wir
a tak naprawdę
nie masz nic

żarówki blask
małe słońce dla leniwych
na ładzie barszcz
co smakuje Ukrainą

tutaj menu
nie zależy od ustroju

a przecież ty
ponad równość stawiasz wolność

zza ciemnych szyb oglądasz świat
wstajesz gdy inni kładą się spać
porywa cię luksusu wir
a tak naprawdę
nie masz nic

kobieta ma
całe życie w paru torbach
pod ścianą żur
siorbie jakiś Wernyhora
dzieciaki co niejednemu litość
skradły
mijas ten bar
pewnie jadłaś

zza ciemnych szyb oglądasz świat
wstajesz gdy inni kładą się spać
porywa cię luksusu wir
a tak naprawdę
nie masz nic



Teresa Drozda

JAKUB ZUCKERMAN

Jakub Zuckerman to niestroniący od gorzkiej ironii obserwator. Swoje spostrzeżenia zamknięte w piosenkowej formie serwuje publiczności raz ku zabawie, innym zaś razem zostawiając miejsce na chwilę zadumy. Kiedy nie pisze własnych piosenek, sięga po dorobek autorów zagranicznych i przekłada na język polski. Takiego Nohavicę chociażby, ale nie tylko. Pieśni swoje wykonuje zazwyczaj na głos i gitarę, nie stroniąc jednak od dodatkowego akompaniamentu, chociażby pianina.

sł. Jakub Zuckerman

ĆMY

★ ★ ★

To miasto nocą
betonu kołdrą uśpione
z wora pod okiem nie sypią się sny

To miasto nocą
jedną latarnią zdziwione
pod którą w gwiazdy wpatrujesz się ty

Czasami wprost w twarz
klaksonu zły wrzask
zdejmujesz swój płaszcz na chwilę

Na zawsze wprost w twarz
latarni mdły blask
co wabić chce nocne motyle

sł. Jakub Zuckerman

DAWNY AMANT

★ ★ ★

A gdy zostaniesz kiedyś sama
ze zdjęcia zejdziesz dawny amant
pachnący, zawsze elegancki
noszący w sobie sznyt szarmancki
pachnący, zawsze elegancki
ma w sobie dawny sznyt

I chociaż przeredziły włosy
tysiące kaw i papierosy
ten szczyry uśmiech i błysk w oku
w wiosennych lat tkwi powidoku
ten szczyry uśmiech i błysk w oku
w wiosennych latach tkwi

Dawniej tak wiele was różniło
szybko przekwitła niby-miłość
i uciekliście w środku lata
na przeciwległe końce świata
i uciekliście w środku lata
tam, gdzie świat kończył się

Dziś nasza jesień, wieczór chłodny
płaszcz ciut znoszony, ciut niemodny
lecz ty nie czekaj, zobacz sama
kim teraz stał się dawny amant
lecz ty nie czekaj, zobacz sama
kim dawny amant jest

Na końcu tej piosenki morał
choć wiosną namiętności pora
ten, kto doczekał dni jesieni
pełniej jest w stanie wdzięk docenić
ten, kto doczekał dni jesieni,
wrażliwsze serce ma.

sł. Jakub Zuckerman

MEZUZA

★ ★ ★

Dziś cisza w uszach brzmi jak dzwon
Dawnego gwaru z biegiem lat zabrakło
Gdy ciemna burza, groźny front
W modlitwie skrytej cichy szloch o świa-
tło

Zabite okna, starty próg
El Szaddaj wiedzie na kraj dróg zbolałych
Tylko kapelusz, para nóg
i dwoje oczu, para rąk zostały

Mezuza, dziś na framudze liche ślad
Mezuza, dziś święte słowa rozwał wiatr
Mezuza, dziś dawne prawa pojmał cień
Mezuza, po nocy nie nastąpił dzień

I niech mnie chroni dobry Bóg
gdy znowu będę ruszał w świat i wracał
Dzisiaj i jutro na mój próg
niech mnie prowadzi dobry Pan jak brata

Mezuza, dziś na framudze liche ślad
Mezuza, dziś święte słowa rozwał wiatr
Mezuza, dziś dawne prawa pojmał cień
Mezuza, po nocy nie nastąpił dzień

Dziś gdy opuszczam ciepły dom
mezuzę muska moja dłoń z pewnością
że ten rodzinny dobry kąt
gdy wrócę znów powita mnie radością

śl. Jakub Zuckerman

PASTORAŁKA ZE WZGÓRZ GOLAN

★ ★ ★

Żyd i Rzymianin kończą wieczrę
a znad Wzgórz Golan niesie się dym
na nockę owce pędzą pasterze
białe baranki przyśnią się im

Dróg nie wskazuje nam żadna gwiazda
Tarcza księżycą odmierza czas
Polak katolik Żyd i Rzymianin
Tej nocy Chrystus rodzi się w nas.

Mógłby się w końcu pojawić znak
wprost do Jezusa kołyski
bo choć jej nie ma na żadnej z map
musi wystarczyć dla wszystkich

Wiecznym szukaniem to narodzenie
biciem do serca własnego bram
pokona miłość każde cierpienie
Jezusa w żłobie objawi nam.

Mógłby się w końcu pojawić znak
wprost do Jezusa kołyski
bo choć jej nie ma na żadnej z map
musi wystarczyć dla wszystkich

śl. Jakub Zuckerman

PLAC NOWY

★ ★ ★

Szedłem do domu nieco wlany
ciut chwiejny po butelce wina
iskrzył Kazimierz neonami
w ramię wtulała się dziewczyna

Nagle stanąłem jak rażony
kiedy minąłem róg Nowego
bo mnie przygniotły z każdej strony
wizje wszechświata minionego

Wóz zafurkotał gdzieś na bruku
liczy perszeron rząd łbów kocich
a z targowego słychać huk
ptactwo szojcheta o czas prosi

Wkoło czterdziestu sklepikarzy
w okrągłakowych kramach geszeft
w chałat ubrany biedny starzec
składniki na swój czulent niesie.

Na rogu dziatwa w zdartych łąchach
u drzwi się tłoczy Talmud Tory
polski, hebrajski i halacha
lepsze niż miotła, młotek, wory.

Tu z paroksyzmu mnie wrywa
jazgot zrzędliwy i znudzony
to Wanda rząd pijaczków wzywa
jej majestatem obudzonych.

A wóz furkocze gdzieś na bruku
i mechaniczne mruczą konie
wśród barowego stoję huk,
taxi przystaje, chyba po mnie.

sł. Jakub Zuckerman

SPACER Z DZIADKIEM

★ ★ ★

Wije się miedza jak żmija
w wilgotnej rosie poranka
rozklejam oczy zaspane
słońce rozprasza firanka

Obchodzę mokre podwórze
powietrza dreszcz mnie oplata
wyciągam sierpień zza pasa
by kroić chleb końca lata

Za dziadkiem biegnę przez piachy
od potu błyszczą mi skronie
za dziadkiem biegnę wzdłuż łąchy
wiem, że go nie dogonię

I wędka ciąży na plecach
w sześciostrzałówkę się zmienia
dziadek mnie gubi w przedbiegach
w wyścigu do zrozumienia

I widzę go w środku zimy
na drugim brzegu już czeka
i własne chleby kroimy
jak wstęga dzieli nas rzeka

sł. Jakub Zuckerman

CUM TACENT, CLAMANT

★ ★ ★

W klatce zamknąłem zwierzenia
za kratą zmęczonych powiek
więzień sumienia – pojąłem
tak we mnie rodzi się człowiek

Którego siła spojrzenia
nie skruszy nawet okrucia
a własne usta i ręce
rozkazów nie zechcą słuchać

W klatce zamknąłem słowa
zsiniałe kryją je wargi
cichszy niż ja, inny człowiek
nie znajdzie w nich słowa skargi

A jego sprzeciw milczący
nie zmieni nic w świata skali
i na przegranej pozycji
będziemy stali i stali

Bo kiedy milczę, krzyczę
i płuca zdzieram do krwi
Bo kiedy milczę, krzyczę
Brakuje sił

Jakub Zuckerman – songwriter, tłumacz, artysta Piwnicy pod Baranami. Jako tłumacz szczególnie zainteresowany utworami Jaromíra Nohavicy i Włodzimierza Wysockiego. Jako tekściarz współpracował m.in. z: Andrzejem Żaryckim, Adrianem Konarskim, Tomaszem Kmiecikiem i Maciejem Turkowskim.

Jako wykonawca brał udział w takich projektach jak: Koncert „Non est finis” w Teatrze Polskim we Wrocławiu, VII Warsztat Poezji Czynnej im. Edwarda Stachury, cykl koncertów Stachura Cała Jaskrawość w reżyserii Romana Kołakowskiego, Świąteczny koncert „Święta, ach to wy” z cyklu „Zaczarowane Radio Kraków”, XII Święto Saskiej Kępy oraz nagranie hymnu Saskiej Kępy oraz 2. Prezentacje Form Muzyczno-Teatralnych Dźwięki Słów.

Wyróżniany oraz nagradzany na licznych festiwalach piosenki autorskiej i poezji śpiewanej, m.in.:

- IX Międzynarodowy Festiwal „Tropami Wysockiego – pieśni narowiste” (II nagroda)
- 10. Jubileuszowy Festiwal Piosenki „Poetyckie Rubieże” 2019 (I nagroda)
- Festiwal Kultury Ekologicznej w Józefowie 2019 (I nagroda)
- IX Festiwal Wołodia pod Szczelińcem 2019 (I nagroda)
- I Ogólnopolski Przegląd Twórczości Przemysława Gintrowskiego „Pamiętki” 2019 (I nagroda)
- 46. Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję” (wyróżnienie)
- II Międzynarodowy Festiwal Piosenki Szlakiem Bardów 2019 (II nagroda)
- YAPA 2019 (wyróżnienie)
- 30. Białogórskie Spotkania z Piosenką Autorską i Poezją Śpiewaną 2018 (Grand Prix)
- Festiwal Kultury Ekologicznej w Józefowie 2018 (II nagroda)
- XIX Ogólnopolski Przegląd Piosenki Poetyckiej, Olesno 2018 (III nagroda)
- Międzynarodowy Festiwal Bardów OPPA 2018 (finalista)
- XII Ogólnopolski Festiwal im. Jonasza Kofty „Moja Wolność”, Warszawa 2018 (wyróżnienie)
- IV Międzynarodowy Festiwal Piosenki Poetyckiej im. Bułata Okudźawy w Hajnówce 2017 (III nagroda)
- II Konkurs Poezji Śpiewanej Pamięci Jacka Kaczmarskiego (I nagroda)
- Festiwal Kultury Ekologicznej w Józefowie 2016 (II nagroda)
- XXI Spotkania z Piosenką Autorską „Oranżeria”, Radzyń Podlaski 2016 (II nagroda)
- Wiosenna Giełda Piosenki, Siedlce 2016 (III nagroda)
- XIX Ogólnopolska Giełda Piosenki Poetyckiej Wieczorne Nastroje, Kwidzyn 2015 (III nagroda)
- XIII Ogólnopolski Festiwal Piosenki Literackiej „Jesień z poezją”, Świdnik 2012 (III nagroda)
- I Międzynarodowy Festiwal im. Bułata Okudźawy w Hajnówce (III nagroda)
- XXII Poetycko-Muzyczna Bitwa pod Gorlicami, Gorlice 2016 (III nagroda)
- XXXV edycja „Sceny Młodych 2013” (III nagroda)
- Fabryka Muzyki Niezwykłej Ogólnopolski Festiwal Piosenki Turystycznej, Poetyckiej „Piostur Gorol Song” i Inne (wyróżnienie)
- IV Festiwal Piosenki Autorskiej i Literackiej „Metamorfozy sentymentalne” (wyróżnienie)
- IV Ogólnopolski Festiwal Piosenki z Duszą w Teresinie (wyróżnienie za teksty)
- IV Festiwal im. Piotra Skrzyneckiego w Mińsku Mazowieckim (wyróżnienie).



TRYBUNA

Dariusz Bazacek
 MIASTO GŁĘBOKIE



12 lipca 1997 roku, nad ranem, rzeka weszła do Wrocławia. Była to właściwie rzeka bez nazwy lub rzeka wielu imion, bo na Śląsku wylała wówczas nie tylko Odra, ale i wiele jej dopływów. Połączone ramiona rzecznych wód sięgnęły po miasto i na prawie miesiąc wzięły je w posiadanie, łącznie z okolicznymi przedmieściami i podmiejskimi wsiami. Pod wodą zniknęły budynki, ogrody, pojazdy, wszystkie rozmaite skarby ludzkie, gromadzone wysiłkiem nieraz i całych pokoleń. Dokonywały się nieodwracalne spustoszenia w ludzkich umysłach.

Oglądaliśmy to wszystko niemal na własne oczy. Rozwój techniki umożliwiał już wtedy dotarcie ekipom reporterskim w niemal każde miejsce powodzi, więc przez ekrany telewizyjnych odbiorników przelewały się ludzkie tragedie, życiowe katastrofy. Patrzyłem poruszony nie tylko ogromem nieszczęść, które zdawały się nie mieć końca. Kilka miesięcy wcześniej byłem we Wrocławiu, chodziłem po ulicach, którymi teraz nieubłaganie płynęła rzeka, więc patrzyłem na to wszystko trochę inaczej.

Nie chodzi o lęk. Owszem, on też się pojawił, gdzieś głęboko ukryty. Przecież gdybym znalazł się w mieście w czasie powodzi, być może i ja stałbym się jednym z tych, którzy wbrew własnej woli połączyli się z rzeką. Przejęty

byłem jednak z innego jeszcze powodu. Przyjechałem wówczas te kilkadziesiąt dni wcześniej do Wrocławia jako autor tekstu jednej z piosenek, która została zakwalifikowana do Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Dzięki wykonaniu Eli Mrozińskiej, znakomitej aktorki teatru im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, piosenka ta zaistniała w historii festiwalu, Ela zdobyła wyróżnienie, a mój tekst pojawił się w finale.

Oczywiście to nie mój tekst został nagrodzony, a sztuka jego interpretacji. Podejrzewam nawet, że Ela Mrozińska, niezrównana w sztuce dramatycznej, mogłaby zaśpiewać cokolwiek, choćby i przepis na kruche ptaszki w cieście, aby zyskać takie same, jeśli nie większe, uznanie jurorów. Ale wybrała mój tekst, co już samo w sobie było dla autora wyróżnieniem. Co więcej, przegląd piosenki aktorskiej, zwłaszcza w tamtych latach, był wysoko cenionym wydarzeniem artystycznym, nierzadko stanowiącym początek wielu wybitnych artystycznych karier. Siedziałem więc wśród czerwonych od miękkiego pluszu rzędów krzeseł koncertowej sali Impartu, z identyfikatorem festiwalowego gościa na szyi, który potwierdzał, że oto zostałem namaszczony na wyznawcę aktorskiej piosenki.

Piosenka aktorska była naturalnie od dawna obecna w moim życiu. Ująć jej istotę w jakąś

konkretną formułę jest niezwykle trudno, ale rozpoznać dawała się zawsze bez trudu. Kabaret Starszych Panów, Piwnica pod Baranami, koncerty Ewy Demarczyk, moim zdaniem także Marka Grechuty i wielu innych artystów, obfitowały w utwory nie tylko pełne emocji muzycznych czy literackich. Były małymi arcydziełami, w których obok muzyki i tekstu niepoślednią rolę odgrywały obraz i fabuła. Niezwykłe zdarzenia, śmieszne lub smutne historie, na kilka krótkich minut wyjęte przez wykonawcę z innego świata, abyśmy mogli się nimi nasycić, a które potem nieraz zostawały z nami na zawsze. I cóż z tego, że wykonawcy takich utworów często nie byli aktorami. Nie była wszak aktorką Édith Piaf, nie był aktorem Jacques Brel (co prawda zasmakował w karierze dramatycznej w dojrzałych latach, ale to dzięki piosence, a nie odwrotnie) czy wspomniani wcześniej Ewa Demarczyk i Marek Grechuta. A przecież każda piosenka w wykonaniu tego rodzaju artystów to mały spektakl, który spektaklem być nie przestaje nawet wtedy, gdy odebrać mu obraz i pozostawić w postaci tylko dźwiękowej.

Była więc piosenka aktorska obecna w moim życiu na co dzień, bo szczęśliwie urodziłem się w czasie, gdy takie piosenki stawały się przebojami i prosił ludzkie – w niczym im nie ujmując – podśpiewywali zwrotki ulubionych utworów, nie wiedząc nawet, że oto cytują poezje Leśmiana, Tuwima, Baczyńskiego a nawet Witkacego, gdy rozpoczynają towarzyskie spotkanie wesołym *Hop, hop, hop, szklankę piwa*. Swoją drogą autor estetycznej teorii Czystej Formy i mistrz ekscentrycznych wybryków chyba miałby wielką uciechę, słysząc swoje słowa ze sceny opolskiego amfiteatru. Co innego jednak być słuchaczem, odbiorcą aktorskiej piosenki, a co innego stanąć po drugiej stronie kurtyny, choćby tylko w niewielkiej roli autora tekstu.

Tego rodzaju inicjację miałem już co prawda za sobą – rok wcześniej powstał spektakl

teatralny według mojego scenariusza, zbudowany z piosenek, realizowany przez trójmiejskich aktorów. Doświadczyłem już pierwszych fascynacji i zadziwień płynących z obserwacji aktora pracującego nad piosenką. Wcześniej przekonany byłem, że piosenka to muzyka i głos, kompozycja wzbogacona ciekawym tekstem i okraszona aranżacją. Lecz oto zacząłem dostrzegać, że w piosence aktorskiej nie to jest najważniejsze. Ba, podłej jakości składniki wystarczą w zupełności: byle jakie słowa, jeden dźwięk, nawet słuch muzyczny i poczucie rytmu mogą się okazać zbędną ekstrawagancją. W rękach (ustach? ciele? umyśle?) dobrego aktora te marne ingrediencje zamieniają się w potrawę dla ducha niezwykłą, podobnie jak w rękach paryskiego chefa prowincjonalne kurze jajko i mialki w swojej istocie cukier w magiczny sposób zmieniają się w znakomity *crème brûlée*. Nawiasem mówiąc, może dlatego właśnie we francuskiej wersji słowa „arcydzieło”, czyli *chef-d'œuvre*, pojawia się nasz znajomy *chef*. W miarę pracy nad spektaklem odkrywałem coraz więcej tajemnic aktorskiej piosenki. Ot, choćby to, że nie istnieją granice artystycznej inwencji podczas pracy nad utworem, gdy jeden z wykonawców mojego spektaklu zaproponował, aby wpleść mu we włosy żywe dżdżownice (sic!). Uważał, że będzie to doskonały zabieg dla wzmocnienia efektu, gdyż chodziło o interpretację piosenki *Wariatki*. Już nawet zaczął chciwie wypatrywać przez okno, czy w pobliżu jest jakaś żyzna gleba, i wyperśwadować mu ten pomysł pomógł dopiero argument, że z dalszych rzędów dżdżownice nie będą zbyt widoczne.

Gdy jednak znalazłem się we Wrocławiu i zanurzyłem w festiwalową atmosferę, poczułem inne drgania. Tu było coś więcej – do sfery artystycznych poszukiwań dodane zostało napięcie rywalizacji uczestników przeglądu, elektryzowała ranga wydarzenia. Po wszystkich kątach Impartu, czyli dwóch głównych scen wielu wrocławskich festiwali, włóczyły się dorodne stada znakomitych i znanych akto-

rów, przechadzali się kompozytorzy i muzycy, autorzy tekstów znacząco szeleścili kartkami. Unosząca się w powietrzu skoncentrowana energia twórcza dodatkowo stymulowała wykonawców biorących udział w konkursie i wyzwała w nich nowe pokłady artystycznej odwagi. Dowodem tego niech będzie fakt, że Ela Mrozińska wyszła na scenę spowita w sznur choinkowych lampek elektrycznych, które w odpowiednim momencie piosenki zostały włączone. Z całą mocą podkreślić należy, że były to czasy lampek o napięciu 220 V (zamaszowany kabelek łączył aktorkę z gniazdkiem elektrycznym w kulisie). Nie było jeszcze wtedy mdłych lampek na baterię, grało się pełną gębą, na wysokim woltażu. Stanisławski byłby zadowolony, bo trudno chyba o większy realizm niż realna możliwość porażenia soczystym prądem o wysokim napięciu. Ale gdyby zapytać wówczas Elę przed wyjściem na scenę, czy obawia się czegoś, to z pewnością odpowiedziałaby, że boi się, aby sceniczny strażak nie zauważył kabelka, bo wtedy nie pozwoli. Co mogę potwierdzić własną osobą, gdyż stałem obok i pomagałem.

Był to więc czas dla mnie niezwykle, jakbym wszedł o jeden stopień wyżej na drodze swojej artystycznej twórczości. Radość z wyróżnienia Eli w konkursie, rozmowy w improwizowanym bufecie, gdzie mogłem poznać wielu początkujących wtedy, a dziś uznanych aktorów, anegdota o teatralnych mistrzach (świetne parodie Holoubka w wykonaniu jego uczniów), znakomite alkohole i rozmowy o sztuce, o piosenkach, a przede wszystkim – ich wielka obfitość w konkursowym wykonaniu aktorów. Konkursowe wykonania piosenek aktorskich oznaczały w tym przypadku ich niezwykle różnorodność, nowe odczytania sensów znanych już wcześniej tekstów czy interpretacje wprawiające odbiorców w osłupienie. Został mi w pamięci występ Agnieszki Wosińskiej, która w czasie swojej piosenki wykonywała szalony układ choreograficzny z pomocą inwalidzkich kul. I choć nie każda propozycja

interpretacji mogła się każdemu podobać, nie każda muzyka wpadała w ucho, z pewnością wszystkie wykonania dawały do myślenia, pobudzały kreatywność, podsuwając nowe artystyczne pomysły. Wracając do domu przesiąknięty tą niezwykle atmosferą twórczą, nie mogąc się doczekać pracy nad nowymi utworami.

I oto kilkanaście tygodni później do Wrocławia wchodzi rzeka, której nie obchodzą piosenki. Zabiera beznamiętnie wszystko na swojej drodze: ludzi, przedmioty, drzewa, nawet całe budynki. Być może wśród jej trofeów znalazły się też zapisy nutowe, teksty, wiersze. To zderzenie dwóch potężnych sił – siły sztuki i siły przyrody – niezwykle mną wstrząsnęło, ponieważ zrozumiałem, że ta pierwsza nie ma najmniejszych szans. Kogo będą obchodzić piosenki, nawet najpiękniejsze, aktorskie nawet, gdy jego rodzina zostanie bez dachu nad głową? Może zamiast wpłatać sobie dżdżownicę we włosy i wywijać kulami na scenie, lepiej zacząć sypać solidne wały i w ogóle zająć się życiem. Tym wszystkim, co jest, zamiast tym, czego nie ma. Rzeka zabrała z sobą wiele sensów.

Ale następnego roku znowu pojechałem do Wrocławia. Z nową piosenką, która dzięki wykonaniu Olgi Barbary Długońskiej, również została wyróżniona i do tego świetnie przyjęta przez publiczność. W przerwach między występami wykonawców zaprzyjaźnieni organizatorzy Przeglądu z przejęciem opowiadali nam o zeszłorocznych wydarzeniach w mieście. Opisywali losy członków swoich rodzin, pokazywali doskonale widoczne jeszcze na ścianach ślady obrazujące, jak wysoki był wówczas poziom wody w mieście, a ja zrozumiałem wtedy, że owszem – siła sztuki nie może równać się z siłą przyrody, ale niekoniecznie nie jest jej równa. Bo nikt nawet nie brał pod uwagę, że Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu mógłby zostać odwołany czy choćby przeniesiony, a przecież odbył się w marcu, czyli zaledwie kilka

miesiące po odejściu rzeki, gdy miasto jeszcze lizało głębokie rany. Ucierpiał mocno także i te miejsca, gdzie odbywały się konkursowe przesłuchania, koncerty towarzyszące, hotele, biura organizatorów, a mimo to wszystko odbyło się jak zawsze. Jak zawsze, czyli wspaniale, twórczo, urzekająco. Ale nie było wspanialej, bardziej twórczo ani bardziej urzekająco niż wcześniej, lecz jak zawsze, jak gdyby nie było rzeki, powodzi, tragedii. Rzeka odeszła pokonana.

Gdy niespełna dwa lata później zbliżał się czas jubileuszowego dwudziestego Przeglądu Piosenki Aktorskiej, jeden z ubiegłorocznych laureatów, zaproszony do specjalnego koncertu z tej okazji, poprosił mnie o napisanie tekstu. Natychmiast powróciły do mnie wspomnienia i nie wyobrażałem sobie, abym mógł napisać coś innego niż poniższe słowa:

Miasto głębokie

Rzeka nadeszła z tamtej strony,
Weszła w ulice od niechcenia,
Widziałem przez otwarte okno,
Jak miasto wolno się odmienia.

Najpierw skrzyknęły drzwi na oścież,
Potem się rozchyliły bramy
I ruszył ciężko w dół ulicy
Tłum kamieniczek zapłakanych;

Półwyspy posiwały dachów
W archipelagi się łamały,
A rzeka roznosiła wokół
I delikatnie układała:

Weneckie lustro na chodniku,
Błękitną mysz na ławce w parku,
Czarny garnitur z kamizelką,
Naręcza płaszczy i zegarków;

Ławice krzeseł wypływały
Dostojnie poprzez ramy okien,
W podwórek lazuruje studnie,
W zaułki chłodne i głębokie.

Kiedy podniosłem w górę oczy,
By dostrzec niebo poprzez wodę,
Dojrzałem zimny pobłysk łuski,
Ale po chwili zgasł za rogiem.

Rzeka nadeszła z tamtej strony,
Odeszła nie wiadomo dokąd,
Ja tu mieszkalem, niedaleko,
Lecz stąd nie widać, za głęboko.

Dzisiaj nawet Powódź Tysiąclecia, jak nazwano później wydarzenia wrocławskie z lipca 1997 roku, mogłaby na wielu z nas nie zrobić wielkiego wrażenia. Na Youtubie można obejrzeć całą gamę podobnych czy nawet większych katastrof, wypadków i nieszczęść. Można je wręcz wybierać jak w jakimś menu obłąkanego demiurga, co sprawia, że obojętniejemy lub może raczej robimy się odporni na tego rodzaju obrazy, w naturalnym odruchu samoobrony. We mnie jednak pozostał głęboki ślad rzeki, która przeszła przez Wrocław, a tekst piosenki jest nie tylko zapisem tamtych emocji, ale i wyrazem współodczuwania z ludźmi, którzy musieli przez tę rzekę przejść.

Piosenka jednak nie powstała, więc nie została wykonana podczas jubileuszowego Przeglądu i nawet nie wiem, z jakiego powodu. Może paradoksalnie tekst jest za mało aktorski i wykonawca nie znalazł w nim zadatków na dobrą interpretację. Nikt nie usłyszał, co miałem wtedy do powiedzenia. Jeśli jesteś z Wrocławia, to wiedz, że w tamtych dniach stałem obok.

Dariusz Bazacek (1961), autor form prozatorskich i scenicznych, tekstów piosenek; także grafik i rysownik. Pasja: świat, literatura, współczesny design, gitara klasyczna (gra techniką fingerstyle; bossa nova, jazz). Ulubione połączenie: proza Franza Kafki, cygario, lampka odpowiedniego koniaku oraz wygodne krzesło z widokiem. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. Utwory prozatorskie jego autorstwa były publikowane na łamach prasy literackiej, m.in.: „Jupiter”, „Migotania Przejaśnienia”, „Autograf”, „Akcent”, „Topos”, „Akant”, „Nowe Pismo” oraz w publikacji *Proza życia* – antologii prozy współczesnej. Jest też laureatem II Konkursu Literackiego UG (Gdańsk) i II Konkursu Literackiego im. Marka Hłaski (Wiedeń). Spektakle teatralne, które współtworzył: *Dziesięć obrazów naturalnej wielkości*, reż. D. Siastacz, Teatr im. Gombrowicza Gdynia (scenariusz, teksty); *Mistrz Piotr Pathelin*, reż. E. Wojtaszek, Teatr im. Gombrowicza Gdynia (współpraca); *Drzwi numer jeden*, Rotunda Sopot (scenariusz, teksty); *Spotkania Marty ze śmiercią*, reż. własna, HfG Frankfurt/Main (tekst); *Dziewięty kochanek Katarzyny Foster*, reż. L. Bzdyl, Teatr Wybrzeże Gdańsk (tekst); *Pokój do wynajęcia*, reż. L. Bzdyl, Teatr Wybrzeże Gdańsk (tekst); *Pernambuco*, reż. M. Chilarcka, Teatr Wybrzeże Gdańsk (tekst); *Śmierć komiwojagera*, reż. A. Ferency, Teatr im. Gombrowicza Gdynia (współpraca); *Szafa*, reż. A. Hofman, Teatr Muzyczny w Gdyni 2008 (tekst). Napisane przez niego spektakle teatralne, recitale i piosenki były prezentowane na scenach: Teatru Narodowego (scena Teatr Mały) w Warszawie, Teatru Stara Prochownia w Warszawie, Teatru Montownia w Warszawie, Laboratorium Dramatu w Warszawie, Teatru Ludowego (scena Pod Ratuszem) w Krakowie, w Piwnicy pod Baranami w Krakowie i innych. Projekty filmowe, w których brał udział: *Miasteczko naturalnej wielkości* (scenariusz, współpraca reżyserska), reż. S. Gliński; *Janek* (współpraca scenariuszowa), reż. Piotr J. Lewandowski. Jest również laureatem przeglądów i festiwałów piosenek (jako wykonawca oraz autor tekstu i muzyki), m.in. XXV FPS Kraków 1990, OPPA Warszawa 1992. Kilka piosenek z jego tekstami zostało laureatkami Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (1997, 1998, 2002). Strona autorska: www.bazacek.pl, e-mail: dariusz@bazacek.pl, tel. +48 603 551 521

Waldemar Chyliński

MÓJ FESTIWAL W KRAKOWIE



Moja przygoda z piosenką zaczęła się w 1971 roku od uczestnictwa w gdańskiej Bazunie, czyli od przeglądu studenckiej piosenki turystycznej, gdzie przyjaciel Grzegorz Marchowski śpiewał piosenki do moich tekstów. Na festiwalu piosenki studenckiej w Krakowie pierwszy raz byłem w 1974 roku, jako studencki dziennikarz gdańskiego „Dziennika Akademickiego”. Pamiętam wielkie wrażenie, jakie zrobiła na mnie tamtego roku Elżbieta Wojnowska i jej niezwykła piosenka *Zaproszcie mnie do stołu*. Z Ela przyjaźnię się do dzisiaj. Wówczas, jak i przez kolejne lata, możliwość bywania w Krakowie uzyskiwałem tylko dzięki możliwości akredytowania się przy festiwalu piosenki. Będąc autorem tekstów, które śpiewali na kolejnych festiwalach tacy wykonawcy jak Ela Adamiak czy Grzegorz

Bukała, każdy festiwal przeżywałem jak swoje imieniny. W 1978 roku pojawił się problem. Studiowałem wówczas w Olsztynie i nie miałem już prawa do akredytacji, a na wyjazd na własny koszt, opłacenie noclegów, posiłków i biletów nie było mnie stać. Jedynym wyjściem było zgłoszenie się do eliminacji i osobiste zaśpiewanie swoich piosenek. Tak też się stało. By – mając pustki w kieszeni – móc obchodzić swoje coroczne święto, napisałem i skomponowałem kilka piosenek dla siebie w nadziei, że zdobędę kartę uczestnika. Trzy z tych piosenek zaśpiewałem na eliminacjach i... mogłemjechać. O nagrodach nie marzyłem. Zbyt wielu świetnych artystów w latach poprzednich słyszałem i widziałem na koncertach festiwalu, by mieć jakiegokolwiek nadzieję. Na dodatek tuż przed moim wyjściem na scenę podczas kon-

certu konkursowego dowiedziałem się, że część zespołu, z którym przygotowywałem wspominany repertuar, do Krakowa nie dojedzie. Zostałem sam z towarzyszącym mi gitarzystą Andrzejem Swacyną i nie wiedziałem, co robić. Andrzej podpowiedział rozwiązanie. Postanowiłem podmienić zgłoszone piosenki na inne, takie, które zagraliśmy razem nie więcej jak dwa razy. Problemem też była cenzura, bo jako niezgłoszone nie zostały ocenzone. W tej sytuacji wszystko było w rękach przewodniczącego jury Wojciecha Młynarskiego, którego konferansjer, gdy przyszła moja kolej, zapytał, czy w związku z zaistniałymi kłopotami mogę zaśpiewać inne piosenki. Młynarski się zgodził, więc wyszliśmy z Andrzejem i szczęśliwie wykonaliśmy te nowe piosenki. Bez pomyłki. Otrzymaliśmy sędziestwo brawa i udaliśmy się do przyjaciół, kontynuować świętowanie faktu bycia wśród znakomitego towarzystwa i jego piosenek. Został nam do zabawy jeszcze jeden wieczór i kolejny dzień z koncertem laureatów. Zabawa trwała niemal do rana i gdy na drugi dzień gitarzysta Andrzej zobaczył moją

szarą twarz, nie bardzo wiedział, czy jest ona taka ze zmęczenia czy może wrażenia. Na wszelki wypadek zapytał: „Wiesz już?” Nie wiedziałem, więc powiedział: „Zająłeś pierwsze miejsce *ex-aequo* z Jackiem Kaczmarskim oraz Wałami Jagiellońskimi, tzn. z Grzesiem Bukalą”.

Z Olsztyna wyjeżdżałem z groszami w kieszeni, licząc tylko na dobrą zabawę, a tu nagle nie tylko zdałem sobie sprawę, że oto przez jedną noc stałem się szalenie bogaty (15 tys. zł), to jeszcze przybyła mi szansa, by z nic nieznanego studenckiego dziennikarza stać się, przynajmniej na rok, znaczącym studenckim piosenkarzem. Tak, takie zrzęczenie losu zdecydowanie mi się podobało. Przyjaciołom i kolegom pożyczyłem wszystkiego najlepszego i kasę, by po hulankach i swawolach mieli za co wrócić do swoich miast, a sam w towarzystwie Andrzeja i dwóch skrzynek piwa wsiadłem do wykupionego przeze mnie całego przedziału wagonu pierwszej klasy i ruszyłem w podróż przez życie.

Andrzej Ciach

(z wydatną pomocą Robercika Kaczmarka)

MIELECKIE ZAGŁĘBIE PIOSENKI



tam gdzie się kończy nasz świat realny
a jeszcze nic się nie zaczyna
najlepsze myśli płyną przez
Bieszczady poloniny

dostęp do nich nie ma zło
i każdy kto się tutaj schroni
znajdzie przyjaciół szczęście dom
i nikt już nie zapomni o nim

O powiedzenie fenomenu muzycznego Mielca nie jest zadaniem prostym. Jest mi o tyle łatwiej, że w większości tych

zdarzeń byłem bezpośrednim ich świadkiem, czasem nawet sprawcą. Pojęcie „Mieleckiego Zagłębia Piosenki” powstało w Myśliborzu

na kolejnym Spotkaniu Młodych Autorów i Kompozytorów „SMAK”. Podczas uroczystości u burmistrza Myśliborza pełniącą funkcję Dyrektora Domu Kultury w Myśliborzu, zajmująca się organizacją festiwalu Pani Ewa Rutkowska przeczytała laudację. Wymieniała wielu wykonawców, którzy wygrywali festiwal, zdobywali na nim laury, i doszła do Mielca, wygłaszając hasło „Mieleckie Zagłębie Piosenki”. Podczas tej uroczystości byli obecni artyści z Mielca, m.in. Andrzej Szęszoł, których mile zaskoczyła ta nazwa.

Sformułowanie „Mieleckie Zagłębie Piosenki” wzięło się od Władysława Wróblewskiego, który pisał pracę magisterską o festiwalu w Myśliborzu. Z racji tego, że mielczanie byli najliczniejszą grupą wśród laureatów do momentu powstania pracy, nazwał tamtejszych artystów właśnie w ten sposób. Mieleccy artyści, którzy przyczynili się do powstania tej nazwy, związani byli głównie z piosenką literacką i kabaretową, a początki tego sięgały 1979 roku. Były to osoby: Wiesław Jarosz z Grupą R; Jerzy Mamcarz; kabaret Kapuła, czyli: Zbyszek Maniak, Zbyszek Dyl, Piotr Leśniak; grupa Cantabile, czyli Krzysztof Krzak, Krzysztof Jarosz, Gienio Wilk, Piotr Leśniak, Gerard Rżany; grupa Paradox, czyli Andrzej Szęszoł, Wacek Firlit, Małgorzata (Karaś) Kusek; Krzysiek Krzak – solo, Andrzej Szęszoł – solo, Wiesław Jarosz – solo, Grzegorz Narowski – solo; Grupa DNA czyli Jarek Dzień, Grzegorz Narowski, Tomasz Adamczyk; Jarek Dzień – solo, Agata Kusek – solo. Podczas tych występów towarzyszyłem zawsze ja.

*

Ballada na starą szafę i puste krzesła

Moje okna już skrzypią przed zimą
Stary sweter domaga się lat
Znów udało się jakoś dopłynąć
Chociaż w szafie postarzał się świat
A tu lecą znajomi do nieba
Na herbatę dziś mieli tu wpaść

I tak nagle dopada mnie trema
Widząc mola co wtulił się w płaszcz

Nie odlatujcie chłopaki
Na służbę do Pana Boga
Przecież tyle wypilo się wina
Tyle dziewczyn tuliło na schodach
Tak wam śpieszno do posad
W niepojętym błękanie
Co wam chłopcy do tego
Gdy pod ręką jest życie
Znów sikorki za oknem
A wy już w wyższych sferach
Wam to po co chłopaki
W niebie się poniewierać

Czajnik gwizdże aż pies ogon skulił
Ciepły szal muszę kupić i koc
Puste krzesła czekają na temat
Do rozmowy na bezsenną noc
Wiem znów kiedyś z tej szafy wyjdziecie
Nagle któryś pojawi się w drzwiach
Odwiedzajcie mnie częściej koledzy
Co wam szkodzi na chwilę tu wpaść

Nie odlatujcie chłopaki
Na służbę do Pana Boga
Przecież tyle wypilo się wina
Tyle dziewczyn tuliło na schodach
Tak wam śpieszno do posad
W niepojętym błękanie
Co wam chłopcy do tego
Gdy pod ręką jest życie
Znów sikorki za oknem
A wy już w wyższych sferach
Wam to po co chłopaki
W niebie się poniewierać

Tego określenia zaczęto używać w stosunku do każdego uczestnika tego przeglądu, który pochodził z Mielca. Na pewnym etapie nie przesłuchiowano nawet taśm.

Żeby zrozumieć, jak to się wszystko stało, muszę wrócić na chwilę do początku lat 70. Na urlopie dziekańskim (UMCS Lublin – prawo)

pracowałem w mieleckim Domu Kultury. Z inicjatywy Kazimierza Biculewicz powstała grupa literacko-artystyczna pt. „Cokolwieczek”, w której Marek Bałata, Rysiek Wanatowicz, Janek Stępień, Rysiek Gancarz, Anka Pakuła, ja i inni, na cotygodniowych spotkaniach prezentowaliśmy swoje różne teksty i pomysły. Jakiś czas to trwało, później nas rozwiało po Polsce. Po lubelskich przygodach z Gongiem 2 Andrzeja Rozhina, teatrem Leszka Mądzika i rozgłośnią akademicką Marka Kusiby byłem prawie gotów.

Napisałem Jurkowi Mamcarzowi dwa teksty *Prośba do żony niczyjej* i *Odprawianie jesieni*. Te dwie piosenki pozwoliły mu dostać się do Piwnicy pod Baranami w Krakowie. Mieliśmy wspólne plany. Poszliśmy na koncert zespołu muzycznego Zespołu Szkół Technicznych w Mielcu. Nie spodziewałem się niczego nadzwyczajnego, przecież 16–17 letni wykonawcy nie zapowiadali tego, co się wydarzyło. Kiedy zaczęli grać – „zwariowałem”. Śpiewali polskie covery: Wolna Grupa Bukowina, Grupa R, Nasza Basia Kochana itp. Mieli w sobie ci „gówniarze” jakiś nieprawdopodobny wiatr, swoją lekką nonszalancką interpretacją tych utworów. Śpiewali na głosy i naprawdę bawili się tym wszystkim. Po koncercie poszliśmy z Jurkiem pogratulować im występu, zapytałem wtedy, czy nie mają jakichś swoich utworów. Odpowiedzieli mi, że nie ma kto im napisać tekstów. Na drugi dzień zasiadłem do maszyny do pisania i w przedziwny jakiś sposób udało mi się stworzyć dziesięć tekstów, których do dzisiaj się nie wstydzę. Przedzwoniłem wieczorem do Krzyska Krzaka, że coś dla nich mam, przyszedł do mnie, wziął te dziesięć tekstów. Następnego dnia wieczorem przedzwonił do mnie, że coś ma. Zaprosiłem go do siebie, kiedy zaczął grać, rozplakałem się. Jego muzyka uniosła te teksty w jakąś przedziwną, radośną krainę i tak się zaczęła moja współpraca z Krzyskiem Krzakiem i grupą Cantabile.

*

W niebieskim parku

gdzieś tam na końcu mojej bieszczadzkiej
w niebieskim parku na niebieskiej ławce
siądziemy z Bogiem i on mi powie
jaki był ze mnie naprawdę człowiek

może pozwoli zaśpiewać jeszcze
ostania zwrotkę ostatniej pieśni
a zanim zniknie w ślepej uliczce
zawoła do mnie bujaj się ślicznie

będę się bujał nad połoniną
ptakiem obłokiem liściem buczyny
szukając swoich wczorajszych śladów
wciąż zaplątany w pejzaż Bieszczadu
może coś znajdę a może nic
bo się okaże życie to pic

wróć do parku z niebieską ławką
by uspokoić myśli huśtawkę
a tam aleje samotnych ławek
na każdej człowiek ze swoją sprawą

będą milczały głowy kościołów
oraz żebracy z ich pańskich stołów
i wielka cisza i straszna trwoga
bo ludzie w sobie zabili Boga

i nie ma komu zadawać pytań
prosić o pomoc gdy się potykasz
i wszystkie słowa są nic niewarte
bo wszyscy w parku idą w zaparte

będę się bujał nad połoniną
ptakiem obłokiem liściem buczyny
szukając swoich wczorajszych śladów
wciąż zaplątany w pejzaż Bieszczadu
może coś znajdę a może nic
bo się okaże życie to pic

gdzieś tam na końcu mojej bieszczadzkiej
w niebieskim parku na niebieskiej ławce
siądziemy z Bogiem i on mi powie
jaki był ze mnie naprawdę człowiek

*

Jurek Mamcarz pracował wówczas jako instruktor w gminnym ośrodku kultury w Wojsławiu koło Mielca. Okopaliśmy cały zespół Cantabile w tym GOK-u i rozpoczęła się harówka. To zapoczątkowało niesamowite wydarzenia i niezapomniane przygody w moim życiu oraz w mieleckim środowisku twórców określonych później jako Mieleckie Zagłębie Piosenki.

Pojechaliśmy na festiwal OMPP do Wrocławia, gdzie zakwalifikowaliśmy się do złotej dziesiątki, co gwarantowało udział w festiwalu opolskim. Niestety festiwal się nie odbył. Wtedy w Mielcu nastąpił jakiś niepojęty wysyp młodych artystów: Andrzej Szęszół, Wacek Firlit, Zbyszek Maniak, Grzesiek Narowski, Tomek i Jarek Dzień, Jacek i Grzesiek Polak, Zbyszek Wiącek, Gośka Karaś, Darek Karpiański, Norbert Krawczyk, Krzysiek Krzak, Krzysiek Jarosz, Gieniu Wilk, Gerard Rżany, Piotr Sobczak, Piotr Leśniak, Witek Sroczyński, Marian Skwara, Wiesiek Jarosz, Anna Krzak, Zbyszek Dyl, Bożena Durak, Tomek Adamczyk, Robert Rybka, Krzysztof Gładysiek i inni.

Zaczęła się radosna rywalizacja między tymi różnymi podmiotami. Powstały zespoły: Cantabile, Paradox, Przez Przypadek, Taurus, Kapuła, Samotny Biały Żagiel, DNA. Zaletą tego ich działania było to, że tworzyli na własnych tekstach i własnej muzyce i reprezentowali dość wysoki poziom artystyczny. Te zespoły jeździły po całym kraju, po różnych festiwalach i przeglądach, gdzie zdobywały nagrody. W zasadzie na każdym festiwalu odbywającym się w Polsce pojawiał się jakiś zespół z Mielca. Najważniejszym festiwalem okazał się festiwal w Myśliborzu, na którym to festiwalu mielczanie zdobyli wiele nagród i wyróżnień.

Na 25. Festiwalu Piosenki w Krakowie, który wygrała Renata Przemek, Krzysiek Krzak

zdołał drugą nagrodę, Andrzej Szęszół trzecią, a ja dostałem nagrodę im. Jonasza Kofty za teksty. W tym samym roku w Opolu Krzak i Szęszół otrzymali wyróżnienia, a ja zdobyłem nagrodę –Kryształowy Kamerton. Andrzej Szęszół i Krzysztof Krzak zdobywali nagrody: w Olsztynie na Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję”, Bazunie, Yapie. Andrzej Szęszół z Wackiem Firlitem koncertowali po całej Polsce.

*

Bieszczadula

Otwieram oczy i co widzę?
Na połoniny słońce idzie!
Różańcem ptaków tak co rano
Modlą się buki rozczochrane

A na wyrębie kłękają dęby
I drwał gorzałę leje do gęby
Bo po trzeźwemu aż serce pęka
Jak mu w Bieszczadzie rośnie poręba

(Refren)
Po wilczych tropach
Zajęczych śladach
Idzie przez Bieszczad
Moja ballada

Błądzi i krąży
Do okien puka
I ciągle nie wie
Czego tu szuka

Łemków i Bojków
Cerkwi spalonej
Czy kapelusza
Po Belonie

Spotkałem w lesie zakapiora
Śpiewał, że świat to piękny chorał
Tak jak się uczą szumieć drzewa
Człek się nauczyć musi śpiewać

Żeby przy ogniu różniej było
Żeby się życia nie przepiło
A kiedy stanie się przed lustrem
Żar w nim zostawić a nie pustkę

*

W 1989 roku Krzysiek Krzak wyjeżdża na trzy miesiące do Hiszpanii i na 20 lat ślad po nim ginie. Następnie do Wiednia jadą Piotrek Leśniak, Zbyszek Maniak i Wacek Firlit, gdzie zakładają zespół Trzecia Zmiana. Robią nowe programy, piszą wiele nowych piosenek i zyskują wśród Polonii Wiednia dużą popularność, wydając trzy płyty: *Piosenki przez okno*, *Nie płoszcie aniołów*, *Serwus, Bruno*.

Jurek Mamcarz występuje w Piwnicy pod Baranami, potem w kabarecie Wrocławskiego, przenosi się do Warszawy, gdzie zakłada Warszawską Scenę Bardów, której zostaje szefem. Koncertuje po całej Polsce, wydając trzy płyty: ... *jeszcze tańczą ogrody*, *Lustrum*, *Romans na łyżworolkach* i trzy książki: ... *jeszcze tańczą ogrody*, *Ponte – przewodnik poetycki Italia*, *Przewodnik poetycki – POLSKA – perły architektury*. Wymyśla festiwal im. Jonasza Kofty, który prowadzi już 10 lat.

