

2021

rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

PIOSENKA

ROCZNIK 2021 NR 9

ISSN 2353-4761

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

REDAKCJA

Jan Poprawa (redaktor naczelny)

Anita Koszałkowska

Mateusz Torzecki

Jarosław Wasik

WSPÓŁPRACOWNICY I DORADCY

Andrzej Bogunia-Paczyński

Teresa Drozda

Maria Folwarska

Krzysztof Gajda

Sylwia Gawłowska

Andrzej Pacuła

Anna G. Piotrowska

Bartłomiej Grzegorz Sala

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: 400 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	6
------------------------------	---

1. WIERZĘ PIOSENCE

WASIK – Wierzę piosence	10
-------------------------------	----

2. PROBLEMY I SPOSOBY

LIPIEC – Piosenka – do śpiewania czy słuchania?	31
GAWŁOWSKA – <i>Żyjemy kiedyś</i> – koncepcja czasu w piosenkach... ..	36
STOLAREK – Medium. Wzajemne korelacje – integracja	40
KAMALSKA – Trema sceniczna w zawodzie wokalisty	50
JAKUBOWIAK – Ekspresja wokalna w muzyce rozrywkowej – wybrane zagadnienia	57
PIOTROWSKA – Muzyczna pocztówka z Dolnej Saksonii... ..	63
KOTIN – Dziwny przypadek Richarda Thompsona	68
DROZDA – Nohavica	73

3. SEKRETY I TAJEMNICE

GĘBALA – „Piosenki, które wynikają ze mnie” – gawęda o twórczości Jana Kondraka	81
DŻWINEL – Zebrać znalezienie. szkic o Jacku Kleyffie	88
SPOTTEK – I usłyszałem Boba Dylana... ..	111
CICHOCKA – Piękno ocali świat	116
BRUCKI – W zgodzie z <i>intentio operis</i> , czyli <i>Pielgrzymi</i> Brodskiego... ..	119
DOMAGALSKI – Jerzy Frączek	125
GAJDA – Andrzej Sobczak – autor hymnów	128
FRANIA – Piosenka w wierszach Jerzego Stachury	131

4. INTERPRETACJE

MIKLASZEWSKI – Janusowe oblicze Ewy? (szkice do portretu artystki)	141
KRÓL – Elżbieta Okupska. Mam wszystko	146
FRANÇOIS-KOS – Henri Seroka	153
FRANÇOIS-KOS – Alexandra Gadzina – adrenalina i wirus bycia na scenie	162

5. POECI PIOSENKI

ANDRZEJEWSKA	169
CHYLIŃSKI	177
LENDY/KOZUB	185
ROKOSZ	191
CIACH	201

6. Z PRZESZŁOŚCI

BOGUNIA-PACZYŃSKI – Szwagry w gród walą albo Igrce w Barbakanie	211
MAMCZUR – „Opiekuńcze skrzydła jazzu”. Polski big beat na łamach magazynu „Jazz”... ..	224
CIEŚLAK & KUREK – Memento... SBB. Pierwsza dekada	232
KWIECIŃSKI – Rzeszowscy muzycy na polskiej scenie bigbeatowej... ..	242

7. DOŚWIADCZENIA

ANDRZEJEWSKA	250
BAZACZEK	253
CHYLIŃSKI	258
GAST	263
KAZIMIERSKI	266
KORNECKA	269
LEOSZEWSKI & STENKA	273
LISOWIEC	284
PACZKOWSKI	286
PARTYK	291
RYMAROWICZ	293
SALA	297
TOMCZAK	299
WDOWIN	301

8. FESTIWALE

MICHAŁSKI – Okno na świat	306
TOKARSKI – O paradoksie tradycji	317
CIECIERĘGA – Kwiaty rosną na kamieniach	320
WAWRZYNIAK – W Ślesinie	324
LENDĄ-KOZUB – „Weterani”	327
KORDEUSZ – Smartfon inżyniera Mamonia	330
MAJEWSKI – Z kamerą wśród artystów	334
KRAJEWSKA – Opole 2021. 58. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu	337

9. TERAZ

SKOCZEK – Przetrwamy...? O piosenkach stanu wojennego	349
GAJDA – Protest song 2020	357



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Po raz dziewiąty witam się z czytelnikami rocznika „Piosenka”. Robię to z satysfakcją, świadom tego, iż udało się w nim zgromadzić wiele wartościowych tekstów związanych z rozległą tematyką, jaką zakreśla tytuł. Mimo przeciwieństw różnej miary...

Bo samo określenie „piosenka” – mutuje. Mocno oddaliły się czasy, w których można było jednoznacznie umiejscowić co słowo to znaczy. Od lekceważonej przez (niegdysiejsze) salony „sztuki niższej” – po śmiało dziś wykorzystanie wszelkich dostępnych na współczesnych salonach: dzisiaj wszystko zaliczyć można do piosenki. Tyle, że dziś już bez obowiązującej przez lata nazwy „sztuka”. Okropnie tego żał, ale piosenka stała się dziś składnikiem czegoś jeszcze od niej większego, elementem rozrywki. Elementem pobłyskującym czasem z klapy majstrów od sukcesu. Nie mistrzów od piękna. Producentów.

Zamierzamy coś z tym zrobić. Ale jeszcze nie teraz. Mijający rok dał nam niewiele wskazówek do myślenia o przyszłości. Pod wieloma względami był to rok pandemiczno-nostalgiczny. Dlatego dziewiąta „Piosenka” jest świadectwem pewnej niemocy. Ale zaczynamy od obszernego tekstu dyr. Jarka Wasika. Nawiązując do słów Lucjana Kydryńskiego – woła on z wyczuwalną nadzieją „wierzę piosence”...

Kolejne teksty wiążą się ze sobą w rozmaity sposób, jak to w magazynie bywa. Obok niezrównanego tekstu profesora Józefa Lipca stawiającego fundamentalne pytanie „dla kogo piosenka?” – znajdujemy tam prace Sylwii Gawłowskiej (i odkrytego przez nią Karola Stolaraka), szkice Anny Kamalskiej i Sandry Jakubowiak oraz prace Anny G. Piotrowskiej, Andrieja Kotina i Teresy Drodzy.

Bardzo ciekawi nas (a mnie szczególnie, jako orędownika polskiej piosenki autorskiej) następna część „Piosenki”, złożona z prac poświęconych Mistrzom. Zwłaszcza szkic Dawida Gębali dotyczący twórczości lubelskiego barda Jana Kondraka (który ponoć wzbudził chore ożywienie jakiejś łódzkiej dziennikarki). Ale także obszerny fragment pracy doktorskiej Kamila Dźwinela, dotyczący Jacka Kleyffa. Te i pozostałe teksty (m.in. o Marku Terczu, Stefanie Brzozowskim) polecam szczególnie.

Magazyn ma swoje wymogi. Najciekawsze – to opis działalności ludzi (różni się od opisu dzieła). Mamy tu prawdziwy rarytas: opis przygody scenicznej Ewy Demarczyk! Małeńki to epizod w historii niezwykle supergwiazdy, przedstawiony przez Krzysztofa Miklaszewskiego.

Kolejny stały kącik rezerwujemy dla „poetów piosenki”. W nim obszerne fragmenty twórczości poetyckiej: Ewy Andrzejewskiej, Waldemara Chylińskiego, Pauliny Lendy, Tomasza Rokosza i Andrzeja Ciacha. Za rok spróbujemy zaprosić dalszych autorów, którzy idą drogą homeryckiego śpiewania swych wierszy. Mamy już ponad pięćdziesięciu – połączonych wspólną myślą i publikacją w „P”.

I znów historia. Andrzej Bogunia-Paczyński przyzwyczał nas do rzetelnego omawiania wydarzeń jednorazowych, sprzed pięćdziesięciu lat. Idący w jego ślady młody historyk Piotr

Mamczur omawia podobne tematy z innej perspektywy. Z kolei doktor Kwieciński – spogląda na to samo zjawisko z uwagą badacza historii lokalnej (Rzeszowszczyzna). Ale najpełniejsze faktów i skojarzeń – jest w tej części „P” opisanie pięćdziesięciolecia śląskiej grupy SBB.

„Piosenka” nie jest periodykiem naukowym, choć chętnie korzysta z dorobku i wiedzy środowisk akademickich. Wszelako jednym z zadań, jakie sobie stawia – jest oddanie głosu artystom. Bowiem z ich doświadczeń osobistych wyłania się pełniejszy obraz mijającego czasu, Prawda. Przeczytajcie kilka z czterestu publikowanych wspomnień.

I jeszcze dwa szczególne rozdziały. Pierwszy dotyczy instytucji festiwali. One, tak bardzo sklejone z polskim życiem artystycznym – kojarzą się z nim nierozzerwalnie. Na przykład Sopot – pisze o nim Dariusz Michalski. Ale i inne (na przykład Dzierżoniów, Bytom, Ślesin itp.) także odgrywają rolę w tym szczególnym rytuale zabawy.

Rok 2021 był – jako się rzekło – dość słabym przykładem. Mało upiększyły go rocznice (czterdziestolecie „Solidarności”) czy okolicznościowe zdarzenia, choćby wysokiej próby. Píše o tym na koniec dziewiątej „Piosenki” jeden z naszych najwybitniejszych autorów Krzysztof Gajda.

Do spotkania za rok!



Jarosław Wasik

WIERZĘ PIOSENCE



Piosenka, zwłaszcza w polskiej kulturze, jest zjawiskiem stosunkowo nowym, można z pełną odpowiedzialnością przyjąć, że od około stu lat funkcjonuje w postaci, w jakiej dziś ją konotujemy. Źródła polskiej piosenki należy szukać w kabaretach, które rozkwitły w naszym kraju na początku XX w. Nieodłącznym elementem ich artystycznego programu była piosenka, wypierająca z popularnego obiegu dawniejsze pieśni w rodzaju i stylistyce pieśni moniuszkowskich. W tym samym czasie powstaje nowy nośnik treści muzycznych i słownych – płyta gramofonowa. Jej początki w Polsce wyznaczyło kilka wytwórni płytowych o pionierskim charakterze, a pierwszą firmą fonograficzną z prawdziwego zdarzenia była warszawska Syrena Record, istniejąca od 1904 r. i towarzysząca rozwojowi polskiej piosenki aż do wybuchu II wojny. Firma nagrała blisko 30 tys. utworów, przede wszystkim piosenek.

Pionierskim polskim *cabaret artistique* był Zielony Balonik¹, który od 1905 r. działał w krakowskiej Jamie Michalikowej; jego spek-

takle powstawały kolektywnie, tworzyli je malarze, muzycy, literaci (m.in. Karol Frycz, Kazimierz Sichulski, Tadeusz Boy Țeleński) zawsze we wspólnej improwizacji i w koleżeńskej współpracy. Inicjatorów powstania kabaretu było czterech: dramatopisarz, krytyk teatralny, eseista Jan August Kisielewski, urzędnik bankowy, pasjonat teatru i akompaniator Edward Țeleński (brat Tadeusza), malarz, rysownik, i autor plakatów Stanisław Kuczborski i Julian Andrzej Maluszek, czyli Juliusz Osterwa. Debiutował na estradzie Balonika Leon Schiller. Do czasów współczesnych przetrwały i nie straciły na atrakcyjności teksty Boya wykorzystywane w różnych produkcjach kabaretowo-teatralnych: *Rozkosze życia* (1909), *Piosenka przekonywająca* (1907), *Dobra mama* (1911) czy *Tryumfy polskiego kabaretu* (1911) z piosenką o tym samym tytule (Prezner/Boy). Zielony Balonik działał do 1912 r., choć zachowały się przekazy, że sporadycznie wystawiano przedstawienia jeszcze do 1915 r. Istotą kabaretu jest protest przeciw zastanej rzeczywistości (zwłaszcza w sferze obyczajowej) – Wacław Panek nazywa go *artystyczną*

*solą na społeczne rany*². Konstrukcja widowiska kabaretowego zbudowana jest zazwyczaj ze skeczy i piosenek, które bywają przerywnikiem scenicznej akcji, a czasem główną składową przedstawienia. W wielu sztukach kabaretowych piosenki pełnią rolę usługową, czas ich trwania pozawala aktorom na tzw. przebiórkę lub odpoczynek, a pracownikom technicznym na dyskretną zmianę scenografii. Są jednak grupy kabaretowe, które z piosenek tworzą swój główny atut, umiejscawiając je „w roli głównej”, jest to jednak najczęściej uzależnione od muzycznych zdolności grupy, od muzikalności poszczególnych aktorów lub, prościej mówiąc, nabycia umiejętności, jaką jest śpiew. Ważną rolę w tym typie kabaretu ma na pewno współpraca z utalentowanymi kompozytorami, ale jeszcze istotniejszą – ze sprawnymi tekściarzami, posiadającymi w szczególności talent do opisywania czy prześmiewania rzeczywistości niemal na bieżąco. Świadectwem na wyjątkowość i odrębność polskich utworów wokalnych mogą być słowa Ryszarda M. Grońskiego, który uważał, że „legendę teatrzyków dwudziestolecia zbudowały teksty. Ulotna literatura, krążąca nadal w odpisach wśród estradowców, dochowana we fragmentach utrwalonych drukiem”³.

Ta refleksja nakazuje mi przytoczyć słowa Pawła Sobczaka, który zwrócił uwagę na istotę funkcjonowania poezji w piosence i wpływu, jaki wywiera na umiejscowienie piosenki w kulturze, postulując: należałoby pokusić się o następujące stwierdzenie: o ile piosenki o walorach literackich nobilitują gatunek tradycyjnie przynależny kulturze masowej, o tyle utwory wykorzystujące dzieła literackie *ściągają* poezję z piedestału i upowszechniają ją, wprowadzając w obieg popularny⁴.

Sukces piosenki gwarantowały nie tylko dobry tekst i przystępna muzyka, z wyraźną i prostą prymką, ale także jej wykonanie; zdarzało się, że całkiem udane piosenki przepadały przez słabego wykonawcę. O sukcesie utworów oczywiście decyduje publiczność, stąd nie może zaskakiwać powodzenie piosenek o niewyszukanym poziomie literackim, za to wylan-sowanych przez znakomitych interpretatorów. Nie do przecenienia jest rola radia, które jako medium szybko stało się pośrednikiem relacji nadawca–odbiorca.

10 lutego 1925 r. przyjmuje się za początek radiofonii w Polsce, tego dnia wyemitowano pierwszą audycję Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego z próbnej stacji nadawczej ulokowanej przy ul. Narbutta 29 na warszawskim Mokotowie. Od 3 maja 1925 r. zaczęto nadawać program w miarę regularnie, a na antenie radiowej pojawiły się piosenki. Pierwszy koncert radiowy, trwający dwie godziny, zaśpiewała Hanka Ordonówna, w reakcji na to wydarzenie właściciele sklepów muzycznych oraz firm radiofonicznych wystawili odbiorniki na ulice, dając mieszkańcom Warszawy możliwość masowego w nim uczestniczenia. Początkowo powszechny, indywidualny dostęp do urządzeń odtwarzających był utrudniony, bowiem odbiorniki radiowe były bardzo drogie: *w tym czasie odbiornik dwulampowy kosztował około 160 zł, a ośmiolampowy 1500. Trzeba było więc wyprodukować tańszy odbiornik*⁵. Podjęła się tego państwowa Wytwórnia Łączności. W 1931 r. opatentowano tani odbiornik radiowy (detefon), dostępny w sprzedaży ratelnej dla każdego, i w ciągu kilku lat sprzedano ponad 500 tys. urządzeń, co miało fundamentalne znaczenie i wpływ na wzrost zainteresowania polskiego społeczeństwa kul-

² W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 167.

³ R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret Warszawski 1918–1939*, Warszawa 1978, s. 63.

⁴ P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2, s. 138.

⁵ M. Hermanowski, *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Poznań 2018, s. 69.

¹ Zob. A. Krasowska, *Od Zielonego Balonika do Potem: komizm słowny w kabarecie literackim*, Warszawa 2013.

turą muzyczną, przede wszystkim jednak twórczością piosenkarską.

Każdy z artystów występujących przed mikrofonem specjalizować się musi w repertuarze bardzo wszechstronnym, tak jak wszechstronny i bogaty jest program radiowy. Każdy koncert przygotowany musi być niesłuchanie starannie, próby z akompaniamentem czy orkiestrą wymagają wiele intensywności, bo przecież występ przed mikrofonem to sprawa ogromnie odpowiedzialna. Zadowolić trzeba słuchacza muzycznego, melomana i laika, przekonać przeciwnika muzyki, porwać erudyty, światowca i mieszkańca zapadłej prowincji. Nie wystarczy zdobyć publiczność, trzeba zawsze utrzymać się na poziomie, trzeba ciągle, w każdym koncercie, w każdej audycji, walczyć o utrzymanie raz już zdobytej sympatii⁶.

Radio miało ogromne potrzeby repertuarowe, bowiem musiało zapełnić czas antenowy, zapraszało więc setki wykonawców rocznie – poza wykonawcami muzyki poważnej także specjalistów z dziedziny muzyki lekkiej, przystępnej, np. operetkowej czy kabaretowej, co miało doniosły wpływ na popularyzację piosenki. *Ordonka to bodajże pierwsza piosenkarka wykorzystująca potęgę prasy, radia i filmu dla celów budowania i utrwalania świadomości odbiorców mitu gwiazdy*⁷. Ciekawe, że wiele stworzonych później kompozycji, natchnienie lansowanych w mediach, nie przetrwało próby czasu, a utwory powstałe na potrzeby warszawskich scen żyją do dziś, często w nowych, współczesnych wykonaniach. Należy wspomnieć choćby *Miłość ci wszystko wybaczy*

(Wars/Tuwim), piosenkę zarazem melodyjną, nostalgiczną, nastrojową i przebojową, która rozbrzmiewa systematycznie na wszelkich przeglądach wokalnych i wydawanych płytach⁸. To jeden z najczęściej śpiewanych w Polsce coverów⁹. Jest evergreenem¹⁰.

Wspomniany utwór jest przykładem na to, jak tekst może współgrać z muzyką, jak te dwa elementy połączone dobrym wykonaniem mogą sprawiać, że piosenka staje się ponadczasowym dziełem. Anna Barańczak zauważa, że: *piosenka składa się co najmniej z muzyki i słów. Ale to potoczne wyrażenie zakłada pośrednio, że piosenka stanowi sumę tekstu słownego i tekstu muzycznego. Oczywiście rzecz nie jest tak prosta. [...] To, co moglibyśmy nazwać znaczeniem piosenki jako komunikatu, rodzi się nie z prostego dodania dwu tekstów, lecz niejako na ich styku, w charakterze jak gdyby wypadkowej; jest nie sumą, lecz relacją pomiędzy tekstem słownym a tekstem muzycznym*¹¹.

Tylko genialni autorzy mają tę zdolność tworzenia, która pozwala doszukiwać się czegoś naddanego, niewypowiedzianego i nieokreślonego, zjawiska opisanego przez Macieja Jabłońskiego, będącego wysławianiem eterycznym, gdyż ulotność słów jest funkcją ulotności przeżyć¹². Muzykolog stosuje także pojęcie „niewysławialności” sensów usprawiedliwionej odczuciem i szacunkiem dla tajemnicy, jakie niesie przeżywanie muzyki¹³, którą każdy świadomy słuchacz zna z autopsji. Te odczucia, u odbiorcy często podświadome, powodują, że nie ma on wątpliwości, że chce cenionych piosenek słuchać wielokrotnie albo chce do nich wracać

po latach niesłuchania. Z perspektywy prawie stu lat funkcjonowania piosenki w kształcie, jaki nadali jej twórcy międzywojenni, mamy dziś jasny obraz, że wyjątkowość ówczesnych polskich utworów miała źródło w poezji, że kunszt współpracy twórców tekstu i muzyki ma doniosłe, wręcz kolosalne znaczenie, bowiem niewystarczające bywa złożenie słów i dźwięków (nawet jeśli liczba sylab i akcentów jest zgodna we frazie), istotna jest harmonia we współpracy – synergia tworzenia. Brak relacji, o której pisze Barańczak, powoduje, że wiele skomponowanych/napisanych utworów ma nieczytelny i zaburzony przekaz, a przecież piosenka jest komunikatem (zwłaszcza jej tekst), mieści się w kategorii określanych przez Jakobsona funkcji językowych, odnosi się bowiem do wszystkich aktów mowy, dla każdego przypadku komunikacji językowej¹⁴. Rosyjski językoznawca wskazał na sześć niezbędnych czynników:

1. nadawcę – funkcja emotywna (wyrażania)
2. odbiorcę – funkcja konatywna (przekonywania)
3. kontekst – funkcja poznawcza (konkretnie znaczenie komunikatu w danej sytuacji)
4. komunikat – funkcja poetycka (sposób kształtowania komunikatu/wypowiedzi)
5. kontakt – funkcja fatyczna (na przykład przytaknięcie służące podtrzymaniu rozmowy)
5. kod – funkcja metajęzykowa (mówienie o samym języku).

Wszystkie elementy powinny współgrać; aby komunikat nadawcy kierowany do odbiorcy był efektywny, musi coś oznaczać, musi być zastosowany do KONTEKSTU uchwytanego dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo takiego, który da się zwerbalizować; dalej, konieczny jest KOD, w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla nadawcy i odbiorcy¹⁵. Jakobson podkreśla

także funkcję fatyczną – KONTAKT – czyli konieczność zaistnienia fizycznego kanału oraz psychicznego związku między „koduującym” i „dekodującym”, który umożliwi im nawiązanie i kontynuowanie komunikacji. Wydaje się, że śpiew, który jest oczywiście swoistą formą komunikacji, wpisuje się w opisany schemat i spełnia jego warunki, tworzy bowiem relację nadawcy i odbiorcy, zarówno w sytuacji kontaktu bezpośredniego, jak i pośredniego.

Należy podkreślić walory artystyczne polskich utworów i szczególnie docenić profesjonalizm międzywojennych autorów, którzy ówczesnie konfrontowali się z recenzjami krytycznymi, jednak czas zweryfikował ich twórczość i zapisał ją na kartach historii polskiej muzyki rozrywkowej jako wzorcową. Z dzisiejszej perspektywy nawet późniejsze utwory, reprezentujące polski pop lat 70. i 80., zwłaszcza w warstwie tekstowej, mogą jawić się nam, jak gdyby nie zostały stworzone na zapotrzebowanie rynku muzyki popularnej, a raczej wymogów nurtu określanego jako piosenka artystyczna lub literacka. Nie wynika to oczywiście z faktu, że autorzy pisali teksty z jakąś specjalną nabożnością czy zamiarem nadania im poetyckiego charakteru, a raczej z gruntownego, merytorycznego i profesjonalnego przygotowania do twórczej pracy – wykształcenia, nabytej wiedzy i znajomości zasad języka polskiego, świadomości reguł, umiejętnego rozkładania akcentów logicznych i muzycznych w zdaniu, zasobu słownictwa czy po prostu talentu. Kompetencje niegdysiejszych twórców stały się jeszcze bardziej widoczne zwłaszcza w kontekście „wytworów” współczesnej branży, w której prawie każda piosenkarka i piosenkarz próbują stać się autorami i kompozytorami swoich piosenek, nie mając często odpowiedniego merytorycznego zaplecza, za to posiadając świadomość, czym są i jaką mają wartość tantiemy (za pu-

⁶ Zob. *Radio-Informator. Kalendarz-przewodnik radiosłuchacza na rok 1939*, red. E. Świerczewski, Warszawa 1939, s. 70.

⁷ R.M. Groński, dz. cyt., s. 107.

⁸ Ze współcześnie istniejących interpretacji utworu warto wymienić wersje: Hanny Banaszak, Meli Koteluk, Kayah, Katarzyny Jamróz.

⁹ Cover – nowa wersja utworu wyłansowanego wcześniej przez innego wykonawcę. Zob. A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 68.

¹⁰ *Evergreen* – dosł. „wiecznie (zawsze) zielony”, utwór muzyki rozrywkowej, popularny od co najmniej 20 lat; piosenka (bądź też sama jej melodia) lub utwór instrumentalny. Zob. W. Panek, dz. cyt., s. 100.

¹¹ A. Barańczak, *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 8.