Pojawia się niesamowicie zdolne rodzeństwo Kusków Agata i Jasiek (dzieci Gosi Karaś-Kusek). Agata gra na skrzypcach, pisze kapitalne teksty i znakomicie śpiewa. Jasiek jest fantastycznym pianistą, kompozytorem i aranżerem.

Jak w klasie Kaczmarskiego rozjeżdżają się po Polsce i po świecie mieleccy artyści. Po 17 latach wydajemy z Robertem Kaczmarkiem pod patronatem Radia Rzeszów płytę pt. *Gdzie jest Krzysiek Krzak śpiewający bezpieczne ballady o niczym*. Płyta szuka po świecie wykonawcy zawartych na niej piosenek. Dzięki Janowi Poprawie jeździmy z nią po różnych festiwalach, udzielamy wywiadów w radiach i do gazet.

Poznajemy również Siczkę i Agrańkę z KSU – naszych w tej chwili serdecznych przyjaciół.

Po dwóch latach od wydania płyty dzwoni z konsulatu w Barcelonie Krzysiek Krzak. Jest po ciężkiej operacji serca. Przez kilkanaście lat żył jako bezdomny na ulicy w Barcelonie. W tym czasie zajmłem się rzeźbą w drewnie. Nasz wspólny znajomy Adam Gryczman zawozi mnie do Barcelony. Mam ze sobą 12 rzeźb, obchodzimy ludzi w Barcelonie, dziękując im rzeźbą za pomoc udzieloną Krzyškowi. Krzysiek przyjeżdża do Polski, gdzie razem z Robertem Kaczmarkiem organizujemy mu koncert w kultowym miejscu „STUDIO 8” Wieśka Wałka w Mielcu. Sala pęka w szwach. Piszemy i nagrywamy płytę matkę pt. *Szare pudełko na życie*. Organizujemy z Adamem Gryczmanem koncert starego zespołu Cantabile, na który zjeżdżają się ludzie z całego świata. Mamy wielkie plany i dużo energii.

Niestety w ciągu roku rak zabiera nam w Barcelonie Krzyška.

*

Motyl

świat dąży do prostoty
a piękny życia motyl
polecieć może gdzie chce
i nawet w śmierci siatce
radosnym jest latawcem
bo gdzie doleciał wie

*

W tej chwili, ponieważ straciłem do tego serce, płyta nie została jeszcze wydana. Piszę dla Andrzeja Szęszoła, który wydał płytę pt. *Andrzej Szęszół z Mieleckiego Zagłębia Piosenki na żywo* z 2009 roku. Zorganizował również przepiękny koncert w SCK w Mielcu z towarzyszeniem orkiestry Mieleckiej Szkoły Muzycznej pod dyрекcją Ryszarda Kuska. Piszę teraz również dla Andrzeja Wawrzyniaka, który do moich

tekstów komponuje piękne muzyki i śpiewa je. Andrzej jest znakomitym poetą, kompozytorem i wykonawcą. Mieszka w Zduńskiej Woli, gdzie ma znakomity zespół.

Pojawiła się szansa wydania płyty Krzaka. Producentem będzie Krzysztof Myszkowski ze Starego Dobrego Małżeństwa.

SUPLEMENT: NAJSŁYNIEJSI

MAREK BAŁATA

Urodzony 31.08.1955 r. w Rzeszowie. Dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Mielcu. Ukończył tam Technikum Mechaniczne, a następnie studiował i otrzymał tytuł magistra sztuki na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni prof. Mieczysława Wejmana, w 1980 r. Uprawiał głównie rysunek w technice mieszanej, tworząc poprzez gęstą ekspresyjną kreskę, wielowarstwową rastrową materię z zatopionym w niej przedmiotem. Otrzymał nagrody w konkursie: Zimowa Wystawa Rysunku Kraków '81 oraz Najlepsza Grafika Miesiąca Kraków '81. Wystawiał malarstwo i rysunek w galeriach i ośrodkach kultury we Francji, Niemczech i w Polsce, często oprawiając wernisaże w widowiska multimedialne pod nazwą Śpiewobrazy, zawierające: koncert wokalny, rysowanie i autorską projekcję wideo.

Jako wiodący improwizujący wokalista jazzowy wykonuje swoje oryginalne kompozycje, transkrypcje utworów F. Chopina oraz standardy jazzowe. Współpracował m.in. z: Włodzimierzem Korczem, Zygmuntem Koniecznym, Andrzejem Zaryckim, Januszem Grzywaczem, Romanem Kołakowskim, Stanisławem Fiałkowskim. Często zapraszany przez Włodka Pawlika – zdobywcę Grammy 2014, wykonuje jego kompozycje do poezji wybitnych poetów. Jest producentem muzycznym i wykonawcą jazzowej adaptacji Mszy Kreolskiej (*Misa Criolla*) Ariela Ramireza. Występował w musicalowej adaptacji powieści I.B. Singera *Sztukmistrz z Lublina* Jana Szurmieja, w Teatrach Warszawy i Wrocławia, oraz niemieckojęzycznej wersji (*Der Zauberer von Lublin*) w Niemczech i Austrii. Również w adaptacji *Krwawych godów* (wg F.G. Lorki) w Teatrze Polskim we Wrocławiu

wiu oraz w adaptacji „*Dziejów grzechu*” S. Żeromskiego w Teatrze Capitol.

Regularnie występuje z własnym kwintetem, w skład którego wchodzi najlepsi muzycy polscy. W 1996 r. założył oryginalny międzynarodowy zespół Cantabile in Jazz, w którym występowały wybitne wokalistki: Urszula Dudziak, Michele Hendricks, Judy Niemack, oraz basiści: Mariusz Bogdanowicz, Anthony Jackson, A. Skrzypek. Inny projekt to Trilogy czyli: Art Lande (USA), Gunter Wehinger (A) i Marek Bałata (PL). Firma Gowi wydała CD live *Trilogy*, a zespół odbył w 1999 r. trasę koncertową po USA z gościnnym udziałem Paula McCandlessa w sławnym klubie Yoshi's w Oakland.

W 2003 r. wystąpił w gorąco przyjętym Oratorium *Wola nas Pan* z okazji 25-lecia pontyfikatu Jan Pawła II w Orchestra Hall w Chicago, a następnie w Toronto. Ponownie zawitał w Toronto w 2005 r., w Roy Thomson Hall z oratorium *Miłosierdzie Boże* oraz w Chicago w 2007 r. Dalej wystąpił w Isabel Bader Theatre w koncercie *Come a Little Closer* z Margaret Maye i Johnem Alcornem.

Marek Bałata koncertował z takimi nazwiskami jazzu jak m.in.: Billy Hart, Steve Davis, Ernie Adams, Ronnie Burrage, Frank Lacy, Peter Madsen, Jeanfrancois Prins, Jack Van Poll, Marco Piludu, Andy Manndorff, Ronnie Burrage, Frank Lacy, John Betsch, Joris Teepe, i z niemal wszystkimi najwybitniejszymi artystami polskimi – z J.P. Wróblewskim, A. Dutkiewiczem, Z. Namysłowskim, K. Jonkiszem, H. Miśkiewiczem, P. Wojtasikiem na czele... Koncertował w Europie z austriackim kwartetem Songlines oraz Klezmokum i Klez Edge z liderem Burtonem Greene. Jego ostatnia wyjątkowa produkcja to koncert *Niemen – wspomnienie* oraz Mała msza organowa J. Haydna w opracowaniu Tadeusza Leśniaka, z którym współpracuje od początku swej działalności (ponad 40 lat), i duet Impromptus z Dominikiem Wanią.

Od początku lat 90. 17 razy z rzędu zwyciężał w corocznym plebiscycie JAZZ TOP pisma „Jazz Forum”, w kategorii wokalista jazzowy. Występował na scenach Europy, Kanady, USA i Japonii. Uczył w Krakowskiej i Wrocławskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej oraz na warsztatach wokalnych w kraju i za granicą.

Wybrana dyskografia:

Marek Bałata & Dominik Wania – *Kołędy Impromptus*, 2016 (5 gwiazdek w rec. „Jazz Forum”)
Zagajewski / Pawlik – *Mów spokojnie*, 2015
Marek Bałata & Krzysztof Ścierański na żywo w radiu Koszalin – DVD i CD
Włodek Pawlik – *Struny na ziemi* / W. Pawlik, L. Szafran, M. Bałata, P. Pańta, C. Konrad
Krajobraz rzeczy pięknych – Andrzej Zarycki (zaszafie.pl)
Songlines – H.V. Kalnein, M. Bałata, U. Rennert, A. Tang, G. Hilbe (TCB – Montreux)
Klez Edge – B. Greene, P. Robinson, M. Bałata, L. Fish-kind, R. Haliffi (Tzadik)
Marek Bałata, Z. Namysłowski, J. Niedziela, K. Ścierański – *Ewa Karpf Wiersze* (Trans Art)
Marek Bałata, Art Lande, Gunter Wehinger – *Trilogy* (Gowi)
Marek Bałata – *Voice paintings* (Koch Jazz)
Marek Bałata – *Kołędy* (Koch Jazz)
Sławomir Kulpowicz featuring Marek Bałata – *Samarpan songs* (Koch Jazz)
Krzysztof Ścierański – *Far away from home* (Soundpol)
W. Nahorny, B. Loeb – *Kołędy na cały rok* (Polonia)
Pop oratorium *Miłosierdzie Boże* (Lum 001)
Psalmy Dawida (Lum 003)

JERZY MAMCARZ

Pieśniarz, poeta, kompozytor, ur. w 1952 r. w Mielcu, członek Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji ZASP (egzamin u prof. Aleksandra Bardiniego 1982), Związku Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR (członek Zarządu, przewodniczący Literackiej Komisji Kwalifikacyjnej), Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (sekcja literacka i kompozytorów), Związku Artystów Wykonawców STOART, Związku Zawodowego Twórców Kultury (członek Zarządu), członek kabaretu Piwnica pod Baranami (1980–1981), prezes Stowarzyszenia Warszawska Scena Bardów, absolwent Politechniki Krakowskiej.

Wydał m.in. tom pt. ... *jeszcze tańczą ogrody* (Dom Wydawniczy Bellona) z interpretacjami graficznymi

Krzysztofa Litwina (aktora i malarza) oraz płytę pod tym samym tytułem (Polskie Nagrania Edition) nagrą z orkiestrą Zygmunta Kukli. Wydał również płyty *Lustrum* (WSB, Fonografika 2009) i *Romans na łyżówkach* (WSB, Warner Music Poland 2015), której utwór promujący *Zbyt późno* był m.in. Piosenką Dnia Jedynki. Zrealizował recitale telewizyjne dla TVP2 – *Na początku słowa*, reż. Marian Ligęza, i *Jeszcze skrzydła nam odrosną*, reż. Barbara Sałacka. TVP Rzeszów w 2008 r. zrealizowała o nim film dokumentalny w reż. Andrzeja Potockiego.

Reprezentował Program III PR na Festiwalu OIRT Redakcji Rozrywki w Pradze. Wystąpił m.in. z recitalem w ramach Tage der Leichten Musik w radiu Hessischer Rundfunk we Frankfurcie n. Menem. Jego pieśń *Śmieszna lub smutna piosenka o Don Kichotach* przez dziewięć miesięcy była liderem Listy Przebojów w kategorii Piosenka Literacka w I Programie PR.

Laureat konkursów i przeglądów m.in. w: Myśliborzu, Toruniu, Rzeszowie, Wałczu, Tarnowie, Krakowie. Pracował w kabarecie „Ostatnia Zmiana” działającym przy ZPR Warszawa (1983–1988), wspólnie m.in. z Janem Himilbachem, Jerzym Cnotą, Anitą Dym-szówną. W 2017 r. wydał książkę *Ponte – przewodnik poetycki Italia* (Duży Format) z rysunkami Franciszka Maśluszczaka oraz singiel *Tęsknię za Mikołajem* (Warner Music Poland). W 2020 r. wydał książkę *Przewodnik poetycki – POLSKA – perły architektury* również z rysunkami F. Maśluszczaka. Jest pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym (realizowanego od 2006 r.) Festiwalu im. Jonasza Kofty „Moja Wolności”, który należy do najlepszych festiwali poświęconych piosence artystycznej. Został uhonorowany tytułem Zasłużony dla Kultury Polskiej, Srebrnym Krzyżem Zasługi oraz Brązowym Medalem „Zasłużony Kultu-rze Gloria Artis”. Wykonuje recitale w pełni autorskie, sięga również po twórczość artystów z kręgu piosenki literackiej. Jego utwory i interpretacje balansują między sprzecznymi nastrojami, łącząc sentyment z ironią i purnonsensem.

Wraz z żoną Barbarą mieszka w Warszawie.

Ewa Cichocka
Z DEDYKACJĄ



Marzec – dla każdego artysty estradowego ten miesiąc jest bardzo ważny. Dlaczego? A no dlatego, że w tym miesiącu w zasadzie zaczyna się ruch w artystycznym „interesie”. To czas festiwali, koncertów... Styczeń i luty to karnawał, czas na przetrwanie – ale w marcu kalendarz imprez zapęla się, można troszkę spokojniej spojrzeć w przyszłość. Koncerty poza ogromną przyjemnością, satysfakcją i artystycznym spełnieniem dają pewną stabilizację finansową. Tak więc łakniemy marca jak przysłowiowa kania dżdżu.

Rok 2020 zapowiadał się imponująco z wielu względów. Mieliśmy pewne plany jubileuszowe, przede wszystkim 35 lat istnienia zespołu, 70 lat Stefana Brzozowskiego, moja sześćdziestka. To wszystko miało być pretekstem wielu koncertów, planowanych benefisów, jesienią mieliśmy się wybrać na koncerty do Francji. Plany, plany, plany.

I nagle przyszedł ten wyczekiwany marzec, a wraz z nim koronawirus i pandemia! Wszystko się zatrzymało na dobre! Nagle okazało się, że nie tylko my, ale cały świat musi zmienić swoje plany!

Przez pierwszy tydzień to, co się stało i czym to grozi, jakby jeszcze nie do mnie nie docierało. Rzuciłam się w wir prac domowych, zaległych porządków, książki, filmy – urlop! Ale pomału zaczęła docierać do mnie prawda, że każda moja działalność zawodowa wiąże się z wycho-

dzeniem z domu i z kontaktami, z dużymi grupami ludzi, a więc czymś, co jest kategorycznie zabronione, a wręcz niebezpieczne. Jak długo to potrwa – nie wiadomo. Zewsząd nawoływania do koncertowania *on-line*! Internet rozgrzał się do czerwoności! Mnóstwo osób przeniosło swą aktywność właśnie tam. Dla mnie nie było to takie proste, nagranie zwykłego, krótkiego filmiku początkowo zajmowało mi 2–3 dni, o zgrozo! Owszem, zagraliśmy jeden koncert *on-line* i było to ekscytujące, raczej ze względu na to, że robiliśmy to po raz pierwszy w życiu! Granie koncertu bez publiczności jest czymś dziwnym, wszak publiczność i jej reakcje współtworzą całe spotkanie! A zatem stoimy. Oszczędności topnieją szybciej nawet niż lodowce!

Wcale nie pomaga fakt, że w takiej jak my sytuacji są tysiące ludzi. Okazuje się, że praca setek ludzi może okazać się zupełnie niepotrzebna, bezobsługowe sklepy, lotniska, ogromną ilość rzeczy załatwiamy przez Internet bez kontaktowania się ze sobą. A zatem – czy w tej nowej sytuacji, my, artyści ze swoją „analogową” propozycją grania koncertów będziemy potrzebni? Czy świat wróci na stare tory?

Po pięciu miesiącach padła propozycja, abyśmy zagrali koncert jubileuszowy w Olsztynie, to był lipiec, a więc możliwy jest plener w olsztyńskim amfiteatrze. Liczba miejsc 1200, można wpuścić połowę, a zatem 600 osób. I nagle stał się cud! Zainteresowanie koncertem było tak

duże, że postanowiliśmy w ostatniej chwili zagrać po raz drugi! Trzeba wyjaśnić, że to jest Olsztyn, miasto, gdzie żyjemy, gramy, mamy swoich ukochanych przyjaciół, którzy nigdy nas nie zawiodą. Niemniej radość ogromna! Okazuje się, że nie tylko my jesteśmy spragnieni grania i kontaktu z ludźmi, ale również ta druga strona tęskni! Publiczność jest, nie zapomniiała, chce przyjść, słuchać, uczestniczyć, przeżywać, razem spędzać czas, wzruszać się i bawić.

Czas płynie, minęło już pół roku, niezwykle, dziwnego, bez kalendarza, bez planów na przyszłość, bo przecież nie wiemy, co się zdarzy jesienią. Pojawiają się nieliczne koncerty, które teraz traktuję jak niezwykle dar, święto, wielkie wydarzenie, w które zanurzam się

z ogromną frajdą, celebruję je. Wiem, że wiele rzeczy może odbyć się „bezobsługowo”, ale bezpośredniego spotkania artysta–widz nie da niczym zastąpić. Cała ta sytuacja uświadomiła mi, jak ważne i niepowtarzalne jest to, czym się zajmuję, często dopiero strata uzmysławia nam wagę czegoś, co mieliśmy na wyciągnięcie ręki. Bardziej doceniam teraz to wszystko, co się wydarza, cieszę się, że jestem zdrowa, że czasem mogę spotkać się z ludźmi i śpiewać im, sprawiać, że się uśmiechają, być z nimi naprawdę. Po prostu być.

Wciąż towarzyszą mi słowa piosenki Grzesia Tomczaka: *Siedząc, zawsze siedź, idąc, zawsze idź... kiedy mówisz, mów, kiedy milczysz, milcz.*

Pozdrawiam i do spotkania. Spotkania.

Ewa Domagała

DLACZEGO JEDNI MOGA, A INNI NIE?



Jedna z moich przyjaciółek powiedziała z westchnieniem, że smutno będzie umierać w kraju, gdzie rządzi taka muzyka... Jurek Marczyński oznajmił, że w MM straszy i on nigdy już tam nie wejdzie oraz niczego nie kupi, choć akurat miał zamiar. Zobaczywszy wielki portret uśmiechniętego radośnie Zenka z gitarą, zawinął się i uciekł. Po otwarciu telewizora przeżywamy uroczyste „Lato z Zenkiem”, choć z żalem wspominamy „Lato z Radiem”.

Pero, pero, bilans musi wyjść na zero – a otóż nie! Nieprawda! A mówi wam to osoba, która przez ostatnie trzy lata walczyła o taką równowagę, o przynajmniej zerowy bilans. Zero po stronie: ma, i zero po stronie: g...o ma. Wprawdzie nie chodziło o zarabianie na muzyce, lecz o to, by uratować swoją firmę, że o reputacji (w rodzinie) nie wspomnę, bo nie warto. Nie udało się. Przeinwestowałam. W zaopatrzenie, w reklamę i we własną pracę. Podaż

przegoniła popyt. I nie miała firma w zapasie tyle czasu i zdrowia, żeby przeczekać, aż reklama dotrze wszędzie i będzie można pokazać: lubicie coś, co ja mam – więc proszę, kupujcie! Nie wiercie w to, klienci i tak by chcieli wszystko za darmo. I nie zawsze kochają towar ekskluzywny...

Moje życie zawodowe składało się z kilku etapów. Najpierw usilnie starałam się zaistnieć jako piosenkarka, trochę później odnosiłam mniejsze i większe sukcesy (jako piosenkarka), a jeszcze później zaczęłam porządnie uczyć się śpiewać. Kiedy już umiałam, byłam pewna, że ktoś to doceni, odkryje mnie i wszyscy zobaczą, jak dobra jestem. Nikt jednak mnie nie odkrył i prawie nikt nie przekonał się, że jestem dobra. Śpiewałam wówczas zwykłą, popularna muzykę. Niestety, takich młodych i zdolnych była cała masa i nie ja zostałam wyznaczona palcem losu na „gwiazdę”. Ale bakcyła już łknęłam i zostałam „zawodową piosenkarką”, zdając przepięknie egzamin w MKiS przed samym profesorem Bardinim. Została mi satysfakcja.

Bardzo kochałam i Kocham jazz tradycyjny, bardzo, bardzo chciałam zostać wokalistką jazzową. Trochę zostałam. Niewiele. Trzeba było z czegoś utrzymać rodzinę. A ponieważ miałam rodzinę i wobec niej obowiązki, pewne rzeczy wydarzały się w moim życiu zbyt późno. Już wiedziałam, że żadną „gwiazdą” nigdy nie zostanę, mój życiowy pech odzywał się rzadko, naturalnie w najdogodniejszych (dla siebie) momentach, co z reguły nie pokrywało się z momentami ważnymi dla mnie. W jednym z tych momentów zostałam sama. Z dziećmi, oczywiście, lecz już bez partnera do grania. Jakis czas się zbierałam, a ponieważ musiałam, to w końcu się pozbierałam i podjęłam decyzję. Będąc byłą artystką, już po wyjazdach na zagraniczne kontrakty w celach zarobkowych, stwierdziłam, że będę chałturzystką. Zawodową, gdyż w swoich pracach jestem bardzo dokładna mimo częstej improwizacji. Najchętniej

nie śpiewałabym bluesy, najchętniej ze swoimi improwizowanymi tekstami, najchętniej w małych klubach... Małe kluby były dla mnie osiągalne z wyjątkiem jednego o nazwie Piwnica u Krzysztofa przy Łobzowskiej. Garnęli się tam różni artyści – więksi, mniejsi, próbujący dopiero lub wręcz przeciwnie – jak ja. Atmosfera wyrabiała się tam podobna do wczesnej jaszczurowej, chociaż przeważnie kończyło się na chęciach robienia sztuki. A działa się to przy akompaniamencie moich dyskierek i mojego wokalu. Repertuar powstał mi szeroki, z racji wieku, mogłam więc wybierać do wykonów to, co bardziej lubiłam. Publiczność była temu życzliwa, a ja zarabiałam na życie. Do czasu, oczywiście. Jak wiecie, nic nie trwa wiecznie, toteż i klub nie wydolił. Nie żeby mi tak dużo płacono, skądże... Późną nocą dobijali do nas muzycy z ulicy Szerokiej wraz z Anią Żeber. Było granie i śpiewanie. Sasza Andrzejewski i jego koledzy. Niejednokrotnie przeradzało się to w jamy (to po angielsku), tym bardziej że gdzieś obok mieszkał Wojtek Groborz, który czasami wpadał. Raz dał tam koncert ze swoim Trio i była to uczta. Nie do zapomnienia. Nie, przy nim nie ośmieliłabym się zaśpiewać bluesa, skądże. Ale takie te różne bardziej taneczne, za które mi w końcu płacono, to czemuż by nie... I tak Wojtek nie rozpoznał mnie po tylu latach! Właśnie wówczas zdałam sobie sprawę, że chociaż człowiek w lustrze niezmiennie widzi tę samą młodą, uśmiechniętą i szczupłą twarz, to obiektywnie jest... tego, niemłody już.

Ja się tak tutaj rozgadałam celem wstępu, a chodzi mi o to, że istnieje ogromna przepaść pomiędzy muzyką, którą my chcemy grać i której chcemy słuchać, a tym, co raduje olbrzymią większość odbiorców. Niby mogłam zawrzeć to w tym właśnie, jednym zdaniu. Mogłam, ale może nie chciałam...? W tej właśnie Piwnicy u Krzysztofa późną nocą, już bez publiczności, po kilku piwach, muzycy kiedyś zaczęli bluesować. Sasza przechodził sam siebie, a ja zaśpiewałam bluesa życia. Wojtka

oczywiście tego dnia nie było. Zaczęłam *Worried dream* B.B. Kinga, a skończyłam na „swoich wnętrznościach po polsku”. Rymy nawet były. Czasem, bardzo rzadko zresztą, zdarza się w życiu taki podskok wykonawczy. Mnie się zdarzył właśnie wtedy i mam nadzieję, że chociaż Ania Żeber to pamięta... bowiem muszę się przyznać, że kiedy niedawno coś tam skomentowałam na FB pod postem Saszy, po wymianie kilku słów okazało się, że ów człowiek nie tylko nie pamięta mojego śpiewania, ale i mnie samej także nie pamięta. I nie pamięta, jak miło bywało, kiedy całą rodziną wpadali do mnie na Wielopole... Nie, żebym miała jakieś anse, mnie także tak się zdarza, że nie potrafię sobie przypomnieć mnóstwa osób, z którymi kiedyś utrzymywałam jakieś tam luźne znajomości...

I tak, kiedy klub zrobił sobie przerwę nie wiadomo jak długą, ja w celach zarobkowych, przed samą emeryturą, dołączyłam do składów weselnych. Specjalnie piszę składów, ponieważ te tworzone *ad hoc* kapele często grały ze sobą po raz pierwszy. To i tak było nieważne, bo i tak wszystkie kapele grywały to samo. No, powiedzmy, z małymi wyjątkami, co opisałam w jednym z poprzednich roczników „Piosenka”. Śpiewając na pierwszym weselu, doznałam niemałego szoku, ponieważ większości piosenek w życiu nie słyszałam! To było kawał czasu temu, po telewizjach takie rzeczy nie chodziły! Stwierdziłam, że może dlatego, iż osobiście nigdy prywatnie na żadnym weselu nie byłam... Natomiast wszyscy goście, włączając w to niepełnoletnich, niewątpliwie znali ten repertuar doskonale, śpiewając straszliwe świątwa. Najwyraźniej nie rozumiejąc, że wszystkie te piosenki są o dupie Maryni, czyli owszem, o miłości, ale aktualnie konsumowanej. No i nieśmiertelne *Windą do nieba* dla nowożeńców, o mój Boże...

Ponieważ jestem dociekliwa, zastanawiałam się nad pochodzeniem tej sympatycznej muzyki. Skąd oni to znają? Skąd znają to wszy-

scy muzycy? Zapytani odrzekli, że przecież wszyscy to znają, bo to się gra. A skąd wzięli? A, trochę znali, teksty podpisywali do Świętych Zeszytów od kolegów, to mają. To się nazywa „muzyka pod nogę”. Wtedy to jeszcze nie było „prawdziwe” disco polo, lecz już bliżutkooo...

Jak powstała muzyka disco polo, to ja się umiem domyślić. A pytając ludzi jeszcze starszych ode mnie – wysnułam takie oto wnioski. Zawsze istniała muzyka, nazwijmy ją, artystyczna i zawsze istniała muzyka dla ludu. Na wsiach były to przyspiewki ludowe, również weselne. Ale: współczesne wesela nie mają z ludowizną nic wspólnego! „Z Kolbergiem po kraju” jeżdżą teraz tylko najwięksi zapaleńcy, nie wciskają jednak tej muzyki na wesela! Najwyżej odgrywają dawne obyczaje weselne dla turystów. Kapele ludowe są, istnieją, grają, tak jak istnieją obok siebie najróżniejsze rodzaje muzyki. Bardzo często grywanej przez tych samych artystów. Tyle że z wyjątkiem tych najsławniejszych nikt specjalnej kasy na tym nie robi... Nie będę również pisać o muzyce rozrywkowej z zapożyczeniami z folkloru, bo to także nie jest tutaj tematem, a ja nie znam się aż tak.

Przypominałam sobie pobyt naszego zespołu w dawnej Jugosławii. Graliśmy evergreeny w restauracji lub w klubie, wywołując zachwyty cudzoziemców, i na tym się to kończyło. Kilka sal dalej grał zespół krajowy, także przyjezdny, więc nie piszę, że miejscowy. I ten zespół wywoływał w słuchaczach miejscowych szal pozytywny, przy okazji zbierając niebotycznie wysokie „boki”! Ogromne! A muzykę grali rodzimą, bałkańskie rytmy, tylko to nie była muzyka ludowa. Były to specjalnie tworzone piosenki, były nagrywane i kupowane kasety, były gwiazdy znane ogółowi i był sukces. A my, małe żuczki, popatrywaliśmy zza węgła, zgrzytając zębami z zazdrości... W jednym z hoteli, gdzie graliśmy równolegle, dyrektor wymyślił, że mamy zapłacić za

dwumiesięczne garażowanie auta. Mimo że na zewnątrz hotelu parkowanie było zabronione, a nam wręcz kazano skorzystać z garażu. No dobrze, w Tuzli to było. Gdyby Pani z Pagartu nie wyklóciła się o to przez telefon, naszych czterech wypłat na ten garaż by nie starczyło...!

W Polsce, obok muzyki poważnej i obok rytmowej z gwiazdami (jazzu nie biorę tutaj pod uwagę), istniały piosenki śpiewane na ulicach, podwórkach, na placach targowych i w domach. Wszyscy je znali i wszyscy lubili. A po kilku drinkach... I ja sądzę, że sam nurt „piosenki chodnikowej”, jak to uprzejmie kiedyś nazwano, robiąc nawet jeden wieczór jej poświęcony na opolskim festiwalu, był początkiem tego polskiego boomu... Nic o tym więcej nie mogę napisać, gdyż byłam wtedy nieobecna w kraju, dość długo. Pierwszy i najważniejszy był Janusz Laskowski i jego *Beata*. Janusz skądinąd przeżył człowiek, tuż przed jego sukcesem kolorowo-jarmarkowym w Opolu zdawał się razem egzamin „na artystę” w MKiS-ie. Ja zdałam, on nie. I pojechał do Opolu, gdzie odniósł oszałamiający sukces.

Pamiętacie, jak nieco później pojawiły się te słynne łóżka polowe zasypane kasetami sprzedającymi się od ręki? Kto się wtedy załapał – tworzył teksty i dorwał się do syntezatora, który sam wybijał rytmy i funty (a tanie to nie było) – ten śpiewał i nagrywał. A żeby się sprzedawał, to i grał koncerty. W zagłębiu muzyki disco polo, na ścianie wschodniej przede wszystkim. A żeby się wyróżnić, dorzucał światła, stać go było. A żeby jeszcze bardziej się wyróżnić, dokładał choreografię. Dla odróżnienia od innej sztuki – męską. A ponieważ przeważnie układały ją osobiście gwiazdy, wyrobił się specyficzny rodzaj tańca.

Co sprytniejsi zagarniali jak swoje przeboje włoskiego disco, melodyjne były i proste, tekst się dopisywało, a aranżację robił syntezator. Równą i prostą. Nasz kolega tworzący piosenki wygrał właśnie sprawę w sądzie z jednym z takich największych gwiazdorów o kradzież utworu. Nie wiem, czy powinien wymienić tu jego nazwisko, może sobie nie życzy, więc zamilczę... No i co ja mogę tu jeszcze dopisać? Dalszy ciąg sami znacie. Te zespoły twardo walczyły o byt. Czasem bardzo twardo. Zostało ich na rynku kilka(naście?), część może się nie wstydzić swojej muzyki, a druga, ta mniejsza część, tym bardziej, gdyż zarabia takie pieniądze, o jakich nam się nawet nie śniło.

I coś jeszcze: gdy ktoś z „prawdziwszych” muzyków zechciał dołączyć do elity, nie miał tak łatwo, o nie. Wymagany jest specyficzny sposób śpiewania, na płasko i z podjazdami, ze specjalnie wyćwiczonym uśmiechem... O, nie, żadne oszustwo tu nie przejdzie! Zajął się tylko męską częścią gwiazd disco polo, gdyż żeńskiej jakoś nie udało mi się nigdy poznać. Może mają za małą siłę przebicia, a może ja się za mało interesuję? Ach, zapomniiałabym o Shazzie, największej gwiazdzie tego gatunku, która była pewnym wyjątkiem. Prześliczna dziewczyna po szkole muzycznej, śpiewająca przeróbki zagranicznych przebojów i nowe przeboje głosem dosyć, powiedzmy, mało słyszalnym... No i co się będę czepiać, skoro to jednak ona była gwiazdą, a nie ja! I żeby nie było: ja nic nie wiem, to wszystko są tylko moje domysły, takie wariacje na temat... A słyszeliście o wielkich imprezach dyskotekowych, powiązanych z walkami w kisielu? Bo ja oczywiście nie!

Pa!

Maria Folwarska

56. STUDENCKI FESTIWAL PIOSENKI



Kiedy Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie przestał się ścigać z Krajowym Festiwalem Polskiej Piosenki w Opolu o prawo starszeństwa – wszystko już było jasne. SFP zrodzony został w roku 1962, KFPP – w 1963, takie są fakty. Całe dziesięciolecie, owszem, trwała ich współpraca (a przez czas jakiś nawet rywalizacja) – wszelako dziś nikt nie ma wątpliwości co do zakończenia tej niedawnej historii. Oba festiwale poszły z czasem w różne strony. Jeden – w pyszną stronę wielkiego show-businessu, dużych pieniędzy i (zwłaszcza ostatnimi laty) spełniania marzeń typu „i ty możesz być Martyniukiem”. Drugi – w błędną pamięć po Demarczyk i Grechucie, z roku na rok zamieniających się w brat mniejszą, z perspektywy kraju prawie niewidoczną, tyle że upartą w swoim upodobaniu do Wołków, Kaczmarów, Turnauów... Tegoroczny SFP – stracił nawet wyróżniający liczebnikowy znacznik. Stał się po prostu kolejnym Studenckim Festiwalem, oznaczonym numerem 56. A że przyszło to akurat w roku pandemii i społecznych kryzysów – nie czas na szkicowanie jakiegokolwiek analizy. Może, kiedyś, wkrótce...?

Sensem Studenckiego, od jego początków – było wyszukiwanie szczególnie obdarowanych wykonawców, amatorów piosenki. Ale może przede wszystkim – wyzwalanie w nich wiary w piosenkę, rozumianą jako przejaw inteligencji. Festiwal piosenki rozumnej: to był zawsze Studencki. Festiwal inteligentnej młodości.

Nawet wtedy, gdy osiadała na nim mgła, wnoszona przez rosnący tłum...

Oddając pole tych rozważań bardziej kompetentnym ekspertom, zajmę się więc tym, co zostało ze Studenckiego w roku 2020. Sześćdziesiąt osiem lat od chwili narodzin.

Sukcesem i istotą przetrwania SFP zawsze był system kwalifikacji jego uczestników. Nabór jest obecnie na skraju załamania. Odnosi się to zresztą do większości imprez podobnego typu, imprez z natury selekcyjnych. Namnożyło się ich w Polsce. Wiele z nich popadło w samozadowolenie z sukcesu. Przeto dlatego wiele przyjęło pełną buty gotowość oferowania swym laureatom (*in spe*) Sienkiewiczowych Niederlandów. Ten „sukces” rozproszony został między gatunki artystyczne różniące się co najwyżej nazwą (piosenka np. „turystyczna”, „kabaretowa”, „aktorska” itp.). Ci sami kandydaci dają się poznać jako dawcy pozornych wzruszeń, jako szafarze śmiechu, jako aktorskie wcieleńia czegokolwiek... Rzadko jednak rodzi się na młodej estradzie artyzm całościowy, choćby niedoskonały. Braki umiejętności można jednak uzupełnić. Osobowości – nie zawsze, najczęściej nigdy...

Na dodatek tego wszystkiego, co obserwuję na ciernistej drodze do sławy (a ona przecież jest najczęściej motywacyjnym paliwem potencjalnych „gwiazd”) – nastąpiła zasadnicza modyfikacja: nadeszła zmiana odbior-

ców ich artystycznej oferty. Zniknęła gdzieś klasyczna „studencka publiczność”, wychytująca wszystkie elementy estetycznego fałszu. Zaczęło brakować studenckich klubów. Wyraźnie zmalała forma pracy wspólnej. Dyskoteka przestała być narzędziem – stała się celem spotkania młodego artysty i jego publiczności...

*

Wszystko to tylko szkic, na którego tle oglądałam tegoroczny Studencki, a także kilka z nim związanych imprez, z nieodległej pamięci wydobywając jeszcze skrawki sezonu 2019. Bardzo to męczące zajęcie. Ale na początku roku 2020, gdy pandemia jeszcze nie wydawała się groźna, panowie Kamil Wasicki i Michał Chmielewski zorganizowali fantastyczny 13. Festiwal Ogólnopolski Piosenki Artystycznej w Ślesinie. Obsadzony bardzo dobrze, wyraźnie ponad normę zwyczajową, z udziałem w konkursie artystów stanowiących dziś chlubę polskiej sceny: Andriej Kotin, Paweł Gębała, zespół Wieża Bajzel, Grzegorz Paczkowski, Zuza Wiśniewska, Szymon Brucki. Przy okazji okazało się, że większość wymienionych była już kiedyś laureatami Studenckiego. Zgodnie z tradycją jury nominowało więc do finału SFP Monikę Adamiec spod Rzeszowa, w sposób fachowy interpretującą poezję Zuzanny Ginczanki. Osobiście postawiłabym też na Iwonę Topolską z Poznania, która przypominała niegdysiejsze „warsztaty” w Pęzinie, śpiewając i wyglądając bardzo przyjemnie.

Zdawało się więc, że konkurs 56. Studenckiego festiwalu ułoży się atrakcyjnie. W marcu odbyły się przeglądy, m.in. w Rybniku (tradycyjnie) – ale pandemia (a może strach przed nią) szybko wmieszały się w plany organizatorów. Wiele konkursów zachwiało się wobec postępującego lockdownu, inne z przyczyn mniej zrozumiałych. Niektórych – np. Przeglądu Piosenki Aktorskiej, gorlickiej „Bitwy”, bytomskich „Kwiatów na betonie”, lubelskich

„Metamorfóz” itp. – szczególnie zabrakło. To na nich bowiem opierała się cała konstrukcja artystycznego debiutu i awansu. Dla młodych twórców został jeden kanał: telewizja. Jaka jest – każdy widzi.

Dla organizatorów SFP zbrakło więc wyróżniającej na konkursach „mniejszych” kadry. Zwłaszcza kompozytorskiej i autorskiej, usiłującej dać wyraz nowej wrażliwości, wrażliwości nowego pokolenia. Zorganizowane we wrześniu I Krakowskie Forum Piosenki zgromadziło co prawda około 20 kandydatów z całej Polski – jednak ścigano się raczej na sprawność niż na coś więcej. Do krakowskiego finału SFP zakwalifikowano tylko zespoły: Coffee Experiment z Rudy Śląskiej, Chmury, Konstellacje i Ukoja z Krakowa, oraz jedną solistkę Joannę Dubińską-Zakrzewską z Katowic. Poziom nie porażał.

Ostatnią kwalifikacją do Krakowa były 32. Biłgorajskie Spotkania z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską, zorganizowane pod kierownictwem Maryli Olejko w dniach 25–27 września 2020 roku. To wszelako festiwal innego typu niż zwyczajne eliminacje konkursowe. Więcej w nim „weteranów”, którzy Biłgoraj obrali za swą stolicę. Oczywiście oni nie są kandydatami do konkursu, chyba że chcą. Ale w tym roku nie chcieli ani Grzegorz Grunwald, ani Mariusz Dekiel, ani Grzegorz Paczkowski, Zuza Wiśniewska, Mirek Sokołowski, Tomasz Lewandowski, Łukasz Jędryś, Agata Gałach. Do konkursu w Krakowie nominowano jedynie Juliannę Srokę-Kierończyk z Poznania, Karolinę Lizer z Warszawy oraz Szymona Bruckiego z Torunia.

56. Studencki Festiwal Piosenki (dyrektor artystyczny Mateusz Marchewka) zaplanowano z rozmachem. Miał trwać 10 dni, miał dać przegląd jego dawnych laureatów (Hanka Wójciak, Kuba Badach, Piotr Bukartyk, Asia Nawojka, Wieża Bajzel, Piotr Rogucki, Marek Dyjak), a także osób wyrosłych na krakowskim

sukcesie (np. Beata Banasik czy Jarosław Wasik). Wszystko to runęło. Tuż przed zakazem zgromadzeń zdołał się odbyć jednak konkurs – tradycja organizacyjnej i estetycznej niezależności Studenckiego.

Konkurs przyniósł sukces Paulinie Lendzie-Kozub ze Świdnicy. Występowała w towarzystwie męża – gitarzysty Piotra Kozuba, współautora duetu Lenda/Kozub. Niezmiernie rzadko słyszymy ze sceny tak niezwykle głos! Choć po dwóch konkursowych piosenkach trudno o pewność – ale oto objawił się talent! Oby udało się go otoczyć murem ważnego repertuaru.

Kolejne miejsca „na pudło” zajęły zadziwiająco sprawne dziewczyny i chłopcy z rudzkiej dziewięcioosobowej kapeli Coffee Experiment, na scenie kierowanej przez Natalię Skorupkę.

Kolejny laur zdobyła też Karolina Lizer, popisująca się inteligentnie stylizowaną muzyczną interpretacją starych piosenek żydowskich.

Poza laureatami nagród głównych – przyznano kilka wyróżnień: Mateuszowi Bruckiemu (który umie wszystko, ale nie ma szczęścia do piosenek), Mateuszowi Dudkowi (błyskotliwy akordeonista Ukoi), Joannie Dubińskiej-Zakrzewskiej, duetowi Efekt Motyla (zwraca uwagę jedna z dwóch – Maria Maślanka), wreszcie wspomianej już Ukoi.

Konkurs jak konkurs. Poziom mocno nierówny (z jednym wstydliwym brakiem kultury) – co w pięknej historii już się zdarzało. Ważne, że się odbył. Choć po raz pierwszy od dawna nie przyznano ważnej nagrody autorskiej im. Wojtki Bellona. Przypominam: za piosenkę rozumną.

Agnieszka Grochowicz

GROCHOWICZ ZAPISKI Z CZASU PANDEMII



Scenariusza, które napisało nam życie na wiosnę 2020, nie spodziewał się chyba nikt. Wirus paraliżujący życie w mieście, kraju, na kontynencie, wreszcie – świecie? Idea ma posmak trzecioligowego kina amerykańskiego, a my tutaj jesteśmy przecież poważnymi obywatelami XXI wieku. A więc nie. A właśnie że tak.

Kiedy w lutym 2020 media pokazywały mieszkańców wuhańskich wieżowców, śpiewających wspólnie piosenki przez otwarte okna na zamkniętych osiedlach, aby dodać sobie otuchy podczas kwarantanny, przez sekundę nie wzięłam pod uwagę, że sytuacja jest, nazwijmy to, „eksportowa”. „Niesamowite, no naprawdę, kto by pomyślał”, „Takie rzeczy!”, „Boże, jacy

biedni”, „Eee, daleko, to nas nie dotyczy”. Ale chyba zapomnieliśmy o tym, że dzisiejszy świat jest szybki. Bardzo szybki. Nie minęła więc tzw. chwila, a media wsiadły na swojego konia apokalipsy, nie tyle informując o zaistniałej sytuacji, co przekazując sceny mrożące krew w żyłach. Ruchomy komiks pt. „Wszyscy zginiemy” odpalił z hukiem, nikt nie uspokajał, z racjonalizacją także nie było najlepiej, a ulubionym sloganem stało się „... a to dopiero początek, najgorsze dopiero przed nami”, wypowiedane przez prezenterów telewizyjnych najchętniej o dwunastej w nocy, przed snem.

Slogan „zostań w domu” potraktowałam poważnie. Zawsze podejrzewałam, że opowieści o tym, jak to bezpiecznie jest na tym świecie, są mocno przesadzone. Tak więc po burzliwej koncertowej jesieni świat zwolnił koło świat, jeszcze w lutym zegraliśmy wyprzedany, podwójny koncert piosenki francuskiej w Piwnicy pod Baranami i recital piosenek Wojciecha Młynarskiego w Warszawie, po czym świat... stanął. Niemożliwe? Możliwe.

Nieśliśmy więc świat na plecach, każdy swój na swoim grzbiecie jak ślimak, dzieląc się swoimi doświadczeniami z innymi za pomocą dóbr technologicznych. W ruch poszły telefony, Internet, Facebook. W narzuconej samotności wyrzywaliśmy się do siebie, próbując rozchodzić temat „co dalej”. Konkluzją zazwyczaj było stwierdzenie, że nikt nic nie wie, że nie wiadomo. Ale było nam rażniej. Szybko pojawiła się także sztuka online. I zaczęło się. Tysiące artystów – performerów, aktorów, instrumentalistów, tancerzy i wokalistów z dnia na dzień zostało nagle pozbawionych środków do życia, a przede wszystkim powietrza – czyli sceny. Przed czym dokładnie tam uciekali, czego szukali, co znaleźli, za czym nadal gonią – to już indywidualne. Przede wszystkim jednak zostali pozbawieni tego, co właśnie zostało uznane za najbardziej niebezpieczne w nowej rzeczywistości, czyli kontaktu z drugim człowiekiem, bo na tym właśnie przecież polegają

nasze działania. Kontakt bezpośredni należało więc zamienić na jakąś inną formę kontaktu. Sięgnięto po Internet.

Scena. Okrutna magia tremy i rytuały, aby ją przezwyciężyć. Skupienie, do niczego innego niepodobne, pozwalające wyczarowywać światy opowiadanych historii, materializować postaci, których losy zmieniają nas i naszych widzów na chwilę lub na dłużej. Oswajanie publiczności. Budowanie zaufania. Wspólny śmiech, wspólne wzruszenia. Czasem łzy. Wspólne doświadczenie, które zapamiętujemy i niesiemy ze sobą w świat z poczuciem, że warto się spotkać z drugim człowiekiem. Jeśli poczucie to jest silnie obopólne, być może nastąpiło nawet *katharsis*, przekroczenie, swego rodzaju komunია.

Oczywiście bywa też inaczej. Bywa, że nie trafiamy do kogoś (a ktoś do nas). Czasem jesteśmy zbyt poważni, zbyt smutni, lub zbyt frywolni, wesołowaci... zbyt sobą. Czasem znowu publiczność boi się okazywać emocje, a nam wtedy się wydaje, że z naszą opowieścią trafiamy kulą w płot. Notabene byłam kiedyś na koncercie jazzowym w krakowskim ICE, gdzie na zaproszenie Cracovia Music Agency zagrał Chick Corea ze swoim Trio. Jako że był to jeden z najbardziej niesamowitych koncertów, na jakich kiedykolwiek byłam, biłam brawo z wielkim oddaniem i entuzjazmem – moim zdaniem jak najbardziej stosownym do sytuacji. Siedząca obok wyfiokowana pani była zbulwersowana. „Czy może pani bić brawo ciszej?!”. Spojrzałam na nią zdumiona – „Przećcież jesteśmy na koncercie!”, „No właśnie!”, powiedziała z oburzeniem. Takie sytuacje – oby jak najrzadziej. Zawsze jednak dopóki w wydarzeniu biorą udział żywe, czujące i myślące osoby – wszystko może się zdarzyć.

Tak więc nastał czas niepokoju i niepewności o niebo większej niż zazwyczaj (sic!), a w sieci z wolna zaczęły się pojawiać rozmaite produkcje online. Z początku cieszyły, udowadniając,

że tak łatwo się nie poddamy. Poczułam, że jesteśmy w „tym wszystkim” razem, słuchając *Zostań w domu* zaśpiewanej z osobnych zoomowych okienek przez artystów pod wodzą Jana Młynarskiego na melodię (Jerzego Wasowskiego) przeboju Jego Taty Wojciecha *Róbmy swoje*. Wielką radością było też dla mnie „wypuszczenie” online mojego ukochanego, magicznego spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego *La Boheme*. Podczas koncertu online artystów nowojorskiej Metropolitan Opera m.in. na tle domowych półek z książkami zaczęłam powoli odczuwać smutek. Swój i (chyba jednak) wykonawców. Choć oczywiście i tam zdarzały się perełki. Tylko dekoracje przypominały, że magia sceny to nie tylko talent i szczerze intencje.