¹² M. Jabłoński, *Scena interpretacji?*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwaigier, Kraków 2001, s. 673.

¹³ Tamże.

¹⁴ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 434.

¹⁵ Tamże, s. 435.

bliczne odtworzenia). Taką sytuację ludzie z branży określają sformułowaniem „ciśnienie na ZAIKS”¹⁶, wielu muzyków i wokalistów ma bowiem wiedzę o osobach nieuprawnionych (nieobdarzonych talentem), równocześnie aspirujących do bycia kompozytorem i autorem¹⁷. Paweł Tański, mając zapewne na myśli – cenionych zarówno przez publiczność, jak i środowisko muzyczne – współcześnie tworzących songwriterów, takich jak: Katarzyna Nosowska, Edyta Bartosiewicz, Korteż, Skubas, Taco Hemingway, uważa, że ich twórczość, a zatem jej oddziaływanie na młodych słuchaczy może przełożyć się w przyszłości na zainteresowanie „pokolenia Y” literaturą piękną. Historyk literatury konstatuje: *w kulturze popularnej istnieją całe obszary zajęte przez utwory słowno-muzyczne, czyli piosenki, wśród których znaleźć można całkiem interesujące teksty, nieustępujące w najlepszych przypadkach wierszom pisanym przez tych, którzy dążą do stworzenia liryków. Autorzy takich piosenek są najczęściej wokalistami w zespołach muzycznych, sami także komponują muzykę lub są współtwórcami melodii. Zaletą słuchania przez młodych ludzi takich piosenek jest fakt, że być może sięgną oni w przyszłości po bardziej ambitne utwory i zainteresują się poezją. A i sami piszący wiersze próbują docierać do odbiorców poprzez śpiewanie swoich tekstów w różnych zespołach muzycznych*¹⁸.

Niestety, zarówno polski, jak i zagraniczny rynek zdominowany jest współcześnie przez piosenki słabe, banalne, drażniące, sztam-

powe, amatorskie. Ostatnie określenie, rzecz jasna, nie jest użyte w odniesieniu do utworu stworzonego przez twórcę nieprofesjonalistę, odnosi się raczej do niskiego poziomu artystycznego, braku klasy i profesjonalizmu, braku zawodowości. W latach 90. XX w. w Polsce królowała piosenka „chodnikowa” (powielana na kasetach magnetofonowych i sprzedawana zazwyczaj prosto z łóżek polowych ustawionych na chodnikach) – szczyt tandety uwielbianej przez wielu słuchaczy znad Wisły. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że było to zjawisko, które można było określić jako disco polo, gdyż wiele utworów nie nosiło nawet znamion gatunku „disco”, były to piosenki biesiadne, nagrane nie przez muzyków, a raczej ludzi aspirujących do funkcji muzyka, samouków, którzy posiadli umiejętność prostego programowania instrumentów klawiszowych. Rodowodu wykonawców szukać należy wśród zespołów akompaniujących na prowincjonalnych weselach lub w wiejskich tancbudach. Nieudolność warsztatowa, braki w wykształceniu muzycznym, banalne konstrukcje kompozycji, „plastikowe” aranżacje (taką możliwość stwarzały zwłaszcza instrumenty klawiszowe produkowane przez firmę Casio), tekst nie niosący żadnych znaczeń i niski poziom wykonawczy w warstwie instrumentalnej, wokalne i aranżacyjne – były znakami rozpoznawczymi piosenki chodnikowej. W następnych latach przedstawiciele gatunku dołączyli do swoich utworów proste rytmy, zaprogramowane bezpośrednio (wgrane fabrycznie) we wspomnianych już instrumentach lub zgrane za pomocą

sekwencera¹⁹, co wpłynęło na rozwój zjawiska disco polo, choć sami wykonawcy podkreślali, że publiczność woli tradycyjne, radosne brzmienia, z założeniem, że melodia wpada w ucho, a słowa są łatwe do powtórzenia i zapamiętania. Fenomen gatunku zasadza się na regule: prosty i wesoły przekaz, zachęcający do zabawy, tańca i flirtu. Media – w szczególności telewizja Polsat (od 2017 r. także TVP za prezury Jacka Kurskiego) – szybko zauważyły zapotrzebowanie słuchaczy na ten typ rozrywki, wprowadzając go do swoich ramówek. Disco polo ukonstytuował coroczny festiwal organizowany w Sali Kongresowej w Warszawie pod nazwą Gala Piosenki Chodnikowej²⁰. Wspaniały czas dla disco polo trwał całe lata 90. Kryzys nastąpił w latach 2002–2006, kiedy to zdjęto z anteny kultowe dla fanów programy Disco Relax i Disco Polo Live z wielomilionową oglądalnością. Wtedy muzycy znaleźli azyl w lokalnych rozgłośniach, ratowali się, grając na weselach²¹.

Dziś muzyce disco polo dedykowane są całodobowe telewizyjne kanały²², a polski kalendarz imprez ponownie wypełniony jest wydarzeniami typu: Koncert Mastres 2020, Jurajska Gala Disco Polo – Bałtów, Żuławy w Rytmie Disco czy Koncert O!Polskie Wesele 2020²³, możemy mieć nawet wrażenie, że notowania tej kategorii muzyki wzrosły w porównaniu do sytuacji sprzed prawie trzech dekad, choć z badań przeprowadzonych przez CBOS wynika, że w porównaniu z 1996 r. odsetek osób

lubiących ten gatunek muzyczny zmniejszył się o 6 punktów procentowych, nastąpił zatem niewielki spadek (z 69% do 63%)²⁴. Nasze mylne odczucie odnoszące się do wzrostu popularności disco polo może mieć źródło w tym, że kiedyś odbiorcy gatunku nieco wstydzieli zamilowania do niego (słuchanie tej muzyki należało do kategorii „obciachu”), a dziś nie tylko otwarcie wyrażają swoje uczucia, a wręcz przyznają się do jej słuchania z dumą.

Lucjan Kydryński w przedmowie do swojej książki *Wierzę piosence* zadeklarował, że wyżej ceni dobrze podaną piosenkę niż grafomańską symfonię lub pustą jazzową improwizację. Fachowcy od dawna zadecydowali, że tylko dwie dziedziny muzyczne są naprawdę twórcze i godne ich uwagi: muzyka poważna i jazz. Wszystko poza tym to łatwizna lub szmira, muzyka komercyjna pisana dla pieniędzy, a nie dla własnej, szczerzej satysfakcji. *Co do pieniędzy, mój Boże! Największe arcydzieła literatury muzycznej od Requiem Mozarta począwszy, są w gruncie rzeczy muzyką komercyjną. Pisaną na konkretne zamówienie i za jak najbardziej konkretną gotówkę. Czy to może ją zdyskredytować? Wierzę piosence. Wierzę w jej artystyczną wartość, chciałbym dla niej znaleźć miejsce w naszym życiu muzycznym...*²⁵

Owa wartość zawiera się w przesłaniu większości piosenek, jedne bowiem pozwalają przeżyć słuchaczowi chwile uniesienia, niosąc ponadczasowe wartości, inne są po prostu chwilą

¹⁶ ZAIKS – jedna z organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi działająca na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Jej geneza wiąże się z ideą środowiskowej obrony zapoczątkowaną przez grupę twórców teatralnych i kabaretowych w kilka miesięcy po odyskaniu niepodległości. Komitet założycielski tworzyli m.in.: Anda Kitschman, Stanisław Ossorya-Brochocki, Julian Tuwim, Tadeusz Żeromski. Dziś Stowarzyszenie Autorów ZAIKS (wcześniej Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych) poprzez wybierane spośród siebie władze stowarzyszenia – Radę Stowarzyszenia, Zarząd Stowarzyszenia i Prezydium, Komisję Rewizyjną i Sąd Koleżeński, a przede wszystkim bezpośrednio podczas Zjazdu Delegatów, jak również poprzez bieżącą pracę w poszczególnych sekcjach, opiekuje się twórcami. Oprócz pobierania należnych im wynagrodzeń zapewnia członkom opiekę socjalną, możliwość korzystania z domów pracy twórczej, stypendia umożliwiające twórczą pracę, funduje nagrody, prowadzi szkolenia z udziałem specjalistów od prawa autorskiego, promocji czy produkcji muzyki. Zob. *ZAIKS u progu nowego wieku*, red. J. Słodowska, Warszawa 1998.

¹⁷ W czasie wywiadu w studiu festiwalowym radiowej Jedynki w czasie 50. KFPP w Opolu Włodzimierz Korcz spyta: *Dlaczego dzisiejszych piosenek nie da się zaśpiewać, dlaczego nie mają – jak niegdyś – czytelnej linii melodycznej?* – odpowiedział: *My piosenki komponowaliśmy, dziś się je produkuje*. Zob. <https://www.polskieradio.pl/7/477/Artykul/882579,Wlodzimierz-Korcz-po-moich-slowach-w-Opolu-stalem-sie-klasykiem>.

¹⁸ P. Tański, *Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Toruń 2008, s. 12.

¹⁹ Sekwencer – urządzenie lub program komputerowy sterujący urządzeniem MIDI, np. syntezatorem. Współcześnie sekwencerem może być dowolny komputer, wyposażony w odpowiedni program.

²⁰ I Gala Piosenki Chodnikowej odbyła się 29 lutego 1992 r. roku w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Galę poprowadził konferansjer Janusz Weiss. Na festiwalu wystąpili wykonawcy muzyki chodnikowej, m.in. zespoły: Atlantis, Akcent, Chorus, Fanatic, Top One oraz Marlena Drodowska, Mariusz Czajka, Jacek Skubikowski, Maciej Januszko i wielu innych wykonawców. Wykonali m.in. utwory: *Mydelko Fa* (Korzyński/Korzyński), *Czarownica* (Laskowski/Markowa), *Ciao Italia* (Kucharski/Jamróż, Krynicz), *Śpiąca Królowa* (aut. niezn.), *Biały miś* (Tarka/Chrzanowski, Tarka). Całe wydarzenie zostało zarejestrowane przez Telewizję Polską.

²¹ J. Sierakowska, *Wyśnione życie Polaków*, „Wprost” 2020, nr 7, s. 18.

²² Zdecydowanie najpopularniejszym kanałem muzycznym w 2018 r. nadal było Polo TV, a drugie miejsce zajęła Eska TV. Podium uzupełnia stacja Disco Polo Music. Udział naziemnego kanału Polo TV w 2018 r. wyniósł 0,47% wynika z danych Nielsen Audience Measurement, udostępnionych portalowi Wirtualnemedia.pl przez Mediacom. Zob. <https://www.wirtualnemedia.pl/artukul/ogladalnosc-kanaly-muzyczne-maj-2021-polo-tv-eska-tv-liderzy>.

²³ Zob. www.disco-polo.info/lista-imprez.

²⁴ Zob. *Popularność muzyki disco polo*, oprac. D. Czarnowska, Warszawa 2018, s. 2.

²⁵ L. Kydryński, *Wierzę piosence*, Kraków 1959, s. 5.

przyjemności i relaksu. Często w piosenkach możemy odnaleźć prawdę o wspólnocie ludzkiego losu, poszukiwania sensu, problemach uniwersalnych, co wielu słuchaczom pozwala na utożsamianie się z tymi samymi utworami lub więcej – ich wykonawcami.

Można nie mieć słuchu muzycznego, można nie interesować się muzyką w ogóle, nie można jednak nie zauważać tysięcy piosenek płynących z radiowych i telewizyjnych odbiorników, wszelkiego rodzaju odtwarzaczy i głośników. We współczesnej kulturze piosenka funkcjonuje nawet wbrew woli niektórych słuchaczy. Dziś pojęcie muzyki sprowadza się właściwie do zbioru piosenek, muzyka *jest i pozostanie ścieżką dźwiękową naszej codzienności, przylepiającą się do ucha często poza naszą wolą i chęcią. Jest nieuniknionym elementem powszedniości i jako taka ze wszech miar zasługuje na uwagę*²⁶.

Gdy zauważymy, jak często owa „ścieżka” nas otacza, odniesiemy wrażenie, że jest to (przemysłane lub przypadkowe) zestawienie piosenek, pełniące funkcję muzaka²⁷.