Z czasem pojawia się też coraz więcej autografów, gdzie artyści, patrząc w swoje telefony, starają się znaleźć domniemaną najlepszą wersję siebie, nierzadko cenzurowaną na bieżąco. Następuje flirt z ekranem i tym, co na nim. Wszyscy są miłsi, ładniejsi i fajniejsi niż zazwyczaj, przechylają głowę, aby pokazać twarz pod najlepszym możliwym kątem (któż tego nie robi!), filtry ukrywają chropowatości, udoskonalona wersja uwodzi samych filmujących.

Widzów nie widać. Widać siebie. Pytanie, czy na pewno siebie. Granie do pustej sali w obecności kamerzysty i realizatora dźwięku to jeszcze zupełnie inny rodzaj doświadczenia, choć w jakimś sensie zbliżony do występu na żywo. Nie ma autocenzury. Jest jednak pewna pustka i samotność. Nie ma reakcji drugiego człowieka – śmiechu, ciszy, zamyślenia, wzruszenia. Jest nadzieja, że być może nasza opowieść trafi przez „góry i lasy” łączy internetowych lub na falach radiowych do słuchaczy, którzy dadzą naszej opowieści swoją uwagę, serce i umysł. Nadzieja, że nas tam wpuszczą. I że uda nam się zostać. Na chwilę lub dłużej.

Do zagrania koncertu online w cyklu siedmiu koncertów jazzowych „Jazz z Krakowa” wedle

takiej właśnie formuły w Radiu Kraków zaprosił nas z zespołem Witold Wnuk, którą to okoliczność wspominam bardzo ciepło. Kiedy po niemal czterech miesiącach przerwy weszłam na salę prób, miałam co chwilę dreszcze. I nie był to COVID-19. Jestem, żyję, śpiewam. Dziwne uczucie. Piękne.

Pierwszy mój koncert „na żywo” po przerwie, na zaproszenie pani dyrektor Krakowskiego Forum Kultury Izabeli Kosowskiej, zagrany w towarzystwie Antka Dębskiego, Sławka Bernego i Jarka Olszewskiego, miał się odbyć w Altance na Plantach, bądź, w razie deszczu, online... bez udziału publiczności. Siedziałam więc na drugim końcu Polski, pod pięknym klonem, otoczona zielenią na uroczej wsi, gdzie nie ma nawet jednego sklepu, i nagle poczułam ogromny żal. Opuszczać najlepsze, co mnie spotkało przez ostatnie pół roku – tę zielen, tę wolność, ten bezkresny horyzont, niebo jak kopułę na głowę i ciszę przerywaną czasami przelotem ptaków, aby... wejść do pustej sali! Oczywiście, wdzięczność, że jest możliwość zarobienia pieniędzy w tak trudnych dla sztuki czasach, była ogromna, tak czy inaczej, ale... Czy tylko o to nam szło...?

Do Krakowa jechałam przez całą Polskę. Na autostradzie między Warszawą a stolicą Małopolski rozpętała się najgorsza burza i ulewa, w jakiej kiedykolwiek podróżowałam. Następnego dnia okazało się (choć sytuacja ważyła się dość długo), że pogoda jest dla nas łaskawa. Odetchnęłam z ulgą. *Nawet nie wiedzą Państwo, jak bardzo się cieszę, że koncert ten nie odbywa się online.* Rozległy się brawa. Widać czuliśmy podobnie. Nasi widzowie byli daleko od nas i daleko od siebie, zgodnie z zaleceniami.

Na odległość także, ale jakże miło, konwersowaliśmy z prowadzącym nasz koncert redaktorem erudytą Robertem Konatowiczem o piosence francuskiej. Mijały nas tramwaje, w pewnym momencie nawet jak wilk zaczął wyć okoliczny kloszard. Ale przy *Nie opuszczaj mnie* Breła

– cała „nasza” część Plant zamilkła. Cisza jak makiem zasiał. Jestem w domu, pomyślałam.

*

Na dodatek kilka moich najnowszych tekstów:

... my jedną chwilę dłużej ocaleni...

(muz. Włodzimierz Nahorny)

ta śmierć ma w sobie wszystkie śmierci świata
tych, którzy po nas i tych, co przed nami
los, który dzielisz z ptakiem i drzewami
co szumią nad losem i szumią nad nami...

... i nad tym sąsiadem, którego już więcej
w obecnym wymiarze napotkać nie możesz
choć całkiem możliwe, że szlak wam się przetnie
gdzieś w innym świecie i o innej porze

cóż zrobić więc z czasem... nastawić Schuberta
lub jeszcze smutniejsze intermezzo Brahmsa
i swoją samotność, którą masz na własność
jak żonę po latach poprosić do tańca

my jedną chwilę dłużej ocaleni
dłuższą czy krótszą – tego ci nie powiem
patrzmy w ciszy w chwilę niepojętą
której nie wytłumaczysz żadnym ludzkim słowem

Młody poeta

(muz. Zygmunt Konieczny)

Młody poeta, który wierszem
Kręgi zataczać pragniesz szersze:
Cóż – nie jest to niczyja wina
Żeś się nie podał na Tuwima
Nie masz też także (co za gafa)
Talentu Leopolda Staffa
Lecz to nie wszystko. Mało tego.
Daleko ci do Gałczyńskiego.
Muza ci weny nie użycza
Byś mógł dogonić Mickiewicza
I choćbyś z żalu dostał bzika
Nie przypominasz też Asnyka
Prawda bolesna jest – bo szorstka

Nobla dostała już Szymborska
Choć prosisz „Boże, talent daj!”
To talent ma Bronisław Maj
Choć jej poezja jest ci bliska
To nie napiszesz tak jak Lipska
Choć w oczy ci zagląda bida
Nie jesteś synem ty Norwida
I nie masz także, co za draka
Polotu rzędu Barańczaka
Gdy ty swój żywot wiesziesz pieski
Szczytów dosięga Zagajewski
Choćbyś wynajął tysiąc płaczek
Lepszy od ciebie jest Wojacek
Gdy na okładce pisze „Bursa”
Wiesz dobrze, żeś sam ledwie kursant
Pióro twe lekkość miało słonia
Gdyś naśladować chciał Lechonia...
Wierszyk zostawiam dziś bez pointy
Bo jestem bardzo dziś zajęty!

W jeziorach oczu twych

w jeziorach oczu twych
nie ma tych nocy złych
gdzie tylko śpiew wspomnień
i więcej nic

w jeziorach oczu czas
tak cicho objął nas
i zniknął by
wrócić gdy
przyjdzie świt

więc niech ta chwila trwa
jeśli może
my na jeziorach twych
dobry Boże
pożegłujemy tam
gdzie świat i czas
nie znajdują nas...
w jeziorach oczu twych
dziś nie żeglują nikt
jest tylko mgła
smutna mgła
głuchych cisz
jesień oczu twych

i nazbyt chłodny świt
samotność i
pustka gdy
gaśnie mit

bo szczęście czasem trwa
tylko chwilę
i zdarza się lecz jest
niczyje
płyniemy w dal
... a potem
świat i czas
znajdują nas...

Po stokroć

(muz. Andrzej Zarycki)

i znowu widzę i słyszę za dużo
okiem Argusa przyglądam się Ziemi
muzyka świata gra ostro na nerwach
gdy jest się obcym pomiędzy swoimi

przestaję ufać, choć Bóg daje znaki
że jest i czuwa lub przynajmniej patrzy

cóż, że on patrzy, gdy ja za trzech widzę
i mi się zdaje, że tak będzie zawsze

a świat pięknieje, magnolie już kwitną
i kim ty jesteś, by temu zaprzeczyć
tak samo miniesz, jak one przeminą
i tego raczej się nie da wyleczyć

i znów zbyt mało i znowu zbyt wiele
co do rachunków to są względne sprawy
w kościele ciała tli się świeczka duszy
którą za życia na siłę chcesz zbawić

więc utul siebie w tę noc nieprzespaną
bo nikt nie przyjdzie i nie przetłumaczy
na ludzki język tych bajek o strachu
i co to wszystko w ogóle ma znaczyć

a świat pięknieje, magnolie już kwitną
i kim ty jesteś, by temu zaprzeczyć
tak samo miniesz, jak one przeminą
i tego raczej się nie da wyleczyć

Grzegorz Grunwald

POST(ÓJ)



Nie pamiętam, żebym kiedykolwiek
miał tak pięknie zaaranżowany wio-
senny plan koncertowy jak tego roku.
Intensywnie, ale nie przesadnie; z niezbędny-
mi przerwami na regenerację – na tyle dłu-
gimi, żeby złapać oddech, i na tyle krótkimi,

żeby nie wypaść z rytmu. Przyjemność, jaką
sprawiało mi samo oglądanie koncertowego
grafiku, okraszona była dodatkowo radością
płynącą z poczucia przychylności losu, które
dla wielu z nas – jak mniemam – doznaniem
jest tyleż upragnionym, co rzadko spotykanym.

Kiedy zatem późną zimą rozpoczynałem cykl koncertowy z silnym jeszcze przeświadczeniem, że to zaledwie uwertura – po kilku jej taktach już docierały do mnie nabrzmiewające przerażeniem doniesienia o zbliżającej się do naszych granic zarazie, a niedługo potem był już środek marca. Środek pomimo mocy wygaszania aktywności bynajmniej nie uspokajający, który siłę wspomnianego przeświadczenia zredukował bardzo szybko do zera, by za kilka chwil podobnie przewartościować liczną grupę innych przeświadczeń. Uwertura zamiast być wstępem do radośnie dynamicznego wiosennego *opus*, okazała się samoistnym i ostatecznie zamkniętym utworem, którego ostatni akord wybrzmiał bolesnym rozczarowaniem. Niczym biegacz, któremu kilkanaście sekund po starcie, już w pełnym biegu, złośliwy chochlik najpierw rozwiązuje sznurowadło, a potem płacze nogi – wyłożyłem się jak przyszłowiowy dłużnik. Podobnie jak my wszyscy.

Pewien mój znajomy mawiał kiedyś (żywie nadzieję, że nadal mawia): „Jeśli już leżysz, to nie wstawaj z pustymi rękami”. O ile stosowanie się do tej bez wątpienia mądrej i pięknej maksymy dotychczas – mimo pewnych przeszkód – było zawsze wykonalne, ponadto korzystne i najczęściej pożyteczne, o tyle tym razem obrót spraw sugerował trudności idące znacznie dalej. Czym innym bowiem jest opuszczenie gry na skutek własnych niedopatrzeń, błędów, zaniechań, czy po prostu braku umiejętności, czym innym zaś – zatrzymanie gry przez ingerencję z zewnątrz bądź radykalna zmiana jej reguł bez uprzedzenia graczy. W pierwszym przypadku wypadasz z gry, ale gra nadal się toczy. Po bardziej wnikliwej analizie zasad i skorygowaniu błędów możesz do niej wrócić, jeśli tak zdecydujesz. Wszystko jest w twoich rękach – pod warunkiem, że nie wstajesz z pustymi, rzecz jasna.

A w drugim? *Rien ne va plus* – można by powiedzieć, i to w rozumieniu dosłownym. Nic już nie działa tak jak dotychczas, nie wiadomo,

czy i jak będzie działać w przyszłości. Żyjemy w kalejdoskopie zmieniających się zasad bezpieczeństwa społecznego, doniesień z kraju i świata o wzroście/spadku liczby dziennych zakażeń, domniemywań o pochodzeniu zabójczego wirusa, prognoz gospodarczych, prognoz epidemiologicznych, przepowiedni, niepewności, lęków, nadziei. Jest połowa sierpnia i o ile mogą mniej więcej przewidzieć, kiedy słowa, które właśnie piszę, ukazą się na łamach „Piosenki” (jeżeli do tego dojdzie), o tyle z dużo większą rezerwą podejmowałbym się wyobrażeń o tym, jak będzie wyglądał świat za kilka miesięcy, kiedy rocznik będzie można przeczytać. Jakie będą nowe zasady gry?

Proszę nam jak najszybciej podać instrukcje, żebyśmy mogli się ich nauczyć, przestać się bać, odzyskać spokój. To już oczywiście nie będzie nigdy to samo, ale żeby chociaż grunt pod nogami poczuć. No i żeby tak nagle, bez ostrzeżenia, tak się nie robi.

A jeśli nie? Jeśli nie będzie żadnej nowej gry? Może to po prostu musiało się stać? Może taki wymuszony postój był niezbędny, bo nigdy nie zatrzymalibyśmy się z własnej woli? Tak już przywykliśmy do pedałowania od jednej „lotnej” czy „górskiej” premii do kolejnej, tak się napracowaliśmy nad formą, w końcu mamy odpowiednią odzież i pojazd, kontrakt z dobrą drużyną, są sponsorzy, nic, tylko wygrywać – i co?

Zjechać z trasy, bo kolanko boli, w krzyżu łupie albo zadyszka? W życiu. Wszystkich boli i łupie, a jadą. Takie jest życie, na tym to polega. Nie po to harowałem tyle lat, żeby teraz odpuszczać. Poza tym jak zrobić chwilę przerwy, to mi peleton ucieknie i co ja potem zrobię? W dzisiejszych czasach? A sponsorzy, kontrakty? Przecież ja mam zobowiązania, nie ma mowy.

W rzeczy samej – takie jest życie, że czasem zadyszka, czasem boli i łupie, naturalna rzecz. Problem jest wtedy, kiedy częściej łupie niż

nie łupie, podczas gdy format aktywności, a więc i założenia, i plan działania pozostają niezmiennie, a na twarzy coraz częściej pojawia się grymas, który ma udawać uśmiech i przekonywać, że absolutnie nic nie łupie i właściwie wszystko „jest super”. To już nie jest naturalna rzecz. Jeszcze większy problem – gdy takie zjawisko staje się powszechne, a bez wątpienia już się stało. Kolanko boli albo łupie w krzyżu? Tabletki i jedziemy. Zasnąć nie można? Tabletki. Przemęczenie, niewyspanie (bo po tabletkach źle się śpi)? Energetyk albo kawa. Albo razem – i jedziemy. Auto nowe? Kredyt. Długi rosną? No to konsolidacyjny i spoko. „W Tajlandii nie byłeś? To jedź koniecznie, tam jest świetnie!” I jedziemy.

Wyprodukowaliśmy środki zaradcze na każdą niedogodność, staliśmy się wybitnymi specjalistami od zagłuszania sygnałów ostrzegawczych, angażując zarazem mnóstwo energii w zasilanie bytów, które sami wyhodowaliśmy we własnych głowach i bardzo staramy się w te byty przemienić. Jednocześnie wszystko, co nam w tych staraniach przeszkadza, skrzętnie zmiatamy z drogi, używając do tego rozmaitych sposobów, często mało chwalebnych. To może nawet nie chodzi o sam konsumpcjonizm, „nałogową osobowość naszych czasów” i o tę oczywistość, że kredyty (finansowe, zdrowotne, emocjonalne) trzeba będzie spłacić, ale o – że tak to paradoksalnie ujmę – skutki uboczne, które są istotą rzeczy.

O to, że w tym zapamiętaniu widzimy głównie kawałek szosy przed sobą i ubłocone zadki kolegów z przodu, że poruszamy się w tempie coraz szybszym, a przez to coraz bardziej odległym od rytmu natury, której przecież jesteśmy częścią; o to, że jej (natury) nie zauważamy, a jeśli już, to przez filtr własnych doraźnych interesów, wreszcie o to, że na własne życzenie stajemy się kalekami. Okradamy się z przeżywania tego, co jest, na rzecz przeżywania wyłącznie tego, co chcemy przeżywać. Nie szukamy odpowiedzi na pytanie „kim jestem?” ,

które co jakiś czas natrętnie jak nieodrobiona lekcja do nas powraca. Dostarczamy sobie natomiast regularnie i często odpowiedzi na pytania „co umiem?” oraz „jakie mam z tego korzyści?”. Budujemy, remontujemy, urządzamy się, gotujemy, ćwiczymy jogę, robimy interesy, liczymy kalorie, chodzimy na siłownię, mierzymy liczbę kroków podczas przebieżki, mamy poradniki na wszystkie dziedziny życia, od którego jesteśmy coraz dalej. To zresztą bardzo logiczne – gdybyśmy byli blisko życia, nie potrzebowalibyśmy poradników. Nie jesteśmy wobec siebie – także nawzajem – autentyczni, za to usilnie staramy się być tacy, jak wymyśliliśmy (albo uwierzyliśmy), że trzeba, że należy, że wypada, że warto, że się opłaca niestety również. Nie potrafimy już się po prostu spotkać i porozmawiać, bo nie mamy (nie chcemy mieć) na to czasu, jesteśmy wiecznie zabiegani, a wyciszenie i odpoczynek zastępuje nam patrzeć w telewizor, ekran komputera czy smartfona. Odpoczynku – rzecz jasna – nie daje, wyciszenia tym bardziej, zabiera natomiast te resztki energii, którymi jeszcze dysponujemy, przejmując jednocześnie kontrolę nad naszym życiem w sposób tak bardzo dyskretny, że niezauważalny. Bardzo trafnie ten proces komentuje Grzegorz Paczkowski w piosenie *Ekrany*:

*Doprowadzimy się do stanu,
w którym jak małpy wszyscy wraz
śmiać się będziemy do ekranów
a one będą śmiać się z nas [...] przewidyując, że
[...] będą ekrany za nas marzyć,
pamiętać, kochać się i żyć [...]*

Czy to aby już się nie dzieje? Kontaktujemy się z innymi głównie poprzez media społecznościowe, e-maile, messengery, whatsappy, sms-y, co często oznacza, że istotą owych kontaktów jest spotkanie dwóch wizerunków wytworzonych przez ich autorów. Mamy poustawiane „przypominajki” w telefonach i laptopach, co rusz reklamy wyświetlają nam coraz to nowe

propozycje na „marzenie do spełnienia”, relacje – jeśli mogę tak to określić – o charakterze erotycznym z ekranami też nawiązujemy, i to nie od wczoraj.

Niczego już prawie nie rozważamy wspólnie, bo spotykamy się „w realu” coraz rzadziej, a kiedy już do tego dojdzie, to co chwilę sobie przerywamy, żartujemy, licytujemy się na anegdoty, dykteryjki, punkty widzenia, dokonania, sprawności i medale. Wszyscy gadamy jak najęci, mało kto słucha. Każdy z nas powoli i konsekwentnie zamyka się w niewidzialnej bańce, której granica oddziela to, co wygodne, od wszystkiego, co może tej wygodzie zagrażać. Przekształciliśmy nasze pojmowanie świata w jakiś bajkowy twór, który ma służyć spełnianiu marzeń, kaprysów, zachcianek, realizacji celów wyznaczonych przez samych siebie i – coraz bardziej wydumanych – potrzeb. Jesteśmy jednocześnie jak dzieci posiadające nadmiar zabawek i ich rodzice, którzy „z miłości” pozwalają swoim pociechom na – z coraz mniej licznymi wyjątkami – wszystko. Dobrych efektów przynieść to nie może i nie przynosi. Z roku na rok rośnie (według danych Komendy Głównej Policji w ciągu ostatnich sześciu lat 2,5-krotnie) liczba prób samobójczych w grupie wiekowej 13–18 lat, przy czym dobrze jest wziąć pod uwagę, że rzeczywista liczba może być (i zapewne jest) kilka razy większa. A to przecież ostateczny i najbardziej dramatyczny sygnał, wiadomo również, że statystyki mniej drastycznych form wołania o pomoc przez dzieci i młodzież (zaburzenia odżywiania, uzależnienia, dopalacze, konflikty z prawem, samookaleczanie) także rosną.

Coś zatem bardzo ważnego mówią nam nastolatkom o świecie, który stworzyliśmy, i – co daleko ważniejsze – o nas samych. Na przykład to, że za nic nie chcą już przeżywać kolejnej porażki albo że paraliżuje ich myśl o zmaganiach ze wszystkimi dookoła po to tylko, żeby przetrwać. A może to, że świat, do którego ich zapraszamy, jest boleśnie pusty i zimny mimo

pięknych ilustracji, którymi najczęściej kłamie? Albo że jest domem wariatów, w którym absolutnie nie zamierzają przebywać, nawet mimo faktu, że wszyscy bliscy i znajomi są jego pensjonariuszami i „grają wariata”?

Niech ktoś zatrzyma wreszcie świat, ja wysiadam – śpiewa Anna Maria Jopek i brzmi to jak zwycięstwo, odzyskanie wolności, a jest przecież zgłaszaniem pilnej potrzeby wycofania się z wyścigu (na pierwszej stacji, teraz, tu).

Zjechać z trasy, nie czekać na ból kolana czy arytmie, odpuścić. Pomachać kolegom z pelotonu, rozliczyć się z rozczarowanymi sponсорami i pójść swoją drogą. Drogą, której nie ma, którą wyznacza się, stawiając kolejne kroki, bez mapy, planów i terminów.

Absurd ścigania się stanie się wówczas z pewnością bardziej widoczny – jak wszystko obserwowane z zewnątrz i z oddali; gdy uświadomimy sobie, że jesteśmy wszyscy współpracującymi elementami, które tworzą jeden potężny organizm. Jak liście drzewa – pozornie jesteśmy osobni, ale naprawdę żyjemy tylko dzięki temu, co nas łączy.

Może więc to po prostu musiało się stać? Konieczny postój na wiwisekcje, przewartościowania, remanenty, porządki w szafach, umysłach i sercach? I po co nam w takim razie jakaś nowa gra, w której po jakimś czasie ponownie nauczymy się po mistrzowsku wygrywać, kantować, „zwycięsko remisować”, tłumaczyć się z porażek? I ile nas to znowu będzie kosztować?

Może zatem już nie będzie nowej gry? Może epoka gier zwyczajnie przemija? Może to, co dotąd, to był „studencki czas” ze wszystkimi jego atrybutami? Może – począwszy od jakiegoś nieodległego „zaraz” – wszystko będzie wyłącznie naprawdę? A jeśli tak, to co właściwie oznacza „wyłącznie naprawdę”, jak wyglądać będzie życie i relacje między nami?

Czy my jeszcze odróżniamy „naprawdę” od „nie naprawdę”? Bo na pewno bez pudła rozpoznajemy „korzystne” i „niekorzystne” i to właśnie te dwa bieguny wyznaczają nam kurs i prędkość. Co więc jest za tym zakrętem? Takie marcowe, wielkopostne rozważania snułem, pozostając w położeniu, do którego zostałem wbrew własnej woli sprowadzony

(jak my wszyscy), poszukując zarazem tego czegoś, co mogłoby znaleźć się w moich rękach i tym samym uprawomocnić – w myśl przytoczonej sentencji mojego znajomego – powrót do pozycji pionowej. Co by nie mówić – okres Wielkiego Postu to czas szczególny i do rozważań skłania zawsze, w tym roku wręcz zmusił.

Marcin Jacobson

WIATR OD MORZA



1. MUZEUM MUZYKI NIEPOWAŻNEJ W GDAŃSKU?

Mniej więcej rok temu, podczas otwarcia wystawy „Nikt nam nie odbierze młodości” w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta, zapelowałem, by w opuszczonym budynku Rudego Kota zorganizować Muzeum Muzyki Niepoważnej. Obecny na uroczystości Piotr Grzelak, wiceprezydent miasta, skomplementował pomysł i obiecał, że zajmie się sprawą. Od tego czasu nic się jednak nie stało, więc pozwalam sobie ponowić ten apel na ogólnopolskim forum.

Rzeczona wystawa zorganizowana została przez Muzeum Gdańska z okazji 60. rocznicy pierwszego koncertu zespołu Rhythm & Blues (24.03.1959), który uznawany jest za datę narodzin rock’n’rolla w Polsce. Sam fakt, że „praw-

dziwe muzeum” zrealizowało taką wystawę, jest ewenementem na skalę kraju, ponieważ z niezrozumiałych powodów większość urzędników, historyków i kulturoznawców najwyraźniej zbyt dosłownie interpretuje termin „muzyka niepoważna”¹ i traktuje ów temat per noga. Myślę, że czas już najwyższy, byśmy wreszcie uświadomili sobie, że muzyka rozrywkowa, tak jak jej poważniejsza krewniaczka, ale też literatura, plastyka, teatr itd., są integralną częścią naszej współczesnej kultury. Warto tu przypomnieć, że w okresie międzywojennym w podobny sposób traktowano film, operetkę, musicale i kabarety, które określano wtedy mianem „podkaszanej muzy”, podczas gdy dzisiaj nikt raczej nie ma wątpliwości, że są one elementem naszego kulturalnego dziedzictwa. Innymi słowy, muzyka pop, bigbit, rock, jazz i im podobne z urzędu powinny podlegać ochronie i dokumentacji.

¹ Termin wymyślony w latach 60. ubiegłego wieku przez Lucjana Kydryńskiego.

Fakty są niestety inne, a instytucji wyspecjalizowanych w tym kierunku w zasadzie u nas nie ma. Jest to o tyle zaskakujące, że mamy w kraju co najmniej kilkanaście dotowanych przez państwo i samorządy muzeów i galerii sztuki nowoczesnej gromadzących dzieła tworzone już po narodzinach bigbitu i polskiego jazzu.

O tym, z jak wielkim zaniechaniem mamy do czynienia, świadczy fakt, że znakomita większość pokazanych na rzeczowej wystawie eksponatów pochodziła od osób prywatnych, bo w muzeach ich po prostu nie ma. Dla porównania w takim amerykańskim Seattle od lat działa Museum of Pop Culture; w Cleveland nie mniej imponujące muzeum rocka; w Nowym Orleanie, Kansas City, Chicago i w nowojorskim Harlemie funkcjonują muzea poświęcone miejscowej scenie jazzowej, a w Londynie i Dublinie tamtejszej muzyce rockowej. W Polsce mamy tylko dwie placówki o podobnym profilu – Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu i Spichlerz Polskiego Rocka w Jarocinie. Przy całym szacunku dla obu instytucji, porównanie historycznego dorobku tych miast z tym, co w muzyce niepoważnej wydarzyło się w Trójmieście, wymusza pytanie: Dlaczego na Wybrzeżu, obojętne, czy to w Gdańsku, Sopocie czy Gdyni, nie ma takiej placówki???

W tym miejscu warto chyba przypomnieć to, co spokojnie nazwać można kamieniami milowymi w rozwoju powojennej muzyki rozrywkowej w Polsce. Wspominałem już o gdańskim debiucie zespołu Rhythm & Blues. Ciut, ciut wcześniej w Sopocie odbyły się dwie edycje Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Jazzowej (1956 i '57), dzięki którym ten wraży nam ideologicznie jazz wychynął z katakumb i skutecznie zainfekował umysły młodych ludzi, po części neutralizując toksynę „sorealizmu”.

Jak mawiał śp. Franciszek Walicki – *Warszawa nam je ukradła*, ale na ich zrębach zbudowano festiwal „Jazz Jamboree”, który przez dekady

należał do najbardziej rozpoznawalnych polskich imprez muzycznych w świecie. Również w Sopocie powstał i działał legendarny Non Stop (1961), który przez dwa dziesięciolecia był dla polskiej młodzieży absolutną wyrocznią w zakresie mody i tańca, ale też trampoliną ku ogólnopolskiej karierze dla wielu zespołów bitowych. Skorzystały na tym m.in. wywodzące się z Trójmiasta formacje: Czerwono- i Niebiesko-Czarni oraz Czerwone Gitary, które do dzisiaj uznawane są za nasz najpopularniejszy zespół wszech czasów.

Wydarzeniem o nie mniejszym znaczeniu była pierwsza polska dyskoteka w sopockim Grand Hotelu (1970). Poza tym od 1961 roku organizowano tu Międzynarodowy Festiwal Piosenki, będący wschodnioeuropejskim odpowiednikiem Festiwalu Eurowizji. Z kolei nieco ponad dekadę później w Teatrze Muzycznym w Gdyni odbyła się premiera pierwszej polskiej rock-opery pt. *Naga* (22.04.1973), która była wydarzeniem na skalę kraju i okolic. Po stronie aktywów zapisać również należy dwie trójmiejskie inicjatywy, które kompletnie przemeblowały naszą ówczesną estradę – „Muzyka Młodej Generacji” (1978), dzięki której powstał m.in. Festiwal w Jarocinie (1980), oraz młodsza o kilka lat „Trójmiejska Scena Alternatywna”, która doprowadziła do pokoleniowej zmiany na polskiej scenie muzycznej. Należy do nich również dodać fakt, że to w Gdańsku zaczęto wydawać pierwszy w tej części Europy miesięcznik muzyczny „Jazz” (1956) oraz że to tutaj redagowano pierwszy rockowy periodyk „Musicorama” (1970).

Reasumując – nie trzeba być specjalistą, by zauważyć, że taka kumulacja muzycznych wydarzeń „zmieniających oblicze tej ziemi” jest fenomenem na skalę co najmniej europejską. Nie twierdzę, że to rock’n’roll doprowadził do obalenia komuny, co wypnęło się kiedyś jednemu z animatorów tych zjawisk, ale fakt pozostaje faktem, że jazz, bigbit i rock na swój sposób wpłynęły na

zmianę mentalnej optyki młodzieży żyjącej za „żelazną kurtyną” i w cieniu „Wielkiego Brata”.

Nie mniej interesujące jest to, że mimo podszyciego ideologią oporu władz w tej naszej siemiennej rzeczywistości udało się wykreować ciąg zjawisk artystycznych, dzięki którym żyło się Polakom ciut bardziej kolorowo, a w krajach znajdujących się w podobnej co my sytuacji geopolitycznej, Polskę nazywano „najweselszym barakiem socjalistycznej wspólnoty”. Dzisiaj fakty i wspomnienia z tamtych dni często odbierane są w kategoriach opowieści o „żelaznym wilku”, co tym bardziej powinno mobilizować muzealników, bo za chwilę mogą się obudzić się „z ręką w nocniku”, bo ostatni świadkowie i uczestnicy po prostu wymrą.

Dodatkowym argumentem za powołaniem Muzeum Muzyki Niepoważnej w Gdańsku jest fakt, że od czterech lat władze tego miasta nie mają pomysłu na to, co zrobić z chylącą się ku ruinie kamienicą przy ulicy Garncarskiej 18/20. To właśnie tam przez ponad pół wieku funkcjonował legendarny klub Rudy Kot, w którym odbył się legendarny koncert zespołu Rhythm & Blues. Tam też działał teatrzyk i kabaret, w którym brylowali m.in.: Zbigniew Cybulski, Bogusław Kobiela i Wowo Bielicki. Tam działało Studio Piosenki Renaty Gleinert, spod której skrzydeł wyfrunęły m.in.: Irena Jarocka, Grażyna Łobaszewska i Izabela Trojanowska. Tam też przez jakiś czas funkcjonowała niepokorna Tranzytóra Formacja „Totart”. Wszystkie te fakty – przy zachowaniu odpowiednich proporcji – pozwalają na porównanie naszego Rudego Kota z klubem Cavern w Liverpoolu, w którym rozbłysła gwiazda The Beatles i narodził się nurt muzyczny zwany *Merseybeat*. Piwnica Cavern została zburzona, gdy Rudy Kot jeszcze funkcjonował (1973), ale już jede-

naście lat później odbudowano ją cegielką po cegielce i do dzisiaj jest ona jedną z największych atrakcji turystycznych rodzimego miasta. W Gdańsku mamy oczywiście o wiele więcej zabytków niż w Liverpoolu, Opolu i Jarocinie razem wziętych, ale *casus* klubu Cavern powinien chyba dać do myślenia nie tylko włodarzom Trójmiasta.

2. GDY DIABEŁ OGONEM ZAMIATA

W czasach globalnej zarazy są na pewno sprawy ważniejsze niż cenzura i pewnie dlatego postanowiłem o niej właśnie teraz przypomnieć. Teoretycznie rzecz biorąc, cenzury nie ma u nas od 30 lat, ale polski Kodeks Karny zawiera co najmniej dwa artykuły², które w zależności od potrzeb mogą taką funkcję spełnić. Najlepszym przykładem świadczącym o słuszności tego twierdzenia jest stycziowy wyrok Sądu Okręgowego w Gdańsku, który zatwierdził wyrok niższej instancji skazujący pp. Hronowskich, właścicieli gdańskiego klubu muzycznego B90, na zabójczą grzywnę w wysokości 30 000 złotych. Ferując ów wyrok, Wysoki Sąd raczył zapomnieć o fundamentalnej zasadzie nakazującej wątpliwości rozstrzygać na rzecz oskarżonego, a przy tym wykorzystał lukę prawną w ustawie o bezpieczeństwie imprez masowych³, na którą przez z górą dekadę zdrowy rozsądek nakazywał wszystkim patrzeć przez palce. Znając szerszy kontekst sprawy, nietrudno się domyślić, że ma ona swoje drugie dno, szczególnie gdy połączymy z sobą dwa fakty: po pierwsze – klub B90 jest jedną z najlepiej zabezpieczonych placówek tego typu w Polsce; po wtóre: zespół Behemoth i jego lider, Adam Darski vel Nergal, których planowany występ stał się punktem wyjścia dla całej afery, od lat nie kryją swej niechęci wobec chrześcijaństwa. Dla ułatwienia należy dodać, że Behemoth jest jednym z najbardziej

² Artykuł 196 dotyczy obrazy uczuć religijnych, a 212 zniesławienia.

³ Ustawa z dnia 20 marca 2009 r.

rozpoznawalnych polskich zespołów rockowych w świecie, co w żaden sposób nie zgadza się z jedynie słuszną linią partii, przez co czyni z nich wroga publicznego nr 1.

Wojna z grupą Behemoth rozpoczęła się przed trzynastu laty, gdy Nergal podczas koncertu w gdyńskim klubie Ucho podarł Biblię, co trzy lata później dotknęło uczucia religijne Ryszarda Nowaka, który na imprezie nie był. Fakt ten nie przeszkodził mu w zawiadomieniu prokuratury, która w takich razach ma obowiązek wszcząć postępowanie z urzędu. W efekcie po kolejnych czterech latach Nergal został uniewinniony. Po jakimś czasie proces usiłowano wznowić, a gdy to nie wyszło, nauczycieli doświadczeniem zwolennicy jedynie słusznej prawdy do boju rzucili hałaśliwą i ustosunkowaną Krucjatę Młodych, której policja i sąd nie mieli śmiałości odmówić.

W tym miejscu dochodzimy do meritum, czyli pytania o konstytucyjne prawo artysty do swobodnego głoszenia swych poglądów. Problem polega na tym, że artykuł 196 KK jest tak samo nieprecyzyjny jak ustawa o imprezach masowych, a to daje możliwość manipulacji. W tym przypadku przepis odwołuje się do uczuć, które w przestrzeni nieokreślonej dla jednych są święte, a dla innych nie mają żadnego znaczenia. Nie ulega kwestii, że w kościele, na cmentarzu czy podczas procesji krzyż jest przedmiotem kultu, natomiast w galerii czy w klubie dwie skrzyżowane pod kątem prostym belki, taśmy bądź linie wcale nim być nie muszą. Podobnie rzecz się ma z Biblią, która dla ludzi wierzących jest księgą świętą, ale ateści, innowiercy czy artyści wyzwoleni mają prawo widzieć w niej tylko grubą księgę.

Nergal ponad wszelką wątpliwość dopuścił się czynu nagannego, bo niszczenie książek jest po prostu wandalizmem, ale trudno zgodzić się z oskarżeniem, by obraził czyjeś uczucia religijne. Zrobił to przecież w klubie, którym przykazania Boże wcale nie są wpisane do re-

gulaminu i trudno podejrzewać, że rezydują w nim członkowie kółka różańcowego. Poza tym Nergal i Behemoth od lat konsekwentnie manifestują publicznie swoje przekonania, więc każdy, kto idzie ich koncert, ma raczej świadomość, czego się po nich spodziewać, a gdyby nawet tak nie było, to po prostu zawsze może wyjść, by uniknąć gwałtu na uczuciach. *Per analogiam*, jeżeli ktoś wejdzie na ring boksera, to raczej nie będzie zgłaszał potem pobicia.

Jedną z kluczowych cech, jakie różnią artystę od zwykłego obywatela, jest potrzeba i umiejętność twórczego interpretowania rzeczywistości, a te jego kreacje wcale nie muszą podobać się ogółowi. Chcę przez to powiedzieć, że konsumenci sztuki mają prawo oceniać dzieła i ewentualnie wyrażać swą dezaprobatę, ale nie mogą za pomocą paragrafów szykanować ich twórców, co niestety u nas coraz częściej się zdarza.

Warto w tym wszystkim pamiętać o jeszcze jednym aspekcie tej sprawy. Otóż skandal czy urzędowa szykana są od lat stosowanym i bardzo skutecznym sposobem na promowanie sztuki lub/i jego twórcy. Weźmy dla przykładu *casus* Nergala, którego happening, bo tak przy zdrowych zmysłach należy traktować jego wybryk, dotarłby ze swym przekazem do 300–400 osób, które uczestniczyły w koncercie, a przez podziwu godną determinację i nadgorliwość nieustraszonego tropiciela sekt stał się on postacią medialną zapraszaną nawet do jury popularnego talent show. Skutek tego był taki, że to co miało unicestwić demona, uczyniło zeń artystę powszechnie rozpoznawalnego, co rodzi podejrzenie, że diabeł tu zamieształ ognem.

3. CICHY ZABÓJCA

Można się spierać, który z wynalazków XX wieku miał największy wpływ na naszą cywilizację, ale pewnikiem zarówno mikroprocesor,

jak i Internet mają miejsce na podium. Z pozytywnymi skutkami ich funkcjonowania mamy do czynienia na każdym kroku, ale mają one również swoje minusy, czego doświadczyłem niejednokrotnie. Znam na przykład komandosa, który nie potrafi wymienić uszczelki w kranie; taksówkarza niemającego pojęcia, gdzie szukać bagnetu miarki oleju; widziałem też pewną paniusią wzywającą pomocy, gdy nagle zatrzymały się schody ruchome.

W branży muzycznej, a i w innych dziedzinach sztuki zapewne jest tak samo. Budzące szacunek instrumenty akustyczne, a nawet całe orkiestry, wprasowano w „parapety”⁴; płyty nagrywa się telefonem komórkowym, a ludzie pozbawieni głosu i słuchu kreowani są na medialne gwiazdy. Z kolei w sieci, na wyciągnięcie ręki, dostępny jest cały dorobek kulturowy wszechświata i każdy może go skopiować lub zwrotnie dotrzeć ze swym przekazem na antypody. Wspomniane powyżej wynalazki bez wątpienia uprościły nam życie, ale każdy kij ma dwa końce, czego skutkiem jest fakt, że małpia zręczność w operowaniu myszką bywa bardziej poważana niż wiedza i realne umiejętności, nie mówiąc już o talencie i kreatywności.

By wyjaśnić w czym rzecz, porównajmy drogi, jakie przysłowiowy Janko Muzykant musiał przebyć, by zostać muzykiem w czasach analogowych⁵ i obecnie. W słusznie minionej epoce pierwszym krokiem na tej jego „drodze ku gwiazdom” było zdobycie instrumentu, co należało do zadań nader trudnych i zwykle kończyło się wykonaniem tegoż własnoręcznie. Kolejnymi były czasochłonne, i co tu ukrywać – nudne, ćwiczenia prowadzące do opanowania instrumentu. Równolegle po nocach należało nasłuchiwać radia, by przez szumy i trzaski namierzyć aktualne światowe przebo-

je, ponieważ w Polsce Ludowej zachodnie płyty należały do kategorii towarów luksusowych, a nuty do „białych kruków”. By nieco skrócić tę obejmującą lata opowieść, przyjmijmy, że nasz Janko trafił wreszcie do jakiegoś zespołu i odniósł z nim lokalny sukces, po czym jakimś „cudem” (!) trafił do studia nagraniowego, co i tak nie dawało mu żadnej gwarancji na zaistnienie w radiu⁶ czy na płytach.

Dzisiaj ta droga wygląda zgoła inaczej, bo pierwszy krok prowadzi po prostu do specjalistycznego sklepu, gdzie nabyć można najnowsze „wynalazki”. Kolejne to: przestudiowanie instrukcji, znalezienie w Internecie i skopiowanie fragmentów muzyki, którą ktoś już wcześniej skomponował i nagrał, a następnie posklejanie tego wedle własnego widzimisię i upstrzenie całości zgrzytliwymi dźwiękami, bo dysonans i brzydota to „drugie imię” twórców zbuntowanych. Na koniec te dźwiękowe wycinanki „twórca nowej generacji” wrzuca do sieci, gdzie trafia nań podobnie wyedukowany jak on redaktor, który obwieszcza wszem wobec, że oto odkrył interesującą alternatywną muzę.

Przesadzam? Upraszczam? Deprecjonuję? Tak, oczywiście... i to z pełną premedytacją, ponieważ widzę i słyszę wokoło znakomitych warsztatowo, wykształconych i utalentowanych muzyków, których twórcza wyobraźnia i zapal tłamszone są przez formatujące wszystko prawa rynku. Chodzi mi o to, że przedstawiając dwie nie tak odległe od siebie czasowo drogi prowadzące do tego samego celu, chcę zwrócić uwagę na jeden istotny acz niewidoczny aspekt tego całego procesu. Przebycie pierwszej drogi wymagało znoju, samozaparcia i wyrzeczeń, co *per saldo* pełniło rolę naturalnego filtra eliminującego tych mniej utalentowanych i zdeter-

⁴ Elektroniczny instrument klawiszowy (syntezator).

⁵ Potoczne określenie czasów poprzedzających rozpowszechnienie się mikroprocesorów.

⁶ Radio było głównym narzędziem promocji, a decyzje o wydaniu płyty zapadały uznaniowo.

minowanych, ale też zmuszało delikwentów do poszerzania wiedzy, kreatywności i odporności na przeciwności losu. Pokonanie tej drugiej, zdecydowanie krótszej i prostszej, w naturalny sposób skłania człowieka do mentalnego lenistwa, a przy tym staje się skutecznym antidotum na poczucie obciachu, co (tak na marginesie) aż nadto widoczne było podczas pandemicznej akcji domowych recitali.

Wykazane powyżej uboczne skutki postępu technicznego doskonale pointuje powiedzonko mojego taty, który biorąc się za „rozgryzanie” jakiegoś nowego urzędnika, mawiał: *Pamiętaj, że zrobiono je z myślą o idiotach* i miał niestety rację. Najlepszym dowodem na to jest fakt, że ludzie dzisiaj nie chodzą do muzeów i prawdziwych galerii sztuki, bo nie widzą już różnicy między oryginałem a tym, co mają na ekranie komputera; nie czytają książek, bo mają je w słuchawkach; nie kreują nowych rzeczy, bo o wiele prostsze jest tworzenie patchworków.

Wszystko to prowadzi do systemowego uśredniania, czyli formatowania wynikającego z coraz ściślejszych badań rynku. Ujmując rzecz inaczej, coraz wygodniejsze życie i zawężane naszego pola widzenia pozbawia nas umiejętności słyszenia, ostrości widzenia i zdolności pojmowania, a przede wszystkim wrażliwości, co po cichutku zabija naszą cywilizację.

4. PRZEWROTNA HEREZJA

Pandemia gruntownie przemodelowała nasze życie, a większości branż niepokój zajał w oczy. Najbardziej ucierpieli oczywiście artyści, bo władza potraktowała ich z dobrodziejną nonszalancją, co akurat nie powinno to nikogo dziwić, bo nie od dziś „taki mamy klimat”.

Rzecz w tym, że już od zamierzchłych czasów artyści mieli do wyboru albo wysługiwanie się możnowładcom i wielbny, albo realizowanie swych artystycznych wizji podczas wypasania gąsek lub innych równie wyszukanych

zajęć. W czasach zdecydowanie nam bliższych ów mechanizm również funkcjonował, a żywicielami artystów zostali kapitaliści i podobni im krwio pijcy, co w niewielkim stopniu wpłynęło na poprawę ich losu. By nie być gołosłownym, przypomnę, że wśród wybitnych malarzy w biedzie zeszli m.in.: El Greco, Rembrandt, Vermeer, Monet, Gauguin i Van Gogh, których dzieła kosztują dzisiaj krocie. Z finansowymi problemami borykali się także: Franciszek Schubert (kompozytor), Cyprian Kamil Norwid (poeta), Franz Kafka (pisarz) i wielu innych, którym nikt dzisiaj nie odmawia kunsztu i talentu.

Zgoła inaczej wyglądała sytuacja artystów w czasach słusznie minionej epoki, gdy państwo „dbało” o to, by wszystkim żyło się lepiej i dostatniej. Władza wtedy nie pozostawiała niczego przypadkowi i dlatego artystą był tylko ktoś, kto posiadał stosowny papier, bez którego muzyk nie był muzykiem, plastyk plastykiem, i to nawet gdy na koncerty tego pierwszego ciągnęły dzikie tłumy, a dzieła tego drugiego zdobyły najznamienitsze galerie świata – tego gorszego, oczywiście. Dyplom lub weryfikacja plus przynależność do branżowego związku zawodowego dawały artystom dożywotnie przywileje, i to nawet wtedy, gdy ich kreacjami nie interesował się nawet pies z kulawą nogą.

Dzisiaj, w wolnym świecie, w którym wszystko zostało już zmierzone, zważone i policzone, o losie twórców decydują słupki słuchalności i oglądalności, a walor artystyczny ich dzieł coraz częściej bywa kwestią drugorzędną. Wynika to z pogłębiającego się przekonania, że twórcy nie wytwarzają żadnej wymiernej wartości, a co za tym idzie, skazani są na pogłębiające się niezrozumienie ze strony otoczenia. Innymi słowy, margines społecznej tolerancji staje się coraz węższy, a artystom niezależnym, nie poddającym się dyktatom rynku, żyje się coraz gorzej – z nielicznymi wyjątkami oczywiście.

I tu pojawia się kontrowersja, która pachnie herezją, bo skoro artysta, znając czyhające nań zagrożenia, mimo wszystko postanawia iść swoją drogą, to jest jego świadomy wybór. Oznacza to, że społeczeństwo jako takie wcale nie ma obowiązku reagowania na jego ewentualną niedolę, bo ten jego wybór uznać można za tożsamy z tym, jakiego dokonali polscy kredytobiorcy wybierający franki szwajcarskie zamiast naszych złotych.

Wracając do decyzji rządzących – traktując tak a nie inaczej artystów, najwyraźniej wzięli oni za dobrą monetę maksymę wieszczą, który napisał: *Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy*. Sęk w tym, że moneta ta ma również drugą stronę, co w jednym z ostatnich wywiadów przypomniała Olga Tokarczuk: *Kultura jest*

u nas kwiatkiem do kożucha. Tymczasem nie ma w Polsce silniejszego przemysłu niż kultura. To właśnie dzięki kulturze w ogóle przetrwała tożsamość narodowa. Nie dzięki kopalniom i rolnictwu. To dzięki kulturze byliśmy obecni na mapie w czasach komunizmu, nasze filmy zdobywały serca widzów na całym świecie, polscy artyści brali udział w światowym obiegu. To dzięki kulturze potrafimy myśleć i twórczo, i odkrywczo...