Nie sposób stwierdzić, ile piosenek zostało skomponowanych na świecie – liczba ta jest na pewno ogromna. Utwory słowno-muzyczne powstają od dziesięcioleci, każdego dnia, a rozwój techniki (cyfryzacja) spowodował zwielokrotnienie tej liczby. Piosenki są dużą składową muzyki popularnej, a ona towarzyszy nam, czy tego chcemy czy nie, wszędzie i bezustannie, wdzierając się w umysł i moszcząc sobie w nim stałe miejsce, wprawiając też w określone stany. Spotykamy się więc z nią w sklepach i galeriach

handlowych, w samochodach i autobusach, w restauracjach, w kawiarniach, w pubach i nocnych lokalach. *Zatem nawet gdybyśmy chcieli i uważali za słuszne usunąć ją ze swego świata, nie ma przed nią ucieczki*²⁸.

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS chroni kilka milionów utworów, zarówno stworzonych przez swoich członków zwyczajnych lub nadzwyczajnych, jak i niezrzeszonych twórców, którzy powierzyli (istniejącemu od 100 lat) stowarzyszeniu swoje utwory pod ochronę, a od kilku lat mają możliwość zgłaszania utworów pod ochronę online za pośrednictwem spersonalizowanego profilu na portalu: www.online.zaiks.org.pl.

W *Słowniku języka polskiego* Samuel B. Linde podaje warianty rodzime: piosnka, piosenka, *pioska, piosieczka i odpowiedniki obcojęzyczne, m.in. niem. *das Liedchen, ein kleines Lied*. Świadczy to o tym, że rzeczownik „piosenka” w owym czasie był zdrobnieniem nazwy pieśń. Słowo „piosenka” określa definicja mówiąca, że to krótki utwór słowno-muzyczny, rozpowszechniony gatunek twórczości popularnej. Najczęściej występuje w formie zwrotkowej (zmieniający się tekst *canto*, powtarzalny refren), może też przybrać formę kupletową (kolejne zwrotki na jedną melodię) lub bluesową (wariacja melodyczna na ustalonym schemacie). W zależności od sposobu wykonania wyróżniamy:

- piosenki o charakterze przebojowym (gdzie dominują elementy muzyczne)
- piosenki literackie (punktem wyjścia do interpretacji jest tekst),

– piosenki aktorskie (kryterium jest tu indywidualny sposób interpretacji) itp.

Tekst piosenki przybiera różnorodne postacie, np. może to być wiersz regularny, wolny lub proza poetycka.

Piosenki, znane od wieków zarówno w kulturze dworskiej i szlacheckiej, jak też mieszczańskiej i ludowej, w naszych czasach stały się domeną kultury masowej, przybierając różne formy, np. tzw. wideoklipów łączących film, impresję wizualną z utworem muzycznym²⁹.

Na uwagę zasługuje fakt, że w *Wielkiej encyklopedii muzyki* hasło „piosenka” nie figuruje, odnajdujemy za to „piosenkarstwo”, którego autorem jest wspomniany już Lucjan Kydryński. *Piosenka – to miniatura. Żyjemy zaś w świecie miniaturyzacji*³⁰. Można zaryzykować stwierdzenie, że piosenka jest najważniejszym gatunkiem muzyki popularnej. Potwierdza to Maria Szablowska, dziennikarka Pierwszego Programu Polskiego Radia i współprowadząca od wielu lat popularny program telewizyjny „Widzokultura dorosłego człowieka”, która dla portalu Wirtualne Media powiedziała: *Jestem pewna, że piosenka jest częścią kultury; że polska piosenka to polska kultura, ponieważ żadna książka, żaden spektakl, żaden film nie ma tak ogromnej liczby odbiorców, jak może mieć piosenka, jeśli jest dobra. [...] Do tego trzeba podkreślić, że przypominamy też materiały z archiwum TVP; nie tylko piosenki, ale też różne programy realizowane przez telewizję, które w dawnych latach, być może, wcale nie wydawały się takie wartościowe, a teraz odgrzebuje je, odnajdujemy w tych archiwach fantastyczne rzeczy*³¹.

Stworzyć i wypromować piosenkę może jeden człowiek (piosenka autorska), dwóch ludzi („kompozytor i ten drugi”³²) lub cały sztab twórczy, składający się z autorów, wykonawców – solisty i muzyków, realizatorów dźwięku, producentów, pracowników firmy fonograficznej, specjalistów od marketingu i PR. Myśląc o polskiej piosence, myślę za zwyczaj o tekście. Język polski, wywodzący się z języka praindoeuropejskiego za pośrednictwem prasłowiańskiego, z punktu widzenia typologii lingwistycznej jest językiem fleksyjnym (syntetycznym) mającym rozbudowaną strukturę morfologiczną. Elementy składowe języka służą jako środki wyrażające relacje syntaktyczne. Złożoność reguł, koniugacja, deklinacja, akcentowanie sprawiają, że język jako element składowy utworu słowno-muzycznego z techniczno-praktycznego punktu widzenia staje się materiałą skomplikowaną, z którą wielu twórców, także profesjonalnych, nie radzi sobie w sposób zadowalający. Trudna i właściwie nieopisywalna jest sztuka władania słowem w piosence, dopasowaniem tekstu do muzyki, dostrojeniem tekstu do możliwości wokalisty, nienachalnym używaniem zbyt prostych, a czasami odwrotnie – nazbyt złożonych wyrazów, naszpikowanych głoskami brzmiącymi lub nie, dobrze brzmiącymi w nagraniu lub nie, zbyt szorstkimi lub wręcz za mało... Wszystko oczywiście uzależnione jest od charakteru utworu, jego tematyki, stylu, w jakim ma być zaśpiewany, zaaranżowany, przez kogo zinterpretowany, zaśpiewany solo, w duecie czy w zespole, z towarzyszeniem chórków, chóru czy elektronicznie przetworzonych głosów, a może z częścią wspomnianych elementów lub wszystkimi jednocześnie, lub tylko z pierwszym i ostatnim. Wszystkie te trudne

²⁶ B. Jastrzębowski, *Muzyka popularna w strukturze codzienności*, w: *Sztuka i polityka. Muzyka popularna*, red. M. Jeziński, Ł. Wojtkowski, Toruń 2012, s. 54.

²⁷ Określenie muzyki funkcjonalnej – pochodzące od nazwy amerykańskiej firmy Muzak, która drogą kablową rozprowadzała muzykę do sklepów, banków, wind, hoteli czy szpitali. Jej synonimy to: „muzyka tła”, „tapeta muzyczna” lub „muzyka marketingowa”. Dziś w Polsce istnieją firmy specjalizujące się w jej produkcji i podpisujące umowy na jej odtwarzanie bezpośrednio z właścicielami sieci handlowych, stwarzając możliwość niższych opłat niż wymagane przez ZAiKS. Firmy te muszą jednak jednoznacznie oświadczyć, że są posiadaczami wszystkich autorskich praw majątkowych i praw pokrewnych do odtwarzanych publicznie utworów. Por. A. Wolański, dz. cyt., s. 157.

²⁸ B. Jastrzębowski, dz. cyt., s. 56.

²⁹ *Popularna encyklopedia powszechna*, Kraków 1999.

³⁰ J. Przysaś, *Co to jest polska piosenka?*, „Więści Festiwalowe” 1993, nr 23, s. 14.

³¹ <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/maria-szablowska-piosenka-jest-czescia-kultury>.

³² Tak autora tekstu – w przeciwieństwie do kompozytora – określił Jeremi Przybora w napisanym przez siebie w 1960 r. utworze *Piosenka jest dobra na wszystko* (Wasowski/Przybora): *Po to wiążę słowo z dźwiękiem kompozytor i ten drugi, żebyś nie był bez piosenki, żebyś nigdy jej nie zgubił...*

decyzje mają początek na biurku autora, choć dziś autor bywa często instrumentem końcowym, jego praca ma stanowić element usługowy, tekściarz ma obowiązek dostroić swój warsztat i poetyckie umiejętności (czasem o nich wręcz zapomnieć) do gotowej produkcji, do całości już zarejestrowanej, której brakuje jedynie ścieżki wokalne – głosu i tekstu. Simon Frith, który w swojej książce *Sceniczne rytuały* podjął się wielofunkcyjnego ujęcia muzyki popularnej, przygląda się także sferom związanym ze znaczeniowością tekstu, walorami głosowymi wokalistów, ich symbiozą lub wręcz odwrotnie – rozdzieleniem.

Najnowsza muzyka popularna (nawet acid house) przyjmuje postać piosenki, a większość ludzi zapytanych, co piosenka „znaczy”, mówi o słowach. Badając, co znaczą słowa, możemy przyjąć dwie strategie i traktować piosenki albo jako wiersze, obiekty literackie, które można analizować całkowicie niezależnie od muzyki, albo jako akty mowy, słowa, które należy analizować w kontekście wykonania. Słuchając tekstu piosenki pop, słyszymy jednocześnie trzy rzeczy: słowa, które zdają się stanowić w piosenkach niezależne źródło semantycznego znaczenia; retorykę – słowa użyte w szczególności, muzyczny sposób, który skupia uwagę na właściwościach i problemach mowy; i w końcu głosy – słowa mówione lub śpiewane ludzkim tonem, który sam w sobie jest „znaczącym” elementem osoby i osobowości³³.

W takich przypadkach autorzy polskich piosenek zmagają się zazwyczaj z jeszcze jedną trudnością, mianowicie brakiem w naszym języku wystarczającej liczby wyrazów jednosylabowych, które w procesie pisania tekstu – zwłaszcza do melodii skomponowanej w „amerykańskim lub brytyjskim stylu”, stawiającej akcent

na ostatnią sylabę we frazie muzycznej – są kluczowe. Komponowanie do tekstu, bo takie przypadki, choć rzadkie, ciągle się zdarzają, ma bardzo duże znaczenie, pamiętać bowiem należy, że *słowa bez muzyki były zwykłe (całkiem dosłownie) nie do zapamiętania. W przeciwieństwie do wierszy lirycznych, słowa piosenki pamięta się wyłącznie w ich melodycznej i rytmicznej oprawie*³⁴. Krzysztof Gajda uważa, że *rzecz rozgrywa się na terenie piosenki, a więc gatunku, gdzie tekst słowny – w odróżnieniu od poezji – jest tylko jednym z wielu kodów, w tradycyjnym ujęciu wcale nie prymarnym*³⁵. Warto się zastanowić, dlaczego polska piosenka wydaje się (wydawała się) wyjątkowa, skąd teza o jej odrębności rodzimej twórczości i jej wyjątkowości na tle innych narodów? Pejzaż muzyczny złożony z piosenek jest bogaty i niezwykle zróżnicowany, i właśnie w tym tkwi siła kilkunastominutowych artystycznych wypowiedzi, nie da się bowiem jednoznacznie wskazać, czy większą siłę oddziaływania na słuchacza ma autorska piosenka Jacka Kaczmarskiego, napisana tylko na głos i akustyczną gitarę, czy utwór rockowego zespołu Perfect wykonany z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej.

Naturalną funkcją piosenki z racji bezpośredniości jej przekazu jest funkcja rozrywkowa. Muzyczna nośność utworów, a także uniwersalizm języka i zazwyczaj nieskomplikowana melodia zapewniają łatwość dotarcia do odbiorców, każdy ma bowiem ulubione piosenki, które określa jako „moje” („swoje”). Odbiorca może dostrzec jeden, wyjątkowy utwór i określić go jako „piosenkę życia”. Ów wybór zapewne będzie miał związek z istotnym dla odbiorcy przeżyciem, podniosłym momentem lub po prostu najważniejszą – w jego mniemaniu – chwilą. Psychiczna konstrukcja człowieka decyduje, że pewne sytuacje zapa-

miętuujemy poprzez konteksty, a emocjonalne momenty zapisujemy w pamięci za pomocą skojarzeń lub ułatwiających posegregowanie drobnych – piosenki nadają się do tego wyjątkowo. Właściwie każdy człowiek doświadcza w życiu momentu, że ma ochotę zaśpiewać; dzieje się to zazwyczaj pod wpływem bardzo pozytywnych emocji, np. chwili miłosnego uniesienia czy innego rodzaju napotkanego szczęścia.

Podjmując się dość ryzykownego zadania, jakim jest stworzenie zbiorów piosenek, można podjąć próbę pogrupowania ich w zależności od: kraju, z którego pochodzą, przynależności do gatunku muzycznego, roli, jaką pełnią, a także kręgów wykonawczych oraz określeń zawodowców i publiczności. Mamy oto piosenkę: rosyjską, angielską, francuską, włoską, niemiecką, czeską, hiszpańską, amerykańską, hinduską, kanadyjską, irlandzką, skandynawską czy romską (raczej cygańską). Gdyby wziąć pod uwagę muzyczne gatunki, których także jest wiele, istnieje piosenka: rockowa, literacka, metalowa, hip-hopowa, country, religijna, kościelna, discopolowa, autorska, hardrockowa, aktorska, teatralna, kabaretowa, żeglarska (szanta), turystyczna, balladowa, ludowa, reage, klasyczna, jazzowa, folkowa, publicystyczna, soulowa, wreszcie popowa.

Chcąc skonstruować definicję piosenki pop, od razu napotykamy na trudność, jest to bowiem pojęcie szerokie i może odnosić się do utworów niezależnie od ich gatunku, zatem zarówno do muzyki rockowej, country czy choćby disco polo. Konstruując informację na temat tego typu piosenki, nie sposób nie przekraczać granic gatunków, zawsze jednak trzeba mieć na uwadze popularność (pop!) piosenki, czyli fakt, że polubiły ją tysiące, a nawet miliony odbiorców. Nieodłączne wydaje mi się zwróce-

nie uwagi na jej przystępność, zarówno w warstwie muzycznej, jak i tekstowej. Wacław Panek w *Encyklopedii muzyki rozrywkowej* nie pisze o piosence pop, lecz *pop music*³⁶, z góry sugerując trudność w jednoznacznym określeniu cech składowych pojedynczego utworu. Ten termin pojawił się wraz z początkami kultury masowej i wiązał się bezpośrednio z rozwojem sposobu zapisu dźwięku, radia, kina, fonografii, telewizji, czyli zaistnienia takich warunków, jakie masowy przekaz umożliwiały. Panek pisze także o generalnym podziale na muzykę pop właściwie i na inne gatunki muzyczne: jazz, muzykę klasyczną, ludową, oraz o symbiozach między nią a wymienionymi gatunkami. *Pop music*, a zatem i piosenka pop nie są więc czystymi formami. W tym znaczeniu wyróżnikiem dla określenia *pop music* nie jest typ muzyki, lecz stopień jej popularności. Adam Wolański pop określa jako jeden z podstawowych stylów w wokalnoinstrumentalnej muzyce rozrywkowej, charakteryzujący się melodyjnymi kompozycjami, trwającymi nie dłużej niż trzy-cztery minuty, uproszczonymi aranżacjami utworów oraz tekstami piosenek o tematyce miłosnej i obyczajowej,³⁷ wyróżniając „pop jazz”, „pop metal” i „pop rock”³⁸ poprzez stworzenie dla nich oddzielnych haseł.

Wróćmy jednak do wspomnianej symbiozy, określenia sposobów koegzystencji popularnych utworów z elementami kultury wysokiej; narzuca nam się natychmiastowo przywołanie pojęcia homogenizacji, mieszania się elementów kultury wysokiej i popularnej, a w kontekście naszego tematu – zogniskowania tego zjawiska w popularnych hitach.

W polskiej muzyce rozrywkowej takie przykłady można mnożyć, wspominając chociażby twórczość Katarzyny Gärtner czy niezwykle popularnych od połowy lat 90. przedstawicieli

³³ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, t. M. Król, Kraków 2011, s. 214.

³⁴ Tamże, s. 216.

³⁵ K. Gajda, *Szarpidruży i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 303.

³⁶ Zob. W. Panek, dz. cyt., s. 273–274.

³⁷ A. Wolański, dz. cyt., s. 180.

³⁸ Tamże.

tw. gatunku pop-folk, jak Golec uOrkiestra, Brathanki czy Zakopower z charyzmatycznym wokalistą Sebastianem Karpiem-Bulecką. Częstokroć łatwiej jest wskazać, czym muzyka pop nie jest, niż w odpowiedzialny sposób określić, czym jest na pewno. Można spotkać się z twierdzeniem, że muzykę pop tworzą ludzie kierujący się wyłącznie gustem publiczności i nie chodzi im o przekazywanie jakichkolwiek wartości, chcą mieć w swoim dorobku przebój za wszelką cenę. Nie można tego przekonania przekładać bezpośrednio na całą muzykę pop, bowiem w ciągu kilkudziesięciu lat istnienia piosenki o znamionach rozrywkowych wśród stworzonych polskich utworów popowych można znaleźć wiele niezwykle interesujących kompozycji, charakteryzujących się czymś więcej niż tylko prostą prymką i nieskomplikowanym rytmem, na dodatek opatrzonych tekstem o niebanalnych treściach. Wiele określeń piosenka otrzymała bezpośrednio od nazw grup ją wykonujących, sytuacji oraz miejsc jej wykonywania, np. piosenka: turystyczna, harcerska, żołnierska, oazowa, dziecięca, młodzieżowa, erotyczna, festiwalowa, estradowa, chóralna, szkolna, solowa, grupowa, polityczna, klubowa, dyskotekowa, satanistyczna, socrealistyczna, więzienna, pijacka, imprezowa, konkursowa, studencka, myśliwska, zaangażowana. Jaki jest współczesny los tej ostatniej kategorii piosenki? Wspomina o niej Elżbieta Zapendowska, trenerka wokalna i jurorka talent show w wywiadzie dla „Nowej Trybuny Opolskiej”: *Kiedy ostatnio słyszałam w radiu piosenkę zaangażowaną? Nie słyszałam! Ona się nie przebija, nie ma na nią miejsca w komercji. Nie znaczy, że jej nie ma, bo przecież artyści wciąż opisują to, co wkoło się*

*dzieje. Jest o czym pisać i o czym grać. Ale gra się – w drugim obiegu*³⁹.

Przy okazji tej omawianej kategorii należy wspomnieć także o protest songu, czyli jak to określa Waław Panek: *piośence protestującej przeciw określonym zjawiskom społecznym, sposobom myślenia itp., związanej najczęściej z polityką*⁴⁰. Zbigniew Hołdys, niegdyś lider zespołu Perfect, jako jeden z uczestników debaty we wrocławskim teatrze Capitol podczas 38. Przeglądu Piosenki Aktorskiej, stwierdził: *Do roku '79, '80, w muzyce polskiej nie było protest songów, poza jednym, który krytykował Amerykanów za udział w wojnie w Wietnamie, zespołu Breakout. Dziwny jest ten świat⁴¹ to jest oczywiście największy chyba protest song, jaki jest, ale ja myślałem o tych politycznych, bo to jest protest song przeciwko krzywdzeniu kogoś w ogóle słowem. Ludzie potrzebują takich pieśni, kiedy one się zaczęły pojawiać, to jedno pokolenie chwyciło, powiedzmy piosenki, które ja komponowałem, czy MAANAM, a inni chwilę później złapali Tomka (Lipińskiego), który oscylował, był młodszy o tyle, że już był w nowej fali, w nowym nurcie, bliżej punkowej muzyki, każdy slogan stamtąd wyrzucony natychmiast miał rezonans w tej grupie odbiorczej. [...] Ludzie potrzebują tych pieśni i ich teraz nie ma. To jest dla mnie bolesne*⁴².

Polska muzyka ma w katalogu wiele protest songów, jednak tworzonych zwłaszcza w czasach PRL, szczególnie na początku lat 80., gdy muzycy podskórnie czuli nadchodzące zmiany. Mam na myśli chociażby *Nie gniewaj się na mnie, Polsko* (Nazimek/Kisiński) zespołu Sztywny Pal Azji czy *Jeszcze będzie przepięknie*

(Czempiel, Kożuchowski, Lipiński/Lipiński) grupy Tilt, piosenki zaśpiewanej przez Lipińskiego, który także był uczestnikiem wspomnianej debaty we Wrocławiu. Frith zwraca uwagę na szczególny kontekst protest songów, na kreowanie sloganów, a nie popularyzowanie i przekazywanie idei: *Innym symptomem tego, że piosenki dotyczą nie tyle samych idei, ile sposobu ich wyrażania, jest historyczny los protest songów. W realiach muzyki popularnej służą one przekazowi nie idei czy argumentów, lecz sloganów. Paradoks polega na tym, że polityczna siła piosenki popularnej – jako sloganu – może nie mieć żadnego związku z jej zamierzonym przesłaniem*⁴³.

Protest songi tworzone w czasach PRL-u miały kolosalne znaczenie dla odbiorców, niosły im bowiem nadzieję na zmianę systemu, stając się wypowiedzią, z której treściami się utożsamiali, jednak często nie mogli lub nie mieli warunków, by je wysłuchiwać. Jeszcze donioślejsze znaczenie miały piosenki tworzone w czasie wojny, najtrudniejszym okresie dla Polaków, w którym zagrożona była nie tylko wolność, ale i życie. O sile polskiej piosenki w czasie okupacji doskonale świadczy muzyczny film fabularny *Zakazane piosenki* z 1946 r. na podstawie scenariusza Ludwika Starskiego w reżyserii Leonarda Buczkowskiego. Obraz został nakręcony w scenerii zburzonej Warszawy – zabieg ten dał realistyczny efekt i złudzenie, że film zrealizowano w czasie II wojny światowej.

W szczególnych czasach i okolicznościach piosenka staje się czymś więcej niż tylko zabawą i rozrywką, wyrazem uciechy i beztroski. Niesie ludziom nadzieję i wiarę; pomaga im przetrwać trudne dni. Umacnia ich poczucie wspólnoty. Przekonuje o słuszności celów, jakie sobie obrała, lub o sensie wyrzeczeń, jakie muszą ponieść.

*Staje się wyrazem tęsknoty, buntu, cierpienia i obowiązku zbiorowego. Hymnem w walce. Pieśnią, która prowadzi do boju. Radością, która pozwala zapomnieć o trudzie, i lekarstwem przywracającym siły. [...] Po latach mówi prawdę o ludziach, którzy ją tworzyli i śpiewali*⁴⁴ – czytamy w przedmowie zbioru opisującego historię takich wyjątkowych polskich utworów jak: *Czerwone maki na Monte Casino* (Schütz/Konarski), *Rozszumiały się wierzby płaczące* (na melodię *Pożegnania Słowianki / Słęzak*), *Hej, chłopcy, bagnet na broń* (Krabelska/Krabelska) czy *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (autorzy nieznan).

Zupełnie inną funkcję pełni piosenka okolicznościowa, niestety rzadko wybitna, bowiem pisane jakby na zlecenie, a nie jak zazwyczaj, na skutek weny. Idealnie wpasowują się tu ich określenia: „dla matki” i „dla dziecka” (kołysanka), „dla ojca” (częściej: do ojca) – dla babć i dziadków polskich piosenek jest niewiele. Należy pamiętać także o obecności piosenek pokoleniowych, ważnych z jakiegoś powodu dla wspólnych roczników, być może mających związek ze społecznymi przemianami lub kulturową rewolucją. Istnieje wiele określeń tych krótkich utworów muzycznych, gdy myślimy o specjalnych okazjach, np.: świąteczna (kołęda i pastorałka), imprezowa, weselna, pogrzebowa, wakacyjna, jesienna, wiosenna, maryjna, pielgrzymkowa, historyczna, relaksacyjna. Takie wyliczenia nigdy nie będą kompletne, bowiem różnorodność łączących się w piosence gatunków i stylistyk uzależniona jest od nastawienia na konkretnego odbiorcę. Kompozytorzy, autorzy, piosenkarze, dziennikarze, ludzie zajmujący się muzyką w pracy, używają zawodowych (częstokroć slangowych) określeń piosenki, jak: akustyczna, nieakustyczna, „na duet”, komputerowa oraz zarejestrowana, wy-

³⁹ Zob. *Zakazane piosenki – cenzura komercyjna*, „Nowa Trybuna Opolska” 2012 z 15 IV, <https://nto.pl/zakazane-piosenki-cenzura-komercyjna/ar/4491351>.