W tej sytuacji nie wolno zapominać, że tuż przed pandemią władza zapowiedziała prace nad poprawą etosu i statusu artystów, ujawniając przy tym, że rozważa możliwość ich weryfikowania, tak jak to miało miejsce w czasach, gdy lud pracujący miast i wsi chciał wysłać syjonistów do Syjamu.

Jarosław Janowski-Smoliński

„FANTASTICZNIE”



Pamiętam, że podczas pierwszej wizyty u Ani Przybysz w domu, jeszcze w Ząbkach, miałem wrażenie, że znalazłem się w jakiej artystycznej piwnicy, gdzie czas zatrzymał się w miejscu. Rysunki i obrazy Ani na ścianach (skończyła malarstwo), lekka rupiecarnia z urokliwymi bibelotami i stos „Fryderyków” na stole w kuchni, jakby ktoś po prostu zbierał gadżety (moździerz albo żelazka z duszą). „Fryderyki” to zdobycze córek: Natalii i Pauliny Przybysz (ongiś Sisters). Ponadto – zestaw nagłośnieniowy, fortepian,

gitara Jacka Przybysza gotowa do akcji i cudowna atmosfera twórczej beztroski.

Z Anią przyjechałem pogadać o przygotowywanym w Muzeum Pragi (a właściwie na podwórku jeszcze remontowanego muzeum) widowisku *Wiersz za pięć granatów* z okazji rocznicy Powstania Warszawskiego. To pasjonująca historia. Ktoś do mojej redakcji „Notatnika Satyrycznego” przyniósł kilkanaście wierszy popisanych godłem, które wpłynęły (już po decyzji, że powstanie na Pradze zej-

dzie do podziemia) na ogłoszony z inicjatywy powstańców konkurs z okazji Święta Wojska Polskiego. Obok wierszy lista nagród: pistolet Vis, pistolet Sten i pięć granatów.

Postanowiłem odtworzyć ten konkurs w scenografii i towarzystwie piosenek powstańczych. Nikt lepiej nie mógł tego zaśpiewać niż specjalizująca się w piosenkach przedwojennej Warszawy Ania i jej chór „gospelsowy”, z którym pracowała na co dzień. Efekt przeszedł najśmielsze oczekiwania. Działo się to w roku 2009; dziś mija 11 lat od czasu, gdy zaraz po premierze widowiska Ania wraz z zespołem zaczęła śpiewać na Nowym Mieście piosenki powstańcze z chętnymi i powtarza się to każdego 1 sierpnia co roku – do dziś.

Ania Przybysz ma pozytywną energię „dywizji czołgów spod Kurska”, potrafi zarażać entuzjazmem. Uczennica Williama Hannibala Meanza – czarnoskórego tenora znanego w Polsce z występów solowych. Sama prowadzi różnego rodzaju warsztaty integracyjne dla firm, stowarzyszeń polegające na wspólnym śpiewaniu, koncertowaniu i przełamaniu stereotypów dotyczących śpiewania. Do perfekcji opanowała przedwojenny „warszawski” akcent i wymowę sfer artystycznych. Wraz z grupą Triodeon stworzyła dwa fantastyczne widowiska – recitale:

Na pierwszy znak – to jakby śpiewana biografia Hanki Ordonówny, właściwie cała historia jej niezwykłego życia;

Mon amour... – śpiewane po polsku i francusku piosenki Edith Piaf wmontowane w znakomity monodram o historii wielkiej miłości. W trakcie recitalu można usłyszeć takie przeboje jak: *L'accordeoniste*, *Rien de rien*, *Padam padam*, *Milord*, *La vie en rose*, *La foule*, *Sous le ciel de Paris*, *Mon Dieu*, *No, je ne regrette rien*, *Hymn à l'amour*.

Ania nie tylko „fantastycznie” (to z Hanki Ordonówny) śpiewa jej piosenki, ale też stworzyła

rzecz niezwykłą – ze znakomitymi muzykami powołała do życia orkiestrę Ordonak Palace – żywcem wziętą z przedwojennych kabaretów – Qui Pro Quo, Morskiego Oka, Czarnego Kota, Sfinksa czy Mirażu.

Sami tak o sobie piszą: [...] *Z miłości do muzyki polskiej, do przedwojennego stylu i brzmienia zawiązała się grupa muzyków wraz z wokalistką, właściwie szansonistką, którzy chcą przypomnieć polskiej publiczności nadzwyczajne, ponadczasowe kompozycje i utwory okresu przedwojnia. Naszą pasją, wręcz misją jest wykonać możliwie jak najwierniej wybitne utwory Henryka Warsa i jego orkiestry oraz szlagiery Hanki Ordonówny, Toli Mankiewiczówny, Adama Astona. Okresy pomiędzy wojnami w Polsce to niezwykle twórczy czas, obudzone nadzieje na wolność, niepodległość, radość i miłość. Wspaniali twórcy: muzycy, poeci, kompozytorzy, literaci tworzyli z pasją, w wyniku tego powstały między innymi SKARBY KULTURY POLSKIEJ.*

W nadsценkach, kabaretach, brzmiały zacerpnięte z Zachodu brzmienia jazzowe, swingowe. Ten wyjątkowy świat pochwycić jeszcze można, oglądając przedwojenne, czarno-białe filmy z gwiazdami jak: Bodo, Dymśa, Zimińska, Sempoliński, Sym, Ćwiklińska, Pogorzelska, Mankiewiczówna, Halama i oczywiście Ordonka. W tych filmach jest dowcip, czasem dramat, ale zawsze elegancja, styl, szarm, niegdysiejszy urok i wyjątkowe brzmienie muzyki, piękne harmonie, piękno wpadających w ucho szlagierów... Przez okres powojenny do dziś sięgamy w naszej kulturze do tych zasobów piękna, ale często chcemy je uwspółcześniać, zmieniać, co nie zawsze jest z korzyścią. Nasze młode społeczeństwo nie zna tych „czarno-białych” polskich skarbów, wybiera te popularne, często proste, niewymagające, acz bardzo kolorowe i rytmiczne utwory. Nieco starsi chętnie by zanurzyli się w magię i czar takiej słodkiej przedwojennej muzyki przywołującej wspomnienia, ale w wykonaniu ekskluzywnego zespołu i do brej wokalistki.

ORDONKA PALACE – łączenie pokoleń i przekazywanie naszej jakże pięknej spuścizny muzycznej, gdzie królują piękne harmonie, brzmienia dęciaków i kontrabasów, akordeonu i skrzypiec, gdzie słowa piosenek brzmią cudownie jak z patefonu u babci, gdzie jest spokój, relaks, dobre jedzenie, przyjaźń, gdzie czujemy się rodziną, Polakami. Muzyka i kultura retro, ale przecież dzisiaj jest ona nadal żywa, wywołuje uśmiech, wywołuje uczucia, zachęca do tańca, do wspomniania...

Tak naprawdę to muzyka z naszego serca, z marzeń o szczęściu i do tego prawdziwa, realna, dobrze napisana i wykonana. Taką muzykę chcemy wydać, zagrać w Polsce dla Polaków i dla Polonii dla podniesienia poczucia wartości Polaków.

Ania Przybysz tworzy z orkiestrą cudowne widowisko, wzruszające, a zarazem lekkie, cały czas w szalonym tempie (cztery różne kreacje sceniczne bohaterki), w trakcie przebieranek

jakże smaczna i pyszna muzyka instrumentalna wirtuozerskiej grupy. Niemal przez cały czas artystka rozmawia z publicznością, przekomarza się z nią, a końcowe owacje są całkowicie zasłużone. Można jedynie żałować, że ten smaczny i wybitny projekt tak rzadko można oglądać – bo to jest lekcja kultury i historii polskiej, jakiej próżno szukać np. w TVP.

Rodzina Przybyszów realizuje hasło Jerzego Stuhra: *Śpiewać każdy może...*, czyniąc to z wdziękiem, smakiem, taktem i kulturą, wspinając się na wyżyny niemal już dziś niedostępne profesjonalistom.

Ania Przybysz – to ponadczasowa, uparta kobieta, uprawiająca śpiew, lekcje plastyki, a wreszcie propagująca zdrową żywność i realizująca takie akcje jak wyciskanie soków owocowo-warzywnych z grupą gospodyń wiejskich z Samborca.

Oczarowany

Leszek Kazimierski

WZNIOŚŁE TREŚCI POPULARNYCH PIEŚNI



Zgodnie z definicją zamieszczoną w Słowniku języka polskiego piosenka to *krótka i prosta utwór muzyczny z tekstem, przeznaczony do śpiewania*. W tym samym słowniku znajdziemy też określenie innej formy literacko-muzycznej, a mianowicie pieśni, którą

jest *utwór wokalny do tekstu poetyckiego*. Trudno zatem oczekiwać jakichś bardzo ambitnych tekstów w utworach zaliczanych do kategorii piosenek, niemniej jednak przyzwoitość twórcy tekstu do piosenki nakazywałaby wszak dołożyć choć odrobinę staranności, żeby dzieło owo

miało jakiś sens, czy to wyrażony bezpośrednio, czy to ukryty za przenośniami i porównaniami.

Osoby piszące teksty piosenek często nazywane są po prostu „tekściami”, co dość dobrze oddaje zaangażowanie większości z nich w to zajęcie. Jeden z nich powiedział kiedyś, że napisanie słów do utworu, który jest pretendentem do tzw. hitu, zajmuje mu dosłownie parę minut. Chciałoby się rzec, że „to widać” po poziomie artystycznym jego „dzieła”. Czasem odnoszę wrażenie, że większość tekściarzy, tworząc swoje utwory, stawia sobie wręcz za przewrotny cel napisanie takiego tekstu, który nie będzie niósł ze sobą żadnej treści. Niby są zwroty i wyrażenia przypominające zwykłe zdania, nawet poprawne gramatycznie, ale ich pole semantyczne jest po prostu puste. Nasuwa się nieodparcie analogia z pewnym ruchem artystyczno-literackim z początku XX wieku zwanym dadaizmem, o którym jeden z jego wiodących przedstawicieli Georges Ribemont-Dessaignes pisał, że sama nazwa „dadaizm” nie znaczy nic, nie pragnie nic znaczyć i została przyjęta właśnie z powodu owej nicości znaczeniowej.

Zacząłem od definicji piosenki z prostego powodu. Otóż z niejaka przykrością, żalem lub wręcz ze zdegustowaniem muszę przyznać, że w wielu współczesnych utworach muzycznych zaliczanych do kategorii piosenek zauważam coraz dalej postępującą degrengoladę i pogłębiający się upadek warstwy tekstowej. Ból jest tym większy, że dotyczy to, niestety, większości z tych kompozycji, którymi komercyjne stacje nadawcze „karmią” nas na co dzień. Odnosi się to nie tylko do polskich piosenek, ale i tych zagranicznych. Co ciekawe, większość z nas, Polaków, w ogóle na to nie zwraca uwagi i nie przeszkadza tej większości absolutny brak głębszego sensu w warstwie słownej piosenki. Wynikać to może z pewnego specyficznego dla warunków polskich podejścia do popularnych melodii, które zwykle nucimy sobie pod nosem. Otóż, w odróżnieniu od innych krajów, u nas w Polsce przyzwyczajeni raczej jesteśmy do słuchania

piosenek obcojęzycznych, których znaczenia słów w większości nie rozumiemy. Stąd wytworzyło się swoiste przyzwyczajenie do niezwracania uwagi na teksty tych popularnych form muzycznych. Wielu z zapytanych przeze mnie respondentów twierdzi, że w ogóle nie interesuje ich, o czym jest jakaś aktualnie przez nich słuchana, a czasem i nucona piosenka. Co najwyżej skupiają się na początku refrenu i nie podejmują z przyzwyczajenia próby odnalezienia głębszej treści, gdyż w wielu utworach tych treści najzwyczajniej w świecie brak. Prawdopodobnie wielu z nas przywykło do traktowania wokalu jako dodatkowego instrumentu muzycznego.

Najlepszym przykładem ilustrującym powyższą tezę jest granie na weselu – i to na specjalne życzenie pary młodej – utworu grupy Dwa Plus Jeden pt. *Windą do nieba*.

Dwa Plus Jeden – *Windą do nieba*

Mój piękny Panie raz zobaczony w Technicolorze,

Piszę do Pana ostatni list.

Już mi lusterko z tym Pana zdjęciem też nie pomoże,

Pora mi dzisiaj do ślubu iść.

Mój piękny Panie, ja go nie kocham – taka jest prawda.

Pan główną rolę gra w każdym śnie,

Ale dziewczyna przez świat nie może iść całkiem sama.

Życie jest życiem, Pan przecież wie...

Ref.: Już mi niosą suknię z welonem,

I już Cyganie czekają z muzyką,

Koń do taktu zamiata ogonem,

Mendelssohnem stukają kopyta.

Jeszcze ryżem sypną na szczęście,

Gości tłum coś fałszywie odśpiewa,

Złoty krążek mi wcisną na rękę,

I powiozą mnie windą do nieba.

Mój piękny Panie, z tego wszystkiego nie mogłam zasnąć,

Więc nie mógł mi się pan przysnąć dziś.

I tak odchodzę bez pożegnania, jakby znienacka

Ktoś między nami zatrzęsł drzwi...

Ref.: Już mi niosą suknię z welonem...

Niestety, trudno oprzeć się wrażeniu, że rozumienie tekstu dla większości takich odbiorców kończy się na: „Już mi niosą suknię z welonem”, a o rzeczywistym znaczeniu słów tej, skądinąd bardzo dobrej, piosenki większość słuchaczy w ogóle zdaje się nie wiedzieć. A jest to wszak piosenka smutna, o nieszczęśliwej miłości, o wyjściu za mąż za człowieka, którego się nie kocha. Pasuje na wesele jak pięść do oka.

Tak na dobrą sprawę nie wiadomo, skąd się u nas wzięło swoiste lekceważenie rodzimej muzyki. Może ma to swoją genezę w tych samych kompleksach, które kiedyś, jeszcze w czasach siemieniowego PRL-u (a może i wcześniej, w czasach zaborów?), zostały wytworzone i w nas zaszczipione, a które wynikały z przeświadczenia, że nic, co polskie, nie może być dobre. Dało się to zauważyć zwłaszcza w momencie transformacji ustrojowej na przełomie lat 80. i 90. XX wieku, kiedy masowo odwracaliśmy się od rodzimej produkcji, nie tylko tej kulturalnej, ale i przemysłowej, na rzecz zagranicznych zamienników, nierzadko tak naprawdę dużo gorszej jakości. Dopiero po latach można docenić to, co się wówczas straciło. Niektóre zakłady przemysłowe przestały istnieć, a nasza krajowa produkcja rolnicza – tak ekologiczna i zasadniczo zdrowa – coraz częściej ustępowała pola zagranicznej. Powstało wówczas wiele obco brzmiących marek i nazw handlowych, których celem było za wszelką cenę nie wzbudzać podejrzeń, że dany produkt może być „Made in Poland”. Stwierdzenie „dobre, bo polskie” miało wówczas wydźwięk ultraabstrakcyjny lub szyderczy. Teraz, po latach zalewania nas zagraniczną tandetą, powoli zdajemy się dojrzywać do tego, że nasza ojczysta produkcja wcale nie jest zła, a często dużo lepsza od tej zagranicznej. Wystarczy wyjechać z Polski na trochę dłużej, żeby doświadczyć tęsknoty za tym, co u nas jest codziennie i powszechnie dostępne, jak chociażby chleb czy wędliny, które mamy najlepsze na świecie (jest to opinia obcokrajowców, którą potwierdzam po paru latach mieszkania poza Polską).

Może właśnie to jakże błędne i fałszywe z gruntu rzeczy przeświadczenie, że nic, co polskie, nie może być dobre, miało wpływ na wykształcenie się negatywnego nastawienia do polskiej muzyki popularnej. Towarzysząca temu mizerna znajomość języków obcych zaowocowała tym, że większość z polskich odbiorców przestała zwracać uwagę na to, o czym mówią słowa piosenek oraz czy w ogóle mówią o czymkolwiek. To przyzwyczajenie do rezygnacji ze wsłuchiwania się w znaczenie tekstów ma również wpływ na odbiór piosenek polskojęzycznych, których treść można by teoretycznie zrozumieć. Piszę „teoretycznie” nieprzypadkowo, gdyż ta swoista maniera ma swoje reperkusje również u twórców, którzy z kolei nie przywiązują do pisanych tekstów zbyt dużej wagi, skoro i tak mało kto będzie je później analizować i wsłuchiwać się w ich sens. Bardzo często tego sensu w piosenkach próżno szukać, gdyż go tam po prostu nie ma.

Zjawiskiem tym w charakterystyczny dla siebie prześmiewczo-satyryczny sposób zajął się Cezary Nowak, znany polski youtuber, a skądinąd bardzo utalentowany wokalista, multiinstrumentalista, kompozytor i aranżer, występujący pod pseudonimem CeZik. Efektem jego pracy jest kompozycja pt. *Wzniosłe treści obcych pieśni*, w której przetłumaczył na język polski obcojęzyczne piosenki. Jako materiał do satyry wziął sobie te utwory które w czasie, gdy powstawała ta kompozycja, były bardzo popularne w Polsce i na świecie, a nierzadko zajmowały pierwsze miejsca na listach przebojów. Większość z nich, jeśli nie wszystkie, można było co chwilę usłyszeć na falach wiodących ogólnopolskich stacji radiowych i telewizyjnych. W omawianej kompozycji CeZik opracował ponad dzieśnię utworów. Poniżej prezentuję jej fragment bazujący na tekstach tylko kilku piosenek, które posłużyły za kanwę tego satyrycznego projektu.

Michel Teló – <i>Ai se eu te pego</i> Nossa, nossa Assim você me mata Ai, se eu te pego, Ai, ai, se eu te pego Delícia, delícia Assim você me mata Ai, se eu te pego Ai, ai, se eu te pego No Sábado na balada A galera começou a dançar E passou a menina mais linda Tomei coragem e comecei a falar	Tłumaczenie CeZika Łał ajj W ten sposób mnie zabijasz Aj gdy cię złapię Aj aj gdy cię złapię Przesłodka, przesłodka, W ten sposób mnie zabijasz, Aj gdy cię złapię Aj aj gdy cię złapię Ejijj! W sobotę na baletach Na baletach, wszyscy ludzie tańczą Przeszła obok najpiękniejsza dziewczyna Zdobylem się na odwagę i zagadałem
Carly Rae Jepsen – <i>Call me maybe</i> Hey, I just met you and this is crazy But here's my number, so call me maybe And all the other boys try to chase me But here's my number, so call me maybe	Tłumaczenie CeZika Hej! miło poznać! To jest szalone Lecz to mój numer Więc zadzwoń może A inne chłopaki chcą mnie schwycić Lecz to mój numer Więc zadzwoń może
The Black Eyed Peas – <i>I gotta feeling</i> I gotta feeling That tonight's gonna be a good night That tonight's gonna be a good night That tonight's gonna be a good good night Tonight's the night Let's live it up I got my money Let's spend it up. Go out and smash it Like Oh My God Jump off that sofa Let's get get off.	Tłumaczenie CeZika Ja mam przecucie uuhhuu, Że dzisiejsza noc będzie dobra, Że dzisiejsza noc będzie dobra, Że dzisiejsza noc będzie dob-dob-ra, Dzisiaj jest noc, Przeżyjemy ją Ja mam pieniądze, Wydajmy je, Wyjdź i zrób raban, Jak o mój Boże, Zeskakuj z sofy, Wyruszaj-myyyy

Biorąc pod uwagę popularność oryginalnych utworów, chciałoby się powiedzieć, że jest to zarazem „i śmieszno, i straszno”. Zainteresowanych odsyłam do wysłuchania całości kompozycji, gdyż naprawdę warto.

Z niekłamaną przykrością muszę stwierdzić, że teksty w większości popularnych i lansowanych przez opiniotwórcze rozgłoszenie piosenek są mało ambitne, często wręcz prymitywne, a nierzadko też po prostu sprosne lub nawet wulgarne. Przykłady można by, niestety, mnożyć. W trosce o przyzwoitość i poziom niniejszego artykułu nie będę jednak cytował tych wulgaryzmów. Czasem żenujące jest, gdy ludzie nie rozumiejący słów jakiejś piosenki i, co za tym idzie, nieświadomi jej wulgarne-go lub sprośnego charakteru, odtwarzają ją przy okazji imprez zdecydowanie nieliczących z bardzo niskim rejestrem śpiewanych tekstów.

Na jednym z internetowych forów moją uwagę przykuł pewien ciekawy wątek będący pytaniem: *Łatwiej napisać piosenkę w języku angielskim czy polskim?* Bardzo interesujące były reakcje internautów, z których większość twierdziła, że po angielsku słowa piosenek pisze się łatwiej. Najbardziej ujął mnie jednak następujący wpis, zdecydowanie odmienny od większości: *U nas ludzie śmieją się z disco polo, ale gdyby przetłumaczyć większość angielskich piosenek – to wyszłoby na to, że polskie discopolowe teksty są wysokich lotów.* Szczególnie mówiąc, wiele piosenek z gatunku disco polo nie jest jednak, ujmując to delikatnie, najwyższych lotów. Jest wszak całkiem spora ich liczba, które jeśli by oczyścić z jazgotu mechanicznej perkusji i elektronicznych instrumentów klawiszowych, a zostawić tylko czystą muzykę i tekst, to okazałoby się, że nie są te piosenki aż tak złe, jak to się zwykło o nich mówić. Co ciekawe, pojawiają się też alternatywne aranżacje znanych discopolowych szlagierów. Jedną z nich stworzył wspomniany już

wyżej CeZik, który zaaranżował na jazzowo piosenkę zespołu Weekend pt. *Ona tańczy dla mnie*. Ta niezwykła, ale jednocześnie ciekawa i dobra aranżacja podbiła w Internecie serca wielu słuchaczy, którzy oryginał odżegnywali nierzadko od czci i wiary.

Kiedyś przeprowadziłem analizę polskich wiodących, opiniotwórczych rozgłosni pod względem udziału języków, w których są śpiewane piosenki. Okazało się, że w ciągu dnia stosunek procentowy wygląda mniej więcej tak, iż polskich piosenek jest około 30%, a obcojęzycznych 70%. Trochę inaczej jest w godzinach nocnych, gdzie ten stosunek kształtuje się na poziomie około 50%/50%. Natomiast inaczej niż u nas rzecz się ma w wielu innych krajach, jak chociażby w Rosji, Niemczech czy Chorwacji. Tam z kolei bardzo popularne jest słuchanie „swoich” piosenek, co bynajmniej nie jest synonimem „obciachu” i żenady. Niezwykle popularnymi rozgłoszonymi są odpowiednio: w Rosji Russkoje Radio (Русское радио), w Niemczech Radio Heimatmelodie, a w Chorwacji Narodni Radio, w których nadawane są wyłącznie utwory w ich językach narodowych. Co prawda u nas też są rozgłoszone emitujące wyłącznie polską muzykę, ale ich odbiór nie aż jest tak masowy, a grupa docelowa słuchaczy jest wręcz niszowa.

Na szczęście jest wśród nas, Polaków, dość liczne grono melomanów, którzy mimo wszystko zwracają baczną uwagę na teksty i czerpią przyjemność z analizy ich treści. Wierzę gorąco w to, że liczba tych świadomych słuchaczy będzie się w naszym kraju systematycznie zwiększać. Piosenka to jednak nie tylko sama muzyka, ale i słowa, które powinny mieć sens i opowiadać jakąś historię. Historia ta powinna natomiast słuchacza wzruszać i/lub skłaniać do refleksji nad tym, co w życiu jest naprawdę ważne. Ale to już jest temat na zupełnie inny artykuł.

Eugeniusz J. Lisowiec

JUBILEUSZ CZERWONEGO TULIPANA



Już 35 lat śpiewa i gra zespół Czerwony Tulipan z Olsztyna. Ale Czerwony Tulipan swoimi początkami sięga początku lat 70. W marcu 1972 roku powstaje Teatrzyk Piosenki Nie-zawsze Poetyckiej „Niebo” na Wyższej Szkole Pedagogicznej w Olsztynie. W tym samym roku do tego zespołu dołącza m.in. Stefan Brzozowski. W roku 1978 zespół Niebo zawiesił działalność. Członkowie zespołu stworzyli grupy: „Boniek (czytaj „BoNieQ”) (1977), Kart (1979), Ex Grupę (1979).

Jako Czerwony Tulipan – zespół powstał w 1985 roku. Początkowo tworzyli go: Ewa Cichocka – śpiew, Krystyna Świątecka – śpiew, flet poprzeczny, i Stefan Brzozowski – śpiew, gitara akustyczna, kierownictwo artystyczne. Na pierwszych koncertach z zespołem grali również Artur Chwała (skrzypce) oraz Mirosław Łukawski (piano). W 1992 roku do zespołu dołączył Andrzej Czamara (gitara akustyczna), a w 2002 roku Andrzej Dondalski (basista z rockowym rodowodem ART Rock). Obecny repertuar Tulipana obejmuje poezję śpiewaną, lirykę i satyrę.

Obchody jubileuszowe Czerwony Tulipan rozpoczął dwoma koncertami 24 lipca 2020 roku w olsztyńskim Amfiteatrze im. Czesława Niemena. Koncerty zatytułowano „Czerwony Tulipan Piękno”. Przy zachowaniu wymogów sanitarnych spowodowanych koronawirusem

(COVID-19), publiczność wypełniła amfiteatr w połowie. I wszyscy w масечkach. Niebysław.

Na ekranie telebimu zobaczyliśmy i usłyszeliśmy pieśń *Dom* ze słowami Jerzego Ignaciuka i muzyką Stefana Brzozowskiego. Nagranie pochodziło ze Szczecina 1977 roku. To już była Grupa „Niebo”. Śpiewała Krystyna Świątecka, grając solówkę na flecie poprzecznym. Towarzyszył jej Stefan Brzozowski na gitarze i śpiewając z nią wspólnie. W dalszym planie śp. Piotr Woliński na gitarze i Bogusław „Żmija” Żmijewski na gitarze basowej, co potwierdził, siedząc na widowni. Zwykle grał na wiolonczeli. Wspomnienia. Byli piękni i młodzi...

A później już poszło. Usłyszeliśmy znane i lubiane piosenki i pieśni: *A ja chcę tu być* (słowa Paulina Bisztyga), *Olsztyn kocham* (słowa i muzyka Stefan Brzozowski), *Prosty jak zegarek świat* (słowa Mariola Platte), *A.P. Światlik* (słowa Marek Markiewicz, Krzysztof Wodyński), *Mam dom* (słowa Artur Andrus), *W stronę lasu* (słowa Danuta Sokołowska), *Kiedy umrę, kochanie* (słowa Halina Poświatowska), *Stukot kół* (słowa Jerzy Ignaciuk), *Brat dobry, brat zły* (słowa Jacek Kaczmarski, muzyka Zbigniew Łapiński), *Jedyne co mam* (słowa Mariola Platte), *Kołysanka o wolności* (słowa Janusz Jano Mielczarek), *Wszystko czeka* (słowa Mariola Platte), *Nie woda* (słowa Sylwia Beata Lehner), *Kocham cię* (słowa Jerzy Ignaciuk), *Modlitwa*

do nadziei (słowa Janusz Jano Mielczarek), *Ballada o Zośce* (słowa Janusz Jano Mielczarek), *Zatańczymy na moście* (tekst Agata Grzegorzycz), *Ja zwariuję* (słowa Mariola Platte), *Piękny wciąż jest świat – postarzało nam się życie* (słowa Andrzej Zubkiewicz), *Tańcz mnie po miłości kres* (słowa i muzyka Leonard Cohen, tłumaczenie Maciej Zembały).

Prawie wszystkie utwory zostały skomponowane i zaaranżowane przez Stefana Brzozowskiego. Zainspirowany kunsztem gitarowym flamenco i twórczością Paco de Lucii, Andrzej Czamara przygotował utwór solowy na gitarę, nazywając go *Paco de Czamara*. To niezwykle trudna kompozycja, wykonywana przez niego po mistrzowsku. Jest nagradzana głośnymi bravami i wielokrotnie bisowana. W świat piękna i miłości zaprosiła nas Krystyna Świątecka, śpiewając *Sarajewo* (słowa i muzyka Jaromír Nohavica, tłumaczenie Antoni Muracki). Niezwykle wykonanie. Wręcz niebiańskie... a że Krystyna Świątecka z domu Anielska, to coś w tym jest.

Ewa Cichocka została obdarowana wieloma talentami. Prezentowała na scenie monologi, interpretując po mistrzowsku *Strzaskane szczęście* Lecha Konopińskiego czy *Lokomotywę* Juliana Tuwima w tłumaczeniu (czeskim!) Jana Pilarza. Ale sztandarowym jej popisem jest tango *Jalousie* (muzyka Jacob Thune Hansen Gade, słowa Andrzej Tylczyński, opracowanie Bolesław Szulina). Niezdarna choreografia, tajemnicza peleryna, w końcu kabaretowe pióra, niekoniecznie pawie, konfetti i strzały to fantastyczna kreacja. A trzeba wiedzieć, że to mistrzyni Polski w tańcu towarzyskim w parze z słynnym tancerzem i choreografem Piotrem Galińskim...

Aplauz publiczności wywołała *Ballada o wnukach* do tekstu Janusza Jano Mielczarka i muzyki Stefana Brzozowskiego. Stefan Brzozowski prowadzący te koncerty – z tej ballady zrobił plebiscyt babć i dziadków w amfiteatrze, sam przy okazji chwaliąc się własnymi wnukami.

A ma ich sześcioro. Dwóch chłopców i cztery dziewczynki.

Po drugim koncercie nastąpiły oficjalne obchody jubileuszu. Kosze kwiatów i upominków. Między innymi wspaniałe zdjęcie mistrza fotografii Mieczysława Wieliczko, kiedyś nieźle zapowiadającego się gitarzysty i kompozytora. List gratulacyjny dla zespołu od prezydenta miasta Olsztyna Piotra Grzymowicza odczytał jego zastępca Ryszard Kuć. Drugi list od prezydenta to życzenia dla jubilata Stefana Brzozowskiego, który 20 czerwca skończył 70 lat. Publiczność odśpiewała mu *Sto lat* na stojąco. Po czym zastępca prezydenta wygłosił „swoją” mowę, rozbawiając amfiteatr. Poskarżył się też na Krysię Świątecką, która była jego nauczycielką w szkole podstawowej i słabo oceniła jego możliwości wokalne-artystyczne. I, jak tłumaczył, skończył politechnikę, poszedł do pracy na kolei i został wiceprezydentem...

Na koniec tych uroczystości pojawił się olsztyński kataryniarz Paweł. Wspólnie ze Stefanem przygotowali kataryńkową wersję *Prosty jak zegarek świat*. I wyszło to wcale, wcale.

Przy okazji wymienimy inne jeszcze nazwiska związane zespołem:

Kompozytorzy współpracujący z Czerwonym Tulipaniem przez te lata oprócz Stefana to: Zbigniew Łapiński, Piotr Woliński, Mieczysław Nowak, Wiesław Nideraus, Przemysław Gintrowski, Tomek Kordeusz, Wiesław Miks, Andrzej Zarycki.

Autorzy tekstów: Piotr Woliński, Mieczysław Nowak, Wiesław Nideraus, Zbigniew Korwin-Piotrowski, Władysław Katarzyński, Wojciech Belon, Jan Wołek, Halina Poświatowska, Magda Śleszyńska, Ludwig Kudelka, Andrzej Ozga, Waldemar Chyliński, Krzysztof Maria Sieniawski, Dagna Ślepówrońska, Krystyna Arciszewska, Henryk Sawka, Mirosław Sza-

wińska, Marek Markiewicz, Wojciech Sobol, Bogusław Żmijewski, Krzysztof Daukszewicz, Jacek Łopot, Julian Tuwim, Tomek Kordeusz, Julian Kornhauser, Jonasz Kofta, Margaret Atwood, Zofia Denkowska.

A tak się przedstawia dyskografia grupy:

Płyty CD

1996: *Jedyne, co mam...*

1998: *A jednak po nas coś zostanie*

2001: *Erotycznie*

2001: *Ja zwariuję. Złota Kolekcja*

2003: *Stefan. Olsztyn kocham*

2004: *Kolędy (z Bel Canto)*

2004: *Czarama*

2004: *Ewa*

2004: *Taniec życia. Krystyna Świątecka*

2005: *The Best. A ja chcę tu być*

2011: *To twoje oczy*

2016: *Pieśni o drodze*

Płyty DVD

2008: *Obrazy i obrazki. Koncert na Zamku w Olsztynie* (2 DVD + 2 CD)

I jeszcze niektóre ważne nagrody i wyróżnienia:

1987: nagroda za muzykę do spektaklu *Taniec życia* oraz Nagroda Indywidualna ZASP-u za osobowość sceniczną dla Krystyny Świąteckiej na Ogólnopolskich Spotkaniach Estradowych OSET, Rzeszów

1988: nagroda za muzykę do spektaklu *Nas troje i niepokoje* oraz nagrody indywidualne dla Krystyny Świąteckiej i Stefana Brzozowskiego na Ogólnopolskich Targach Estradowych, Łódź 1989: nagroda indywidualna „za osobowość artystyczną i szczególnie atrakcyjne wykonawstwo estradowe” dla Ewy Cichockiej na Ogólnopolskich Spotkaniach Estradowych OSET, Rzeszów 1991: nagroda Programu III Polskiego Radia za całokształt działalności artystycznej na XVIII Ogólnopolskich Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję”, Olsztyn

1995: nagroda główna – Trójząb Neptuna na XXV Festiwalu Artystycznym Młodzieży Akademickiej FAMA, Świnoujście

2003: Osobowość Roku Warmii i Mazur

2009: Nominacja do nagrody „Fryderyki 2009” w kategorii „album roku – piosenka poetycka” za album *Obrazy i obrazki. Koncert na Zamku w Olsztynie* (2008).

Łukasz Majewski

KOLEKCJONER PIEŚNI



Za siedmioma górami, za siedmioma morzami, za siedmioma miastami, w drugiej dzielnicy po lewej stronie rzeki, na samym końcu bocznej uliczki żył sobie kolekcjoner pieśni.

Co rano wyruszał powolnym krokiem mniej więcej w kierunku „gdzie go oczy poniosą” i rozglądał się bacznie: przed siebie, na boki, pod nogi i trochę też naokoło. Z rozrównaniem przypominał sobie czasy, gdy na każdej

gałązce znajdował jakieś słowo, w każdej kałuży nutkę, za każdym rogiem koncept. Jak składał je niedbale w kupleciki, formował w przyspiewki i nucił z lekkim fałszem pod nosem. A było ich tyle, że potykał się o nie. Nieraz nie zaszczylił ich nawet spojrzeniem. A te, które zebrał, wrzucał sfastrygowane na samo dno przepastnej szuflady. A o tym, ile radości sprawiało mu upychanie ich kolanem, aby móc rzeczoną szufladę domknąć, niech świadczy uśmiech, który pojawił się w kąciku ust. „Tak. To se ne vrati” – pomyślał z nadzieją, że po czesku oznacza to to samo co po polsku i skreślił do piwiarni „Pod Upadłym Aniołem”. Kufelek Dobrze Schłodzonego ożywił wspomnienia.

Opamiętanie przyszło dość szybko, nie tyle z powodu rozpadającej się szuflady, co z uporczywego wrażenia *déjà vu*. Spochmurniał, gdy zobaczył, jak jedno słowo potrafią być podobne do innych słów, jak nutki zlewają się w jedną. Westchnął, chrząknął i zarządził wewnątrzstrojową akcję czyszczenia szuflady. To się przyda, to się nie przyda, to się może przyda, to się może nie przyda, to przydałoby się, żeby się przydało. Nie. Raz jeszcze. To mądre, to nie. To gryzie w serducho, to przelatuje. To nic nie robi. To też. Tu leżka. Tu uśmiech, a tu tylko uśmiešek. I tak, kartka po kartce, chusteczka po chusteczce, skrawek po skrawku, kolekcjoner pieśni zaczął przystrajać gablotkę, gdyż są rzeczy, które nie nadają się do ciemnych szuflad. I puścił tę gablotkę w świat. Później kolejne. Od czasu do czasu dostawał zza którejś góry list: „Och! Jaka piękna gablotka!”, rzadziej: „Czemu ta gablotka jest taka mała!?” na zmianę z „Czemu gablotka jest taka duża!?”. Ale tym się nie przejmował, gdyż wiedział, że nie ma takiej gablotki, która podobałaby się wszystkim. Uśmiechnął się.

Dopił już Nie Tak Dobrze Schłodzone Piwko i ruszył w kierunku domu. Jakieś słowo mignęło mu za drzewami, jakaś nutka wyjrzała zza łąwki, a on jak gdyby nigdy nic szedł dalej. On już je zna. Zna je zbyt dobrze. Niby ładne, niby

dźwięczne. Przebiegle ukazują mu się w przykrótkich spódnickach. Ale on już takich nie szuka. Wierzy, że jeszcze się potknie o SŁOWO, fiknie na NUCIE. Idzie więc, rozglądając się bacznie: przed siebie, na boki, pod nogi i trochę też na około.

Brązowowłosa

Sl./muz. Vladimir Veit

tl. Łukasz Majewski

Wargi spierzchnięte od wina
Policzony mamy czas
Połóż się przy mnie, brązowowłosa
Dajmy sekundy dłoniom kraść
Połóż się przy mnie jak dawniej
Z Maryją na dekolcie tle
Niech pościel schroni cwał dzikich koni
Odkryte z talii karty dwie

Daleko stąd korowód słoni
Sunie jak za oknami mgła
Połóż się przy mnie brązowowłosa
Gwiazd koronkami wszechświat drga
Daleko stąd już gaśnie słońce
A tutaj słów dogasa żar
Niedopita szklanka tęskna dłoń kochanka
I nowy zapas czystych kart

Za każdą ścianą wszechświat
Policzony mamy czas
Niech więc się spotka lilia i otchłań
Dajmy sekundy dłoniom kraść
Bywałaś na tych rozstajach
Z Maryją na dekolcie tle
Kto ci uwierzy gdy w cieniu wieży
Odkryte z talii karty dwie

Wargi spierzchnięte od wina
Zmęczone lampy wróżą sen
Połóż się przy mnie brązowowłosa
Pechowe gwiazdy gasną w dzień
Połóż się przy mnie jak dawniej
Kiedy nas przylapywał świt
Niech pościel schroni cwał dzikich koni
Spójrz słońce wschodzi ponad szczyt

Na złe i na dobresl./muz. *Lukasz Majewski*

Przysięgałem ci na złe i na dobre
Przysięgałeś mi na dobre i na złe
Liczyliśmy i nic więcej
Że wpadamy w dobre ręce
Że wpadamy w dobre ręce
Itp.

Przysięgałam ci na złe i na dobre
Przysięgałaś mi na dobre i na złe
Ugryźć się mogliśmy w język
A płaczemy wspólnie więzy
A płaczemy wspólnie więzy
Itp.

Przysięgałem ci na złe i na dobre
Przysięgałam ci na dobre i na złe
By nie wdepnąć w bajkę nową
Potrzymajmy się za słowo
Potrzymajmy się za słowo
Itp.

Pytasz, córciusl./muz. *Lukasz Majewski*

Pytasz, córciu
Co takiego się zdarzyło
Że dziś człowiek na człowieka patrzy wilkiem
Czemu ci co krzyczą wierzę
Wierzą głównie na papierze
A na co dzień zamiast bliźnim wolą martwić się wyłącz-
nie własnym tyłkiem
Pytasz mnie

I potykam
I potykam się na słowie

By ci prostą dać odpowiedź
I potykam
I potykam się na słowie
By odpowiedź prostą dać
A ty wciąż

Pytasz, córciu
Jak w ogóle jest możliwe tyle jadu wlać w człowieka,
tyle złości
Że choć grzmi na każdym kroku
O honorze i o Bogu
Ma w głębokim poważaniu najpiękniejsze przykazanie
o miłości
Pytasz mnie

I potykam się na słowie
By ci prostą dać odpowiedź
I potykam
I potykam się na słowie
By odpowiedź prostą dać
A ty wciąż

Pytasz, córciu
Czemu ludzie coraz częściej uścisk dłoni zamieniają na
sierpowy
Czy ten narodowy beret
Tak potrafi ścisnąć czerep
Że jak ryba przysłowiowa także człowiek psuć zaczyna
się od głowy
Pytasz mnie

I potykam
I potykam się na słowie
By ci prostą dać odpowiedź
I potykam
I potykam się na słowie
By odpowiedź prostą dać
... Chodźmy spać

Monika Partyk**CI OD TCHNIENIA**

Trójca Święta: Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty, czyli Kompozytor, Autor i Wykonawca. A może nie ta kolejność, jeśli *na początku było słowo*? W Królestwie Niebieskim Pieśni z owym początkiem bywa bowiem różnie: czasem słowo, czasem dźwięk. Poza tym wszystko „po bożemu” – całe Trio jest sobie równe, współlistotne, różniące się tylko zadaniami. Zadaniem Wykonawcy, *sine qua non*, jest tchnienie. Tchnienie życia w pieśń, bo oddech to życie.

Tak jak od zawsze miałam niepojęte szczęście do kompozytorów: Zygmunta Koniecznego, Włodzimierza Korcza i Andrzeja Zaryckiego – wyśnionych przeze mnie i ziszczonych, tak miałam je i do wykonawców. Choć o tych drugich na początku swej drogi jakoś realnie i konkretnie nie śniłam – to już nie mieściło się w mej piosenkowo niewinnej jeszcze wówczas głowie, to już było za wiele: kompozycja i jeszcze wykonanie?! Nie śniłam, poza jednym wyjątkiem: Michałem Bajorem, od którego – absolutnie doskonale i niepodważalnie interpretującego nuty Korcza i słowa Wojciecha Młynarskiego – wszystko się dla mnie zaczęło. Zaczęło w marzeniach, bowiem na jawie spotkaliśmy się dopiero w 2017 roku, kiedy to nagrał on na swój dwupłyty album *Od Kofy... do Korcza* piosenkę pt. *Głos* – z muzyką Korcza i moim tekstem. To notabene jedyny premierowy utwór w tym zestawie z gatunku *The best of*, będący nawiązaniem do słynnego i jakże ważnego dla mnie *Ogrzeju mnie*.

Na osi czasu pierwszym moim profesjonalnym wykonawcą, a mowa o roku 2008, był natomiast Marek Bałata: *boski Bałata* – jak słyszy się tu i ówdzie. Markowi zawdzięczam nie tylko przekonanie mnie (dotąd dość sceptycznej) do wokalistyki jazzowej, ale przede wszystkim własne zaistnienie w świecie piosenki: to on zdecydował się pokazać moje zalegające w szufladach teksty Andrzejowi Zaryckiemu, a zaraz potem księdzu Zdzisławowi Ossowskiemu – bardzo prężnemu wówczas prezesowi Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Chrześcijańskiej GOSPEL. Rezultatem tej prezentacji było moje współautorstwo dwupłytyowego, debiutanckiego (sic!) albumu Zaryckiego *Krajobraz rzeczy pięknych* (znalazło się tam sześć utworów z moimi tekstami, w tym zamykający całość hymn *Jeszcze warto żyć* zinterpretowany przez Marka w sposób natchniony), a przede wszystkim wyłączne autorstwo tekstów trzech oratoriów z serii *Artyści Janowi Pawłowi II w hołdzie* (powstałych z okazji piątej rocznicy śmierci, beatyfikacji i kanonizacji papieża Polaka): *Golgota Polska* z muzyką Zaryckiego i Korcza, *Święty* z muzyką Koniecznego i Korcza oraz *Sanctus* z muzyką Korcza. Marek brał udział w dwóch z nich (poza *Świętym*), wykonując zaiste bosko arcyłudzkie skądinąd, obnażające znikomość ziemskiej egzystencji pieśni, jak choćby *Oto człowiek*, *Cyrenejczyk* – wspaniały duet z Alicją Majewską (ze skargą: *Nie na moje ręce / Silniejszego trzeba / Nie na moje serce / To dźwiganie nieba*) czy prowokacyjna, bo podsztyta bezmierną rozpaczą *W Ogrójcu (Jestem*

bólem, Abba, samym bólem / Zabierz ode mnie ten kielich! / Wkrąg nikogo, patrz, pusty Ogrójec / – Mam dla Ciebie srebrniki, przelicz). Marku, dożgonne dzięki!

Jeśli wspomniany Korcz, to i Alicja Majewska vel Cud Genetyczny. Cud, który – ku mojej radości i dumie – towarzyszy mi do dziś od początku moich poczyniń (a nawet jeszcze przed nimi, od czasu benefisu M. Bajora w Teatrze Stu, kiedy to – według słów Alicji – mignęłam jej, zwracając uwagę uśmiechem). Towarzyszył mi we wszystkich Korczowych oratoriach: rzeczonych papieskich, ale i zamówionym przez Białystok *Rapsodie o Cudzie nad Wisłą* czy podkarpackim *Kazimierzu Pułaskim*, pokazując z maestrią nie tylko znaną i lubianą powszechnie twarz od *nadziei i światelka na mierzei* (*Wniebowzięty pean ze Świętego*), ale i – z jaką sugestywnością! – zdecydowanie dramatyczną, a nawet tragiczną (*Płaczące kobiety z Golgoty Polskiej* – parafraza *Stabat Mater*, w której bolejącą jest rodzicielka Hitlera). Z „moich” piosenek, nagranych przez Alicję na dwie jej ostatnie płyty, dwie są szczególne – myślę, że dla niej również. Pierwsza – która użyczyła tytułu krążkowi *Wszystko może się stać*, a nawet trafiła przed dwoma laty na festiwal opolski – bo uosabia jej promienność: *Póki świat wokół Słońca się kręci / Póki my z nim czule objęci / Wszystko może się stać*. Tu anegdotka: w refrenie jest fragment *Jeszcze „Oda do radości” / Z głuchego pnia / Jeszcze długo do wieczności / Ludwiku van!*, który według Włodka zbyt śmiało „pije” do fizycznej ułomności twórcy *Dziewiętej*. Na szczęście Ala skontrolowała kompozytora zdecydowanie (jak często czyni też jego żona – Elżbieta Starostecka): *Ależ to jest właśnie najlepsze!...* Tak jest – kobiety górą! Druga z piosenek – *Żal niebieski*, to *homage* pamięci kolejnego mego wykonawcy – Zbigniewa Wodeckiego. *Homage* okupiony każdorazowo, jak przyznała wykonawczyni, gulą w gardle – rozpychając się zwłaszcza podczas frazy: *A w nas serca jak jeziora chłodniejące / Jak powoje co nie mają*

gdzie się piąć. Alu, dzięki za tę gulę (i parę innych) i za radość wbrew nim! Zbyszk, dzięki za dwa arcymistrzowsko przez Ciebie wyśpiewane oratoria (*Święty i Sanctus*), a zwłaszcza pieśni *Totus Tuus* i *To nie jest śmierć...* Bo to naprawdę nie jest śmierć... I za telefon: *Moniczka, ja to tam się nie znam na poezji, ale jak Włodek mówi, że to jest coś – to to musi być coś*.

Drugim – po Alicji – najwierniejszym towarzyszem mych rymowanych słów jest Grzegorz Wilk, biorący udział we wszystkich pięciu oratoriach. Udział niezawodny i entuzjastyczny. Świetny, zwinny jak małpa głos Grzesia, wyrazista męska ekspresja, wreszcie wrażliwość pozwoliły mu sugestywnie wyśpiewać tragizm *Okopów Świętej Trójcy*, *Trzech upadków Jezusa* czy *Powidoków* (gdzie po wylizance co spektakularniejszych zbrodni gatunku *Homo sapiens* wykrzyrzy: *Zdolne z nas bestie / Ja jestem człowiek / Ty jesteś człowiek / – Jak długo jeszcze?*), ale i gorzki sarkazm *Czastuszków chojrackich z Rapsodu o Cudzie nad Wisłą* (*Na Warszawu! Hopa hopa! Szesnaście wiorst i Europa!*) czy dziadowskiej *Piosenki o Drewiczu z Kazimierza Pułaskiego* (*Posłuchajcie bajki / Albo i nie bajki / O maciupkim jak pchła życiu / Pewnego stupajki!*).

Wykonawczynią dwóch oratoriów – *Święty* i *Sanctus* – oraz piosenek ze swej trzeciej płyty *Teraz* (z tekstami głównie mojego autorstwa) jest Dorota Osińska. Inaczej mówiąc, Calineczka, bo ta drobniutka kobietka śpiewa całą sobą – czyli całym gardłem i całym sercem. Do tego cholernie inteligentnie, dlatego tak mocno brzmią w jej interpretacji prowokacyjne *Próba wiary* (*Któryś jest prawdą szczerozłotą / Powiedz, czy to na pewno fair / Tak w Ciebie wierzyć, Boże, po to / Żeby mniej przerażała śmierć?*) czy *Modlitwa do Anioła Stróża* (*Aniele Boży, stróżu mój / Ty mnie się trochę bój – / Bo ja w niebo palec wtykam / Ranne zorze o krew pytam / Lecz błękitnie niebo... / Więc prowadź mnie, prowadź do upadłego! / Amen*). Do tego ultraemocjonalnie, sięgając trzewi, jak w pie-

śni Z. Koniecznego *Ściana Płaczu* (*Święty*), a jeszcze bardziej w *Jestem chora* – poetyckim tłumaczeniu słynnego *Je suis malade*, do którego – podziwiając Dalidę, a zwłaszcza Larę Fabian – Dorotka mnie namówiła, i chyba słusznie (*Znów jestem chora, na ciebie jestem chora! / Zabiłeś we mnie cały śpiew / Przelałeś ze mnie całą krew / A ja zostałam tu, na dnie – tak chora / Z tym sercem wciąż na torach / Czy słyszysz: jestem chora!*)... Notabene o emocjonalności swych wykonań mówi, że to jej tak samo – nawet okiełznywane – jako wychodzi: z uwarunkowań fizycznych po prostu. To chyba nie cała prawda. I nie koniec – tuż – naszego wspólnego działania, mimo iż Dorotka od pewnego czasu sama pisze teksty, a wychodzi jej to coraz lepiej.

Natchniony – ten przymiotnik padł już przy okazji Marka Bałaty. Czas go powtórzyć, bo będzie o Jadze Wrońskiej: natchnionej, arcywrażliwej, o cygańskim sercu i miedzianym głosie. Artystce, która wierzy sztuce i nie boi się na estradzie poddać jej często rwącemu nurtowi – spontanicznie, aż po łzy. Nieprofesjonalnie? Gwiżdżmy na to pod niebios! Artystce i mojej przyjaciółce. Jeszcze w okresie współpracy z „Dziennikiem Polskim” pisałam o Jadze – wówczas gwiazdzie kabaretu Loch Camelot – raz czy dwa. Tak się zaczęło, a wkrótce ona sama zaproponowała mi (podjąwszy niezrealizowany pomysł Lochu) jeden z najważniejszych dla mnie jak dotąd projektów: poetyckie interpretacje muzyki filmowej (głównie) i teatralnej Zygmunta Koniecznego. Projekt ów, ostatecznie nazwany *Z nutą Jasminum*, ulepił naszą trójkę w swoisty miłosny trójkąt – a miał na to uwielbiane przez Zygmunta krówki (obowiązkowe podczas regularnych spotkań) oraz z górą dwa lata, bo tyle trwały artystyczne zmagania aż do premiery w Piwnicy pod Baranami w lipcu 2014 roku. A co na rzeczonej premierze? A choćby zaśpiewane ze swadą, łączące da Vinciego z Cohenem *Tango Leonardo* z filmu *Jak daleko stąd, jak blisko* (*I odchyl, odchyl mnie od śmierci / – Łasiczki*

zwinnej, co się łąsi / Moje, twoje oczy zgasi / Złap ją w klatkę – będziesz pierwszy / W depozyt złóż jak szmal w Hotelu Chelsea!); a choćby wyśpiewany, tak jak chce tytuł, *W niebo głos* z filmu *Prymas* (*Ojciec nasz / Ojciec, któryś jest / Nie ma Ciebie wciąż / Rośnie, rośnie las / Święć się imię Twoje / W litaniach dni, w pękaniu kry / Fletnią Pana przemów za nas do ciszy*); a choćby podany z oporami, więc dotkliwiej *Walczyk nieżnośny* z filmu *Tylko nie teraz* (*Już wiem – za noc, dzień / Już niedługo, może już dziś – / Będę kochać / Do szaleństwa, po sień z gwiazd / Będę kochać ciebie sercem z drewna / Ja, królowa / Nieśpiwna krwi rzeka*). A do tego jeszcze tytułowy sielski erotyk z filmu *Jasminum*, ludyczno-gorzkie *Tra la la z Pornografii*, wreszcie patetyczny polonez *Jest czas do całego (!) filmu* animowanego *Świadek 1919–2004*.

Tekst niniejszy robi się coraz dłuższy, a tych „moich” – choćby epizodycznie – wykonawców wciąż dał niezmierzona. Więc na krótszym już oddechu, ale sprawiedliwie, wymieńmy... Olgę Bończyk – czułą i ciepłą interpretatorkę oratoriów *Sanctus* (piękny duet z Wodeckim *Totus Tuus*) i *Kazimierz Pułaski* (gospelowe *Pułaski Skyway*); Joannę Słowińską – główną bohaterkę *Zygmuntowokoniecznej* części oratorium *Święty* (*Pasterz, Syneczku, córeczko*); Jacka Wójcickiego, który do swego stałego repertuaru włączył – dumnam! – arcykrakowski *Romans śpiewny, romans głuchy* z muzyką A. Zaryckiego (*Boże, jakże on dla niej śpiewał / Nieba chyląc do jej stóp! / Aż na Plantach w liście na drzewach / Wieczną miłość wplótł*), a sam włączony został z czasem do oratorium *Sanctus*; Beatę Paluch – głęboko uwrażliwioną interpretatorkę wielu pieśni z *Golgoty Polskiej*, w tym swoistego miniteatru umierania *Matka* do przejmującej muzyki swego męża (*Kołysałam Cię do snu / Maleńkiego, tuż przy piersi / Dziś przy Tobie jestem znów / Ukołyszę Cię do śmierci*); pozostałych wykonawców *Golgoty Polskiej* czyli Dorotę Miśkiewicz i Piotra Cugowskiego – efektownie brzmiących razem (osobno, rzecz jasna, też) w duecie

Korczy Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie (*Lecz na nic, na nic ten kamień / Już się stało Zmartwychwstanie! / Lecz na nic w niebo wzięcie / Już się stało Wniebowstąpienie!*) oraz kontratenora Michała Sławackiego; Łukasza Zagrobelnego i tenora Ryszarda Cieślę – filary oratoriów *Kazimierz Pułaski* (pierwszy) i *Rapsod o Cudzie nad Wisłą* (drugi), a także wspomniałych, wytrawnych recytatorów napisanych przeze mnie przed każdą oratoriową pieśnią narracji czyli Halinę Winiarską, Jerzego Kiszki i Andrzeja Ferencę.

Tę nerwową, neurotyczną wręcz (Czy kogoś nie pominęłam? Przecież wszystkich, u diabła!, nie wymienię!) listę niech dopełnią: Jan Nowicki (niczym Aznavour w Zaryckiej piosence *Plac Pigalle*), Basia Gąsienica-Giewont (frapująca w *Ważce* i *Pogubiłam się* – również z muzyką pana Andrzeja), oraz – ponownie złączeni muzyką „Zarysia” – Irena Santor (płyta *Punkt widzenia*), Anna Szałapak (której „koci” projekt przerwała śmierć), Dorota

Słęczak, Julia Zarycka i Hanka Wójciak, a także – już z innej kompozytorskiej beczki – Lidia Bogacz, Beata Wojciechowska i Tadeusz Zięba – „chórek” Koniecznego z płyty *Święty*, Janusz Szrom (który zastąpił Z. Wodeckiego w *Sancusie*), Zbigniew Zamachowski (duet z Osińską *Coś z Cohena* z muzyką Pawła Stankiewicza), Katarzyna Sawczuk (*Tchnienie wolności* z muzyką Bartosza Chajdeckiego z serialu *Czas honoru*), Anna Sroka (*Msza Missa Assumptionis* ponownie z muzyką Chajdeckiego), jak również Marta Bizoń i Katarzyna Zielińska (protagonistki spektaklu muzycznego *Siostry Parry*) oraz młodzi wykonawcy musicalu operowego *Łódź Story* z muzyką Korczy (wśród nich sceniczna para: sopranistka Aleksandra Borkiewicz i baryton Mikołaj Trąbka – znani z coraz większych scen operowych).

Dzięki Wam wszystkim – również tym niewymienionym: za talent, wrażliwość i pasję, czyli to, co cenię w sztuce najbardziej. Dzięki za tchnienie – *bez którego nic*.

Marcin Rusek

27. OGÓLNOPOLSKI TURNIEJ ŚPIEWAJĄCYCH POEZJĘ „ŁAŻNIA” 2020



To nie tak miało być. Zupełnie nie tak. Realizacja działalności kulturalnej „Łaźni” w formule online nie była standardem, a w żadnym razie torem, na który łatwo zjechać i pewnie pognać do przodu z niezbed-

ną wiedzą, dokąd zmierzać. Jednak nie o rozterkach ma być ten tekst, a o pewnej próbie nowego przekazu treści z piosenką artystyczną w tle, przekazu adekwatnego do terminów majowych AD 2020.

Działalność internetowa rządzi się inną specyfiką, niekoniecznie nawet bliską i zgłębianą dla grona organizatorów radomskiej „Łaźni”, imprezy zakorzenionej tradycją wszakże w epoce przedinternetowej. Jan Poprawa w okolicznościowym liście skierowanym na ręce Beaty Drozdowskiej, szefowej Turnieju, życząc, w tej paradoksalnej dobie, sukcesów, dywagował o działaniach online między innymi tak: *Konkretnie dla wszystkich, bo przecież każdy może sobie włączyć odbiornik – ale praktycznie dla nikogo. Brak widowni to brak ludzi przepuszczonych przez pierwsze sito gatunkowej selekcji. Braknie choćby inspiracji, jaką dla artysty jest (i być musi) fizyczna bliskość drugiego Człowieka. Bez niej będzie pustka, w najlepszym przypadku kończąca się samorozkochaniem*.

I w takich to okolicznościach zaistniał 27. OTŚP Łaźnia, a ściślej jego tak zwana edycja pandemiczna. Edycja ta składała się z dwóch koncertów. 8 maja 2020 roku w piątek o godz. 18.00 na kanale YouTube zaistniała premiera koncertu Piotra Dąbrówki zatytułowanego *Festiwalowo*. Dzień później, 9 maja, w sobotę zaprezentowała się Angelika Balcerek w programie *Spotkajmy się*.

Oprócz koncertów, by zwrócić uwagę radomian i szerzej – internautów, opublikowano szereg materiałów dotyczących historii i znaczenia OTŚP „Łaźnia”. Komentarze w formie odrębnych kilkunastominutowych wystąpień ogłosili założyciele radomskiej imprezy Grzegorz Molenda i Jarosław Rabenda (aktor, dziś radny miasta Radomia), jak i legendarni laureaci – Margita Ślizowska (główna nagroda 2004 rok) i Barbara Stępnia-Wilk (główna nagroda 1995 rok). Pewną dawkę optymizmu starał się także zaaplikować Marek Mioduszeński, znany radomski bywalec salonów, prezes Stowarzyszenia Miejska Partyzantka Geriatryczna. Za interesujące należy uznać wyjaśnienia Grzegorza Molendy, który m.in. tłumaczył, dlaczego w 1994 roku stworzył inicjatywę, którą nazwa-

no Ogólnopolskim Turniejem Śpiewających Poezję, a nie „Poezji Śpiewanej” na przykład. *Poezja śpiewana na początku lat 90. miała skojarzenia bardziej z piosenką turystyczną, nie były to skojarzenia superpozytywne – wspominał bard, dziś znacznie bardziej znany jako dyrektor domu kultury, choć najwytrwalsi poszukiwacze na recital wspomnianego trafić od czasu do czasu mogą w klimacie piwnicy artystycznej u Budzisza. W lutym był to nawet występ w duecie ze wspomnianym Jarosławem Rabendą*.

Ale wróćmy do prezentacji z piosenką w roli głównej, bo to one przecież od zawsze są solą radomskiego przedsięwzięcia. Tym razem zwłaszcza chodziło o zaakcentowanie radomian aktywnych na scenach ogólnopolskich. Piotr Dąbrówka, doskonale w Radomiu znany, w pierwszej dekadzie obecnego wieku słuchany tłumnie i z entuzjazmem, dziś bardziej trafiający do „wybranych”, w swym artystycznym życiorysie ma istotne osiągnięcia na kilkunastu festiwalach poezji śpiewanej i piosenki artystycznej. Wystarczy wspomnieć zwycięstwo w krakowskim SFP (2013), rybnickim OFPA (2006) czy na radomskiej Łaźni (2003). Zaistniał również jako uczestnik programów telewizyjnych, reżyserowanych przez wybitnych znawców gatunku, np. Janusza Grzywacza, Janusza Gasta czy Jana Poprawę. Mówią o nim: *obdarzony charyzmą o bardzo męskiej barwie głosu autor tekstów, gitarzysta i kompozytor. Odważne interpretacje poezji, ekspresja wokalisty na długo zapadają w pamięć słuchacza*. Sam o sobie artysta rzekł podczas recitalu realizowanego do transmisji online, że *nie jest przedstawicielem piosenki radosnej...* Choć ciekawostką zapewne jest fakt, że ongiś łączył go epizod z formacją Carpe Diem, zgłębiał odmienne, ale o radomskich korzeniach.

W recitalu zatytułowanym *Festiwalowo* można było wysłuchać dziewięciu utworów związanych z historią radomskiego Ogólnopolskie-

go Turnieju Śpiewających Poezję. Znaczna ich część, poprzez autorstwo, przywoływała postać Grzegorza Madejskiego, barda związanego z ziemią radomską, który zmarł w 2019 roku. Należy odnotować, że Grzegorz Madejski zdobył główną nagrodę na „Łażni” w 2005 roku. Piotr Dąbrówka wspominał również innych twórców gatunku, jak Marek Tercz, Łukasz Majewski czy Adam Falkiewicz. Ostatni z wymienionych to radomianin z popularnej na początku lat 90. formacji Po Prostu Zespół, także inicjator radomskiego OTŚP.

Wyciszony, z akcentami narracyjnymi o aktualnej sytuacji na świecie, recital Dąbrówki zestawiony został z koncertem w innych klimatach. Pojawiła się młoda dama z innym doświadczeniem pokoleniowym. Radomianka Angelika Balcerek zdobywająca artystyczne podstawy warsztatu w radomskim Młodzieżowym Domu Kultury, obecnie laureatka i finalistka licznych konkursów wokalnych, m.in.: II miejsce – 46.

Ogólnopolski Konkurs „Śpiewajmy poezję” w Olsztynie, finalistka konkursu „Pamiętajmy o Osieckiej” 2019, nagroda dziennikarzy za II etap finału konkursu „Pamiętajmy o Osieckiej” w Sopocie. Piszze teksty oraz współtworzy muzykę. Na gitarach akompaniował jej Bartek Czubak, ambitny muzyk znany z kilku zróżnicowanych projektów mniej lub bardziej kameralnych. Także gitarzysta jazzowego zespołu LayDFunk.

Zabrzmiały piosenki m.in. do słów Agnieszki Osieckiej, jak *Ławeczka*, *Miasteczko cud* czy *Tango Warszawa*. Na zakończenie występu z jednej strony odwołującego się do klasyki gatunku, z drugiej obrazującego zainteresowania i naturalne preferencje wokalistki, zabrzmiał proroczo tekst Wojciecha Młynarskiego *Jeszcze w zielone gramy*.

W owym czasie w Polskim Radiu RDC często nadawali jingiel „Przetrwamy, przetrwamy”.

Piotr Skucha

GraMY doBBro



Znaczy wiele. I ma wiele znaczeń. Mowa ciała to komunikat pozawerbalny – więcej mówi niż słowa. *GraMY doBBro* to komunikat ponadmuzyczny – sięga głębiej niż dźwięki. Po zabójstwie Pawła Adamowicza podczas finałowego koncertu Wiel-

kiej Orkiestry Świątecznej Pomocy w Gdańsku popularna piosenkarka rzuciła pomysł zorganizowania koncertu *Artyści przeciw nienawiści*. Bielska piosenkarka Paulina Wirska zapytała swojego chłopaka, gitarzystę Tomka Madzię, czy udałoby się zrobić taki koncert

w Bielsku, a ten pytanie „czy?” zamienił na „gdzie?” i zadzwonił do Ireny Świtalskiej, która zdecydowała, że tylko w teatrze i zmieniła pytanie na „jak?”. Dyrektorowi Teatru Polskiego pomysł się spodobał, więc zadał pytanie „kto?": zorganizuje, wystąpi, zareklamuje, pokryje koszty, itd., itp. Entuzjazm był taki, że odpowiedzi wyprzedzały kolejne pytania. Prezydent miasta objął koncert patronatem, Wydział Kultury UM zobowiązał się pokryć niezbędne koszty, Małgorzata Chełchowska wzięła na siebie logistykę, a niżej podpisany z radością przyjął propozycję poprowadzenia koncertu.

W poniedziałek 21 stycznia ku bielskim kręgom muzycznym popłynęło pytanie: „Czy chcesz wystąpić w koncercie przeciw nienawiści? Bez honorarium i z dojazdem na własny koszt. W rozliczeniu tylko gorąca herbata i być może przekąska, jeśli znajdzie się ktoś, kto ją przygotuje”. W ciągu kilku godzin zgłosiło się ponad pięćdziesięciu wykonawców, więc do stolicy wysłany został radosny komunikat: „Bielsko-Biała przyłącza się do akcji! Robimy koncert *Artyści przeciw nienawiści*”.

Nastał wtorek 22 stycznia 2019. I co się okazało, proszę państwa? Dostaliśmy zakaz! Warszawscy organizatorzy nie zgodzili się, by w Bielsku-Białej odbył się koncert pod tą nazwą. Kategoryczne NIE!

- Dlaczego?
- Bo tytuł zastrzeżony.
- Ale przecież chcemy się dołączyć...
- Nie możecie być pierwsi. Szlaban!

Zrobiło nam się nieswojo, ale tylko przez chwilę. Jak to? Nie możemy wystąpić w dobrej sprawie? Przecież musimy. Tytuł zastrzeżony? Zagramy pod własnym. Beata Król rzuciła *graMY doBBro*! I to był strzał w dziesiątkę. Inspirowany często widzianą wtedy nazwą Ustawy Zasadniczej z wyeksponowanymi zaimkami TY i JA, ale z wiele mówiącym i pozytywnym

przekazem. W zastrzeżonym tytule dwa na trzy słowa są mocno negatywne (przeciw i nienawiść), w naszym odwrotnie, a do tego oprócz zaimka MY jednoczącego wszystkich zaangażowanych, podwójne B, które bielszczanie jednoznacznie identyfikują, nie tylko na tablicach rejestracyjnych swoich pojazdów. Ten tytuł jest tak związany z Bielskiem jak Bielsko z Białą, a nawet bardziej, bo bez łącznika. Nie musimy go zastrzegać. Brawo Beata!

Ustaliliśmy „kiedy?": w poniedziałek 11 lutego. Kilku wykonawcom ten termin nie pasował, lista się nieco skurczyła, ale to nie rozwiązywało problemu nadmiaru. Do tego wciąż zgłaszali się nowi. Wielokrotnie powtarzany komunikat, że lista wykonawców jest zamknięta, spowodował uaktywnienie lobbystów oraz próby protekcji, a nawet niezwyklej formy szantażu („jeśli on/ona nie wystąpi, to ja też nie!”, co było nieskuteczne z definicji, bo przecież artystów było za dużo). Postawiliśmy sobie karkołomne zadanie: wystąpią wszyscy, którzy zgłosili się do momentu zamknięcia listy i koncert będzie trwał trzy godziny.

Niewykonalne! Większość zaangażowanych stwierdziła, że nawet przez osiem godzin nie da się zaprezentować takiego zestawu (prawie stu czterdziestu artystów), ale misja została podjęta. Kilka sugestii oraz delikatne negocjacje połączyły artystów w duety i tercety, rozrosły się zespoły akompaniujące, ktoś zgodził się zagrać w foyer przed koncertem, ktoś w przerwie, kilka osób tylko powiedzieć coś istotnego. Do zagospodarowania na scenie zostały 34 muzyczne podmioty wykonawcze. Przy średniej pięć i pół minuty na podmiot, wliczając w to zapowiedź, piosenkę oraz wejście i zejście ze sceny, miało to dać 187 minut muzycznej uczt. Pozostało tylko poskładać te klocki w solidną całość z dramaturgią angażującą widzów tak, by poddali się zaplanowanym przez nas emocjom i długo je pamiętali. *Mission impossible*?

Większość kibicujących i zaangażowanych w ten projekt nie dawała nam żadnych szans, z ekipą techniczną na czele, która twierdziła, że nie skończymy przed północą (koncert zaczynał się o 18.00). Panowie (połączone ekipy oświetleniowców i realizatorów dźwięku z Teatru Polskiego i Bielskiego Centrum Kultury) mieli solidne argumenty, bo byli zaprawieni w bojach przy obsłudze imprez wielkoformatowych, ale z taką liczbą wykonawców w jednym, „kompaktowym” wręcz koncercie nigdy nie mieli do czynienia. Upierali się, że próby trzeba zacząć w niedzielę przed północą, żeby je skończyć przed koncertem. Stanęli jednak na wysokości zadania. Od piątej rano montowali sprzęt, próby zaczęły o 9.00 i przed 17.00, czyli godzinę przed koncertem, zakończyli. A „podmioty wykonawcze” były z reguły kilku-, w paru przypadkach nawet kilkunastoosobowe. Instrumenty różnorakie. Od wibrafonu i pełnowymiarowego Steinwaya poprzez cały arsenał gitar, klawiszy, perkusjonalia, dęciaki, skrzypce, kontrabasy, dziesiątki bębnow i akordeon. Prawie wszystko w ciągłym ruchu: wepnij, zagraj, wypnij, przesunij, wynieś, odjedź... I nie pomyśl kolejności. Z przyjemnością zauważyłem, że pomyślano też o uchwyceniu reakcji widowni: wycelowane w nią mikrofony kierunkowe miały zapewnić wrażenie uczestniczenia w wydarzeniu wszystkim, którzy się w teatrze nie zmieścili. Koncert był rejestrowany, transmitowany online i na spory ekran przed teatrem, bo zainteresowanie widzów przeszło nasze najśmielsze oczekiwania.

Wstęp był oczywiście darmowy, ale dla zachowania porządku przygotowano zaproszenia z oznaczeniem konkretnego miejsca na widowni. Malkontenci sarkali, że miasto rozda te zaproszenia urzędnikom, ViP-om, prezesom, politykom, krewnym, radnym i znajomym. Że jeśli jakiegokolwiek wolne miejsca zostaną, to pewnie dostawki na drugim balkonie. Mimo takich głośnych utyskiwań (a może właśnie dzięki nim?) w dniu rozpoczęcia wydawania zaproszeń przed teatrem ustawiła się gigan-

tyczna, kilkusetmetrowa kolejka (jest spora dokumentacja fotograficzna i filmowa, bo prawie każdy stojący w kolejce utrwał ten fenomen swoim smartfonem dla potomnych). Początek lutego, temperatura bliska zeru, kilka godzin stania i atmosfera w kolejce jak na pikniku. Rozdawano sprawiedliwie: każdy mógł wziąć najwyżej dwa (konikom mówimy stanowcze nie). Zaproszenia na wszystkie miejsca siedzące zostały rozdane w kilka godzin. Tak, na WSZYSTKIE miejsca. Nie zarezerwowano ani jednego dla oficjeli. Było kilka zaproszeń dla fotoreporterów i telewizji, ale stojące.

Sceptycy w to nie wierzyli. Zwłaszcza ci, dla których zaproszeń brakło. Przekonali się dopiero podczas koncertu, gdy wśród osuszających ławki przed teatrem (trochę padało, niestety) i częstujących widzów gorącą herbatą wolontariuszy rozpoznali miejskich urzędników. Z Prezydentem Miasta, jego Zastępcą i Naczelnikiem Wydziału Kultury na czele. Przypomnę: to był poniedziałek, jedenastego lutego 2019 roku. Żadnej kampanii wyborczej, nawet na horyzoncie. Przed teatrem zebrało się prawie dwustu widzów. Był też obraz i dźwięk. Wszystko się udało!

No, prawie wszystko. Koncert trwał trzy godziny i osiemnaście minut. Trochę dłużej niż planowaliśmy, ale nie z winy muzyków, tylko dzięki mówcom, bo wzruszeni mówili nieco wolniej i ciut więcej niż było ustalone, oraz widowni, która zapętlila refren finałowej piosenki w kilkuminutowy hymn prawie. Raz gitarzysta podłączył się do niewłaściwego gniazda i długo nie mógł się odnaleźć, za to świetnie sprawdził się jako mim. No i te starannie rozmieszczone mikrofony kierunkowe, które miały zarejestrować dźwięk z widowni. Nie zostały podłączone. Na próbie nie były potrzebne, a potem tak dobrze szło, że nikt o nich nie myślał. Tyle. Zaledwie ułamek promila tego, co mogło nie zadziałać. Anegdotycznym efektem ubocznym jest nieme nagranie najgłośniejszego wykonawcy wieczoru, zespołu prawie trzydziestu

niezwykle energetycznych perkusistów (Walimy w Kocioł), którzy grali bez nagłośnienia, wydobywając ze swych bębnow potężne gromy i angażując perkusyjnie publiczność (klaskanie, tupanie, okrzyki). Miały to zarejestrować właśnie te niedziałające mikrofony. *Silent movie...*

Dlaczego opisuję tak szczegółowo, mało istotne – wydawałoby się – dla artystycznego wymiaru szczegóły? Otóż dlatego, że są bardzo istotne! I to przede wszystkim ze względów artystycznych. Ten reżim czasowy sprawił, że dyscyplina, koncentracja i dbałość o najmniejsze szczegóły były na wzorowym poziomie. Artyści tłoczyli się za kulisami jak w tokijskim metrze. Wyręczał inspicjentkę, pilnując kolejności i wspierając się nawzajem, a potem na scenie wspinali się na wyżyny.

Efekt był wręcz magiczny. Od pierwszego dźwięku. W kompletnej ciemności Iwona Loranc zaśpiewała *Sound of silence* Paula Simona z polskim tekstem, przetłumaczonym specjalnie na ten koncert przez akompaniującego jej na fortepianie Pawła Fabrowicza.

*Samotność mych płochliwych snów
niósł w dal uliczek wąskich bruk
i w aureoli latarni deszcz i chłód
kołnierzem płaszcza miałam zakryć już
gdy ugodził mnie
w oczy wprost neonu błysk
noc rozdarł w mig
i dotknął dźwięku ciszy [...]*

Kilka sekund ciszy i improwizacja jazzowej pianistki Katarzyny Pietrzko powoli rozjaśniła mrok, z którego wyłoniło się zaprojektowane przez Anitę Szymańską logo „graMY doBBro”. Czarno-białe. Barwniejsze w trakcie koncertu coraz intensywniej wraz z rosnącymi emocjami i niezgodą na podziały, obrzucanie błotem, piętnowanie, mowę nienawiści nakręcaną przez media, polityków, internetowych trolli, psychopatów, wyznawców skrajnych ideologii...

Nie będę opisywał kolejnych występów, bo żadne słowa (a tym bardziej mój niezdarny opis) nie oddadzą tego nastroju, poczucia więzi i pięknego przesłania. Że nie można się poddawać, że warto nie tylko grać, ale i czynić dobro. A złu trzeba się przeciwstawiać. To wszystko jest oczywiste i brzmi banalnie, a jednak ponura rzeczywistość raz po raz poświadcza, że wciąż należy o tym przypominać.

Dodam tylko kilka zdań o niespodziewanych owocach tamtego koncertu sprzed prawie dwóch lat. Przede wszystkim zagraliśmy już trzy edycje koncertu *graMY doBBro* i na pewno będą kolejne. Już nie w teatrze, tylko w plenerze, bo ze względu na duże zainteresowanie nastąpiła integracja środowiska, powstały nowe projekty, odnowiły się znajomości, nawiązały przyjaźnie. Bielscy muzycy częściej występują w mieście i mają dla kogo grać, bo widownia znacznie się powiększyła. Bielszczanie przekonali się, że mamy wspaniałych muzyków i warto przyjść ich posłuchać. Nawet w warunkach pandemicznych, z rygorami obejmującymi i widzów, i wykonawców. W bielskich klubach organizowane są *jam session*, a przy różnych miejskich okazjach zamiast – jak to niegdyś bywało – dawno przebrzmiałych gwiazdek czy cover bandów występują bielscy artyści. W opinii wielu bywalców dzięki tej zmianie poziom tych koncertów znacząco się podniósł.

A jeśli trzeba zareagować, zagrać dla idei, dla sprawy – potrafimy błyskawicznie się zorganizować. Ostatnio dla poparcia obywatelskiego ruchu Białorusi. Zaczęło się skromnie. Grażyna Staniszevska, organizatorka wiecu poparcia dla buntującej się Białorusi, zadzwoniła z pytaniem, czy nie mógłbym przyjść na wiec z kilkoma chociaż dobrze śpiewającymi osobami, żeby wspomóc wokalnie protestujących, bo na poprzednim wiecu marnie im poszło, a planują znów zaintonować *Mury* Lluisa Llach'a i Jacka Kaczmarskiego, bo to sztandarowa pieśń białoruskiego ruchu. Przyszli, zaśpiewali. Dwie wersje: polską i białoruską, z pokaznym chó-

rem wiecujących, bo okazało się, że w Bielsku mamy sporą grupę imigrantów z Mińska. Na wiecowym przenośnym sprzęcie nagłaśniającym wypadło skromnie, więc podjęliśmy zgodnie decyzję: robimy koncert *Solidarni z Białorusią*.

Na Rynku stała duża scena ze świetnym nagłośnieniem, na której miesiąc wcześniej graliśmy trzecią edycję *graMY dobro*. Sęk w tym, że za trzy dni, po koncercie na zakończenie wakacji, cała konstrukcja miała zostać zdemontowana, a sprzęt przewieziony do Bielskiego Centrum Kultury. Zamierzaliśmy ubłagać władze miasta, by scena została na Rynku tydzień dłużej. Błagania okazały się niepotrzebne. Wystarczyła informacja, że grupa inicjatorów *graMY doBBro* chce zorganizować kolejny koncert w słusznej sprawie. Scena została, sprzęt też, a firma Groda dodała fantastyczne oświetlenie i potężny ekran, na którym w trakcie koncertu wyświetlana była grafika zaprojektowana przez Damiana Bydlińskiego, oraz, m.in., podziękowanie dla Polaków ogłoszone przez niezależną kandydatkę na Prezydenta Białorusi, Swiatłanę Cichanowską.

W kilka dni udało się zorganizować wspaniały koncert (to opinia międzynarodowej widowni) z udziałem ponad dwudziestu wykonawców, w tym studentki Wydziału Wokalistyki Jazzowej Akademii Muzycznej w Katowicach, wspaniałej białoruskiej wokalistki Alesii Medzwia-
dziuk, która przyjechała z zespołem, ponieważ ze względu na covidowe rygory nie można było zorganizować wcześniej próby z bielskimi muzykami. Podobno długo nie musiała ich namawiać na wyprawę do Bielska na charytatywny, spontaniczny koncert, na którym (znowu przez COVID!) nie było nawet cateringu i napojów dla artystów. Sanepid zezwolił, ale pod tyłoma warunkami, że spełnienie choćby połowy było niemożliwe.

Były za to w znakomitej formie zespoły Walimy w Kocioł, Dzień Dobry i Akurat, emocjonalna

Marta Gzowska-Sawicka, refleksyjny Tomek Lewandowski, proeuropejski Bogusław Bierwiazzonek, poważny Grzegorz Czorny, precyzyjny Juliusz Wątroba, roześmiana Agnieszka Bąk, zasadniczy Błażej Olma i wielu innych. Były spontanicznie napisane wiersze (Vladimir Grodnensky), wzruszające opowieści (Vitalio Vitalini), mocna deklaracja poparcia wygłoszona przez Grażynę Staniszewską i podpisywana potem przez dziesiątki zgromadzonych. Było zaskoczenie Białorusinów zaangażowaniem bielszczan, skalą i rozmachem koncertu, gorące podziękowania (Natasha Pavluchenko). Próbujący ogarnąć to wszystko niżej podpisany konferansjer oraz *Mury*, zaśpiewane przez kilkunastoosobowy, międzynarodowy chór wokalistek i wokalistów. Oczywiście w obu wersjach językowych. Uczciwie trzeba przyznać, że Białorusini dużo lepiej radzili sobie z polskim tekstem niż my z białoruskim, ale nie było z tego powodu żadnych konfliktów. Wręcz przeciwnie.

Muzyka łagodzi obyczaje. Pieśni są katalizatorem historycznych przełomów.

PS 1. Ten tekst miał wyglądać zupełnie inaczej. Pisałem go długo i mozolnie, wiele razy wywracając całość lub zaczynając od nowa. Najlepiej wie o tym Redaktor Jan Poprawa, któremu zawałałem kolejne, wyznaczone jako ostateczne, terminy. Wreszcie zdecydowałem się na coś rodzaju instruktażu dla tych, którzy chcieliby coś powiedzieć, zorganizować, dać wyraz, zaistnieć, przekazać, poprzeć, itp. itd., ale rezygnują, bo nie wierzą, że to się może udać. Nie wolno rezygnować!

PS 2. Przepraszam wszystkich niewymienionych z imienia i nazwiska, ale zajęłoby to co najmniej kilka pisanych maczkiem stron, bo już przy pierwszym koncercie zaangażowanych było ponad 160 osób, a z każdym następnym grupa się rozrastała. Na portalu *graMY doBBro* zainteresowani znajdą mnóstwo informacji, zdjęć, relacji,

reportaży, a nawet pokażne fragmenty koncertów do obejrzenia. www.facebook.com/gramydobbro/

PS 3. Obiecany wyżej plan prób przed pierwszym koncertem *graMY doBBro*: Teatr Polski poniedziałek 11.02.2019

9.00 Włóczykije
9.15 Audio cases
9.30 Rastafajrant
9.45 Sebastian Thiel
10.00 Mikrokosmos
10.15 Dagmara Włoszek
10.30 Piotr Wróbel
10.38 Akurat
10.45 Tomasz Madzia
11.00 Damian Lubet
11.15 Bajor Band
11.30 Olga Łasak, Dawid Broszczakowski
11.45 Dzień Dobry
12.00 Pearl Band

12.15 Grzegorz Margas
12.30 Pociąg Rock'n'Roll
12.45 Edyta Cymer
13.00 Sis
13.15 Rocker Soul
13.30 Anna Mysłajek
13.45 Identytyni
14.00 Ghostman
14.10 SaBina
14.20 Beata Przybytek
14.30 Marcin Klimczak
14.40 Iwona Loranc, Tymon Kosma
14.50 Marta Sawicka
15.00 Kasia Zaręba
15.10 Beata Bednarz
15.20 Sabina Meck
15.30 Paulina Wirska
15.40 Krzysztof Maciejowski, Tomasz Lorek, Rafał Sawicki,
15.50 Katarzyna Pietrzko
16.00 Joanna Dolata
16.10 Walimy w Kocioł

Adam Szabat HISTORIE WYŚPIEWANE



Fotografia i dźwięk to jedno z najdoskonalszych połączeń w sztuce. Pierwsze uzupełnia drugie. Pozwalają sobie wzajemnie pełniej zaistnieć, wywrzeć głębsze wrażenie, bardziej zainteresować. Pomysł połączenia fotografii i piosenek – nienowoczesny zresztą – poja-

wił się w mojej głowie kilka lat temu i od razu właściwie myślałem o fotografiach starego Hrubieszowa i piosenkach o tymże mieście. Zdjęcia, które chciałem wykorzystać w programie, bardzo często przedstawiały sceny z życia dawnych mieszkańców – ich spacer, pracę

czy zabawę. Fotografowane osoby – nierzadko zatrzymane zjawiskowo w kadrze – to ludzie w różnym wieku, o różnej pozycji społecznej i różnego wyznania.

Gdzieś u podłoża całego przedsięwzięcia leżało wypromowanie najdalej na wschód wysuniętego miasta Polski, przybliżenia jego historii i zabytków tym, którzy nigdy w nim nie byli, a może nawet o nim nie słyszeli. Ale ważne również dla mnie było to, aby młodzi mieszkańcy Hrubieszowa zainteresowali się przeszłością miasta i zauważyli, jak istotną rolę w jego rozwoju odegrała chociażby wielokulturowość. Miała ona bowiem wymierny wpływ na architekturę, folklor czy tutejszą gwarę.

Swoim pomysłem zainteresowałem artystów Teatru Piosenki Młyn i razem z Tomaszem Brudnowskim w przeciągu kilku tygodni skomponowaliśmy dwanaście utworów. W międzyczasie okazało się, że Miejska Biblioteka Publiczna w Hrubieszowie zaplanowała wydarzenie polegające na przybliżeniu hrubieszowianom historii miasta właśnie na podstawie starych fotografii, które z powodzeniem od lat gromadzi Cyfrowe Archiwum Tradycji Lokalnej działające w tejże bibliotece. Naturalne było połączenie obu naszych działań w jedno wspólne. Tak też się stało.

Powstał ponadgodzinny koncert pt.: *Pamięć twojego podwórka*, połączony z wystawą zdjęć, prelekcją na temat historii Hrubieszowa i wzbogacony dodatkowo wspomnieniami mieszkańców. Jego premiera odbyła się 26 września 2018 roku. Koncert z powodzeniem grany był przez Młynarzy w Lublinie, Radomiu, Zamościu, Hannie, Werbkowicach, Horodle, Łodzi i Krakowie.

Poniżej kilka wybranych tekstów z tego koncertu.

*

Dykteryjka o Placu Wolności

Adam Szabat

Po kilku stopniach opadam w dół
Na klinkier na Placu Wolności.
Ukradkiem czmycha spłoszony kot,
Co się w rynsztoku rozgościł.
Dorożkarz batem konia gna,
Rozpędza przechodniów na boki,
A Żyd zachwala specjały, bo
Nie znajdziesz lepszych, jak świat szeroki!
Sen to czy jawa,
Mówić czy gadać,
Człowiekowi człowiek
Historię chce opowiadać.
Z kościoła słychać rytmiczny dzwon,
Co miesza się z głosem przekupki.
Z karczmy łajdacki wychynął tłum:
Dopóty bał, póki wódki!
A stary kioskarsz podkręcił wąs,
Bo wciąż mu nieobce podniety.
Drewniany chodnik jak serce drga,
Gdy smukłą się na nim, gdy prężą kobiety!

Tłuściutki chłopiec zapłakał w garść,
Nurkując wnet pod ekwipażem.
Pies uciekł rano i nie ma psa,
A miasto wszak stoi rakarzem!
Słońce się kryje za najwyższy dach,
Jak dziewica w przesadnej skromności.
Zamykam album, odkładam go.
Noc nastała na Placu Wolności.

Uliczka

Adam Szabat

Pyta pan, gdzie tu jest
Biały dom z numerem sześć!
Dereń przy bramie ma, a może bez.
Pyta pan – może wiem –
Kto tu z kim, jak i gdzie?
I czy ten, co sklepik ma
To aby nasz?

Tą uliczką
Biegliśmy życiu naprzeciw.
A w słońcu
Nosiwoda pod koromysłem giał kark.
Chudy węglarz batem ciął.
W żywy kamień kłął!
Mówi pan: ładnie tu
Taki park to raj dla psów.
Pan, rzecz jasna, nie ma psa
Bo pies to brud!
Tu się śpi, pan to wie,
Pan ma taki lekki sen.
Byłe szept, byłe wiatr,
Byłe co...
Tą uliczką
Smutku nanieśli do domów
Jak błota.
Nosiwody więcej nie spotkał już nikt.
Sen odbierał huk i blask
Wniebogłosy wrzask.

Pyta pan, gdzie tu jest
Biały dom z numerem sześć!
Dereń przy bramie ma, a może bez.

Tą uliczką
Jak rwącą rzeką płynęły
Istnienia.
Bez wytechnienia
Co chwilę z wiatrem lub pod.
Powiem panu, czym jest dom!
To każdy kamień stąd!

Piosenka o tęsknocie

Adam Szabat

Ze słów, co dzień po dniu szarym malują,
niech wydobędę ducha.
Gdy gwiazdy jak róże kłują i krzyczą,
przez ścianę, noc głucha.
Przy słabej żarówce, lichej herbacie,
z piórem wciśniętym w dłoń...
Kończmy spóźnioną kolację,
bracie, dnia coraz bliżej koniec.
I jeszcze tęsknota, jak dama uśpiona

zaspane powieki unosi.
Jak dama uśpiona jeszcze tęsknota,
za którą wypada przeprosić.

Niewarte szeląga obietnice, co bolą potężniej niż baty.
Cóż, że na oścież okiennice, kiedy za nimi kraty.
A wokół jeszcze ci najbliżsi, co kochać im przykazane
W koszmar cię wcisną, który wyśniesz
po paru winach nad ranem.
Chwała niech będzie zawrotom głowy
po nocnym upojeniu!
Choć gdy łeb uniesiesz, ciężki jak życie,
znów będzie po staremu.

A może jest tak, że póki gdzieś w nas,
Że póki się – resztką choćby – tli nadzieja,
Z dnia na dzień, ot tak, nie zmieni nas świat
W kamienie, gdy innych z powodzeniem zmienia.

Zobacz, kobieto, co świat nam szykuje:
marzenia wyschłe, zmęczone.
Mamy dwie ręce, mamy dwie nogi i bilet w jedną stronę.
Próżno lepszego jutra czekamy, które tę niemoc zamuli.
Wszystko, co słodkie przy nas zostało, to napój z marakui.
Lecz żaden czyn to wielki
i wzniosły cierpienie przybijając do czoła,
Gdy krople nam słone w oczach
wyrosły i pustka, kobieto, dookoła.

Zapalcie świece

Adam Szabat

Nad miastem ciemno, ani żywej duszy.
Spod buta kot czmycha w noc.
I w karczmie pusto i cicho i dziw,
Gdzież to goście, pan Goldman, pan Szulc?
Nie ma tancerzy, milczy szalamaja
I do kielichów brak rąk.
Miast młodej welonu mgły ścieli się szal.
Czyżby spóźnił się grajek na bal?

Zapalcie świece, w każdym oknie niech
Szames bije w drzwi na trwogę.
Zapalcie świece, nasłuchujcie, bo
Może przyjdzie szept od tamtych drzew.

Zapalcie świece, idźcie w każdy kąt
Od piwnicy aż po niebo.
Zapalcie świece, przed płomieniem świec
Pierzchnie każdy lęk, jaki jest.

Natenczas grajek wzdrygnął się i zmalął.
Wnet trwoga poczęła go brać.
Widział pan Goldman, przyłapał pan Szulc,
Gdy na młodą spozierał, miast grać.
Pewnie wykleł Żydka – muzykanta,
Dadzą różgi – wątpliwy to zysk!
Goldman za syna, bo nieśmiały syn,
Albo Szulc za córeczkę da w pysk.

Nie trwóż się, chłopcze, zadmij w instrumenty.
Niechaj się bawi, kto wart!
A jeśliś łajdak, choć Goldman czy Szulc,
Z tobą rychło zatańczy sam czart.
Jeśli ciemności w sercu nie rozjaśni
Ni jedna świeca, ni sto,
Przyjdzie Goldmanom zapłacić za grzech,
Przyjdzie Szulcom zapłacić za zło.

Piosenka o czekaniu
Adam Szabat

Który to już raz, słysząc gęsi krzyk,
Co po niebie, ponad miastem mkną,
Myślę, czy i ty patrzysz w niebo, a
może z nieba na te moje łzy.

Napisz proszę, mój kochany:
Jestem zdrowy, wróćę zdrów!
Nie chcę czytać, żeś jest ranny,
Nie chcę myśleć, gdzie twój grób.

Na Mostowej las ukwieconych rąk
I radość, że się wypełniają sny.
Ja modłę się, by spać, bo tylko kiedy śpię,
Mówisz do mnie i dotykasz mnie!

Napisz proszę, mój kochany:
Jestem zdrowy, wróćę zdrów!
Nie chcę czytać, żeś jest ranny,
Nie chcę myśleć, gdzie twój grób.

*

Nieco później doszedłem do wniosku, że ów pomysł śpiewania o Hrubieszowie można doskonale osadzić również w ramach programu o pieśniach i piosenkach Kresów – który to program zaistniał za sprawą współpracy z Janem Kondrakiem i Waldemarem Korzeniowskim. 14 stycznia 2020 roku w Hrubieszowskim Domu Kultury odbyła się premiera *Pieśni Kresów naszych* – był to koncert na dwa głosy męskie i gitarę.

Wspólnie z Janem Kondrakiem stworzyliśmy recital, który można określić mianem nostalgicznego, bo taki klimat towarzyszył większości kompozycji, jakie przygotowaliśmy. Z jednej strony były to bardzo osobiste wyznania, pełne tęsknoty za czasem minionym, za ludźmi, którzy odeszli, za miejscem dziecięcych zabaw, z drugiej zaś – opowieści o tragicznej historii Kresów i zwyczajnym człowieku w nią wpłątany. Istotnym elementem tego wydarzenia była mistrzowska gra Waldemara Korzeniowskiego, który akompaniował nam na gitarze, wcielając się jednocześnie w rolę dyrygenta.

Atmosferę koncertu przybliżą nieco wybrane teksty.