⁴⁰ W. Panek, dz. cyt., s. 282.

⁴¹ *Dziwny jest ten świat* (Wydrzycki/Wydrzycki), wykonanie: Czesław Niemen.

⁴² Siła piosenki – Debata #38PPA (pełna wersja). Dyskusję prowadziła Katarzyna Janowska. Uczestnicy: Agnieszka Glińska, Maria Peszek, Zbigniew Hołdys, Tomek Lipiński, Mirosław Kocur, Bisz i Konrad Imiela (śpiewali: Tomek Lipiński, Maria Peszek, Bisz, Sambor Dudziński, Konrad Imiela, Cezar Studniak i Justyna Antoniak oraz Chór Akademii Muzycznej pod kierunkiem Agnieszki Franków-Zelazny), YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=XByGFC4pVwY>.

⁴³ S. Frith, dz. cyt., s. 223.

⁴⁴ *Opowieść o piosence. Wspomnienia o piosence czasów wojny*, red. Z. Adryjański, S. Werner, Warszawa 1986, s. 5.

produkowana, zgrana⁴⁵, zremiksowana⁴⁶ czy zmasterowana⁴⁷. Muzycy określają także piosenki przymiotnikami powstałymi od nazw instrumentów, np. gitarowa, fortepianowa, mając wtedy na myśli najlepsze jej brzmienie i aranżację, często bowiem bywa tak, że utwór skomponowany na fortepian nie brzmi dobrze, gdy gra się go na innym instrumencie, nie przekłada się jakościowo i traci swój pierwotny charakter. Piosenka może być dobrze lub nieciekawie zinterpretowana, o tym decydują zarówno zdolności wykonawcy, jak i jego warsztat i wcześniejsze przygotowanie. Duży wpływ ma także dopasowanie utworu do możliwości wykonawczych piosenkarza oraz „prawda”, którą w swojej indywidualnej interpretacji stara się zawrzeć. Szczególnie nadaje się do tego piosenka „z dobrym tekstem”, stwarzając takie możliwości zwłaszcza utwory skomponowane do wierszy uznanych poetów, często kategoryzowane jako: poezja śpiewana, piosenka literacka czy artystyczna.

Słuchanie wierszy wyśpiewanych z piękną muzyką jest na pewno przeżyciem niezwykłym. Oczywiście jeśli ci, którzy są odpowiedzialni za tego rodzaju wykonanie wokalne, pamiętają, że niedopuszczalne jest, by w wierszach przeznaczonych do takich realizacji głosowych dokonywać jakichkolwiek zmian, ingerować w teksty, np. poprzez opuszczanie jakiegos fragmentu, słów, wersów itd. czy też dodawanie pewnych partii, np. refrenów, których w utworze brak, a zostały na potrzeby wyśpiewania utworzone przez wykonawcę czy też kompozytora poprzez powtarzanie pewnych słów⁴⁸.

Zasady, o których przypomina Tański, odnoszą się bezpośrednio do roli kompozytora, bowiem to jego zadaniem jest tak skonstruować linię wokálną, by piosenkarz miał szansę na wykonanie utworu poetyckiego w całości, bez ingerencji w opracowany tekst.

Istnieje także określenie piosenki „radiowej”, które wcale nie oznacza, że można ją w tym typie środków przekazu usłyszeć, chodzi raczej o fakt, że do radia „się nadaje”, że będzie dobrze brzmieć, że może stać się powerplayem⁴⁹ lub piosenką tygodnia, a współcześnie – że może się znaleźć na playliście skonstruowanej na podstawie badań. Istotną cechą piosenki radiowej jest „trzyminutowość” wyznaczająca nieprzekraczalny czas jej trwania. Utwory dłuższe nie mają na świecie i w Polsce szans na przychylność radiowych stacji⁵⁰. Wiele regulaminów festiwalowych (w tym konkursu Eurowizji) także dopuszcza zgłaszanie utworów nie dłuższych niż trzy minuty – opolskie Premiery dopuszczają kwalifikację piosenki o nieprzekraczalnym czasie 3:15. Ta tendencja ma związek z przeprowadzonymi badaniami sugerującymi, że po upływie trzech minut słuchacz zaczyna się nudzić, a wtedy istnieje potencjalne zagrożenie, że zmieni stację radiową na inną.

Warto od razu zwrócić uwagę na to, że „piosenka dnia” wykorzystana na antenie jednej rozgłośni radiowej zupełnie nie sprawdzi się na innej. O wyborze powerplaya decyduje zazwyczaj redaktor muzyczny stacji, coraz częściej jednak za fakt pojawienia się utworu w eterze odpowiedzialni są potencjalni słu-

chacze, czyli grupa fokusowa dobrana w zależności od profilu radiowej rozgłośni. Duże sieciowe stacje zamawiają badania, polegające na odtworzeniu kilkuset fragmentów piosenek (ich najbardziej charakterystycznych motywów trwających kilkanaście sekund) odpowiednio dobranemu audytorium, którego zadaniem jest podjąć decyzję, czy chce słuchać potem tych utworów w radiu. Za udział w badaniach słuchacze – dobrani pod względem płci, wieku, pochodzenia i wykształcenia – otrzymują niewielkie honorarium.

Zmiana, która dokonała się w polskich rozgłosniach na początku lat 90., polegała m.in. na tym, że gust dziennikarza muzycznego prowadzącego audycję został zastąpiony przez selektor, czyli program komputerowy, wybierający piosenki z bazy kilkuset utworów poddanych wcześniejszym badaniom, idealnie odpowiadających linii programowej stacji. Linia ta uzależniona jest oczywiście od tzw. targetu, czyli grupy potencjalnych słuchaczy w konkretnym przedziale wiekowym, do których radio chce dotrzeć. Konieczne jest, by pamiętać, że słuchacz nie lubi nowych utworów, lubi utwory, które już słyszał, które zna, dlatego zwykle decyduje się podczas badań zagłosować na piosenkę znaną, na hit. To przekłada się oczywiście na repertuar rozgłośni, które nie mają ochoty na prezentowanie debiutów lub premier, wolą raczej pozostać przy emitowaniu „złotych przebojów”. Wyjątkiem była „Trójka”, stacja zachowująca autorski charakter, która od 24 kwietnia 1982 r. emitowała najsłynniejszą w Polsce listę przebojów prowadzoną przez Marka Niedźwieckiego⁵¹, proponującą piosenki odmienne gatunkowo, różnorodne, zwykle jednak charakterem odpowiadające „duchowi stacji”. Lista, którą wymyślił ówczesny dyrektor Trzeciego Programu Polskiego

Radia Andrzej Turski⁵², miała niewątpliwie wpływ na muzyczny gust Polaków, utwory polskich twórców były zazwyczaj doceniane przez słuchaczy, dlatego przez wiele tygodni zajmowały najwyższe lokaty, w efekcie czego zespół Lady Pank wygrał z Limahlem (notowanie 196. z 30 grudnia 1985 r.), Kult z U2 (notowanie 1624. z 15 marca 2013 r.), a Dawid Podsiadło z grupą Rammstein (notowanie 1940. z 5 kwietnia 2019 r.). Niestety od 2014 r., po zmianie władzy, rozpoczął się proces systematycznych zmian personalnych w Trzecim Programie Polskiego Radia i upolitycznienia programu stacji, a to spowodowało falę odejścia nawet najwierniejszych słuchaczy rozgłośni, której udział procentowy w rynku od 2012 r. spadł z 8,2% o ponad 6 punktów procentowych⁵³. Wynik 1,9% (a wśród odbiorców w wieku 15–24 lat – 0,9%) jest najgorszym notowaniem w historii Trójki, a spowodowało go m.in. unieważnienie przez dyrekcję stacji 1998. notowania z 15 maja 2020 r. listy przebojów z powodu piosenki Kazika *Twój ból jest lepszy niż mój* (Staszewski, Jabłoński/Staszewski) powszechnie interpretowanej jako krytyka Jarosława Kaczyńskiego, który mógł bez przeszkód udać się na cmentarz w trakcie światowej pandemii COVID-19 (choć zwyczajnym obywatelom w wielu miastach odmawiano tego prawa).

W proteście – w ciągu trzech dni – z pracy odeszli dziennikarze: Marek Niedźwiecki, Piotr Kaczkowski, Hirek Wrona, Piotr Metz, Agnieszka Szydłowska, Piotr Stelmach, Michał Olszański, Marcin Kydryński, Jan Chojnacki, Piotr Baron, a kilka miesięcy wcześniej: Wojciech Mann, Anna Gacek, Artur Andrus, Artur Orzech, Michał Nogaś, Robert Kanterreit, Jerzy Sosnowski – właściwie elita Polskiego Radia.

⁴⁵ Wyrażenie odnosi się do procesu następującego po nagraniu poszczególnych ścieżek dźwiękowych („śladów”) instrumentalnych lub głosowych.

⁴⁶ Remiks – utwór muzyczny poddany elektronicznej przeróbce w celu uzyskania jego nowej wersji. Zob. A. Wolański, dz. cyt., s. 194.

⁴⁷ *Mastering* – finalny etap procesu realizacji produkcji muzycznej, podczas którego wydobywa się niuanse brzmieniowe realizowanego materiału. Ma to na celu ujednolicenie brzmienia wszystkich utworów. Zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mastering>.

⁴⁸ P. Tański, dz. cyt., s. 9.

⁴⁹ *Powerplay* – piosenka dnia, emitowana wielokrotnie, zwykle o stałych, ustalonych przez rozgłosnię porach.

⁵⁰ Uskarżał się na taką sytuację George Michael po wydaniu w 1996 r. albumu *Older*, podjął bowiem decyzję, że płytę będzie promował singiel z utworem *Jesus to a Child* trwający 6 minut i 50 sekund, który przez rozgłosnię był zupełnie ignorowany lub wyciszany przed upływem „sztańdrowych” 3 minut.

⁵¹ Zob. M. Niedźwiecki, *Lista Przebojów Trójki. 1994–2006*, Warszawa 2007.

⁵² Zob. *Radiobook. Historie dobrze opowiedane od 90 lat*, red. K. Cypel, Warszawa 2015, s. 63.

⁵³ Zob. https://www.press.pl/tresc/65183,sluchalnosc-trojki-spadla-ponizej-2-proc_.

Współcześnie rola radia zmienia się choćby przez nowe pole, jakim stał się Internet. Pierwsze radio w sieci pojawiło się w Stanach Zjednoczonych w połowie lat 90. XX w., co otworzyło drogę prywatnym stacjom, mającym zazwyczaj inną koncepcję programu niż publiczni nadawcy, zobligowani przez akty prawne do pewnych działań antenowych, np. misji. *Poprzez Internet można dotrzeć do blisko 400 tys. rozgłośni z całego świata. [...] Oprócz tego w sieci znajdziemy kilka tysięcy polskich rozgłośni radiowych nadających tylko i wyłącznie w Internecie, tzw. webcastów lub IR (Internet Radio)*⁵⁴, musimy mieć jednak świadomość, że liczby te zmieniają się systematycznie, niekoniecznie rosną, bowiem zazwyczaj byt rozgłośni określa i weryfikuje rynek, sprzedaż reklam, donacje, wreszcie proces nadawania lub przedłużania koncesji.

O wyjątkowości polskiej piosenki świadczą także aspekt wydawniczy. W 1998 r. ówczesna firma fonograficzna Pomaton EMI zdecydowała się na stworzenie serii „Złota Kolekcja”, która z założenia miała być przeglądem dokonań najpopularniejszych artystów, oryginalnych wykonawców i najpiękniejszych wersji ulubionych utworów polskiej muzyki rozrywkowej, swego rodzaju monograficznym podsumowaniem. Artyści, których płyty rozpoczęły serię, to: Irena Jarocka, Ewa Bem, Hanna Banaszak oraz Ryszard Rynkowski, Stanisław Soyka i Jerzy Połomski. Pierwsze sprzedane nakłady były bardzo wysokie, sukces wydawniczy sprawił, że na rynku ukazało się ponad 120 tytułów. Po zakupie firmy przez Warner Music Poland kontynuowano cykl, pozostawiając poprzednie płyty w katalogu, co do dziś daje łączną liczbę 149 tytułów. Przy okazji można przywołać jeszcze jedno określenie – szlagieru⁵⁵ jako *utworu, który osiągnął szczyt popularności, cieszy*

*się wielkim powodzeniem*⁵⁶; znaczeniowo jest powiązane z omawianym już wcześniej evergreenem, ale także przebojem czy hitem.