*

Marianna
Jan Kondrak

Marianna cierpiała dziwną dolegliwość
Leczyła się starannym doborem lektury
Książeczka więc proszków z najświętszym krzyżykiem
Do tego raz dziennie flaszka denatury

Dyktą to się nawet wręcz delektowała
Aplikując łyżką głęboko do grdyki
Proszki połykała normalnie Garściami
Szyją potrzęchała jak robią indyki

Ktoś kto tu budował musiał mieć coś z głową
Jeszcze nie tak dawno dzika zupacz z trawą
Teraz chata Ledy Hamer na podjeździe
Hmm... Na rozwidleniu skręć łagodnie w prawo

Od wojny uciekła z familią spod Lwowa
Nie wszyscy przeżyli Znana jest przyczyna
Ubiegłe stulecie i rok osiemnasty
Najgorsze na świecie słowo Ukraina

O głowę przerosła swoje rówieśnice
Była smukła prosta Miała grację Szyk
Dwór był Makomaskich Była pokojówką
Kochał się w niej dworak Potem nagle znikł

Z czego tutaj żyją Po co się budują
O tu gdzie ten wykop wczoraj rosło drzewo
Nikt by na to nie wpadł Pewnie przekaz z góry
Hmm... Za trzysta metrów skręć łagodnie w lewo
Po stracie kochanka zjawily się bóle
Takie jakby ktoś ją obdzierał ze skóry
Lekarz był bezradny i lekarstwa na nic
Tylko święte proszki Dykta Przekaz z góry

Szpital w Tomaszowie Byłem z narzeczoną
Marianna na marach mówiła z wysoka
Miłość najważniejsza Trzymajcie się razem
Bo będzie nieszczęście i kapnęła z oka

Patrz tu była szkoła Teraz dom weselny
Dzieci mało chociaż tarło idzie ostro
Ale ludzie żyją Inwestują śmiało
Hmm... Za sześćset metrów jedź dalej prosto

Piosenka o domu na wsi
Adam Szabat

Nie pójde drożyną na pole.
Za słowem, za śmiechem w niewolę.
Nie pójde po sadzie, gdzie płot omszały
Przed światem całym.
Przed światem całym.

Nie pójde w domysłach skąpany,
Przez rosy różaniec poranny,
Pod oknem, co pierwszy widziało złota blask.
Jutrzni znak.
Jutrzni znak.

Wygaś już ogień w piecu.
Wygodnie rozsiadł się chłód,
Tak w salonie, jak w sercu.
Jak w sercu.

Fotel, ot, biedaczysko!
Łka, bo nie ciąży mu nikt.
Oddaliła się bliskość
Jak wszystko.

Nie siadę, braciszku, ja z tobą,
Ze śpiewem żurawi nad głową.
Choć przeklnę, co z tego, nie siądziesz obok mnie
Już więcej.
Już więcej.

Ty sobą, chatynko przydrożna,
Ty więcej objęłaś, niż można.
Cud, że z twych okien tak od zmroza aż po świt
Nie płyną łzy.
Nie płyną łzy.

Grzegorz Tomczak

JAZZ – POEZJA – MYŚLENIE

(MUZYCZNE GUSTA A POGŁĄDY SPOŁECZNO-POLITYCZNE)



Niektórzy lubią poezję. Niektórzy – czyli nie wszyscy [...] będzie tych osób chyba dwie na tysiąc – te słowa Wisławy Szymborskiej (tytuł i fragment wiersza) są tyleż prawdziwe, co znamienne. Oznaczają one, ni mniej, ni więcej, stosunek społeczeństwa do bardziej wyrafinowanej formy literackiej, jaką jest poezja. To samo tyczy jazzu. Muzyka jazzowa, śmiem przypuszczać, ma taką samą popularność w społeczeństwie jak poezja. Nie bez kozery występuje czasem w tytule – za zwyczaj późnonocnych – audycji radiowych zbitka tych dwóch pojęć: „Jazz i poezja”. Długo można by się zastanawiać, dlaczego odbiorców tych form przekazu jest „dwóch na tysiąc”. By nie popadać w skrajności, p. Wisława z pewnością wybaczy, przyjmijmy, w przypadku jazzu, „dwudziestu na tysiąc”.

Najczęstszą przyczyną tego faktu jest zazwyczaj nieznanie reguł odbioru. Ale czy owych reguł można się nauczyć? Wyuczyć wręcz? Obawiam się, że nie. Wszak poetyckie meandry myślowe czy skomplikowane linie improwizacji jazzowych co rusz kroczą innym dukiem. Za każdym razem trzeba umieć inaczej je odczytać. A to wymaga nie tyle wykształcenia, co odrobiny (no, może trochę więcej) intelektualnego wysiłku popartego chęcią indywidualnego myślenia. Swoje znaczenie ma tu również wrażliwość na słowo, na dźwięk. Bez powyższych cech niemożliwy jest odbiór jazzu, muzyki

klasycznej, piosenki artystycznej, literackiej czy awangardy rockowej. I tu rodzi się pytanie: czy każdego człowieka stać na myślenie samodzielnie i malutki choć wysiłek intelektualny? Odpowiedź jest prosta: oczywiście, tak! Tylko trzeba chcieć! Trzeba tego chcieć! I tu – że tak powiem kolokwialnie – sprawa się rypie.

Cytuję z pamięci: „A daj pan spokój z tym jazzem, każdy, k...wa, gra po swojemu, rzępolą na tym saksefonie; jak się przy tym bawić? E, to takie... bez ładu i składu. Niech pan spojrz, kto tego słucha – to te pieprzone inteligenciki, panie. Do roboty by się k...wa wzięli, wykształciuchy zaszranie. I w tym momencie słuszne staje się przekonanie o niewątpliwym wpływie muzycznych gustów na społeczną świadomość, na poglądy społeczno-polityczne jednostki czy też poszczególnych grup społecznych. Tego nie sposób nie zauważyć. Wszak nie bez kozery propagandowa tuba obecnej władzy, jaką jest TVP, stała się nagle głównym promotorem i misjonarzem disco polo. A więc piosenek z – powiedzmy delikatnie – nienachalnym tekstem i muzyką, za to z beczelnym i tupeciarskim wykonaniem. Disco polo stało się potężną gałęzią szolbiznesu. Obroty idą w dziesiątki milionów. „Artyści” tego nurtu stają się z dnia na dzień ulubieńcami ludu, gwiazdami estrady, bohaterami, o których kręci się pełnometrażowe fabularne filmy! Brawo! Skoro lud tego chce, dajmy mu to! Przecież to są nasi po-

tencjalni wyborcy! Nie możemy ich zawieść! „Chleba i igrzysk!” – wołało rzymskie społeczeństwo domagające się prostych rozrywek i zaspokojenia potrzeb materialnych. A to, że ich kraj zżerany był przez rozpasanie władców, ich pychę połączoną z imponującą głupotą akolitów, nieliczenie się z ludzkim życiem, wszechobecną walkę o stółki, to już ludu nie interesowało. On miał swoje disco polo. A skoro cesarz mówił, że cesarstwo rozkwita, no to rozkwita! Przecież cesarz nie może kłamać, prawda?

A nam, zwykłakom, pozostaje tylko jedno małe pytanie: a co ze sztuką? Co z – symbolicznym już – jazzem? Co z muzyką klasyczną? Co z piosenką literacką, artystyczną, z teatralnymi songami? Czy ta twórczość już zawsze będzie przebywała w obszarach niszowych – jeśli emitowana w radiu, to o drugiej w nocy; jeśli w telewizji, to w TVP Kultura (dzięki i za to), czy tak?

Od pewnego czasu w naszym Kraju (a może zawsze tak było?) da się zauważyć podział społeczeństwa na różne grupy. Spójrzmy na dwie z nich. Pierwsza wyznaje zasadę: „Pracuję, więc zarabiam”. Druga zaś: „Leżę, więc mi się należy”. Przy czym, nie wiedzieć czemu, zwolennicy tej drugiej grupy (oczywiście, nie wszyscy!)

lubią kołysać się na amfiteatralnych ławkach w rytm „majteczek w kropeczki”, czy „ach, tych oczu zielonych”. Ale też nie można twierdzić, że grupa pierwsza, bez wyjątku, słucha Marsalisa. Bądźmy sprawiedliwi. Jego słucha – przyjmijmy optymistycznie – dwudziestu na tysiąc.

Trzeba jednak z naciskiem podkreślić, że każdy człowiek, w swej wolności i wolnej woli, ma prawo słuchać, czy wręcz być wyznawcą, dowolnego gatunku muzyki, piosenki, dźwięku. Ma do tego prawo. I nikomu nie wolno tego prawa odbierać. Wszak *de gustibus non est disputandum*. Ale też jednocześnie pojawia się pytanie: czy gusta muzyczne mają przełożenie na poglądy społeczno-polityczne ludu pracującego i niepracującego miast i wsi? Otóż mają. Bo poglądy zawsze będą kształtowane przez indywidualne myślenie, choć minimalny intelektualny wysiłek. Przez zadawanie pytań i szukanie odpowiedzi. A tych w „oczach zielonych”, czy „majteczkach w kropeczki” się nie znajdzie. Natomiast w jazzie i piosence literackiej – a i owszem.

Nieśmiało jeszcze tylko napomknę, że w ubiegłym roku 63% Polaków nie przeczytało ani jednej książki. Zero. Null. Brawo!

Kamil Wasicki

MUZEUM (DLA) BARDÓW



28 sierpnia tego roku w Muzeum Okręgowym w Gosławicach odbyła się kolejna odsłona cyklu

Muzeum Bardów. Tym razem jej gościem był Wojciech Gęsicki w duecie ze znakomitym akordeonistą Rafałem Grząką. Pomimo trud-

ności wynikających z trwającej ciągle epidemii, zmienianych terminów, ograniczonych miejsc na widowni i wielu czasem absurdalnych obostrzeń epidemiologicznych – udało się zachować cykl i zaprosić publiczność na spotkanie z piosenką artystyczną.

Gdy pod koniec 2018 roku dyrektor Muzeum Okręgowego w Gośławicach, moja serdeczna koleżanka Elżbieta Barszcz w swojej tradycyjnej szelmowskiej formie rzuciła gdzieś podczas przypadkowego spotkania „ej, Wasicki wymyśl coś muzycznego, ciekawego, coś co możemy zrealizować w naszym muzeum” – to nie zastanawiałem się zbyt długo. Niemal do razu wpadł mi do głowy pomysł na cykl pod tytułem *Muzeum bardów*, czyli kilka koncertów prezentujących artystów z kręgu piosenki artystycznej, autorskiej, czyli tej, która jest najbliższa mojemu sercu. Zapropo nowałem go więc „szefowej”, na co usłyszałem krótkie „robimy”. To lubię. Robimy.

Z racji braku sali widowiskowej formuła musiała być jak najprostsza. Solista, ewentualnie duet, małe nagłośnienie, oświetlenie, kameralny klimat muzealnej sali – musiało wystarczyć. I naprawdę wystarcza. Już pierwsza odsłona, na którą zaprosiliśmy Roberta Kasprzyckiego, okazała się strzałem w dziesiątkę, a w małej sali, mogącej pomieścić około 60 osób, zabrakło miejsca.

Kolejne odsłony cyklu, recitale Jana Kondraka, Basi Stępnia-Wilk i Wojtka Gęsickiego, utwierdziły nas w przekonaniu, że w gośławickim muzeum jest stałe miejsce dla piosenki mądrej, poetyckiej, tak nielubianej przez współczesne media. Ale to już inny temat, temat rzeka, na inną okazję. Już teraz planujemy kolejne odsłony cyklu. Oby tylko sytuacja epidemiologiczna nie pokrzyżowała nam planów. Ale na to wpływu już nie mamy. Trzymam kciuki i zapraszam do Muzeum Gośławickiego – Muzeum Bardów.

Andrzej Wawrzyniak WRACAM DO ŹRÓDEŁ



Śmiało mogę powiedzieć, że moja historia zatoczyła pewne koło. Po niemal 40 latach nieobecności wróciłem w Bieszczady. Tam, gdzie w bieszczadzkim harcerskim błotku obozowych stanic Operacji Bieszczady 40 rodziły się moje pierwsze dźwięki, pierw-

sze samodzielnie składane zwrotki piosenek. Tam też usłyszałem *Oblawę* Kaczmareckiego i tam zaśpiewałem z przyjaciółmi ze Zduńskiej Woli kupioną na pniu za talerz zupy od Bogdana Adamka piosenkę *Bieszczadzki trakt* na festiwalu Operacji B-40 w Wołosatę. Jakże

cudownie było wydzierać się wtedy w niebo-głosy, że „choć lata młode szybko płyną, wiemy, że nie starzejemy się...” Cóż, poetyka tego tekstu i finezja muzyczna piosenki może nie były najwyższych lotów, ale przyznać trzeba, że prawdopodobnie były ją wtedy za naszą sprawą wszystkie wilki w Bieszczadach, a i niedźwiedź wychynawszy z gawry, leniwie czasami ryknął.

Szybko okazało się, że piosenka sobie tylko znanymi kanałami pomknęła nie tylko ku harcerskim ferajnom w całym kraju, ale, o zgrozo!, zaczęła dudnić też na discopolochodnikowych remizo-scenkach. Adamek dzisiaj zarobiłby krocie jak, nie przymierzając, król Zenon w zielonych oczach tonący. Wtedy jednak darmo pieśń oddał mi, solennie przyrzekając, że sam jej więcej śpiewał nie będzie. Tak urodził się pierwszy i prawdopodobnie jedyny przebój wylansowany przeze mnie, nie licząc mojego protest songu *Jaki pan, taki kram*, który wzorem niedźwiedzia z gawry porykuje czasami zakolegowany ze mną od lat niejaki Wiśniewski.

Tymczasem w jednej chwili pyknęło mi na liczniku parędziesiąt lat i w szkiełku powiększającym sentymentalnej łezki kolorów nabrały znowu te najprostsze, harcerskie i turystyczne nutki. Nie kliwie, nie bałwogórochwalczo z ortodoksyjnym stadem aniołów na szpicy, ale tak jakoś prosto z duszy, ze wspomnień i tęsknoty do czasów bezobjawowych. Pamiętam, jak dumnie wiozłem tam moją pierwszą gitarę zdobytą jako nagroda na zduńskowolskim Festiwalu Piosenki Turystycznej ECHO.

Na jednym z klasowych wyjazdów wycieczkowych kolega zbyt gwałtownie wszedł do namiotu, gdzie spokojnie leżała, czekając na swoje pięć minut. W Bieszczady jechała więc

już po przejściach, ale to nie był koniec jej historii. Pod wpływem impulsu i zachwyty zamieniłem tę lekko poturbowaną, ale grającą gitarę na śliczny (tak wszyscy mówili) czarny, zdobiony kością słoniową instrument, ale bez strun, od Cygana w pociągu. Komplet zapasowy miałem w plecaku. Po ich założeniu i trzech dniach deszczu gitara rozpadła się na kawałki. Ot, cygański interes. Musiałem cały obóz dziadować. Gdy teraz odwiedziłem te miejsca znowu, powróciły dźwięki. Napisałem muzykę do dwóch tekstów Andrzeja Ciacha – mieleckiego poety. W *niebieskim parku* i *Bieszczadula*. Piosenki nagraliśmy z moim Klubem Piosenki A Priori. Szczególnie pierwszy utwór bardzo spodobał się internautom, zyskując tysiące odsłon na FB. Zgłosiliśmy nasze bieszczadzkie piosenki na Giełdę Piosenki w Szklarskiej Porębie rozgrywaną w tym roku z powodu pandemii online, radośnie odnotowując zwycięstwo w kategorii wykonawczej i w kategorii piosenka. Miłe – na starość, hehe. Szczególnie, że mogę tę radość dzielić z moimi zdolnymi wychowankami z Miejskiego Domu Kultury w Zduńskiej Woli.

Zdarza się, że bywam na wielkich scenach. Mam także swój mały autorski program *Wieczór z Wawrzynem w Zduńskiej Woli*, na który przychodzi komplet 300-osobowej publiczności. Bilety rozchodzą się jak ciepłe bułeczki. Śpiewam swoje piosenki i piosenki moich mistrzów. Jednak ostatnio największą radość i satysfakcję sprawiły mi koncerty, które zagrałem wspólnie z moją żoną Małgosią w cudownej bieszczadzkiej atmosferze z nutką nostalgii, tęsknoty za młodością, ale też z magicznym serdecznym odbiorem starych i nowych przyjaciół.

Wracam do źródeł. Koło się zamyka? Nie. Zaczynam nowe.

Lucjan Wesołowski (Lucyan)
MOJA PREHISTORIA PIOSENKOWA



Moja przygoda z piosenką i generalnie z muzyką rozpoczęła się, gdy zapisałem się do harcerstwa. Mając lat 11, pojechałem na mój pierwszy obóz harcerski i tam przeżyłem moje największe wzruszenia muzyczne, wręcz ekstazy. W ośrodku harcerskim, do którego należałem, była pielęgnowana tradycja śpiewu. Jednym z szefów ośrodka był druha Ciecko, który znał wiele pieśni i pięknie je śpiewał. Druha Ciecko urodził się w Wilnie i był tam harcerzem jeszcze przed II wojną światową, uczył nas piosenek z tamtych czasów. Był to taki kresowy „zapiewajło”. Śpiewał także dobrze, a nawet pisał piosenki inny z szefów ośrodka, druha Żuchowski. Gdy śpiewano przy wieczornych ogniskach piosenki stare i nowe – poczułem, jak ważną rzeczą jest muzyka i jak głęboko może mnie poruszyć melodia pięknie połączona z wartościowym tekstem. Piosenka stała się dla mnie ważnym nośnikiem uczuć i myśli.

Na kolejnych obozach zakładałem zespoły, z którymi śpiewałem na ogniskach. A potem – gdy miałem 15 lat i byłem w ósmej klasie szkoły podstawowej – zacząłem grać na gitarze dzięki mojemu bratu Romualdowi. Brat – starszy ode mnie o siedem lat – był już wtedy zaawansowanym muzykiem, grał, śpiewał, komponował. Postanowiłem pisać dla niego teksty piosenek i w wyniku naszej współpracy powstało kilka utworów. Potem zacząłem pisać teksty do swoich melodii lub odwrotnie – komponować

muzykę do tekstów, które „przyszły” do mnie. Przeżyłem wtedy fascynację bluesem i skomponowałem dziesiątki utworów w tym stylu. Oto jeden z moich bluesów z tamtych czasów:

Blues wielkiego miasta

(sł. i muz. Lucjan Wesołowski)

Gdy się znajdziesz w wielkim mieście, uważaj, bo
Wpadniesz pod samochód lub pod rynnę (bis)
Wszystko jest na opak, całkiem inne
Niebezpieczeństw czyha na ciebie sto

Łatwo możesz zginąć w setkach domów i dróg
W nocy do kamienia głowę tulić (bis)
Będziesz czuł się, jakby bruki ulic
Przyrastały z wolna do twoich nóg

Łatwo możesz zgubić zmroku swój własny cień
Bo nie świeci w mieście żadna gwiazda (bis)
Będziesz wciąż samotny w gwarze miasta
Będziesz miał kłopotów tysiąc co dzień

Więc posłuchaj mojej rady, póki jest czas
Póki jeszcze możesz dać stąd nogę (bis)
Jeśli nie chcesz wkroczyć na złą drogę
Zawsze trzymaj się z daleka od wielkich miast!

Już wtedy (końcówka liceum) zainteresowała mnie filozofia, będąca do dzisiaj moim hobby. Przeczytałem lub przynajmniej przejrzałem w owym czasie sporo książek filozoficznych (m.in. wspaniałą *Historię filozofii* Tatarkiewi-

cza). Także psychologia była (i jest do dziś) jednym z moich koników. Miało to wpływ na moje pisanie piosenkowe... Oto jeden z moich tekstów z tamtego okresu, w którym można zauważyć moje inklinacje filozoficzno-psychologiczne:

Wielkość i śmieszność

(sł. i muz. Lucjan Wesołowski)

Wielkość oraz śmieszność
W jednej śpią kołysce
Co dzień dna szukają
Łyżką w jednej misce
I w braterskich kłótniach
Wyszydając wielbią
Swoją wielką chwałę
Śmieszność swą bezzmierną

Nie uchwycisz chwili
Która noc z dniem godzi
I tej, która budzi
Gniewu głos z milczenia
Tak też nie dostrzeżesz
Kiedy śmieszność w wielkość
I na odwrót – tragizm
W farsę się zamienia

Wielkość, tak potężna
W jednej chwili runie
Gdy patosu nuta
W niej fałszywie zabrzmi
A w śmieszności wielkość
Ze snu wzniesie głowę
Gdy szyderstwa znosząc
Wzgardzisz szydercami

Wielkość czasem w sobie
Kryje błazna grymas
A ironię budzi
Zbyt tragiczna maska
Więc pamiętaj o tym
Kiedy zagrasz prawdę
By w teatrze życia
Nie brzmiał śmiech w oklaskach

Wierszy i tekstów piosenek pojawiło się sporo, zwłaszcza gdy poszedłem na studia. Znalazłem się w środowisku ludzi piszących, chodziłem na spotkania kółka literackiego itp. Ogromnie mnie zainspirował nurt piosenki studenckiej. Dowiedziałem się, będąc na pierwszym czy drugim roku studiów (polonistyka na Uniwersytecie Łódzkim), że odbędą się wkrótce eliminacje okręgowe na Festiwal Piosenki Studenckiej w Krakowie. Nieco wcześniej nawiązałem współpracę z pewną młodą wokalistką, która śpiewała moje piosenki. Zgłosiliśmy się na owe eliminacje i zostaliśmy zakwalifikowani. Oto jedna z piosenek, które wykonaliśmy na festiwalu:

Marzenie

(sł. i muz. Lucjan Wesołowski)

Na dnie szklanki cię ujrzałem – byłaś naga
Więc ubrałem cię w swój uśmiech i spojrzenie
I kazałem ustom prosić, oczom błagać
Byś nie stała się znów mrokiem i milczeniem

Usłyszałem twoje kroki w serca biciu
W przyspieszonym tętnie brzmiały twoje słowa
Potem w lustrze zobaczyłem twe odbicie
Lecz niczego nie zdążyłem ukryć, schować

Smak poczułem ust, gdy pragnąc, piłaś wodę
A w wieczornym letnim wietrze dotyk ciała
Zapach włosów – wchodząc światem do ogrodu
Lecz zabrakło mi zaklęcia, byś się stała

I zostałaś tylko moim zamyśleniem
Mą nadzieję i czekaniem nieskończonym
Niepoznanych snów o szczęściu przypomnieniem
I marzeniem – tym największym – niespełnionym...

W Krakowie przeżyłem olśnienie różnorodnością tego, co usłyszałem. Piosenka studencka okazała się bardzo pojemnym pojęciem zawierającym w sobie nawet występy 50-osobowych chórów. Usłyszałem wiele bardzo interesujących zespołów, z niektórymi wykonawcami zawarłem znajomość. Odkryłem

dla siebie sambę i bossa novę, które wcześniej słyszałem czasem w radiu, ale nie wiedziałem, że także Polacy komponują i wykonują utwory w tych stylach. W akademiku, w którym byliśmy zakwaterowani, słyszałem przez ścianę dźwięki utworów wykonywanych przez zespół złożony z miłośników samby i bossa novy. Oto jeden z utworów, które narodziły się później z tej inspiracji (z muzyką w stylu bossa novy):

*

Dwie szklanki
(sł. i muz. Lucjan Wesołowski)

Postawiłaś na stole te dwie szklanki herbaty
Trochę mgły z nich wypływa, trochę słońca...
Możesz ukryć się teraz w cieplej ciszy przed wiatrem
Nim wypijesz herbatę do końca...

Jak to dobrze, że nigdzie nie musimy wychodzić
I że deszcz nieproszonych spłoszył gości
Do północy zostało jeszcze nam dużo godzin
Starczy czasu na chwilę miłości...

Tak już dawno nie było w nas spokoju i ciszy
Nie mogliśmy rozmawiać całkiem szczerze
Brakowało sił, czasu, by serc bicie usłyszeć
I na nowo we wszystko uwierzyć

Słowa znaleźć i gesty zapomniane, zgubione
Dni powszednich szarością przysypane
Jeszcze przecież nie wszystko w naszym życiu spełnione
W nas nie wszystko odkryte, poznane

Nim zabraknie herbaty w szklankach pełnych skupienia
Zanim zaczniesz znów drzemać czas w zegarze
Wszystko to, co najlepsze, obudzimy z milczenia
Nas znajdziemy – znów razem – wśród marzeń...

Znajomości zawarte w Krakowie zaowocowały m.in. współpracą z bardzo uzdolnionym kompozytorem i wykonawcą z Warszawy Jackiem Bąkiem. Jacek napisał świetną jazzującą muzykę o bogatej, ciekawej harmonii do jednego

z moich tekstów powstałych po wyjeździe do Krakowa. Oto ów tekst:

Gdy chcesz ufać człowiekowi do końca
(sł. Lucjan Wesołowski, muz. Jacek Bąk)

Odmów tysiąc razy pacierz
Beczkę soli zjedz, mój bracie
Nim ten termin przyjdzie na cię
Gdy zaufasz człowiekowi do końca

Bądź gotowy do pomocy
Służ mu wszystkim w dzień i w nocy
Ale miej otwarte oczy
Nim zaufasz człowiekowi do końca

Sprawdź go, gdy zaczynasz tonąć
Gdy po wódce lica płoną
Patrz i karbuj jak ekonom
Nim zaufasz człowiekowi do końca

Lecz pamiętaj o tym zawsze
Myśleć wolno ci i patrzeć
Tak postąpić – lub inaczej
Gdy chcesz ufać człowiekowi do końca...

W tym samym mniej więcej czasie wraz z dwojgiem bliskich mi łodzian – Anią Bagińską i Włodkiem Galickim – założyliśmy kabelet i dla tego kabaretu napisałem kilka piosenek. Do dzisiaj zresztą zdarza mi się pisywać teksty w stylu, który możemy nazwać kabeletowym. Oto jeden z nich, mocno osadzony w realiach łódzkich (jestem łodzianinem z urodzenia i wychowania). Aby w pełni zrozumieć tekst, trzeba wiedzieć, że MPO to łódzkie Miejskie Przedsiębiorstwo Oczyszczania, a MPK to Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne.

Już przyszła do kraju wiosna
(sł. i muz. Lucjan Wesołowski)

Już przyszła do kraju wiosna
Poetom temat przyniosła
Kompozytorom motywów sto
Nadziei promień dla MPO

Refren: Wiosna, wiosna, nowa, radosna
Cała w skowronkach, cała w pierwiosnkach
Świeża, spod igły, odprasowana
Taka wiosenna, taka wiosniana
Taka jedyna na całym świecie!
Hmm... Co ten durny język znów plecie...

Więc wiosna do kraju już przez przyszła
Prysnęła zima lub prysła
Pękł już zimowych chmur gruby mur
Marcowych kotów śpiewa znów chór:

Ref. Wiosna, wiosna, nowa, radosna
Cała w skowronkach, cała w pierwiosnkach
Świeża, spod igły, odprasowana
Taka wiosenna, taka wiosniana
I tyle kotek na każdym dachu
Wyczekujących wąsatych gachów!

A my wciąż śpimy, panowie!
Choć wiosna szumi nam w głowie
Choć wokół dziewcząt przecudnych rój
Takich, że tylko... Och, Boże mój!

Ref. Wiosna, wiosna, nowa, radosna
Cała w skowronkach, cała w pierwiosnkach
Świeża, spod igły, odprasowana
Taka wiosenna, taka wiosniana
Gdzie spojrzysz, wabią dziewczęce wdzięki
Budząc rozkoszne jęki i męki...

Kwitnie kultura w narodzie
I pilniej uczy się młodzież
Nawet w tramwaju pan z MPK
Do parku jechać na gapę da!

Ref. Wiosna, wiosna, nowa, radosna
Cała w skowronkach, cała w pierwiosnkach
Warzywa w sklepach idą już taniej
I wykonali plan budowlani!
Rośnie nam wszystkim życiowa stopa!
... Hej! Zbudź się stary! Wszak jest listopad...

Pisywałem też teksty inspirowane wierszami wielkich poetów. Zdarzyło mi się nawet, że ktoś po przeczytaniu mojego wiersza spytał

mnie, czy to wiersz Słowackiego. Oto tekst wyraźnie oparty na motywach romantycznych, jak dotąd „niewymuszony”:

Ballada romantyczna

Gdzieś, w majowy wieczór parny
Pod świetlistych nieb kopułą
Ciszkiem, chyłkiem, opłotkami
Ktoś się skradał, nucąc czułą
Piosnkę, co poety słowa
W nut ozdobne wplotła wieńce.
Serce biło w kroków rytmie
A na twarzy zaś rumieńce
Malowały swe obrazy;
Męską postać kryły cienie.
A w domeczku, na pięterku
Całkiem inne pokolenie
Na się wdziało kształt dziewczęcia
Co ochotnie, w dobrej wierze
Gościa tego zaprosiło
Na królewską wprost wieczerzę.
Ileż słów serdecznych, gestów
Ileż przyjacielskich spojrzeń!
Ileż... Tego już, niestety
Znad foliów mych nie dojrzę...
Lecz domyslać mi się wolno
Sądząc z gwiazd i własnych przeczuć
Że oboje są bogatsi
O niezwykle, piękny wieczór!

Na zakończenie moich wspomnień z pierwszego okresu mojej działalności „piosenkowej” chciałbym zamieścić tekst, który wyrażał moje zainteresowania polityczne. Odnosił się on do sytuacji, w której wtedy żyliśmy (lata 70.). Leżał on przez wiele lat w szufladzie, czekając na moment, w którym dodałem do tekstu muzykę, co miało miejsce około roku 2010.

*

Głaz narzutowy
(sł. i muz. Lucjan Wesołowski)

Jestem małym ziarnkiem piasku
Mój dom o krok od wodospadu

Cóż to za widok, kiedy w słońcu
Krople tęczowym lecą gradem!
Czasem malują opal mgły
Raj dla estety, jednym słowem
Ale jest „ale” – domem mym
Głaz narzutowy

Moi najbliżsi przyjaciele
Zwiedzają morskie dziś głębiny
Ja, ciężką skałą przywalony
Jak więzień liczę dni, godziny
I o podróżach marzeń sto
Co dzień wybijam sobie z głowy
Na moich plecach leży wciąż
Głaz narzutowy

Rzeka gdzie chce, tam sobie płynie
Nikt nie zabrania szumieć sosnom
I nikt nie zmusi kwiatów, żeby
Nie zakwitały ciepłą wiosną

Więzieniem dla mnie jest mój dom
Chcę uciec stąd – lecz nie ma mowy
Wolność wciąż kradnie moim snom
Głaz narzutowy

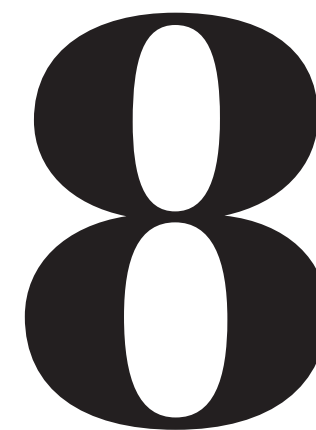
„Rozstać się trzeba z marzeniami”
Radził mi dziś świerkowy korzeń
Ja się nie poddam, póki żyję
Czas sprzymierzeńcem i Ty, Boże!
Tysiące kropel niby groch
Wciąż biją w głaz, więc dotrwam zdrowy
Do dnia, gdy się rozpadnie w proch
Głaz narzutowy

Wodo, co życie dajesz nam
Popłyn strumieniem w nas zuchwałym
Wypłucz zwątpienie, słabość, strach
I pokrusz skały!

I tym wezwaniem żegnam się z Państwem.

Lucjan Wesółowski (Lucyan)

Ur. 24.03.1954 w Łodzi. Absolwent wydziału filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Muzyk – kompozytor i multiinstrumentalista. Jego muzyka instrumentalna i wokalna została nagrana na 27 CD, wydanych ponad 40 razy w Polsce, we Włoszech, na Węgrzech i w USA. Autor muzyki do 8 spektakli teatralnych oraz ścieżek dźwiękowych do programów TV i 6 DVD z kursami jogi wydanych w USA. Gra na gitarze, sitarze (indyjski instrument strunowy), gitarze basowej, fletach bambusowych i prostych, bębnach afrykańskich i arabskich (djembe, darabuka) oraz na różnych etnicznych instrumentach strunowych (buzuki, saz, oud, czonguri, panduri, esraj itd.). Komponuje i wykonuje piosenki (główna nagroda na festiwalu „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie w roku 1984). Spędził ponad rok w ośrodkach jogi i buddyjskich w Indiach, Niemczech, Włoszech i Polsce. W roku 1991 r. został członkiem honorowym włoskiego stowarzyszenia muzykoterapeutów „Società Italiana di Musicoterapia Immaginativa”. Prowadzi warsztaty rozwoju osobistego. Autor książek *Ptakom śpiewam o wolności* i *Moje ABC duchowości*, wydanych przez wydawnictwo „Miniatura”. Publicysta portalu „Przegląd Dziennikarski”: <https://przegladdziennikarski.pl/author/lucjanwesolowski>



ZAPIS

Stanisław Trzcinski

POLSKA KULTURA W KRYZYSIE. CO DALEJ PO PANDEMII?



W 2021 roku polska kultura, w tym rodzimy rynek muzyczny, nie będzie mogła jeszcze normalnie funkcjonować. Organizatorzy widowisk artystycznych czy festiwalu boją się ryzykować. Zresztą zarażenia boi się też publiczność, zaś większość znanych artystów też nie pali się do udziału w dużych eventach do czasu pokonania pandemii.

W ramach publicznego dyskursu o możliwościach wsparcia przez polskie państwo sektorów kreatywnych, które cierpią na pandemii koronawirusa, a także pamiętając o konieczności prognozowania sytuacji, która nastąpi po odmrożeniu polskiej kultury, pozwałam sobie zaprezentować artykuł o sytuacji twórców w dobie pandemii. Został on opublikowany 24 maja 2020 roku w portalu Oko.Press pod oryginalnym tytułem „Technologiczni giganci zapłacą polskim twórcom należne im pieniądze [FAKTY, ANALIZA]”.

WSTĘP – SUPLEMENT

Zacznę jednak od wstępu, będącego *de facto* suplementem do cytowanego artykułu. Spró-

buję odpowiedzieć na pytania: czy od czasu poniższej publikacji, czyli od ponad pół roku, zmieniło się coś w sytuacji polskich artystów oraz czy opisywane przeze mnie rozwiązania są realizowane przez polski rząd?

Po pierwsze, należy zauważyć i docenić szereg pozytywnych działań Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przede wszystkim w zakresie procedowania nowej ustawy o statusie zawodowego artysty. Ruszyły już zapowiedziane na wiosnę prace legislacyjne. Zgodnie z tymi zapowiedziami ustawa o uprawnieniach artysty została wpisana do rządowego wykazu prac legislacyjnych w IV kwartale 2020 roku. Ustawa przewiduje powołanie Funduszu Wsparcia Artystów Zawodowych oraz nowelizację art. 20 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych w zakresie nośników objętych opłatą reprograficzną (w tym oczekiwane od 12 lat dopisanie urządzeń *smart* do listy takich nośników).

Na stronach ministerstwa pojawiła się też zapowiedź implementacji bardzo ważnej dla twórców dyrektywy Unii Europejskiej ws. praw autorskich na jednolitym rynku cyfro-

wym w czerwcu 2021 roku. Termin otwartych publicznych prekonsultacji upłynął 30 września 2020 roku. Potrzeba natychmiastowego uregulowania uczciwego obrotu licencjami między rynkiem twórców i artystów a wielkimi platformami internetowymi, także i na poziomie lokalnym oraz niszowym. Bez uprzywilejowania firm *majors*, giełdowych gigantów czy jedynie gwiazd o globalnym zasięgu. Czy to jest możliwe? Oczywiście. Dzisiaj dokonuje się kolejna rewolucja technologiczna w dystrybucji dóbr kultury – tym razem cyfrowa. Jesteśmy w środku tego procesu. Tak samo było po wynalezieniu fonografu, radia czy płyt kompaktowych.

Trzeba też zauważyć, że dla nowych rozwiązań w obydwu powyższych tematach MKiDN nie potrafiło dotąd znaleźć większości w rządzie i w swoim klubie parlamentarnym, a także u Prezydenta RP. Czyżby czas pandemii i pozycja ministra kultury zmieniły to nastawienie? Zobaczymy na końcu obydwu procesów legislacyjnych.

Kolejnym krokiem w dobrym kierunku było uruchomienie przez MKiDN przy współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca oraz Instytutem Teatralnym Funduszu Wsparcia Kultury dla tych trzech polskich sektorów kreatywnych. Pomimo zamieszania medialnego, mylącej nazwy, braku należytej komunikacji samego projektu oraz głosów krytyki dotyczących nie więcej niż 2% wszystkich 2064 beneficjentów funduszu należy stwierdzić, że jest to bardzo potrzebny i postulowany przez organizacje branżowe program pomocowy.

Warto pamiętać, że o pomoc kulturze, w tym także i o ten program, od marca 2020 roku walczyło wiele organizacji branżowych, m.in.: TUgether, IGMAP Izba Gospodarcza Menedżerów Artystów Polskich, Stowarzyszenie Organizatorów Imprez Artystycznych i Rozrywkowych – SOIAR, Polska Izba Techniki Estradowej PITE czy Rada Przemysłu Spo-

tkan i Wydarzeń. Nigdy w kontrze do pomocy muzykom, artystom i twórcom na umowy o dzieło.

Środki pomocowe w wysokości 400 mln zł z tego funduszu zostały przeznaczone na pokrycie kosztów wynagrodzeń – także dla osób niezatrudnionych na etacie. Pieniądze te trafiły w grudniu 2020 roku do instytucji kultury, organizacji pozarządowych i przedsiębiorców z sektorów muzyki, teatru i tańca.

Tu nie chodziło o wsparcie dla artystów. Tylko o pomoc prywatnym podmiotom gospodarczym, pozarządowym oraz utrzymywanym przez państwo lub samorząd. Bez tych pieniędzy nie będzie do czego wracać w kulturze po pandemii. Ministerstwo przekazało pieniądze na pobudzenie gospodarki także przez sektory kreatywne. Tak to się robi również w Unii Europejskiej, a nawet w Polsce w ramach tarczy PFR wobec biznesu (ponad 100 mld zł). To nie jest ryczałt za brak pracy, a środki, które trzeba rozliczyć. Tarcze antykryzysowe PFR nie objęły 90 proc. kultury, bo są zależne od etatów, a w przypadku niepublicznych podmiotów na tym rynku ich prawie nie ma.

Po raz pierwszy ministerstwo ogłosiło powszechny program, a o pieniądze mogli ubiegać się wszyscy, którzy złożyli wniosek; bez znaczenia, czy popierają tę władzę czy nie. Był tylko istotny warunek: wykazanie spadku o ponad 50 proc. w przychodach za ubiegły rok, które pochodziły z działalności kulturalnej. Nie z wynajmu apartamentów czy usług transportowych. Ale z wynajmu aparatury nagłośnieniowej czy organizacji koncertów – oczywiście tak. Decydował współczynnik przychodowy oraz deklaracja pokrycia z dotacji kosztów kwalifikowanych do poniesienia od 12 marca do 31 grudnia 2020 roku.

Na uwagę zasługuje także możliwość uzyskania świadczenia postojowego i zwolnienia ze składek ZUS dla freelancerów oraz przepisy znaczą-

nie rozszerzające dostęp przedsiębiorców z sektora kultury do narzędzi wsparcia finansowego wprowadzone przez Tarczę Antykryzysową 6.0.

Jednak nie zmienia to wszystko faktu, że większość z około 60 tys. polskich twórców i artystów, a także 320 tys. osób pracujących dookoła tego środowiska w sektorach kreatywnych nadal nie otrzymało bardzo potrzebnej bezpośredniej pomocy. Liczba dziewięciu tys. udzielonych w ostatnim czasie zapomóg nie rozwiązuje problemu. Dla tych osób rynek zalał się w marcu i wciąż się nie podnosi. Tylko część otrzymała jakieś zapomogi czy stypendia, z reguły niższe od płacy minimalnej. Dla prowadzących małe firmy nie ma także ulg z ZUS.

Większość jest w rozpaczliwej sytuacji, a może być jeszcze gorzej. Do tej pory ok. 20 proc. podmiotów z branży koncertowej i eventowej zbankrutowało lub zawiesiło działalność i na tym na pewno się nie skończy. A w wielu wytwórniach muzycznych szykują się duże redukcje zatrudnienia. Szczególnie mizernie wygląda to na tle pomocy udzielanej przez inne kraje Unii Europejskiej. Tym bardziej trudno zrozumieć i odnaleźć szacowaną przez MKiDN na ponad 6 mld zł całkowitą wartość dotychczasowej pomocy dla sektora kultury.

Środowiska związane z kulturą czekają także na rozwiązanie zmiany artykułu 15 L zawartego w Tarczy Antykryzysowej, w której to sprawie Minister Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu przychylił się do stanowiska twórców oraz organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, wskazującego na bezzasadność dalszego wstrzymywania poboru wynagrodzeń przez te organizacje w sytuacji, gdy większość przedsiębiorców wznowiła działalność gospodarczą i uzyskuje wpływy także z eksploatacji praw autorskich i pokrewnych.

Na koniec, w kontekście najważniejszego tematu poniższej publikacji, chciałbym przytoczyć

jeszcze szacunkowe dane, ile straciła polska kultura na tym, że jesteśmy już jedynym krajem w UE, który nie ma zaktualizowanej listy urządzeń podlegających opłacie reprograficznej o smartfony (a nie jest to jedyny typ urządzeń, o które zabiega polska kultura!). Od wielu lat środowiska twórcze u każdego ministra kultury zabiegały o rozszerzenie listy.

Nie było na to miejsca w ramach publikowanych przeze mnie artykułów, a zagadnienie to wymaga kilku zdań dodatkowego wyjaśnienia.

Najbardziej miarodajne dane pochodzą przede wszystkim z obliczeń EY z 2014 roku, kiedy oszacowano, że w przypadku, gdyby wysokość niedopłaty obliczać na podstawie średniej dla takich urządzeń 1,57% jego ceny (na dzisiaj – od blisko ćwierć wieku – minister kultury może wyznaczyć opłatę reprograficzną w wysokości do 3% ceny urządzenia), roczne straty polskich twórców oscylują wokół kwoty 350 mln zł. Co oznacza, że od 2008 roku, kiedy to minister kultury Bogdan Zdrojewski po raz ostatni aktualizował listę, bezwzględna kwota strat do dzisiaj sięga 4,2 mld zł.

Należy w tym miejscu dodać, że aktualny projekt ustawy o statusie zawodowego artysty pozwala ministrowi kultury na podniesienie maksymalnej stawki 3% od ceny urządzenia do 6%. Połowa wsparłaby fundusz emerytalny dla twórców, a połowa trafiałaby do stowarzyszeń branżowych, które rozdzielałyby je między artystów, autorów czy naukowców. Zapewne w przypadku urządzeń przenośnych, po negocjacjach, zostanie ustanowiona stawka około 4% (czyli 2 razy 2%), zatem już wiadomo, że tak obliczana strata przy 2% dla twórców sięgnie 5 mld zł, a 4% 10 mld zł. Przy zastosowaniu maksymalnej możliwej stawki 6% taka strata dla polskiego państwa to aż 16 mld zł.

A co w przypadku innych państw europejskich? W przypadku Niemiec czy Francji z tytułu opłaty od sprzedaży samych tylko urzą-

dzeń *smart* rodzimi twórcy otrzymują opłatę w wysokości 5% od sprzedaży (bez konieczności odprowadzania żadnej części tych wpływów do żadnego funduszu), a węgierscy twórcy – analogicznie – nawet 12%. Przyjęcie takich stawek oznaczałoby zwiększenie szacowanych strat dla polskich twórców na poziomie od 13 mld zł do 32 mld zł rocznie.

Dodajmy raz jeszcze, co nie zdarzy się po wprowadzeniu nowego prawa, bowiem skutecznie propagowaną od 12 lat narracją lobbyistów koncernów międzynarodowych uważam za manipulację mającą wystraszyć obywateli – wyborców, a co za tym idzie – rządzących w Polsce polityków. Opłata ta nie spowoduje podwyżki cen smartfonów ani innych urządzeń. Nie działa się tak we wszystkich innych państwach Unii Europejskiej, w której opłata ta obowiązuje od lat (w wielu przypadkach dużo wyższa, jak wcześniej wykazałem), a dodatkowo nie obciąża ona polskiego podatnika i budżetu państwa, podobnie jak w przypadku funduszy generowanych z sieci kablowych na rzecz funduszu dla polskich filmowców, będących w dyspozycji PISF.

Kończąc mój wstęp/suplement: polska kultura, w tym rodzimy rynek muzyczny, wymaga natychmiastowej i systemowej pomocy także w najbliższych latach już po zakończeniu pandemii koronawirusa.

OTO PEŁNA TREŚĆ MOJEGO ARTYKUŁU OPublikowaneGO W MAJU 2020 ROKU W OKO.PRESS

Opłata od każdego sprzedanego smartfona czy tabletu może stać się poważnym wsparciem dla twórców kultury, szczególnie w czasie koronawirusa, jeśli zostanie szybko wprowadzona. Minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński taką opłatę ostatnio zapowiadał, ale o terminach na razie nic nie wiadomo.

Opłata od sprzedaży smartfonów i innych nowoczesnych urządzeń może wesprzeć unie-

ruchomionych z powodu pandemii polskich twórców, artystów i naukowców już w najbliższych miesiącach.

Wicepremier i minister kultury Piotr Gliński 29 kwietnia 2020 roku zapowiedział, że prace nad taką opłatą trwają w resorcie i „przyspieszyły” z powodu epidemii. Ubolewał, że *Polska jest jednym z ostatnich europejskich krajów, która nie ma opłaty reprograficznej*, ale nie wyjaśnił, dlaczego i za jego kadencji tego nie zrobiono. Dodał, że pieniądze pozyskane z takiej opłaty miałyby trafić na specjalny fundusz ubezpieczeniowy dla artystów.

Do tej pory podobną opłatą byli obciążeni producenci i importerzy rozmaitych urządzeń i materiałów, na których użytkownicy utrwalają lub odtwarzają filmy, muzykę, książki czy prace naukowe.

Ponieważ według ustawodawcy opłata ta jest wynagrodzeniem dla twórców za zgodne z prawem kopiowanie i zwielokrotnianie legalnych utworów przez obywateli – nie jest to żaden podatek. Rozwiązanie takie nie jest także niczym nowym.

Taka opłata od czystych nośników funkcjonuje w Polsce od 1994 roku, zaś w Europie od co najmniej pół wieku. Dotyczy urządzeń i nośników, np. dysków twardych, drukarek, nagrywarek CD/DVD, płyt CD, papieru ksero i in.

Najwcześniej wprowadziły ją Niemcy, z myślą o kasetach magnetofonowych, w latach 60. ubiegłego wieku. Funkcjonuje także w: Kanadzie, Australii, Stanach Zjednoczonych i Rosji. W całej Unii Europejskiej z wyjątkiem Luksemburga. Reguluje to unijna Dyrektywa 2001/29/WE. Opłata ta, zwana reprograficzną, wynosi w Polsce od 1,5 proc. do 3 proc. ceny sprzedawanego nośnika czy urządzenia. Wprowadziła ją ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku. Ministerstwo Kultury w rozporządzeniu z 2003 roku

zdecydowało, od jakich nośników i urządzeń jest nakładana i w jakiej wysokości.

Oplata w żadnym kraju nie wpłynęła na cenę detaliczną sprzętu. U nas też ceny detaliczne nie powinny wzrosnąć nawet o złotówkę.

Obowiązująca w Polsce ustawa, która nałożyła opłatę od nadawców kablowek przeznaczoną dla Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, także nie zrujnowała biznesu płacących ją podmiotów. Opłatę pobiera Ministerstwo Kultury, które przekazuje ją kilkunastu organizacjom zbiorowego zarządzania prawami twórców (ZAiKS, SFP, STOART, SAWP, ZPAV, ZASP, KOPIPOL, SARP i inne), reprezentujących wszystkich uprawnionych.

Dzielona jest między te podmioty w zależności od udziału danych treści na danych urządzeniach i materiałach. Następnie, po potrąceniu kosztów inkasa (kilkanaście procent), organizacje dzielą te pieniądze na wszystkich swoich członków – proporcjonalnie do udziału danego autora czy wykonawcy w tantiemach.

Uwzględnia się przy tej okazji roczne wpływy z tantiem z tytułu nadań w innych mediach, takich jak radio, telewizja, Internet czy kina, ewentualnie z tytułu sprzedaży książek, płyt, biletów do kina itp.

No to czas na smartfony

W 2013 roku organizacje zarządzające prawami twórców zaproponowały wprowadzenie takiej opłaty w wysokości 1,5 proc. w przypadku smartfonów i 2 proc. – tabletów.

Więcej szczegółów można znaleźć w sprawozdaniu z posiedzenia w Zaiksie 7 października 2013 roku.

Podstawa do rozszerzenia opłaty na producentów i dystrybutorów sprzętu elektronicznego wynika ze wspomnianej wyżej dyrektywy Unii

Europejskiej. Pozwala ona na kopiowanie w ramach dozwolonego użytku utworów objętych prawem autorskim, o ile twórca ma z tego tytułu zapewnioną sprawiedliwą rekompensatę.

Od co najmniej 12 lat środowiska związane z kulturą domagały się aktualizacji listy, która określa, kto i za co jest zobowiązany do odprowadzania opłaty. Proponowane zmiany są korzystne nie tylko autorów tekstów i kompozytorów, są ważne także dla: naukowców, aktorów, muzyków, autorów scenariuszy filmowych i telewizyjnych, pisarzy, fotografów, grafików, malarzy, tancerzy, choreografów czy autorów sztuk teatralnych i sztuk wizualnych. Aż sześćset osób związanych z polską kulturą podpisało w 2014 roku Apel Twórców, skierowany 3 listopada 2014 roku do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przeszedł bez echa i nagłośnienia w mediach. Podczas pandemii koronawirusa artyści ostatnio ponownie zaapelowali do rządzących o rozszerzenie listy.

Przypomnijmy, dziś znajdują się na niej: płyty CD i DVD, skanery, faksy, odtwarzacze MP3, papier kserograficzny, drukarki, twarde dyski, radia z odtwarzaczami, nagrywarki CD i DVD etc.

Od ponad dekady lista nie jest uaktualniana. Nie ma na niej: smartfonów, tabletów, konsol do gier, dekodów i telewizorów *smart*, *pen-drive'ów* i przenośnych kart pamięci. Są one uwzględnione w przypadku wszystkich pozostałych państw Unii Europejskiej z wyjątkiem Luksemburga. Resort kultury może w każdej chwili uaktualnić w wydanym przez siebie rozporządzeniu listę takich urządzeń lub nośników kultury.

To jest 300 mln co rok

To zaniedbanie ma wymierny skutek – zamiast ostrożnie szacowanych 300 mln zł w przypadku rozszerzenia listy o smartfony i tablety, w 2018 roku opłata od czystych nośników

przyniosła polskim twórcom zaledwie ok. 2,5 miliona złotych.

W innych krajach pobiera się z tytułu takiej samej opłaty nawet ok. 100–200 milionów euro rocznie (średnio – kilkadziesiąt milionów).

Dyrektor generalny SACEM (Stowarzyszenie Poetów, Kompozytorów i Wydawców Muzycznych) i wiceprezes GESAC (Europejskie Zrzeszenie Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów) Jean-Noël Tronc już w 2015 roku mówił: *Kopiowanie prywatne przynosi twórcom we Francji ok. 200 mln euro rocznie. Nie do uwierzenia, że w Polsce jest to zaledwie 1,7 mln euro. Biorąc pod uwagę polski PKB, organizacje zbiorowego zarządzania w Polsce powinny zbierać dla twórców 60 mln euro z opłaty od czystych nośników.*

Niedawna deklaracja ministra Glińskiego daje więc nadzieję pogrążonemu w kryzysie finansowym sektorowi kultury. Od ponad 2 miesięcy działalność artystów jest zamrożona, ale i po zakończeniu pandemii trudno spodziewać się tłumnego uczestnictwa Polaków w wydarzeniach kulturalnych. Kryzys ten dotknął cały świat, jednak na tle Europy polski rząd szalenie oszczędnie wspomaga tę grupę zawodową i tę część polskiej gospodarki.

Przemysły kultury przynoszą Polsce ok. 3,5 procent PKB rocznie, czyli więcej niż górnictwo, rolnictwo czy turystyka. Dają zatrudnienie około 320 tys. osób, w tym ok. 60 tys. twórców i artystów.

Mizerna pomoc

8 kwietnia wicepremier Gliński zapowiedział, że całkowita wartość pomocy dla instytucji sektora kultury w różnych formach może mieć wartość do 4 mld zł, czyli prawie tyle, ile wynosi roczny budżet resortu. Nic tego dzisiaj nie zapowiada. Poza ogólnodostępną dla wszystkich przedsiębiorców Tarczą Antykryzysową sektor

kultury otrzymał pakiet stypendiów i programów wartości poniżej 100 mln zł.

Minister kultury podpisał rozporządzenie „Kultura w sieci” ws. nowego programu wsparcia dla artystów, twórców i instytucji, przeznaczając na to najpierw 20 mln zł, a później kolejne 60 mln zł.

Tę mizerną pomoc dla sektora zatrudniającego ponad 300 tys. osób gorzko komentowali m.in. pisarz Zygmunt Miłoszewski, aktor Jacek Poniedziałek czy były wicepremier Jerzy Hausner.

Kultura to także rozrywka. Niestety, w przypadku polskiego showbiznesu, cenne programy pomocowe „Tarcza Finansowa PFR” Polskiego Funduszu Rozwoju dotyczą jedynie największych podmiotów obecnych na polskim rynku kultury i rozrywki. Specyfika działania tej branży, najczęściej nie zatrudniającej nikogo na etatach, nie została uwzględniona w regulaminie obydwu programów. A przecież to właśnie ta branża będzie odmrażana w ostatnim etapie, co zapowiedział 22 maja minister zdrowia Łukasz Szumowski.

Koalicja Miast dla Kultury, obejmująca m.in.: Warszawę, Lublin, Kraków, Katowice, Szczecin, Łódź, Wrocław, Gdańsk i Poznań, zaapelowała do rządu o włączenie sektora kultury do kolejnych edycji tarczy antykryzysowej.

Kultura daje kreatywność, tak bardzo ważną dla polskiej gospodarki – argumentowali prezydenci tych miast z Rafałem Trzaskowskim na czele. Już jako kandydat PO na urząd Prezydenta RP Rafał Trzaskowski powiedział 20 maja o potrzebie myślenia o tym, jak będzie wyglądał przemysł kreatywny po pandemii.

Niemcy – 54 mld euro dla artystów

W krajach europejskich i w Stanach Zjednoczonych od kilku tygodni przeznacza się na

takie programy pomocowe średnio od kilku do ponad 150 miliardów euro. Niemcy już 25 marca – jako pierwszą transzę – wyasygnowały kwotę 54 miliardów euro dla artystów i małych instytucji kultury. Dlaczego?

Według corocznych badań EY (wcześniej Ernst & Young) na zlecenie GESAC (Europejskie Zrzeszenie Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów) „Creating Growth: Measuring Cultural and Creative Markets in the EU” cała branża kreatywna, kulturalna i rozrywkowa to trzeci najpotężniejszy sektor gospodarki Unii Europejskiej, generujący 535 miliardów euro obrotu oraz ponad 7 milionów miejsc pracy – co stanowi 3,3 proc. populacji pracujących w UE.

W sektorze tym zatrudnionych jest pięć razy więcej Europejczyków niż w branży telekomunikacyjnej oraz dwa razy więcej niż w przemyśle samochodowym. Zgodnie z raportami z tych badań sektor kreatywny i kulturalny wykazuje wyjątkową odporność na kryzysy gospodarcze, a pełniąc rolę prekursora w zakresie innowacji cyfrowych, plasuje się na bardzo korzystnej pozycji do dalszego wzrostu gospodarczego.

W znacznej mierze opiera się na lokalnej sile roboczej. Ponadto sektor kulturalny i kreatywny przyciąga w szczególności młodych pracowników: 19,1 proc. stanowisk pracy zajmują osoby poniżej 30. roku życia.

Powodem jest więc nie jest tylko trudna do przecenienia rola kultury w ciężkim dla obywateli czasie izolacji – pisał o tym niedawno w Spidersweb pisarz Łukasz Kotkowski, ale także fakt, że pracownicy instytucji kultury i artyści to po prostu jedna z bardzo dużych grup zawodowych, która potrzebuje pomocy.

Warto im podać pomocną dłoń w kryzysie wywołanym epidemią, bo kultu-

ra i rozrywka stanowią jedno z ważnych kół zamachowych gospodarki. Łatwiej będzie wywołać popyt na rynku dóbr konsumpcyjnych dzięki wydarzeniom kulturalnym, które również napędzają turystykę i wpływ w samorządach. A to dzisiaj bezcenne tak dla polskiej gospodarki, dla upragnionego wzrostu krajowego PKB, jak i dla wszystkich Polaków.

Pierwszą z analiz sytuacji polskiej kultury w czasach pandemii napisał Jacek Cieślak w „Rzeczpospolitej”, jedną z ostatnich piszący te słowa w Magazynie TVN24. Powstają badania dotyczące przewidywanego uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych po pandemii – mają znaczenie nie tylko dla przemysłów kreatywnych, ale są również ważne dla branży turystycznej. Raporty z tych badań powstały m.in. w USA i Kanadzie.

Tym bardziej trudno uznać rozszerzenie obowiązku uiszczania opłaty reprograficznej za nadzwyczajną pomoc od państwa polskiego, ona się polskim twórcom po prostu należy. Niemniej w sytuacji, kiedy nie widać realnego wsparcia finansowego dla sektorów kultury, a kolejne rządy od wielu lat ulegały wpływom wielkich koncernów elektronicznych, taka zmiana stanowiska to wielka szansa dla polskiej kultury.

Powiązanie ze statusem zawodowym artysty

Rządzący w Polsce postanowili zrobić coś jeszcze. Planują powielić model fiński i hiszpański oraz powiązać płaconie tej opłaty z ustawą o statusie zawodowym artysty. A tym samym powiększyć dwukrotnie opłatę reprograficzną i stworzyć specjalny fundusz ubezpieczeniowo-emerytalny dla każdego artysty i autora w Polsce.

Warto podkreślić, że artyści w Polsce nie są ubezpieczeni i nie mają emerytur. Nieuregulowany status zawodowy był dla nich bolączką

od początku nowej Polski. Dotyczy to także takich zawodów jak tancerze, którzy po zazwyczaj krótkiej karierze – zostają bez środków do życia.

Finalnie pieniądze z opłaty w połowie trafiłyby bezpośrednio do organizacji zbiorowego zarządzania dla twórców (przy podwojeniu wysokości opłaty – nie byłoby to ze stratą dla beneficjentów), jak dzieje się to w miażdżącej większości państw, a połowa zasilałaby ów specjalny Fundusz Wsparcia w ministerstwie.

Urzednicy podkreślają, że dzięki takiemu rozwiązaniu wszyscy – także i mniej popularni oraz nie partycypujący w tantiemach z mediów – artyści otrzymaliby część tych pieniędzy.

W zeszłym roku część środowiska kulturalnego zaczęła protestować przeciwko „weryfikacji” artystów przez rząd. Słowo to zostało wtedy niefortunnie użyte przez jednego z polityków, który prezentował ustawę w ramach kampanii wyborczej, co tylko pogorszyło jej odbiór przez twórców.

A chodziło jedynie o to, kto z artystów zostanie objęty systemem emerytalnym i ubezpieczeniowym, a przecież nie wszyscy, którzy zgłoszą się do urzędów. Bez konsultacji środowiskowych i przedwcześnie zostało to zaprezentowane opinii publicznej.

Warto wspomnieć, że treść ustawy konsultowali m.in. Zygmunt Miłoszewski i Magdalena Lankosz, a także inni członkowie zespołu niezależnych ekspertów Ogólnopolskiej Konferencji Kultury. Projekt nowej ustawy można znaleźć na stronie Konferencji Kultury.

Zespół badawczy Centrum Badań nad Gospodarką Kreatywną Uniwersytetu SWPS pod kierunkiem prof. dr hab. Doroty Ilczuk badał liczebność i strukturę polskich artystów i twórców pod kątem nowej ustawy.

Trzy zagrożenia

Można by więc być ostrożnym optymistą i stwierdzić, że sprawy idą w dobrym kierunku. Jeśli Ministerstwo Kultury zdoła przeforować swoje plany w rządzie, a później w Sejmie, w polskiej kulturze dojdzie do historycznego przełomu. Są jednak trzy podstawowe zagrożenia.

Pierwsze to finalna wysokość zmiennej opłaty reprograficznej – szczególnie od smartfonów – która jest ustalana arbitralnie przez resort kultury – w szczególności w kontekście podniesienia tej opłaty na tyle wysoko (nie mniej niż ok. 4 proc.), tak by opisany podział 50/50 tych środków nie uszczuplił bezpośredniego podziału opłaty w części dla samych twórców i artystów za pośrednictwem organizacji ich reprezentujących (na poziomie ok. 2 proc.).

Drugie to finalna treść ustawy o statusie zawodowego artysty, która zawsze może ulec zmianie – w szczególności zapisy dotyczące nowego Funduszu Wsparcia Artystów Zawodowych, Karty Artysty Zawodowego i Polskiej Izby Artystów, a także proporcje podziału między typy twórczości, czyli między dane organizacje zbiorowego zarządzania.

Trzecie to zarządzanie funduszem emerytalnym i dalszy podział środków na potrzeby artystów – z samej ustawy niewiele się o tym dowiadujemy, za to środowisko artystyczne ma całkiem uzasadnione obawy co do sprawiedliwego wydatkowania tych środków, bowiem – zdaniem części z nich – przepisy wprowadzają także możliwość wspierania rozmaitych projektów artystycznych, co może zależeć od decyzji politycznych urzędników resortu. We wszystkich tych sprawach środowiska kulturalne i naukowe muszą być zjednoczone i solidarnie patrzeć ministrowi kultury na ręce.

Nie będzie to proste, bowiem nowa ustawa wprowadza też procentowy podział drugiej

części środków pochodzących z opłaty od czystych nośników między organizacje zbiorowego zarządzania, zgrabnie powodując tarcia między nimi.

Agresywny czarny lobbying

W przypadku twórców i artystów ogromnym problemem jest też czarny PR lobbystów elektronicznych – ostatnio mniej agresywny i widoczny w przestrzeni publicznej, ale nadal groźny.

Sam wicepremier Gliniński wspominał o „straszeniu przez lobbystów”. Warto uczulić dziennikarzy piszących o sprawie, by nie padli ofiarą manipulacji. Najważniejszą metodą działania tej grupy jest pokazywanie rzekomo sytych i bogatych artystów oraz jakoby nieporadnych organizacji ich reprezentujących.

Kto jest przeciwny tej opłacie? Największe koncerny europejskie i azjatyckie, a także lokalni importerzy. Są oni stowarzyszeni w Związku Importerów i Producentów Sprzętu Elektronicznego i Elektronicznego Branży RTV i IT (ZIPSEE) „Cyfrowa Polska”. Od wielu lat przekonywali kolejne rządy, że opłata zwiększy ceny urządzeń (polskie ceny smartfonów już dzisiaj są jednymi z najwyższych w Europie). W żadnym kraju europejskim tak się nie stało, nie stało się też tak w Polsce – w przypadku urządzeń z przestarzałej listy.

Aby wyrzucić większy nacisk na polskich polityków już 7 lat temu rozpoczęli dobrze zorganizowaną kampanię, która przez lata trafiała do Polaków. Byli na tyle skuteczni, że początkowo zdołali zasiać ziarno niepewności nawet wśród samych artystów.

Za cel ataku obrali przede wszystkim bezbronnie medialnie Stowarzyszenie Autorów ZAiKS. Akcja „Nie płacę za pałac”, wzmocniona przekazem o fryzjerze z Wałbrzycha, który nie chciał zapłacić za włączone radio – odbiła

się echem w całej Polsce. Wykazali rzekomo niejasne rozliczenia, horrendalne opłaty, nieefektywne zarządzanie majątkiem, zarzucali niesprawiedliwy podział tantiem itp.

Przy tej okazji warto wspomnieć, że ZAiKS to tylko jedna z kilkunastu organizacji zbiorowego zarządzania prawami ludzi kultury i nauki w Polsce. Kiedy to zaczęło nie wystarczać, wybrali jeszcze łatwiejszy cel, czyli znanych – czytaj, „dostatnio żyjących” – artystów, którzy odważyli się publicznie wypowiadać na temat tej opłaty.

Na nic zdawały się wyjaśnienia, że wśród kilkudziesięciu tysięcy twórców jedynie 1 proc. to wielkie gwiazdy. Łatwo, szczególnie wśród internautów, było wzniesić przeświadczenie o oderwaniu się artystów od rzeczywistości.

Kilka lat temu powstała prezentacja po konferencji prasowej, która odbyła się 27 lutego 2015 roku, a dotyczyła opłaty od czystych nośników i „czarnego PR” producentów oraz importerów, w tym akcji „Płacę na pałace”. Ma ona 39 slajdów i ciekawie pokazuje, na czym polegała dezinformacja w tym zakresie 5 lat temu.

Media, które ówczesnie przygotowywały artykuły na ten temat, ostatecznie rezygnowały – zastraszone przez znaczących reklamodawców – członków ZIPSEE / Cyfrowej Polski. Warto zauważyć, że wśród nich są największe światowe koncerny, m.in.: Samsung, Google, LG, Sony, HP, Panasonic, a także nasz rodzimy Komputronik.

O sprawie czystych nośników, a także o kulach czarnego PR-u ZIPSEE / Cyfrowej Polski napisałem już ponad 5 lat temu obszerny, szeroko komentowany, artykuł na swoim blogu na platformie NaTemat.pl pod tytułem „Kultura głupcze! Hejt na ZAiKS to zmowa wielkich koncernów elektronicznych”. Jest on pełny danych, źródeł, linków i ma 3 460 lajków oraz 542 komentarze. Ukazał się 8 maja 2015 roku.

Te dwie bitwy ZIPSEE / Cyfrowa Polska wtedy wygrało, bo ani rząd PO do 2015 roku, ani rząd PiS po 2015 roku nie zaktualizowały listy urządzeń – w formie załącznika do ustawy o czystych nośnikach.

Straty z tego tytułu dla polskich twórców ostrożnie szacuje się na 4 miliardy złotych. Resort kultury obliczał niedosze wpływy na 1 milion złotych dziennie, jednak nieoficjalnie wiadomo, że chodzi o znacznie większe kwoty. Rozbieżności co do szacowanych sum związane są z odmiennym raportowaniem odprowadzania podatku VAT, co w 2015 roku opisała redakcja „Rzeczpospolitej”.

Kolejnym etapem działań ZIPSEE / Cyfrowej Polski od połowy 2018 roku był skuteczny nacisk na polski rząd i nieudana próba wywołania oddolnych protestów pod hasłem ACTA 2 przeciwko nowej dyrektywie Unii Europejskiej o prawie autorskim w sieci.

Tym razem pierwsze skrzypce grał koncern Google, który zaciekle walczył z nowym prawem także w innych krajach europejskich. Ale lobbysci przegrali, a Parlament Europejski uchwalił nową dyrektywę w marcu 2019 roku.

Etap ten jest istotny, bowiem to te same środowiska animowane przez ZIPSEE / Cyfrową Polskę protestują dzisiaj przeciwko opłacie reprograficznej w apelach do premiera Morawieckiego i wicepremiera Glinińskiego.

Na te apele i aktywność lobbystów odpowiada tym razem już prawicowe media, które przyznają, że lobbysci byli blisko polskiego rządu.

Trzeba działać razem

Podsumowując, jeśli środowiska kulturalne oczekują uruchomienia bezpośredniej pomocy od rządu, zarówno na poziomie samych artystów i twórców (stypendia dla wszystkich), jak i przemysłów kreatywnych (Tarcza) – muszą działać razem.

Co do planów rządu w sprawie opłaty od czystych nośników od urządzeń *smart*, to nie ma mowy ani o tym, że zapłacimy my – Polacy, ani o tym, że powstanie nowy podatek. Ceny sprzętu nie wzrosną, a giganci cyfrowi udźwigną niewielką opłatę, która jedynie odrobinę uszczupli ich niemałe zyski. Rynek doskonale reguluje ceny, które wcale nie są jedynie wypadkową kosztów. Także z tego powodu podwyżki nie będą miały miejsca.

A polska kultura będzie mogła chociaż trochę odetchnąć po tym bardzo trudnym i wyniszczającym dla niej okresie pandemii. Okresie, w którym nie uzyskuje ona właściwego wsparcia polskiego rządu.

Źródło przedrukowanego artykułu Stanisława Trzczińskiego „Technologiczni giganci zapłacą polskim twórcom należne im pieniądze [FAKTY, ANALIZA]” – portal Oko.Press 24.05.20.

Stanisław Trzcziński

Kulturoznawca i menedżer kultury, promotor koncertowy i dziennikarz muzyczny. Doktorant oraz wykładowca na Uniwersytecie SWPS, Collegium Civitas w Warszawie i Collegium Da Vinci w Poznaniu.

Prezes zarządu i właściciel agencji marketingu muzycznego STX Music Solutions oraz wiceprezes zarządu i współwłaściciel agencji eventowej STX Jamboree.

Przez 12 lat organizował gale wręczenia nagród muzycznych Fryderyków (2007–2018).

Z Rafałem Kownackim, prawnikiem, Zastępcą Dyrektora
Generalnego Stowarzyszenia Autorów ZAiKS,
rozmawia Jarosław Wasik

O WŁASNOŚCI INTELEKTUALNEJ NA PRZYKŁADZIE PIOSENKI



Jarosław Wasik: Czy zgodnie z prawem autorskim utwór to tylko piosenka?

Rafał Kownacki: Nie. Piosenka jest szczególnym rodzajem utworu, dlatego że najczęściej jest utworem słowno-muzycznym, więc już sama w sobie zawiera te dwa elementy. Natomiast jest tylko i wyłącznie przykładem każdego rodzaju indywidualnej twórczości artystycznej, tzn. takiej, w której występuje indywidualny, wyjątkowy akt twórczy. W Polsce nie jest ważne, czy został on utrwalony. Ważne jednak, żeby był ujawniony, żeby istniała możliwość usłyszenia czy zobaczenia dzieła, a w przypadku piosenki mówimy oczywiście o możliwości odsłuchu. Mamy wiele rodzajów utworów. Świetnym przykładem utworu, z którym każdy z nas spotyka się na co dzień, jest utwór audiowizualny. Może to być krótka forma, taka jak reklama, będąca połączeniem wizji (element wideo) i fonii (element audio). Teledysk muzyczny też jest utworem audiowizualnym. Przykładami są także utwory słowne

– np. zbiór wierszy czy powieść. Są również utwory fotograficzne. Każdy więc rodzaj indywidualnego przejawu twórczej działalności człowieka jest utworem.

JW: Czyli na przykład budynek także jest utworem?

RK: Jak najbardziej – jest to utwór architektoniczny. Istnieją także utwory architektoniczno-urbanistyczne. Utworem urbanistycznym może być nawet plan czy koncepcja zabudowy jakiejś części miasta.

JW: Rozbierzmy piosenkę na czynniki pierwsze. Mamy kompozytora, autora tekstu, wykonawcę lub wykonawców – mogą być nimi: piosenkarz lub piosenkarka, muzycy, orkiestra, chór. Mamy także producenta, czyli kogoś, kto zapłacił za nagranie i wyprodukowanie utworu. Porozmawiajmy o prawach, które przysługują poszczególnym osobom zaangażowanym w powstanie utworu.

RK: Po pierwsze musimy prawa autorskie podzielić na prawa majątkowe i osobiste. Prawa osobiste przynależą tylko twórcom, dlatego że związane są z ich działalnością twórczą, a przejaw tej działalności, czyli utwór, korzysta następnie z ochrony prawnej. Natomiast prawa majątkowe przysługują danej osobie lub firmie (w przypadku wydawcy bądź producenta) i związane są z eksploatacją, tzn. z obrotem danym utworem, tym, jak on funkcjonuje na rynku i jakie przynosi w związku z tym korzyści majątkowe. Prawa autorskie przysługują wszystkim współtwórcom danego utworu. W przypadku utworów muzycznych czy słowno-muzycznych, a piosenka jest takim utworem, osób zaangażowanych w proces twórczy najczęściej jest więcej niż jedna. Takim najbardziej popularnym modelem jest inny autor warstwy muzycznej (kompozytor) i inny autor warstwy słownej (tekściarz). I w tym przypadku jest przynajmniej dwóch współautorów, a każdy z nich w takim samym stopniu korzysta z praw osobistych, bo to, co zostało razem stworzone, korzysta z ochrony solidarnej, jeśli chodzi o prawa autorskie. Natomiast poza twórcami – których oczywiście może być więcej niż dwóch – są także artyści wykonawcy. Czyli z ochrony prawa autorskiego korzysta sam utwór, z racji tego, że został stworzony i funkcjonuje w obrocie, ale także wszyscy ci, którzy zaangażowani są w utrwalenie tego utworu – piosenkarz (który może, ale nie musi być autorem słów czy kompozytorem), muzycy (którzy grają utwór będący kompozycją, czyli warstwą muzyczną piosenki), jest to również producent, aranżer i w przypadku obrotu tego utworu na rynku muzycznym bardzo często także uprawnionym, czyli tym, który korzysta z tych praw majątkowych (zarabia na tym, że utwór jest słuchany), jest także wydawca muzyczny. Jeżeli twórcy zdecydują się na wykonywanie swoich praw za pośrednictwem wydawcy muzycznego i w jakimś stopniu na podstawie umowy wydawniczej przenoszą na niego prawa majątkowe autorskie, to także wydawca jest uprawniony do wynagrodzeń z ty-

tułu eksploatacji, odtwarzania czy odsłuchu utworów muzycznych.

JW: W tym momencie trzeba by było przywołać słynne nazwisko – Maryla Rodowicz. Artystka jest właścicielem praw wykonawczych, ponieważ nie tworzy swoich piosenek, prawda?

RK: W zakresie wykonań utworów Maryla Rodowicz, tak jak i każdy artysta wykonawca, korzysta z praw pokrewnych autorskich, więc w tym zakresie rzeczywiście mówimy o prawach pokrewnych, a nie mówimy o prawach autorskich.

JW: Wróćmy zatem do kwestii praw producenta. Kto jest właścicielem takich praw?

RK: Producent muzyczny to bardzo ważna osoba lub firma, pod której nazwiskiem albo nazwą utrwalony został po raz pierwszy fonogram, tzn. nagranie dźwiękowe albo wideogram, czyli nagranie audiowizualne, wideoklip danego utworu. Producent jest przede wszystkim odpowiedzialny za wszelkie kwestie techniczne związane z utworem, natomiast często jest też osobą zaangażowaną w proces twórczy, czyli jest aranżerem, może też być częściowo odpowiedzialny za kompozycję danego utworu. Warto pamiętać o tym, że producent, który zostanie ujawniony jako współautor danego utworu muzycznego, korzysta z ochrony takiej jak twórca. Jeśli jest to utwór współautorski, to musi zostać zawarta stosowna umowa pomiędzy stronami, czyli współtwórcami, którzy decydują się na ustalenie, w jakiej części każda z tych osób przyczyniła się do powstania utworu. Producent w takim przypadku może więc być nawet współautorem utworu i korzystać z pełnej ochrony prawa autorskiego.

JW: Zapytam zatem – kto chroni tych wszystkich twórców? Wymieniliśmy autorskie pra-

wa majątkowe i osobiste, prawa wykonawcze i producenckie. Jakie organizacje chronią tych twórców i płacą im wynagrodzenia?

RK: Z przyjemnością mogę przywołać Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które mam zaszczyt reprezentować. ZAiKS jest najstarszą organizacją zbiorowego zarządzania w Polsce i jedną z najstarszych na świecie – mamy już 102 lata. ZAiKS reprezentuje autorów i twórców, nie tylko twórców muzycznych. Warto powiedzieć, że w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS mamy kilkanaście sekcji, które reprezentują prawie wszystkie przejawy działalności twórczej możliwe do wykonywania w Polsce. Ochroną praw twórców i współtwórców utworów muzycznych zajmuje się ZAiKS. Jeżeli chodzi o prawa wykonawcze artystów wykonawców, to mamy inne organizacje, tj. STOART (Związek Artystów Wykonawców STOART) i SAWP (Stowarzyszenie Artystów Wykonawców Utworów Muzycznych i Słowno-Muzycznych SAWP), w przypadku producentów audio i wideogramów mamy ZPAV (Związek Producentów Audio-Video), a w przypadku utworów audiowizualnych mamy Stowarzyszenie Filmowców Polskich ZAPA. W każdym kraju istnieje sieć organizacji zbiorowego zarządzania, które reprezentują uprawnionych do poszczególnych kategorii czy rodzaju twórczości. Jeśli chodzi o muzykę i twórców, w Polsce mamy Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które jako jedyna organizacja reprezentuje twórców utworów muzycznych. Warto też podkreślić, że ZAiKS działa w międzynarodowych sieciach – jedną z nich jest CISAC (Międzynarodowa Konfederacja Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów), zrzeszająca 233 stowarzyszeń autorskich ze 122 krajów. Celem, jaki przyświecał założycielom CISAC-u w 1926 roku (jednym z nich był ZAiKS), była wspólna i jednorodna ochrona praw i interesów autorów na całym świecie. Siedzibą Sekretariatu Generalnego CISAC jest Paryż. ZAiKS jest również członkiem GESAC-u (Europejskiego Zrzeszenia Stowarzyszeń

Autorów i Kompozytorów). Organizacja, z siedzibą w Brukseli, powstała w grudniu 1990 roku. GESAC zrzesza 34 stowarzyszenia autorskie z Unii Europejskiej, Norwegii i Szwajcarii i reprezentuje blisko 700 tys. autorów lub posiadaczy praw w dziedzinie muzyki, sztuk graficznych i plastycznych, dzieł literackich, dramatycznych i audiowizualnych oraz wydawców muzycznych. Można powiedzieć, że każdy kraj ma swój „ZAiKS”, czyli organizację taką jak nasza. Dzięki temu udaje nam się skutecznie egzekwować i wypłacać wynagrodzenia dla twórców polskich za odtwarzanie ich utworów za granicą, a z kolei twórcy zagranicznych utworów mogą, dzięki ZAiKS-owi i przekazaniu tych wynagrodzeń do właściwych organizacji za granicą, także korzystać z tego, że ich utwory są eksploatowane, odtwarzane i odsłuchiwane w Polsce.

JW: Zatem jeżeli w Polsce rozgłośnie radiowe odtwarzają piosenkę Madonny, to ZAiKS płaci swojemu odpowiednikowi w innym kraju, a jeżeli np. w Stanach Zjednoczonych zagrają piosenkę Dawida Podsiadły, to tamtejsza organizacja płaci ZAiKS-owi, a z ZAiKS-u pieniądze trafiają do Dawida Podsiadły?

RK: Co do zasady tak się to odbywa, pod warunkiem, że Madonna nie powierzyła tego utworu w zarząd ZAiKS-owi, a właściwie twórcy piosenki Madonny, bo i taka sytuacja może wystąpić. ZAiKS nie reprezentuje tylko i wyłącznie polskich twórców w oparciu o umowy powierzenia, mamy też przykłady twórców zagranicznych, którzy akurat na terytorium Polski powierzają nam swój repertuar, czyli nie muszą korzystać z pośrednictwa innych organizacji. Natomiast modelowo jest tak, jak powiedziałeś – polscy twórcy za pośrednictwem ZAiKS-u otrzymują wynagrodzenia z całego świata, a zagraniczni artyści także za pośrednictwem ZAiKS-u otrzymują wynagrodzenie z Polski.

JW: Jeżeli znajdę jakąś piosenkę, np. w Internecie, to czy mogę jej używać do różnych celów?

RK: Zależy, o jakie cele pytasz – czy o cele odsłuchowe, czy będziesz chciał tę piosenkę nagrać, opracować, czyli w jakiś sposób zmodyfikować, a może wykonać publicznie?

JW: Na przykład: jestem vlogerem, nakręciłem filmik i chciałbym użyć w nim piosenki, która istnieje na rynku, ale ja jej nie napisałem, nie skomponowałem ani nie zaśpiewałem.

RK: Czyli chciałbyś uatrakcyjnić swojego vloga albo, w przypadku świata bardziej analogowego, odtwarzać tę muzykę w punkcie usługowym, żeby np. przyciągnąć klientów nie tylko do swojej podstawowej działalności, ale także do tej muzyki, która odtwarzana jest w tle. Możesz skorzystać z ZAiKS-u w przypadku praw autorskich, a w przypadku praw pokrewnych – z innych organizacji. Jeżeli chcesz odtwarzać te utwory – i nieważne, czy robisz to w Internecie czy poza nim – to właśnie w takich sytuacjach możesz skorzystać z dobrodziejstwa systemowego, jakim jest organizacja zbiorowego zarządzania, która może udzielić ci licencji na cały swój repertuar. W przypadku ZAiKS-u to jest prawie cały światowy repertuar. Oczywiście są tacy twórcy, którzy w niewielkim stopniu wyłączają repertuar zbiorowego zarządu, ale to jest naprawdę ułamek. Można przyjąć, że jeżeli chcesz odtworzyć jakąkolwiek piosenkę w swoim lokalu użytkowym czy na swojej stronie internetowej, to przychodząc do ZAiKS-u i kupując licencję, będziesz mógł legalnie korzystać z każdego utworu, którym chcesz wzbogacić swoją stronę lub prowadzony przez siebie punkt usługowy.

JW: Ostatnio w różnych mediach pojawiło się pojęcie „czystych nośników”. Czy możemy wytłumaczyć, czym one są?

RK: Takimi klasycznymi czystymi nośnikami, które każdy z nas zna, są płyty winylowe, DVD, CD, ale także używane głównie w celach informatycznych – chociaż też do przechowywania utworów – twarde dyski czy pendrive'y. To są czyste nośniki, czyli urządzenia, które dzięki możliwości zapisu mogą być miejscem umieszczenia na nich różnych treści, a w przypadku utworów treści objętych ochroną prawa autorskiego.

JW: Czyli telefon i tablet to także czyste nośniki.

RK: Dokładnie tak. Kiedyś korzystaliśmy głównie z płyt, a teraz do odsłuchiwania piosenek czy do oglądania filmów używamy również smartfonów i tabletów. Niestety polskie prawo na razie tego nie przewiduje i od 11 lat nie ma zmienionego rozporządzenia zatwierdzającego listę urządzeń, od których w ramach czystych nośników twórcy utworów mogą korzystać z rekompensaty. Ideą opłaty od czystych nośników było to, by twórcy utworów, które są w taki sposób utrwalane, a następnie odtwarzane i odsłuchiwane, mogli korzystać – w bardzo niewielkim i nieuciążliwym dla konsumentów stopniu – z faktu, że te utwory zapisane są na nośnikach i znajdują się w obrocie rynkowym. Liczymy na to, że uda się to zmienić. W całej Europie, poza Wielką Brytanią, która ma inny system prawny, Polska jest jedynym krajem, w którym twórcy nie mogą korzystać z ochrony państwa w tym zakresie. Dlatego robimy co możemy i mamy nadzieję, że pan minister zauważy, że smartfony i tablety pojawiły się w obrocie i służą także do utrwalania i rozpowszechniania utworów. Wtedy polscy twórcy będą mogli korzystać z opłaty, która, tak jak powiedziałem, w żadnym stopniu nie jest odczuwalna dla konsumentów, ponieważ pokrywają ją importerzy i producenci tychże urządzeń.

JW: Zapytam jeszcze o dyrektywę Unii Europejskiej w sprawie praw autorskich na jedno-

litym rynku cyfrowym. Pojawiła się słynna „trzynastka”, artykuł 13. W czym rzecz?

RK: Wokół tego tematu mieliśmy przez kilka lat batalię zarówno w Polsce, jak i w całej Unii Europejskiej. Nawet zupełnie niesłusznie tę dyrektywę określano mianem ACTA 2, tak jakby miała ograniczać w jakimś stopniu prawa osobiste w Internecie. Dyrektywa jest *de facto* odpowiedzią na Internet. Do tej pory w prawie Unii Europejskiej nie było żadnego instrumentu, rozporządzenia czy aktu prawnego, który regulowałby, jak powinno wyglądać korzystanie z praw autorskich i czerpanie z nich korzyści w Internecie. Zatem ta dyrektywa jest odpowiedzią na to, co działo się na świecie przynajmniej w ostatniej dekadzie. Artykuł 13 dotyczył pewnego wyrównania niesprawiedliwości polegającej na tym, że na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat firmy bogaciły się, korzystając z utworów objętych ochroną prawa autorskiego, ale nie dzieliły się lub dzieliły się tylko w minimalnym stopniu zyskami z przyrostu swojej wartości. Świetnym przykładem jest serwis YouTube, który został założony jako korzystający z tzw. reżimu wolnej przystani, co oznacza, że miał tylko pośredniczyć w umieszczaniu, a następnie odsłuchu czy oglądaniu treści. YouTube zbudował jednak swój model biznesowy, w którym, jak każdy doskonale wie, funkcjonują pewne algorytmy, podpowiadające nam treści na podstawie naszych wcześniejszych wyszukiwań w tym serwisie. YouTube jest świetnym przykładem serwisu, w którym rzeczywiście w bardzo niewielkim stopniu na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat nastąpiło podzielenie się przyrostem wartości samego serwisu z twórcami, bez których *de facto* nikt by na YouTube'a nie wszedł.

JW: Czy możemy podać mniej więcej, żebyśmy uzmysłowili, jakie to są pieniądze, tzn. ile serwis YouTube płaci twórcom?

RK: Te informacje nie są do końca jawne, dlatego możemy posługiwać się tylko i wyłącznie

danymi analityków, którzy mówią o skali kilku procent. Są takie opracowania, które mówią nawet o 1,5–1,6%, natomiast możemy przyjąć, że jest to kilka procent wartości. Czyli z całości wzbogacenia się serwisu, możliwego dzięki utworom objętym ochroną prawną autorską, tylko kilka procent ten serwis przeznacza dla twórców tych utworów. Opracowanie autorstwa prof. Liebowitza z Uniwersytetu w Teksasie dotyczące globalnej wartości mówi o skali 1,5 mld dolarów rocznie samych strat dla twórców z tytułu tylko i wyłącznie tego serwisu, a właściwie niewypłacanych w sposób uczciwy, czyli proporcjonalny do przyrostu wartości rynkowej YouTube'a, wynagrodzeń. Opracowania są bardzo różne, niemniej dane zawsze oscylują wokół wartości kilku procent. Według badań opinii publicznej przeprowadzonych podczas prac nad dyrektywą ponad 60% Europejczyków powiedziało, że wszystkie serwisy internetowe (nie tylko YouTube) w zbyt małym stopniu wypłacają wynagrodzenia autorom z tytułu utworów, które stanowią „sól ziemi” tychże serwisów, bo przecież bez muzyki i filmów nikt by z nich nie korzystał.

JW: Czyli te serwisy, za które płacimy abonamenty, również w tak niewielkim stopniu płacą autorom za ich twórczość?

RK: Te serwisy są w zupełnie innej sytuacji niż chociażby wymieniony przeze mnie YouTube. Mianowicie wszystkie serwisy, z których korzystamy w swoich smartfonach czy na innych urządzeniach – jak europejski Spotify, Deezer, amerykański Apple Music czy Tidal – mają podpisane umowy z organizacjami zbiorowego zarządzania. Dzięki temu warunki wynagrodzeń dla twórców są dużo korzystniejsze. Słuchając muzyki w serwisach, co do których mamy obowiązek uiszczenia opłaty abonamentowej bądź korzystamy w systemie freemium za cenę tego, że odsłuchujemy reklamy, możemy mieć pewność, że wynagrodzenia wypłacane twórcom utworów są na pewno dużo wyższe i dużo bardziej uczciwe niż wynagro-

dzenia serwisów, które do tej pory korzystały z unijnego wyjątku w prawie autorskim i nie musiały podpisywać umów z taką organizacją jak ZAiKS. W przypadku serwisów typu Spotify, Tidal czy Deezer utwory tam zamieszczone są w pewien sposób profesjonalnie zagregowane czy przez wydawcę czy samego twórcę, zatem nie jest to element reakcji czy zachowań konsumenckich. Jednak, jak każdy z nas wie, znacząca część działalności YouTube'a czy podobnych serwisów to utwory, wideoklipy czy filmiki, w których umieszczone są fragmenty piosenek pochodzące od konsumentów. Natomiast w przypadku tych kanałów, które prowadzone są przez profesjonalne podmioty – wytwórnie, nadawców czy samych artystów i twórców, to ta działalność również objęta

jest licencją ZAiKS-u i podobnych organizacji, a wynagrodzenia ustalane są w sposób jak najbardziej możliwy do zaspokojenia oczekiwań twórców. Niestety zdecydowana większość działalności serwisu YouTube i jemu podobnych do tej pory korzystała ze wspomnianego wyjątku i dyrektywa miała na celu wprowadzenie nowych przepisów, które będą zobowiązywały do podpisywania umów z ZAiKS-em i innymi organizacjami oraz dbania o grupowy interes twórców właśnie w oparciu o przepisy słynnego artykułu 13., który stał się, po zmianie numeracji, artykułem 17. Dyrektywy w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym.

JW: Dziękuję za rozmowę.

Anna Lubasińska-Tabacznik
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

57. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU



4–7 WRZEŚNIA 2020

W związku z epidemią koronawirusa i obostrzeniami nałożonymi przez władze kraju organizacja 57. Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki została przełożona z 5–8 czerwca na 4–7 września 2020 roku. Zgodnie z rządowymi wytycznymi na widowni mogło zasiąść o połowę mniej fanów tego wydarzenia. Mimo tak wyjątkowej sytuacji zarówno w kraju, jak i na świecie postarano się, by zapewnić wszystkim uczestnikom bezpieczny udział w festiwalu (dystans, dezynfekcja, maski).

SCENOGRAFIA

Jak co roku scenografia zaskoczyła wieloma oryginalnymi elementami – na przygotowanej scenie pojawiło się prawie tysiąc punktów świetlnych i wiele pokazów multimedialnych. Jej autorem był Giorgos Stylianos-Matsis. W swej koncepcji postawił na to, by dekoracja nie wystawała ponad dach, i zamknął ją ogromnym łukiem, na którym były wyświetlane projekcje multimedialne oraz Wieża

Piastowska. W ostatecznym efekcie scenografia cechowała się dynamiką i niepowtarzalnym klimatem.

KONCERTY

PIĄTEK, 4 WRZEŚNIA

Opole na start, godz. 20.05,
reż. Konrad Smuga

Gala otwierająca Opole 2020 została poświęcona zwyciężczyni pierwszego opolskiego Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej, niedawno zmarłej Ewie Demarczyk. Wielki przebój artystki *Grand valse brillante* (muz. Zygmunt Konieczny, sł. Julian Tuwim) wykonała Halina Mlynkova. Ponadto na opolskiej scenie wystąpiły ze swoimi przebojami Cleo i Anna Jurkiewicz, która świętowała w tym roku 35-lecie działalności artystycznej. Po raz pierwszy na deskach Amfiteatru Tysiąclecia wystąpiła sanah, gwiazda znana z takich przebojów jak *Szampan* (muz. Jakub Galiński, sanah, sł. sanah, Magdalena Wójcik) i *Melodia* (muz. Bogdan Kondracki, sanah, sł. Karolina Kozak,

sanah, Magdalena Wójcik). Duet Aleksandra Nykiel i Sargis Davtyan przypomnieli piosenkę z repertuaru Anny Jantar *Wielka dama* (muz. Jarosław Kukulski, sł. Maria Bronarska).

Gospodarzami koncertu byli: Izabella Krzan, Ida Nowakowska, Małgorzata Tomaszewska, Rafał Brzozowski, Tomasz Kammel, Artur Orzech, Marek Sierocki, Aleksander Sikora oraz Mateusz Szymkowiak.

**Od Opola do Opola, godz. 22.40,
reż. Konrad Smuga**

W związku z emitowanym na antenie TVP 1 od godz. 21.00 meczem Polska–Holandia drugi koncert festiwalu został retransmitowany telewizjom po zakończonych rozgrywkach.

Koncert *Od Opola do Opola* stanowił podsumowanie tego, co wydarzyło się w polskiej muzyce w ubiegłym roku. Gospodarzami imprezy było trio prezenterów w składzie: Izabella Krzan, Rafał Brzozowski i Mateusz Szymkowiak. Podczas koncertu wybrzmiały największe przeboje polskiej piosenki, które były emitowane w stacjach radiowych i Internecie między ubiegłorocznym i tegorocznym festiwalem. Na scenie pojawili się zarówno młodzi wykonawcy, jak i ci bardziej doświadczeni, którzy w tym roku wydali swoje wielkie hity. Wystąpili: Golec uOrkiestra i Gromee – *Górkę ty* (muz. Łukasz Golec, Andrzej Gromala, Kamil Łanka, Rafał Rozmus, sł. Borys Przybylski, Michał Zabłocki), Viki Gabor – *Superhero* (muz. i sł. Dominic Buczkowski-Wojtaszek, Patryk Kumór, Małgorzata Uściłowska), Cleo – *Dom* (muz. Witold Czamara, sł. Joanna Klepko), Bartas Szymoniak – *Wojownik z miłości* (muz. Michał Parzymięso, Bartosz Szymoniak, sł. Bartosz Szymoniak), sanah – *Melodia* (muz. Bogdan Kondracki, sanah, sł. Karolina Kozak, sanah, Magdalena Wójcik), Marcin Sójka – *Le piej* (muz. i sł. Juliusz Kamil, Michał Pietrzak, Marcin Sójka), Enej – *Ostatni raz* (muz. i sł. Łukasz Kojrys, Mirosław Ortyński, Piotr So-

łoduha), Piotr Cugowski – *Takich jak my nie znał świat* (muz. Jarosław Chilkiewicz, Piotr Cugowski, sł. Wojciech Byrski), Kamil Bednarek – *Bądź przy mnie* (muz. Kamil Bednarek, Jan Smoczyński, sł. Kamil Bednarek), Weronika Juszcak – *Sprint* (muz. Juliusz Kamil, sł. Weronika Juszcak), De Mono – *Prosto w serce* (muz. Tomasz Banaś, sł. Wojciech Byrski), Natalia Zastępa – *Rudy* (muz. Juliusz Kamil, Michał Pietrzak, sł. Juliusz Kamil), Alicja Szemplińska – *Prawie my* (muz. Niahm Murphy, Dominic Buczkowski-Wojtaszek, Patryk Kumór, sł. Dominic Buczkowski-Wojtaszek, Patryk Kumór) oraz Lanberry – *Tracę* (muz. i sł. Dominic Buczkowski-Wojtaszek, Patryk Kumór, Małgorzata Uściłowska).