Dziś większość piosenek stała się tak podobna do siebie, tak identyczna w brzmieniu i oparta na stale powtarzających się akordach, że gdy słucha się radia przez godzinę, można odnieść wrażenie odtwarzania ciągle tego samego utworu. W XXI w. o życiu lub śmierci utworu decydują redaktorzy muzyczni lub dyrektorzy stacji radiowych – od nich zależy, jaki repertuar i z jaką częstotliwością zagrany zostanie na antenie i czy intensyfikacja emisji w wystarczającym stopniu pozwoli dotrzeć do szerokiego grona słuchaczy.

Komercjalizacja mediów – w szczególności publicznych – nie sprzyja rozwojowi piosenki ambitnej, staje się raczej przyczynkiem do spadku poziomu jej wartości literackiej i muzycznej. Publiczne rozgłoszenie w Polsce próbują od dawna konkurować z prywatnymi stacjami radiowymi, za wszelką cenę walcząc o słuchacza, a w efekcie o każdy, choćby najmniejszy kawałek „reklamowego tortu”. Mimo dotacji w postaci abonamentu udział w reklamowym rynku jest dla zarządów Polskiego Radia priorytetem. Taka sytuacja powoduje spadek poziomu prezentowanych audycji, ich merytorycznej zawartości i jakości prezentowanych utworów.

Polska piosenka jest spychana na margines repertuarowy i zastępowana miażdżącymi zagranicznymi produkcjami, które są tak podobne i nijakie, że w słuchaczu pozostaje wrażenie jednostajności. W 2008 r. podczas konferencji prasowej Polskiego Radia zorganizowanej w Opolu przy okazji Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki prezes radiowej Jedynki chwalił się, że rozgłoszenia wprowadziła w życie

hasło „maj – miesiącem polskiej piosenki”⁵⁷, co oznaczało, że przez miesiąc na antenie emitowane były tylko rodzime produkcje. Uskarżał się jednocześnie na wzrost kosztów wynikających z obowiązku uiszczania tantiem do ZAiKS-u, szczegółowo przywołując przekazane kwoty. Uczestniczącą w tej konferencji „królową” polskiej sceny muzycznej – Marylę Rodowicz – stwierdziła, że Polskie Radio nie powinno się chwalić jednym miesiącem lansowania polskich piosenek, ponieważ na publicznym nadawcy spoczywa obowiązek promowania narodowej twórczości przez cały rok. Faktycznie, taka sytuacja wydaje się nie do pomysłenia na całym świecie, gdzie rozgłoszenie, np. we Francji czy Meksyku, zainteresowane są prezentowaniem twórczości przede wszystkim rodzimych twórców, o czym możemy się przekonać, podróżując po świecie i włączając lokalne rozgłoszenie. Polska na wielu płaszczyznach uległa wpływowi kultury amerykańskiej, w szczególności jednak ten wpływ zauważalny jest w dziedzinach filmu czy muzyki. Nie jest jeszcze szczególnym zagrożeniem, gdy widać go w sferze tworzenia piosenek reklamowych czy serialowych, gorzej, gdy tendencja przenosi się na prawie całą rodzimą twórczość muzyczną. Mówienie o misyjności publicznych rozgłoszeń zaczyna przypominać puste obietnice polityków w kampaniach wyborczych. Artykuł 15 Ustawy o radiofonii i telewizji nakazywał, aby 33% wszystkich utworów słowno-muzycznych emitowanych na danej antenie w ciągu jednego kwartału stanowiły utwory w języku polskim. Stacje radiowe musiały go przestrzegać, lecz ustawa nie precyzowała pory ich emisji. Taka sytuacja powodowała, że polskie piosenki prezentowane były w środku nocy, gdy słuchalność jest często bliska zeru. Na problem,

dostrzegając jego szerszą perspektywę, czyli nie tylko dotyczącą radia, ale także nadawców telewizyjnych, zwracał uwagę już na początku nowego stulecia Piotr Kowalski: *Są miejsca, w których broni się jeszcze kanonu: instytucje, czasopisma, pewne społeczne organizacje; ale i tu dokonuje się stopniowa erozja – wystarczy posłuchać polskich rozgłośni radiowych czy telewizyjnych i uświadomić sobie, że nie da się ich odróżnić od mutacji międzynarodowych sieci MTV, VIVA... Nawet publiczna telewizja tym, którzy potrzebują czegoś więcej niż „Ich Troje”, „Bratanki” czy latynoskie seriale, oddaje do dyspozycji „czas nietoperzy”, o znikomej oglądalności*⁵⁸.

4 marca 2011 r. Sejm uchwalił nowelizację Ustawy o radiofonii i telewizji, która wdrożyła do polskiego prawa przepisy unijnej dyrektywy audiowizualnej. Ustawa uściśla procentowe gwarancje emisji utworów w języku polskim dla nadawców radiowych. W programach radiowych (z wyłączeniem tych tworzonych w całości dla mniejszości narodowych) 33% miesięcznego czasu nadawania zajmować muszą utwory słowno-muzyczne wykonywane w języku polskim, z czego 60% musi być zrealizowane w godzinach 5–24⁵⁹.

Liroy⁶⁰, sam będąc muzykiem, zasiadając w polskim parlamencie proponował kolejną nowelizację aktu prawnego, która zakładała nałożenie obowiązku na nadawców zapewnienia co najmniej 50% dobowego czasu antenowego emisją utworów słowno-muzycznych, które są wykonywane w języku polskim lub są związane przez osobę wykonawcy (zespół wykonawczy, solistę lub dyrygenta), kompozytora lub autora opracowania z kulturą polską, z zastrzeżeniem,

⁵⁷ Konferencja prasowa z udziałem dziennikarzy i gwiazd (najważniejszym gościem była Maryla Rodowicz) odbyła się 13 czerwca 2008 r. w Opolu w kawiarni Radiowa, której siedziba znajduje się w budynku Radia Opole SA.

⁵⁸ P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 91.

⁵⁹ <http://muzyka.dziennik.pl/news/artykuly/324672,wiecej-polskiej-muzyki-w-radiu-sejm-jest-za.html>.

⁶⁰ Piotr Krzysztof Liroy-Marzec – ur. 12 lipca 1971 r. raper, producent muzyczny, przedsiębiorca, poseł na Sejm VIII kadencji, były członek ugrupowania Kukiz'15.

⁵⁴ M. Hermanowski, dz. cyt., s. 321.

⁵⁵ Zob. R. Podraza, *Szlagiery sentymentalne*, Szczecin 2019.

⁵⁶ A. Wolański, dz. cyt., s. 226.

że co najmniej 60% tych utworów powinno być nadawane w godzinach 5–24. Koncepcję zmiany ustawy twórca hitu Scyzoryk (Donatan/Kobus, Liroy, Łakomic, Szmidt) uzasadniał: *Polskie wytwórnie nie są w stanie konkurować z zagranicznymi firmami fonograficznymi, posiadającymi ogromny kapitał i środki na promocję. Prowadzi to sytuacji, w której polscy artyści – aby dotrzeć do szerszego grona odbiorców i móc się rozwijać – muszą zawierać kontrakty dużymi zachodnimi wytwórniami, gdzie są zmuszani do sformatowania swojej twórczości pod proponowane przez owe wytwórnie wzory, a nierzadko wręcz blokowani w możliwości realizowania własnego rozwoju twórczego, inspirowanego tradycją polską. W konsekwencji hamuje się rozwój oryginalnej polskiej twórczości artystycznej, jednocześnie ograniczając swobodę konkurencji, co prowadzi do dyskryminacji polskiego rynku muzycznego. Obecne uregulowania prawne sztucznie zatrzymały rozwój polskich wydawców muzycznych. Przedłożony projekt zwiększa udział polskiej muzyki z 33% do 50%. Warto w tym miejscu dodać, że w większości europejskich stacji radiowych promowana jest muzyka rodzima. W niektórych krajach Unii Europejskiej stanowi ona nawet 90% emitowanych utworów⁶¹.*

Niestety, zasiadająca w Sejmie większość parlamentarna nie była zainteresowana wdrożeniem

proponowanych rozwiązań, podobnie jak od wielu kadencji posłowie głośni są na apele branży muzycznej dotyczące uregulowania sytuacji „czystych nośników”⁶², co mogłoby się wiązać z potencjalnym wzrostem tantiem dla autorów, wykonawców i producentów. Dostęp do anten radiowych i telewizyjnych mimo rozwoju nowych mediów jest nadal dla twórców niezwykle istotny, mają dzięki nim szansę na dotarcie do odbiorcy i przekonanie słuchacza czy widza, że polska piosenka jest obecnie wyprodukowana na poziomie nieodbiegającym od światowych standardów. Skoro władza ustawodawcza zajęła się problemem emitowania rodzimych utworów na antenach radiowych, można domniemywać, że twórcy piosenek (a zarazem ich twórczość) pełnią ważną funkcję, z ochroną języka polskiego na czele.

A przecież piosenka odgrywa swą zasadniczą rolę, wiernie towarzysząc życiu codziennemu, nie roszcząc sobie praw do bycia czymś więcej niż tylko „kawałkiem” do nucenia. Uzyskuje z łatwością status najbliższej człowiekowi sztuki tam, gdzie literatura musiałaby się sporo natrudzić. Odwieczne marzenie twórców o autentycznej obecności treści i przesłania ich dzieł w sercach i umysłach ludzi spełnia się, bez przymusu, naprawdę właśnie w piosence⁶³ – dlatego, jak pisał Lucjan Kydryński – „wierzę piosence”.

Hermanowski M., *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Poznań 2018.
 Jabłoński M., *Scena interpretacji?*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2001.
 Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.
 Jastrzębowski B., *Muzyka popularna w strukturze codzienności*, w: *Sztuka i polityka. Muzyka popularna*, red. M. Jeziński, Ł. Wojtkowski, Toruń 2012.
 Kowalski P., *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
 Krasowska A., *Od Zielonego Balonika do Potem: komizm słowny w kabarecie literackim*, Warszawa 2013.
 Kydryński L., *Wierzę piosence*, Kraków 1959.
 Maleszyńska J., *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005.
 Niedźwiecki M., *Lista Przebojów Trójki. 1994–2006*, Warszawa 2007.
Opowieść o piosence. Wspomnienia o piosence czasów wojny, red. Z. Adryjański, S. Werner, Warszawa 1986.
 Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 20007.
 Podraza R., *Szlagiery sentymentalne*, Szczecin 2019.
Popularna encyklopedia powszechna, Kraków 1999.
Popularność muzyki disco polo, oprac. D. Czarnowska, Warszawa 2018.
 Przysaś J., *Co to jest polska piosenka?*, „Więści Festiwalowe” 1993, nr 23.
Radio-Informator. Kalendarz-przewodnik radiosłuchacza na rok 1939, red. E. Świerczewski, Warszawa 1939.
Radiobook. Historie dobrze opowiadane od 90 lat, red. K. Cypel, Warszawa 2015.
 Sierakowska J., *Wysnzione życie Polaków*, „Wprost” 2020, nr 7.
 Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2.
 Tański P., *Sandaly Hermesa. Szkice o poezji*, Toruń 2008.
 Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
Zakazane piosenki – cenzura komercyjna, „Nowa Trybuna Opolska” 2012 z 15 IV, <https://nto.pl/zakazane-piosenki-cenzura-komercyjna/ar/4491351> [dostęp 16.09.2021].

<http://muzyka.dziennik.pl/news/artykuly/324672,wiecej-polskiej-muzyki-w-radiu-sejm-jest-za.html> [dostęp 10.09.2021].
<http://pl.wikipedia.org/wiki/Mastering> [dostęp 12.09.2021].
<http://www.wirtualnedia.pl/artykul/maria-szablowska-piosenka-jest-czescia-kultury> [dostęp 17.09.2021].
<https://www.polskieradio.pl/7/477/Artykul/882579,Wlodzimierz-Korcz-po-moich-slowach-w-Opolu-stalem-sie-klasikiem> [dostęp 10.09.2021].
https://www.press.pl/tresc/65183,sluchalnosc-trojki-spadla-ponizej-2-proc_ [dostęp 10.09.2021].
<https://www.wirtualnedia.pl/artykul/ogladalnosc-kanaly-muzyczne-maj-2021-polo-tv-eska-tv-liderzy> [dostęp 12.09.2021].
<https://www.wirtualnedia.pl/artykul/posel-piotr-liroy-marzec-chce-ustawowo-wiecej-polskiej-muzyki-w-radio-dlaczego> [dostęp 10.09.2021].
 Siła piosenki – Debata #38PPA (pełna wersja), YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=XByGFC4pVwY> [dostęp 17.03.2020].
www.disco-polo.info/lista-impres [dostęp 27.09.2021].

⁶¹ Zob. <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/posel-piotr-liroy-marzec-chce-ustawowo-wiecej-polskiej-muzyki-w-radio-dlaczego>.

⁶² Z pojęciem „czystych nośników” związana jest opłata reprograficzna doliczana do ceny urządzeń i nośników służących do kopiowania (np. nagrywarki, koparki, skanery, czyste płyty CD/DVD itp.). Opłata uiszczana jest na rzecz organizacji zbiorowego zarządu przez importerów oraz producentów urządzeń i nośników.

W Polsce inkasuje się ok 7–10 mln zł (w 2013 r. 8,9 mln zł) z tytułu opłat od urządzeń i czystych nośników rocznie (sfera audio-wideo). To, że kwoty te są relatywnie bardzo niskie, wynika z dwóch powodów. Po pierwsze część zobowiązanych unika płacenia należnych opłat, po drugie opłatami tymi nie są objęte tak popularne obecnie urządzenia jak: tablety, smartfony, ipody, ipady itp. Pieniądze z tytułu opłat przekazywane są dziesiątkom tysięcy twórców, artystów wykonawców i producentów, co sprawia, że dla każdego uprawnionego rekompensata jest często symboliczna.

⁶³ J. Maleszyńska, *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 34.

BIBLIOGRAFIA

Barańczak A., *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
 Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tł. M. Król, Kraków 2011.
 Gajda K., *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
 Groński R.M., *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret Warszawski 1918–1939*, Warszawa 1978.



Józef Lipiec

PIOSENKA – DO ŚPIEWANIA CZY SŁUCHANIA?



PIEŚŃ I PIOSENKA

W języku polskim kwestia podobieństwa i różnicy jest oczywista. Obydwie mieszczą się w dziedzinie utworów śpiewanych, lecz jeśli pieśń powinna zawierać aurę powagi, dostojności, a nawet uroczystej solenności i skłonność do patosu, służebnego *sacrum*, to w piosence, jako formie gramatycznie zdrobniałej, to wszystko, co w pieśni poddane jest próbie natężenia wielkości i mocy, zostaje pomniejszone do poziomu błahości, ulotności i powszedniości. Piosenka zyskuje wówczas opinię muzyki i słowa lżejszego kalibru, wdzięk swej oferty przenosząc w stronę zwiewności, czasem nawet jaskrawości barw, tudzież zwężłości wypowiedzi, z istoty skrótowej acz czytelnej w swej dosadności, zamkniętej w piosenkowej strukturze (bliższej niekiedy sferze pogranicza, obejmującego wtedy zarówno delikatność uczuć, jak i z pieśnią związany ciężar ideowej akuracji treści).

Pieśń zmusza nas do zajęcia postawy godnej jej przeznaczenia. *Bogurodnicę* wypada uczcić powstaniem z koncertowego fotela. *Gaude Mater*

Polonia również podrywa aule i filharmonie do zajęcia postawy na baczność. Sławna *Rota* ze słowami Konopnickiej – oczywiście nie nadaje się na opolskie lub sopockie festiwale, żądając oprawy adekwatnej nie tylko dla dostojnego sensu pierwszej zwrotki, lecz też dla kolejnych, jeszcze bardziej deklaracyjnych (*Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz*). Możliwe są, rzecz jasna, metamorfozy gatunkowe. *Mazurek Dąbrowskiego*, w pierwotnym kształcie bliższy charakterem żwawej piosence wojskowej, zyskał powagę i specjalne znaczenie w hierarchii z chwilą uznania go za hymn państwowy (z odpowiednim wprowadzeniem zmian w tekście pierwszej zwrotki i dyskretnym odcięciem mało poważnej kwestii o tarabanach, słuchanych przez Basię i jej zapłakanego tatusia). Podaję przykłady rodzime tylko, choć problem dotyczy wielu kultur i religii, z oficjalnym porządkowaniem śpiewanych dzieł odziedziczonych po przodkach, pierwotnie z rozmaitym przeznaczeniem.

Powiada się czasem, iż zasadnicze różnicowanie – pieśń czy piosenka – zależne jest również od kontekstu przestrzennego i sytu-

acyjnego, a więc oprawy, formatu i użytku. Pieśni Schuberta i Moniuszki wykonuje się w salach koncertowych, ale oratoria Niemena lub Koniecznego/Demarczyk, klasyfikowane jako piosenki, kieruje się na estrady albo wprost do kabaretów. Pieśni religijne śpiewane są w świątyniach oraz podczas rozmaitych procesji i pielgrzymek, przemierzających drogi miast i wsi. Podobnie się przedstawia inicjowanie i potęgowanie nastrojów zbiorowych w sferze aktów wiary narodowo-państwowej, skupiając w sobie wątki etyczne, patriotyczne i ofiarne zarazem, zwłaszcza martyrologiczne przemieszane z mobilizacyjnymi.

Piosenka nie unikała nigdy zadań w społecznej służbie (zwłaszcza w trudnych czasach), lecz szukała i szuka zwykle miejsca dla siebie w przestrzeni prywatności, obejmującej zarówno scenę wokalnych popisów jako takich i dla nich samych, jak i przekaz treści i emocji, zawartych na ogół w tekstach o miłości, smutkach rozstania i nadziejach na przyszłość. Dodajmy: tyleż poszczególnych, co powtarzalnych w przeżyciach kolejnych generacji słuchaczy. Zasady krystalizują się na koncertach i recitalach, na wielkich festiwalach, konkursach i przeglądach, potem zaś – i równolegle – w studiach nagrań oraz emisjach produktów twórczości śpiewanej w kolejnych technologiach rozpowszechniania, w stale rosnącej sieci promocji i handlu piosenkami.

Świat piosenki obejmuje także – a może przede wszystkim – niezmierzony obszar całkiem zwyczajnego, naturalnego i spontanicznego śpiewu prywatnego wszystkich, a przynajmniej większości ludzi na ziemskim globie. A więc piosenki matek i babć usypiających dzieci i wnuki, śpiewy przedszkolne i harcerskie, żołnierskie, żeglarskie i turystyczne. Weselne i ogniskowe. Towarzyszące pracy i biesiadowaniu. Piosenki ludowe i dworskie. Liryczne i sentymentalne, ale też krotochwilne, niekiedy rubaszne, a nawet sprośne. Miłosne canzony

i żałobne zawodzenia. Piosenki jak życie ludzkie, ze wszystkimi jego barwami.

Przez całą dziedzinę śpiewów ozdobnych, do których wypada zaliczyć utwory artystycznie przetworzone, chóralne i solistyczne, kierujące się w stronę teatru muzycznego, albo przeciwnie, chroniące czysty indywidualizm wykonawczy. Śpiew czystych w brzmieniu kantat i chorałów, choć też ich karykaturalne wersje w postaci popisów pijackich albo tłumne prezentacje stadionowych wyjców. Rzecz jasna, poszczególne gatunki mają skłonność do mieszania swych przesłań i przeznaczeń, toteż czasem dostajemy formy hybrydalne, z istoty bezpłodne, czasem jednak wyzwajające nowe, nieodkryte szanse, choćby tylko służące dobrej zabawie.

PIOSENKI W PIEŚNI PRZEKSZTAŁCONE

Znana i podziwiana kompozycja Freddy'ego Mercury'ego *We are the champions* może służyć za dobry przykład gatunkowej transformacji. Dokonała się ona zresztą niezwykle szybko i zupełnie spontanicznie, bez jakiegokolwiek intencjonalnej promocji i oficjalnych uchwał. Piosenka – z założenia estradowa – otrzymała status podwójnej identyfikacji, w błyskawicznym tempie zyskała sobie bowiem nie tylko popularność i artystyczne uznanie, ale też zupełnie nowe, nieprzewidywane przeznaczenie, stając się pieśnią – hymnem wszystkich zwycięzców, głównie na różnych stadionach świata.

Jak to było możliwe? Po pierwsze dlatego, że był to utwór muzycznie wybitny, oryginalny i sugestywny, nadto wyposażony w dobry tekst z jednoznacznym, hasłowym przesłaniem refrenu *We are the champions*. Po drugie – stanowił niejako odpowiedź na zapotrzebowanie masowej kultury rywalizacji na wszystkich polach; zwycięzcy od dawna więc czekali na pieśń ku swej czci. Czekali też tłumy fanów wszelkich odmian, aby dać upust swym uczuciom i dołączyć swój głos do śpiewu Queen.

Nieco inne motywy kierowały przetworzeniem gatunkowym piosenek wpisanych w dramatyczne dzieje, zazwyczaj jakichś bohaterskich epizodów, niezwykłych czynów do doniosłych wydarzeń. Tak bywało w Polsce w czasach zaborów i II wojny światowej. Od *Warszawianki* po *Czerwone maki*, *Okę* i *Rozszumiały się wierzyby płaczące* rozciągał się szlak przeobrażeń, kiedy to zwykle, zazwyczaj zwykle, sentymentalne piosenki żołnierskie i partyzanckie podnosiły swą godność i pozycję w hierarchii, oczekując podobnej gotowości od śpiewających późniejszych pokoleń. Ilustracją tych tendencji są także dzieje niektórych piosenek z okresu pierwszej Solidarności, służąc za kolejny dowód ogólnej tezy. Przykład *Murów*, które runę, albo *Żeby Polska była Polską* – stanowi kolejne potwierdzenie, jak z estrady trafić na ołtarz świętości.

DO SŁUCHANIA I ŚPIEWANIA

Każde społeczeństwo dysponuje reprezentacyjnym repertuarem wspólnoty – pojęć, symboli, słów i melodii. Powiada się nawet: pokaż mi zestaw piosenek śpiewanych przez ogół, a powiem ci całą prawdę o istocie i jedności kulturowej zbiorowości, którą współtworzysz. Wspólność literacko-muzycznych zasobów tkwi u podstaw odruchów stałego przekazu wrażliwości i gotowych składników pamięci („memów” Dawkinsa), sterujących podświadomością społeczną, narodową w szczególności. Jest to zarazem forum weryfikacji przynależności do gromady i potwierdzenia identyfikacji dla grup i jednostek, uznane za najbardziej wiarygodny probierz uczestnictwa w kulturze.

Ile więc – i jakie znasz piosenki polskie, zakontrawiczone w różnych okresach dziejowych, ale też wznoszące się wprost do doświadczeń własnych, pokoleniowych? Pytanie to sięga bezpośrednio do legitymacji uczestnictwa w naturalnej wspólnotie kulturowej, podglebiu dalszego ciągu w przyszłości, z ambicją uczestnictwa

bezinteresownego, powyżej przydatności sezonowej, utrzymującej językową i melodyczną więź z innymi użytkownikami repertuaru wielkiej i małych tradycji.

Niewielu umie odśpiewać *Bogurodzicę*, ale parę starych kołęd – to i owszem. Mało kto mógłby wtórować sarmackim przyśpiewkom albo romantycznym serenadom. Czy wypada aliści uniknąć spotkania z listą, na której znajdują się: *Zielony mosteczek*, *O mój rozmarynie*, *Serce w plecaku*, *Szła dziewczeczka do laseczka* i *Góralu, czy ci nie żal* oraz garść piosenek dla maluchów i harcerzy, obowiązkowo z płonącym ogniskiem. Czy zaśpiewają te piosenki wszyscy razem, czy tylko niektórzy, ze starszego pokolenia raczej? Czym zrewanżują się wtedy młodsze i najmłodsze roczniki? Przebojami z czasów PRL, czy może wprost sięgając do rankingów z