Podczas koncertu Marek Sierocki zaprezentował najpopularniejsze piosenki okresu *Od Opola do Opola* w Internecie i serwisach streamingowych. Wyliczył również, który polski artysta ma najwięcej fanów w Internecie i kto sprzedał najwięcej biletów na swoje koncerty.

Pomiędzy występami Rafał Brzozowski wręczył podwójną platynową płytę dla Viki Gabor za singiel *Superhero*. Laureatką plebiscytu na najlepszy przebój wydany w okresie *Od Opola do Opola* została sanah za utwór *Melodia*.

**Debiuty, godz. 00.00,
reż. Grzegorz Sadurski**

Piątkowy wieczór zakończył koncert *Debiuty*. W tym roku o statuetkę Karolinki walczyli: zwycięzca *Szansy na sukces. Opole 2020* Tomek Jarosz z zespołem Lachersi – *Twoja szansa* (muz. Maciej Nieć, sł. Ewa Jarosz), Siostry Szlachta – *Na niby* (muz. Juliusz Kamil, Michał Konior, sł. Juliusz Kamil), Adam Stachowiak – *Dotrę na szczyt* (muz. i sł. Adam Stachowiak), zwyciężczyni *Szansy na sukces. Opole 2020* Izabela Zalewska – *Cień nadziei* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Tomasz Misiak), Nika Grann – *Dzieci kwiaty* (muz. Nika Grann, Damian Pietrasik), Paweł Mosiołek – *Nie dla*

czasu (muz. i sł. Paweł Mosiołek), zwycięzca konkursu Narodowego Centrum Polskiej Piosenki w Opolu, zespół Palmy – *Stare wieżowce* (muz. Łukasz Kowalczyk, Mateusz Liziński, Michał Liziński, Michał Zbąski, sł. Mateusz Liziński), Karolina Lizer – *Aksamitnie* (muz. Wojciech Zieliński, sł. Tomasz Kordeusz), Lika – *Błysk* (muz. Marek Kościkiewicz, sł. Angelika Wdowczyk, Marek Kościkiewicz) oraz laureat Festiwalu Zaczarowanej Piosenki Kamil Czeszel – *Burze* (muz. Paweł Stankiewicz, Kamil Czeszel, sł. Paweł Stankiewicz). Po występach konkursowych wszyscy debiutanci złożyli hołd Annie Jantar, wykonując wspólnie utwór *Radość najpiękniejszych lat* (muz. Jarosław Kukulski, sł. Wojciech Jagielski, Janusz Kondratowicz).

Gospodarzami wieczoru byli: Małgorzata Tomaszewska, Aleksander Sikora oraz Tomasz Kammel.

SOBOTA, 5 WRZEŚNIA

**Festiwal, festiwal!!! Złote opolskie przeboje,
godz. 20.05, reż. Konrad Smuga**

Podczas sobotniego koncertu galowego 57. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu przypomniano najważniejsze muzyczne wydarzenia, które miały miejsce na deskach opolskiego amfiteatru. W tym roku jubileusze świętowali: zespół Pectus, Marcin Daniec, grupa Skaldowie, Izabela Trojanowska, Andrzej Rybiński, Maryla Rodowicz, Justyna Steczkowska i Edyta Geppert. Koncert przybrał wyjątkową formułę, w której połączono występy gwiazd z archiwalnymi nagraniami występów dawnych artystów. Taką regułą przyjęto podczas wykonywania piosenek: *Radość o poranku* (muz. Juliusz Loranc, sł. Jonasz Kofta) – Grupa I i Sound'n'Grace, *Gdzie ci mężczyźni* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Jan Pietrzak) – Danuta Rinn i Ewelina Lisowska, *Jej portret* (muz. Włodzimierz Nahorny, sł. Jonasz Kofta) – Bogusław Mec i Maciej Miecznikowski, *Lu-*

bię wracać tam, gdzie byłem (muz. Zbigniew Wodecki, sł. Wojciech Młynarski) – Zbigniew Wodecki i Halina Mlynkowa, *Byłaś serca biciem* (muz. Jerzy Dobrzyński, sł. Zbigniew Książek) – Andrzej Zaucha i Dawid Kwiatkowski, *Szare miraże* (muz. Marek Jackowski, sł. Olga Jackowska) – Kora i Natalia Nykiel, *Odrywając kawiaienki* (muz. Wojciech Trzeciński, sł. Jerzy Kleyny) – Irena Jarocka i Ania Wyszkonil, *Chodź, pomaluj mój świat* (muz. Janusz Kruk, sł. Marek Dutkiewicz) – Dwa Plus Jeden i Joanna Lazer, *Tyle słońca w całym mieście* (muz. Jarosław Kukulski, sł. Janusz Kondratowicz) – Anna Jantar i Ania Rusowicz.

Finał koncertu poświęcony był Annie Jantar i Jarosławowi Kukulskiemu. Przygotowano z tej okazji inscenizowany wywiad Natalii Kukulskiej z Anną Jantar. Ponadto największe przeboje z repertuaru Anny Jantar, autorstwa Jarosława Kukulskiego, zaśpiewali: Ania Rusowicz, Natalia Sikora, duet Kuba Badach i Katarzyna Dereń, Igor Herbut oraz Natalia Kukulska. Ostatni utwór – piosenkę *Świecie nasz* (muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, sł. Marek Grechuta) z repertuaru Marka Grechuty – wykonał zespół LemON.

Na zakończenie pierwszej części sobotniego dnia festiwalowego ogłoszono wyniki konkursu *Debiuty*. Nagrodę wręczyli Natalia Kukulska oraz Prezydent Miasta Opola Arkadiusz Wiśniewski. Laureatem nagrody im. Anny Jantar został Kamil Czeszel. Nagrodę publiczności otrzymała Izabela Zalewska. Statuetkę laureatki otrzymała od Haliny Frąckowiak i Marka Sierockiego.

**Odpowiednia pogoda na szczęście,
czyli nadzieje poetów, godz. 23.15,
reż. Beata Szymańska-Masny**

Koncerty poświęcone piosence literackiej w ostatnich latach stają się niemal tradycją podczas kolejnych odsłon KFPP. W tym roku koncert poprowadził aktor Przemysław Sadow-

ski. W repertuarze oprócz utworów autorstwa takich poetów jak: Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Andrzej Mogielnicki, Leszek Aleksander Moczulski, Wojciech Młynarski czy Marek Grechuta, pojawiły się także piosenki współczesnych autorów. W koncercie można było usłyszeć wykonania takich artystów jak: Anna Guzik, Łukasz Zagrobelny, Stanisława Celińska, Anna Dereszowska, Janek Traczyk oraz Chór TGD „Kurier”, Emilia Komarnicka-Klynstra, Redbad Klynstra-Komarnicki, Katarzyna Żak, Tomasz Stockinger, Pola Gonciarz, Mariusz Dręzek, Olga Szomańska, Przemysław Sadowski, Adriana Kalska, Kazik Mazur, Anna Terpiłowska, Filip Gurlacz, Bartosz Porczyk i Marek Molak.

NIEDZIELA, 6 WRZEŚNIA

Majewska & Korcz okrągłe 45, godz. 20.05, reż. Beata Szymańska-Masny

Trzeci dzień festiwalu utworzył recital Alicji Majewskiej i Włodzimierza Korcza, którzy świętowali jubileusz 45-lecia współpracy. Para artystów przypomniła zgromadzonej w amfiteatrze publiczności oraz widzom przed telewizorami piosenki: *Świat w kolorze nadziei* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Wojciech Kejne), *To nie sztuka wybudować nowy dom* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Tomasz Misiak), *Być kobietą* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Magda Czapińska) – wspólnie z Izabelą Zalewską, *Życie się chce* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Tomasz Misiak), *Odkryjemy miłość nieznaną* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Wojciech Młynarski), *Jeszcze się tam żagiel bieli* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Wojciech Młynarski) oraz *Dopóki śpiewam* (muz. Włodzimierz Korcz, sł. Wojciech Młynarski). W trakcie ostatniej piosenki do wykonania dołączyli także: Olga Szomańska, Halina Mlynkova, Łukasz Zagrobelny i Tomasz Szczepanik.

Koncert poprowadzili wspólnie Łukasz Zagrobelny i Tomasz Szczepanik.

Premiery, godz. 20.50, reż. Bolesław Pawica

Jeden ze stałych koncertów Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu poprowadził Tomasz Kammel. O główną nagrodę im. Karola Musioła rywalizowało dziesięciu artystów wyłonionych przez Radę Artystyczną Festiwalu. Wykonawców oceniało jury w składzie: Izabela Trojanowska, Piotr Cugowski, Piotr Kupicha, Wanda Kwietniewska (ZAIKS) i Rafał Poliwoda (NCPP w Opolu). W konkursie rywalizowali: Rafał Brzozowski – *Gentleman* (muz. i sł. Michał Pietrzak i Juliusz Kamil), Stanisława Celińska – *Niech minie złość* (muz. Maciej Muraszko, sł. Stanisława Celińska), Anna Jurksztowicz – *Jestem taka sama* (muz. Krzysztof Napiórkowski, sł. Jacek Cygan), Kombii – *Przetrywamy* (muz. Grzegorz Skański, sł. Wojciech Byrski), Lanberry – *Plan awaryjny* (muz. Jakub Krupski, Małgorzata Uściłowska, sł. Małgorzata Uściłowska, Monika Wydrzyńska), PIN – *Samotny dryf* (muz. i sł. Aleksander Woźniak, Sebastian Kowol, Andrzej Lampert), Janusz Radek – *Facet został sam* (muz. i sł. Janusz Radek), sanah – *No sorry* (muz. i sł. Zuzanna Jurczak, Jakub Galiński), Sławek Uniatowski – *Koniec świata* (muz. Sławek Uniatowski, sł. Janusz Onufrowicz), Mateusz Ziółko – *S.O.S.* (muz. Adrian Owsianik, Dawid Ostrzołek, sł. Anna Saraniecka).

Podczas oczekiwania na werdykt jury wystąpili Marcin Sójka z piosenką *Dalej* (muz. i sł. Michał Pietrzak, Juliusz Kamil, Marcin Sójka) oraz Krzysztof Cugowski i Zespół Mistrzów z piosenką *Demony wojny* (muz. i sł. Marek Kościkiewicz). Na scenie pojawił się również Marek Sierocki, który wręczył Krzysztofowi Cugowskiemu pamiątkową statuetkę z okazji 50-lecia kariery estradowej.

Po zakończeniu obrad jury ogłoszono wyniki konkursu. Nagrodę ZAIKS dla kompozytorów i autorów tekstu wręczyła Ania Karwan; za muzykę otrzymali ją Jakub Galiński i sanah.

Nagroda za tekst również trafiła do sanah. Jury wytypowało zwyciężczynię Lanberry, a nagrodę publiczności im. Karola Musioła przyznało Stanisławie Celińskiej. Karolinę wręczył laureatce Prezydent Miasta Opola Arkadiusz Wiśniewski.

Cisza jak ta. Muzyka Romualda Lipki, godz. 22.30, reż. Bolesław Pawica

W ostatnim koncercie trzeciego dnia 57. Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki Opole 2020 złożono artystyczny hołd znakomitemu kompozytorowi, pianiście, liderowi grupy Budka Suflera – Romualdowi Lipce, który zmarł w lutym tego roku. Koncert poprowadził Artur Orzech. W opolskim amfiteatrze wybrzmiały największe hity nieżyjącego artysty w wykonaniu wokalistów polskiej sceny muzycznej, reprezentantów trzech pokoleń. Wystąpili przyjaciele Romualda Lipki, z którymi pracował i dla których tworzył (Krzysztof Cugowski, Felicjan Andrzejczak, Izabela Trojanowska, Maryla Rodowicz), a także artyści, którzy wychowali się na przebojach kompozytora. Wśród nich na scenie pojawili się m.in.: Marcin Wyrostek, Justyna Steczkowska, Sławek Uniatowski, Kamil Bednarek, Sound'n'Grace, Piotr Cugowski, Natalia Zastępa, Blue Cafe, Beata Kozi-drak, duet Kuba Badach i Igor Herbut, Ania Dąbrowska, Maciej Balcar, Andrzej Lampert, Red Lips, Feel.

PONIEDZIAŁEK, 7 WRZEŚNIA

Scena Alternatywna. 50-lecie SBB, godz. 20:00, reż. Grzegorz Sadurski

Scena Alternatywna podczas Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki miała swoją odsłonę na deskach opolskiego amfiteatru już po raz czwarty.

Koncert otworzył legendarny zespół SBB, który obchodził w tym roku jubileusz 50-lecia. Na scenie amfiteatru najważniejsze utwory grupy

wykonali m.in. muzycy z pierwszego składu SBB, czyli Józef Skrzek i Anthimos Apostolis. Podczas jubileuszowego koncertu pojawili się również specjalnie zaproszeni goście: Abrad Ab, Stanisław Soyka, Sebastian Riedel, Tomek Makowiecki i Natalia Sikora. Historię zespołu przypomniły widzom materiały archiwalne z koncertów i występów telewizyjnych.

Druga część koncertu nosiła podtytuł *Książę nocy*. Nawiązywał on do wspomnień o zmarłym w 2014 roku. Marku Nowakowskim, jednym z najwybitniejszych powojennych prozaików, przedstawicielu małego realizmu. Na scenie zagościł Pablopavo i Ludziki, czyli Paweł Sołtys, muzyk, autor tekstów i prozaik, laureat nagrody im. Marka Nowakowskiego w 2018 roku. Wystąpili również: zespół Noże, raperzy Eldo i Grubson, electro-popowa Mery Spolsky oraz rockowa Luxtorpeda. Gościem specjalnym wieczoru był zespół Armia obchodzący jubileusz 35-lecia.

Koncert poprowadzili Novika i Marek Horodniczy.

WYDARZENIA OKOŁOFESTIWALOWE

W tym roku mimo panującej pandemii oprócz koncertów odbywających się w sercu festiwalu mieszkańcy Opola mogli uczestniczyć w imprezach mu towarzyszących. Jednym słowem, było w czym wybierać. Dzięki przygotowanym dla mieszkańców atrakcjom można było poczuć iscie festiwalową aurę.

MURAL

Na jednej ze ścian kamienicy przy ul. Rzemieślniczej w Opolu powstał mural Anny Jantar. W uroczystości jego odsłonięcia uczestniczyła córka tragicznie zmarłej piosenkarki Natalia Kukulska. Odsłonięcie ściennego portretu artystki nastąpiło dzień przed rozpoczęciem opolskiego festiwalu. Jego autorem jest Bruno Neuhamer, artysta znany m.in. z war-

szawskich murali prezentujących Korę i Czesława Niemena.

KAWIARENKI Z GWIAZDAMI

Tradycyjnie od kilku lat na opolskim rynku odbywały się spotkania z artystami. W sobotę i niedzielę (5–6 września) artyści opowiadali zgromadzonej publiczności o swoich związkach z festiwalem i Opolem oraz o najbliższych planach muzycznych. Dziennikarka Maria Szablowska rozmawiała również z artystami, którzy wystąpili podczas tegorocznego festiwalu. Każdy wywiad urozmaicony był archiwalnymi materiałami. W *Kawiarence z Gwiazdami* pojawili się m.in.: Justyna Steczkowska, Skaldowie, Alicja Majewska i Włodzimierz Korcz, Natalia Kukulska, Anna Jurkiewicz, Halina Frąckowiak, Halina Mlynkova, Kuba Badach, Piotr Cugowski, Felicjan Andrzejczak, Kamil Czeszel, Kombii i Janusz Radek.

KONCERTY NA RYNKU

W sobotni wieczór na opolskim rynku wystąpili na żywo: Kombi, Halina Frąckowiak, Czerwone Gitary, Trubadurzy, K.A.S.A., Andrzej Rosiewicz, Patrycja Runo i Marlena Drozdowska. Gospodarzem koncertu był Ryszard Makowski. Nie zabrakło też przypomnienia twórczości Anny Jantar dzie-

ki specjalnemu koncertowi Joanny Smajdor, finalistki *The Voice of Poland*, która zaśpiewała najbardziej znane i lubiane utwory artystki.

GWIAZDY

W tym roku odsłonięto aż sześć nowych gwiazd w Alei Gwiazd Polskiej Piosenki. Do opolskiej plejady dołączyli: Jacek Lech – wokalista Czerwono-Czarnych, Mieczysław Fogg, Jarosław Kukulski, Anna Jurkiewicz, Izabela Trojanowska i Rafał Bryndał. Uroczystości odsłonięcia pamiątkowych tablic towarzyszyły występy Chóru Politechniki Opolskiej pod dyktando Ludmiły Wocial, który wykonał wiązanki utworów uhonorowanych artystów.

INSTALACJA MUZYCZNA NA OPOLSKIM RYNKU

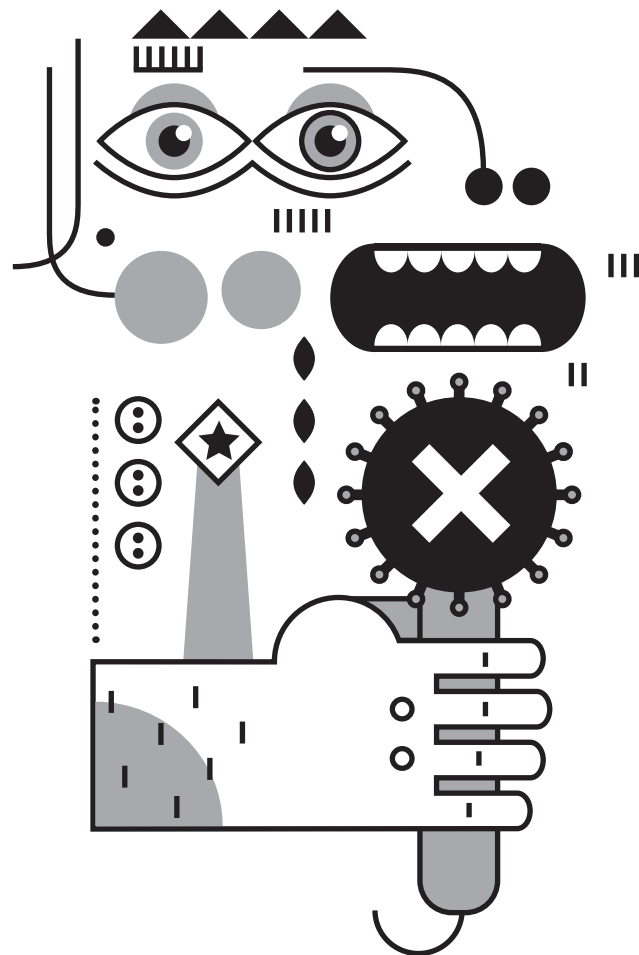
Saksofon, gitara, perkusja i wiele innych instrumentów muzycznych pojawiło się w specjalnie przygotowanej instalacji muzycznej na opolskim Rynku. Każdy opolanin mógł korzystać z przygotowanych sprzętów. Otwarcie instalacji towarzyszył koncert piosenek z repertuaru Kamila Bednarka. Przedstawiciele władz miasta z prezydentem Arkadiuszem Wiśniewskim na czele pokazali publiczności, ile radości niesie ze sobą wcielanie się w rolę artysty estradowego.



Krzysztof Cugowski, fot. Sławomir Mielnik

Aleksandra Cichy & Karolina Roszkowiak

PIOSENKA W CZASACH ZARAZY



W wywiadzie dla dziennika „The New York Times” z 2002 r. David Bowie powiedział, iż w niedalekiej przyszłości wszyscy artyści będą musieli pogodzić się z tym, że to właśnie koncerty staną się ich głównym źródłem dochodu¹. Istotnie, ostatnie lata w branży muzycznej potwierdziły tę prognozę brytyjskiego piosenkarza. Jednak w połowie marca 2020 roku świat wstrzymał oddech z powodu wybuchu pandemii koronawirusa, która błyskawicznie wpłynęła na wszystkie dziedziny życia i całkowicie przeorganizowała rzeczywistość. Również polski rząd zapobiegawczo odwołał wszystkie imprezy masowe i kulturalne. Branża muzyczna i rozrywkowa znalazły się w bardzo trudnej sytuacji. Większość artystów, których głównym źródłem zarobku, jak przewidział David Bowie, stały się występy przed publicznością, w wyniku wprowadzonych obostrzeń niemal z dnia na dzień została bez pracy. Koncerty były odwoływane lub przekładane na bardzo odległe terminy. Ze zrozumieniem, choć i z wielkim bólem, zarówno wykonawcy, jak i organizatorzy imprez oraz publiczność przyjmowali informacje o anulowaniu kolejnych koncertów i festiwali muzycznych.

W tym trudnym czasie niepewności i niepokoju podejmowano wiele inicjatyw, by pomóc artystom, którzy niespodziewanie znaleźli się w tej bezprecedensowej sytuacji.

APEL MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

16 marca 2020 roku Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu wystosowało apel do nadawców telewizyjnych, radiowych i internetowych działających na terenie kraju, żeby w czasie epidemii emitowali oni jak najwięcej polskich piosenek. *W ostatnich dniach odwołano setki koncertów, występów i wydarzeń kulturalnych, które dla wielu artystów w naszym kraju są jedynym źródłem utrzymania* – argumentował inicjatywę Jarosław Wasik, dyrektor Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Apel spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem. Wiele radiostacji zapowiedziało, że będą grały znacznie więcej polskich utworów aniżeli obowiązuje je do tego Ustawa o Radiofonii i Telewizji, która nakłada obowiązek emitowania muzyki w języku polskim jako co najmniej 33% całego repertuaru muzycznego w danym dniu (z czego 60% ma przypadać na czas emisji pomiędzy 5.00 a 24.00). Apel

¹ <https://www.nytimes.com/2002/06/09/arts/david-bowie-21st-century-entrepreneur.html> [dostęp 27.08.2020].

Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu przyczynił się do tego, że tantiemy z emitowanych piosenek w większym stopniu niż dotychczas zasilili konta artystów podczas tak trudnej, również dla nich, pandemii.

ODWOŁANE IMPREZY MUZYCZNE

Organizatorzy jednej z najpopularniejszych imprez muzycznych w kraju – Orange Warsaw Festival – zdecydowali, że tegoroczna edycja się nie odbędzie. Wydarzenie oficjalnie zostało przełożone na początek czerwca 2021 roku. Fani przyjęli jednak tę decyzję ze zrozumieniem, tym bardziej że zakupione bilety będą honorowane w przyszłym roku. Odwołany został również gdyński Open'er, jeden z najgłośniejszych festiwali w Polsce. Impreza, która co roku przyciąga dziesiątki tysięcy fanów z kraju i z zagranicy, odbędzie się dopiero na przełomie czerwca i lipca przyszłego roku. Organizatorzy, chcąc zrekomensować publiczności niedogodności wynikające z pandemii, postarali się powiększyć i tak już zacne grono zaproszonych artystów. Twórcy tegorocznego Kraków Live Festival również podali w mediach społecznościowych informację, że w tym roku wydarzenie się nie odbędzie. *Jeszcze kilka tygodni temu byliśmy gotowi do ogłoszenia line-upu, wszystko dopięte na niemal ostatni guzik. Z uśmiechem patrzyliśmy w przyszłość i snuliśmy wizję dwóch fenomenalnych dni z muzyką w Krakowie. Jednocześnie obserwowaliśmy uważnie rozwój niepokojącej sytuacji w Polsce i na świecie. I chociaż wiedzieliśmy, że nie można wykluczyć najgorszego, do ostatnich dni mieliśmy nadzieję, że odbędą się przynajmniej sierpniowe festiwale. Niestety, w obliczu kryzysu epidemicznego, który paraliżuje cały świat, bezwzględna troska o bezpieczeństwo Wasze, artystów i wszystkich pracowników sprawia, że organizacja KLF jest niemożliwa. Przekazujemy Wam tę informację ze ściśniętym gardłem i ciężkim sercem, ale taka jest rzeczywistość 2020 roku. [...] Widzimy się w sierpniu 2021. Do zobaczenia!!!*

W obliczu pandemii niezwykłą inicjatywą wykazał się Jurek Owsiak, który zdając sobie sprawę, że tworzony przez niego od wielu lat Pol'and'Rock Festival staje się na kilka dni domem dla wielu osób i jest przede wszystkim podziękowaniem za zimowe wsparcie podczas Finału WOŚP, zorganizował Najpiękniejszą Domówkę Świata – „internetowe spotkanie pełne miłości, przyjaźni i muzyki, z masą festiwalowych gości i dźwięków”. Ogromna społeczność festiwalowa nie wyobrażała sobie, by wydarzenie miało się nie odbyć, czemu od wielu miesięcy dawano wyraz w serwisach społecznościowych. *Nowa rzeczywistość mocno zweryfikowała te oczekiwania i zmusiła nas do poszukiwania optymalnego rozwiązania tej trudnej sytuacji. [...] Zdecydowaliśmy się przenieść imprezę do sieci i zgromadzić publiczność przed ekranami elektronicznych urządzeń. Wiedzieliśmy, że wersja online festiwalu musi zawierać najsilniejsze atuty festiwalu, czyli koncerty na żywo, program Akademii Sztuk Przepięknych oraz unikalną atmosferę, którą tworzy festiwalowa społeczność* – wspominali organizatorzy. W tym roku festiwal Pol'and'Rock nadawany był prosto ze studia w Warszawie, pod pełną nazwą 26. Pol'and'Rock Festival ONLINE – Najpiękniejsza Domówka Świata. Transmisja trwała w sumie blisko 70 godzin. Na podobnych zasadach, bez udziału publiczności, odbyła się również tegoroczna edycja koncertów z cyklu *Męskie Granie* transmitowana 8 sierpnia na YouTube i Facebooku prosto ze sceny w Żywcu. W specjalnie przygotowanym na tę okazję repertuarze wystąpili m.in.: Król, Daria Zawiałow, Igo, Organek, Mata i Dawid Podsiadło.

Jeden z najstarszych, a zarazem kultowy, Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu, który pierwotnie miał się odbyć w dniach 5–8 czerwca, z powodu epidemii koronawirusa został przełożony na jesień. W połowie kwietnia Telewizja Polska i Miasto Opole zdecydowały, że tegoroczna impreza odbędzie się w pierwszy weekend września (4–7.09.2020). Zdaniem organizatorów rezygnacja z czerwcowego i usta-

lenie jesienno terminu podyktowane były troską o zdrowie i bezpieczeństwo artystów, publiczności oraz ekipy realizacyjnej. Prezydent Opola Arkadiusz Wiśniewski podkreślił, że miastu zależy na tym, by festiwal odbył się w tym roku. *Tylko raz w historii imprezy zdarzyło się, że ona się nie odbyła. To było w czasie, gdy w Polsce obowiązywał stan wojenny. Dlatego liczymy na to, że będziemy mogli spotkać się tej jesieni na koncertach w amfiteatrze* – stwierdził.

Na liście odwołanych lub przeniesionych na przyszły rok imprez muzycznych znalazły się też m.in.: śląski Festiwal, Enea Spring Break i Off Festiwal Katowice. To jednak tylko część z nich. Czas pandemii, trwający nieprzerwanie od marca, pokazał, że artyści, chcąc pozostać w stałym kontakcie ze swoimi odbiorcami, muszą być przygotowani na nowe formy docierania do publiczności. Na szczęście sprzyjają temu współczesne możliwości technologiczne, które dają twórcom i wykonawcom szerokie pole do artystycznych działań za pośrednictwem sieci i sprawiają, że można poczuć choć namiastkę wspólnej zabawy podczas koncertów na żywo.

KONCERTY Z DOMU – MÓJ DOM TO MOJA TWIERDZA

Pandemia koronawirusa zamknęła wszystkich w domach, oddalając perspektywę wyjścia (m.in. na koncerty) na długie miesiące. Brak możliwości bezpośredniego spotkania dośkiwierał w równym stopniu artystom, jak i ich fanom. Muzycy, dostosowując się do nowych warunków i nowej rzeczywistości, postanowili zareagować i nie czekać na ponowną możliwość koncertowania na wielkich scenach z ogromnym nagłośnieniem oraz wizualizacjami. Wielkie estrady zamienili na swoje własne cztery kąty. Najważniejsza stała się po prostu muzyka i to, by dotrzeć z nią do ludzi. I tak bez biletów, bez stania w kolejkach, bez zatłoczonych toalet każdy chętny mógł za pośrednictwem Internetu uczestniczyć w koncertach swoich idoli, bez wychodzenia z domu.

Zapraszamy na koncerty Męskiego Grania w Twojej sypialni, kuchni, salonie, przedpokoju... gdzie chcesz. Tylko #zostańwdomu – zachęcali organizatorzy przedsięwzięcia – Grupa Żywiec oraz Onet, który na żywo transmitował występy artystów związanych z *Męskim Graniem*. Wydarzenie miało na celu zachęcić słuchaczy do trzymania się zasad domowej kwarantanny w dobie pandemii. Ponadto razem z koncertami prowadzona była zbiórka na rzecz walki z COVID-19 na portalu Siepomaga.pl. Jak informował Onet, występy realizowane były w całości w domach artystów. Transmisja odbywała się w pełni zdalnie, a realizatorzy i producenci nie mieli fizycznego kontaktu z wykonawcami. Pod drzwiami artystów dostarczany był zdezynfekowany sprzęt, a emisją koncertów zajmował się wóz transmisyjny z ekipą ograniczoną do niezbędnego minimum. Podczas *Męskiego Grania* online wystąpili: zespół Sorry Boys, Król, Mela Koteluk, Daria Zawiałow, a także Bass Astral x Igo. Koncerty przyciągnęły przed ekrany laptopów i komputerów setki tysięcy osób.

W czasie pandemii również wytwórnia płytowa Kayax zorganizowała koncerty na żywo z domów artystów będących jej podopiecznymi. *Kwarantanna na na!* została zainicjowana – jak tłumaczyli organizatorzy na stronie przedsięwzięcia – *Żeby pobyć razem. Żeby posłuchać ulubionego wykonawcy. Żeby na chwilę zapomnieć. Żeby nie czuć się samotnie. Żeby poczuć, że nie tylko my utknęliśmy w naszym mieszkaniu. Ale przede wszystkim po to, aby wraz ze Szlachetną Paczką wesprzeć tych, którzy potrzebują teraz naszej pomocy*. W ramach akcji wystąpiło gros artystów wydających w Kayaxie, m.in.: Krzysztof Zalewski, Mery Spolsky, Karaś/Rogucki, Brodka, Kayah, a także The Dimplings.

Kolejną inicjatywą domowego grania był koncert *Chcę być przy tobie blisko* Fundacji CHCEmisie, która od lat pomaga dzieciom i młodzieży będącym w trudnej sytuacji życiowej.

Jak informował organizator i pomysłodawca koncertu Paweł Kwiatkowski, przedsięwzięcie z udziałem muzyków z całego kraju było odpowiedzią na przymusowe odosobnienie i izolację, a nierzadko kwarantannę. *Artyści odwołali występy, przerwali trasy koncertowe, ale nie przestali tworzyć, pisać, grać i śpiewać. Nie jak dotąd na scenie, przed publicznością, ale w zaciszu domowym. Muzycy zdecydowali się uczynić scenę ze swoich domów i mieszkań i zjednoczyć się, udowadniając, że chociaż osobno – to jednak możemy być razem.* Organizatorzy koncertu do występu zaprosili m.in. liderów zespołów Pidżama Porno i Pectus, wokalistkę Justynę Szafran, a także muzyków: Wiesława Prządękę, Michała Szymanowskiego i Dominika Bukowskiego. W koncercie nie wzięły udziału żadne ekipy telewizyjne, a artystów filmowali domownicy.

Warto wspomnieć także o akcji #ZostańZMuzyką, którą zainicjowała Polska Fundacja Muzyczna Magdaleny Turowskiej-Kowalczyk i Tomasa Kopcia. Aby wspomóc środowisko muzyczne, uruchomiona została specjalna strona internetowa www.zostanzmuzyka.pl, na której publikowany był kalendarz wydarzeń zgłoszonych do akcji: transmitowane na żywo koncerty, retransmisje materiałów wcześniej zarejestrowanych, warsztaty, spotkania, listy przebojów, a nawet spektakle. Wszystkie do posłuchania lub obejrzenia bez wychodzenia z domu. Ponadto inicjatywa dała możliwość internautom wsparcia ulubionych wykonawców za pomocą datków. Jak podkreśla Magdalena Turowska-Kowalczyk – koordynatorka wydarzenia: *#zostanzmuzyka to pomysł na skoordynowanie i wypromowanie wielu bardzo ciekawych muzycznych wydarzeń online, a także szansa na wsparcie finansowe dla muzyków.*

TELEDYSKI Z DOMU

Koronawirus pomieszał szyki wielu artystom. Z powodu pandemii odwoływane były nie tylko koncerty, ale również plany zdjęciowe teledysków. Zalecana izolacja sprawiła, iż muzycy

wpadli na pomysł, jak twórczo wykorzystać przymusowe siedzenie w domu. Do piosenki Natalii Przybysz pt. *Kochamy się źle* (muz. Natalia Przybysz, Jerzy Zagórski, Mateusz Waśkiewicz, Patryk Stawiński, Kuba Staruszkiewicz, sł. Natalia Przybysz) powstał teledysk kręcony w okolicznościach kwarantanny. Wokalistka, w ramach wspierania akcji #zostańwdomu, do współpracy zaprosiła swoich fanów. Jak tłumaczyła artystka: *Pomysł wspólnego kręcenia klipu z fanami pojawił się w naszych głowach niezwykle spontanicznie i jest odpowiedzią na sytuację, w jakiej obecnie wszyscy się znajdujemy. Założenie było niezwykle proste, fani nagrywali swoje tańce i inne kreatywne wyczyny do piosenki w domowych warunkach, swoimi własnymi telefonami. Fragmenty zostały wybrane i zmontowane przez reżyserkę Silvę Pogodę spośród prawie 300 nadesłanych filmików. Efektem końcowym jest isolation video, będące wspólną radością i zabawą, trochę na przekór temu, co do nas obecnie dociera ze świata zewnętrznego* – mówiła Natalia Przybysz.

Również GrubSon, prezentując teledysk do piosenki *Umysł* (muz. Tomasz Iwanca, Jakub Mitoraj, sł. Tomasz Iwanca), promującej najnowszy album artysty, udowodnił, iż można zrobić wiele, nie wychodząc z domu. Wokalista do wspólnej zabawy w czasie pandemii zaprosił nie tylko muzyków, ale również aktorów, dziennikarzy i dzieci.

W teledysku oprócz artysty wystąpili m.in.: Bovska, Czesław Mozil, Ania Rusowicz, Majka Jeżowska, Jarecki, Barbara Kurdej-Szatan, Jankes i Małgorzata Kożuchowska. Tak o powstawaniu klipu wypowiedział się GrubSon: *Ze względu na okoliczności wszystkie nasze plany związane z realizacją teledysku legły w gruzach, ale nie poddaliśmy się i dzięki pomocy znajomych, przyjaciół udało się zrealizować wyjątkowy klip. Mam nadzieję, że w tych trudnych chwilach doda Wam otuchy, uśmiechu i pozytywnej energii! Teledysk powstał w okresie kwarantanny domowej związanej z epidemią wirusa*

COVID-19. Dziękuję, że mimo tego, iż każdy był w swoim domu, wspólnymi siłami udało nam się stworzyć taki ładny obrazek. Pamiętajmy, że tworzymy jeden organizm nie tylko w trudnych chwilach, ale przez cały czas.

#HOT16CHALLENGE2

Jedno z najważniejszych w czasie pandemii i najpopularniejsze wśród muzyków działanie zostało zainicjowane przez Karola Poziemskiego, rapera znanego pod pseudonimem Solar. W 2014 roku Solar po raz pierwszy zorganizował akcję, której celem było nagranie w ciągu 72 godzin 16-wersowych zwrotek pod dowolny beat i zaprezentowanie nagrania w sieci. Każdy uczestnik zabawy miał nominować kolejne osoby. Na wyzwanie odpowiedziało wtedy około 200 raperów i innych muzyków. W kwietniu 2020 roku, w czasie pandemii koronawirusa, Solar postanowił zainaugurować drugą odsłonę wyzwania i od momentu opublikowania w Internecie swoich rymów i nominacji trzech artystów zapoczątkował ogromną popularność #hot16challenge2. Służył jej również niezwykle szczytny cel. Chodziło o to, by w jak najkrótszym czasie uezbiarać pieniądze na walkę z pandemią i przekazać je na rzecz szpitali i osób walczących z wirusem. Solar na stronie Siepomaga.pl tłumaczył: *W związku z panującą pandemią integralną częścią akcji staje się zbiórka charytatywna – Beef z koronawirusem #hot16challenge – organizowana wraz z fundacją Siepomaga.pl. Do udziału w zbiorce chciałbym zachęcić nie tylko nominowanych, ale i wszystkich słuchaczy. Możesz wpłacić pieniądze na zbiórkę którą stworzyłem, ale jeśli wolisz wesprzeć inaczej, żaden problem. [...] Pieniądze w całości zostaną przeznaczone na pomoc lekarzom i szpitalom w walce z koronawirusem. Wysokość wpłaty jest dowolna. Akcja okazała się dużym sukcesem, ponieważ do 24 czerwca 2020 roku na walkę z pandemią zebrano ponad 3 600 000 zł².*

Wzięło w niej udział około 1600 artystów, ale również osoby związane z telewizją, radiem, a nawet przedsiębiorstwa i osoby prywatne. Do wyzwania, a zarazem zbiórki na cele charytatywne włączyli się m.in.: twórcy związani ze środowiskiem hiphopowym – Bedoes, Taconafide, Mata, Łona, O.S.T.R., Peja, Tede, Pezet, Rahim, AbradAb, Ten Typ Mes, GrubSon, Szpaku, Ronnie Ferrari, a także rodzimi przedstawiciele innych nurtów muzycznych – Kayah, Krzysztof Zalewski, Maryla Rodowicz, Beata Kozidrak, Daria Zawiałow, Brodka, Cleo, Dawid Kwiatkowski, Czesław Mozil, Michał Szpak, Baranowski, Igor Herbut, Rafał Brzozowski, Mery Spolski i wielu, wielu innych. W sumie ponad 1500 wykonawców. Wszystkie nagrania dostępne są w serwisie YouTube.

W akcji #hot16challenge2 udział wzięli również przedstawiciele sceny politycznej, a wśród nich nawet Prezydent Polski Andrzej Duda, którego występ był szeroko komentowany przez media, środowisko hiphopowe oraz internautów. Do wyzwania przyłączyli się również m.in. poseł Janusz Korwin-Mikke oraz Rzecznik Praw Obywatelskich Adam Bodnar.

Mimo iż #hot16challenge2 krytykowano za negowanie przez niektórych artystów istnienia wirusa, wykorzystywanie przez polityków wyzwania w kampanii wyborczej czy niski poziom artystyczny prezentowanych w sieci utworów, to według Solara najważniejszym celem akcji było osiągnięcie jak największym zasięgów i zebranie jak najwyższej kwoty przeznaczonej na walkę z pandemią. I cel ten niewątpliwie udało się zrealizować.

WSPÓLNE ŚPIEWANIE Z BEZPIECZNYM DYSTANSEM

Historia kultury wielokrotnie udowodniła, że piosenka może się przyczyniać do zmian społecznych, politycznych i obyczajowych.

² <https://www.siepomaga.pl/hot16challenge> [dostęp 27.08.2020].

W trudnych czasach wywołanych przez pandemię koronawirusa artyści postanowili zatem poprzez wspólne śpiewanie dodać wszystkim otuchy i za motto przyjąć słowa z utworu Kabaretu Starszych Panów, że „życie czasem nie jest cudne, ale przecież mam piosenkę”. Wszak *Piosenka jest dobra na wszystko* i to właśnie ten utwór oznaczony hasztagiem #śpiewamydlawas wykonali aktorzy Teatru Narodowego w Warszawie. Zespół i przyjaciele Teatru Ateneum również w podziękowaniu dla wszystkich zaangażowanych w walkę z wirusem nagrali swoją wersję piosenki *Jeszcze w zielone gramy* ze słowami Wojciecha Młynarskiego.

Wszystko będzie dobrze – muzycznie przekonali artyści w czasie epidemii koronawirusa. Współorganizatorem akcji było Biuro Programu „Niepodległa”, które zaprosiło do projektu takich wykonawców jak m.in.: Wojciech Cugowski, zespół Golec uOrkiestra, Piotr Kupicha, Halina Mlynkova oraz Roksana Węgiel. Autorem słów i muzyki do piosenki jest Wojciech Byrski, a utwór został nagrany zdalnie, w domowych studiach zaproszonych gwiazd.

W ten niepewny czas epidemii Adam Sztaba stworzył orkiestrę online i do swojego przedsięwzięcia zaangażował ponad 700 muzyków oraz takich artystów jak: Natalia Kukulska, Ania Karwan, Cleo, Igor Herbut, Kuba Badach czy Andrzej Piaseczny. W dobie epidemii koronawirusa realizacja nagrania odbyła się przez Internet. Adam Sztaba na antenie Programu 1 Polskiego Radia zdradził, że chciał jak najlepiej wykorzystać okres kwarantanny: *Na początku myślałem o swojej orkiestrze, muzykach zawodowych, a potem pomysł rozrósł się i stwierdziłem, że napiszę na Facebooku informację do wszystkich muzyków, którzy chcą wziąć w tym udział. Wysłałem nuty, podkład z metronomem, żeby mogli go odsłuchać w domach, i dałem wszystkim czas – 6 dni, czyli nie-*

dużo na zapoznanie się z dość trudnym momentami utworem i trudną aranżacją. Stworzona przez kompozytora nowa wersja ponadczasowego przeboju *Co mi Panie dasz* (muz. i sł. Beata Kozidrak) grupy Bajm ma już ponad 8 milionów wyświetleń w serwisie YouTube.

„KULTURA W SIECI” I FUNDUSZ WSPARCIA KULTURY

Ze względu na trwającą epidemię i niezwykle trudną sytuację artystów, twórców i wielu instytucji Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego stworzyło mechanizm wsparcia finansowego dla sektora kultury w postaci programu dotacyjnego „Kultura w sieci”³. W ramach programu realizowane są różne rodzaje działań upowszechniających i zwiększających obecność kultury w życiu społecznym, których odbiór następuje poprzez narzędzia online, m.in.: warsztaty, webinaria, kursy e-learningowe, koncerty, spektakle, spotkania z twórcami/artystami. Ponadto udostępniane są zapisy wydarzeń kulturalnych (w tym: przedstawień, koncertów, wystaw wraz z katalogami). Dzięki dotacjom wiele instytucji otrzymało możliwość organizowania wirtualnych oprowadzań, spacerów po miejscach kultury, udostępniania i ponownego wykorzystywania cyfrowych zasobów muzealnych, bibliotecznych, audiowizualnych, zabytkowych oraz archiwalnych. W ramach programu „Kultura w sieci” dofinansowano także: tworzenie stron, gier internetowych, aplikacji mobilnych z dziedziny kultury, wydawnictw audio-wideo udostępnianych w formie elektronicznej oraz publikacji książkowych w formie elektronicznej (e-booki, audiobooki).

Dyrektor Narodowego Centrum Kultury Rafał Wiśniewski zwrócił uwagę, że „Kultura w sieci” to największy i najszybciej realizowany program w dziejach NCK. Powstał z inicjatywy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

prof. Piotra Glišńskiego w czasie bardzo trudnym zarówno dla twórców, dla instytucji, jak również dla odbiorców. Całkowita kwota przyznanych dotacji wyniosła 60 000 000 zł.

Warto wspomnieć także o jeszcze jednym programie pomocy dla sektora kultury. Fundusz Wsparcia Kultury to inicjatywa Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego mająca na celu pobudzenie gospodarki w postaci organizacji wydarzeń kulturalnych i artystycznych z kreatywnych sektorów. W puli najwyższej ocenionych podmiotów i o najwyższych przyznanych kwotach dofinansowania znalazły się przede wszystkim duże samorządowe instytucje artystyczne, których działalność na rzecz kultury polskiej trudno kwestionować. Należą do nich m.in.: Teatr Muzyczny im. Danuty Badaszkowej w Gdyni, Teatr Muzyczny Roma, Teatr Kwadrat im. Edwarda Dziewońskiego czy Opera i Filharmonia Podlaska oraz Europejskie Centrum Sztuki im. Stanisława Moniuszki⁴.

OK! – „OTWIERAMY KONCERTY”

Na początku czerwca 2020 roku Izba Gospodarcza Menedżerów Artystów Polskich rozpoczęła akcję mającą na celu zwrócenie uwagi na obecną, niezwykle trudną, sytuację branży muzycznej. Polscy artyści wystosowali apel do polskiego rządu, domagając się klarownych regulacji i wytycznych pozwalających im przetrwać czas trwającej pandemii. Na stronie internetowej *Otwieramykoncerty.pl* można przeczytać m.in.:

COVID-19 pokrzyżował nasze plany, zarówno prywatne jak i zawodowe. Od połowy marca nie gramy dla Was koncertów, zostały odwołane trasy, festiwale. Nasza branża bardzo dotkliwie odczuwa skutki wirusa. Jako pierwsza została pozbawiona możliwości pracy. [...] Od kilku tygodni przyglądamy się działaniom rządu, czyta-

*my aktualne rozporządzenia. Mamy wieloletnie doświadczenia i gotowość, by wspólnie z rządem podjąć współpracę przy opracowaniu i dalszym wdrażaniu procedur bezpiecznego uczestnictwa publiczności w wydarzeniach artystycznych. Dlatego stworzyliśmy akcję OTWIERAMY KONCERTY #gramybezpiecznie. Nasza społeczność to nie tylko sami artyści, którzy są widoczni w pierwszej linii, ale cały sztab ludzi, którzy razem z nimi tworzą wydarzenia artystyczne i bez których artysta nie mógłby funkcjonować. Ta grupa to firmy z zapleczem technicznym, organizatorzy, muzycy, pracownicy techniczni, realizatorzy światła, dźwięku, multimediiów, choreografowie, ekipy scenograficzne, kierowcy, ochrona, menadżerowie, a także przedstawiciele branż powiązanych, takich jak: hotelarstwo, transport czy gastronomia. To tysiące osób czekających na powrót do pracy*⁵.

Do wspólnej walki o zmiany związane z pracą w branży artystycznej w krótkim czasie dołączyło wielu twórców. Inicjatywa „Otwieramy Koncerty” spotkała się dużym odzewem nie tylko środowiska artystycznego, ale i fanów muzyki.

Wszyscy tęsknimy za muzyką na żywo i koncertami, mimo iż nadal realizowane są występy artystów bez udziału publiczności i za pośrednictwem Internetu. Dlatego mamy nadzieję, że w niedalekiej przyszłości uda nam się spotkać na dużych imprezach z widownią wypełnioną po brzegi, bo przeżywanie i możliwość słuchania muzyki wspólnie oraz na żywo zawsze smakuje i brzmi najlepiej.

Chociaż pandemia wciąż trwa i nadal nie wiadomo, co jeszcze w związku z tym może się wydarzyć, warto pamiętać, że „ważne są tylko te dni, których jeszcze nie znamy” i na pewno „jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie”.

³ <https://www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/dotacje/programy-dotacyjne-nck/kultura-w-sieci/o-programie> [dostęp 28.08.2020].

⁴ <https://www.gov.pl/web/kultura/fundusz-wsparcia-kultury--podstawowe-pytania-i-odpowiedzi> [dostęp 30.11.2020].

⁵ <http://otwieramykoncerty.pl/> [dostęp 27.08.2020].

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka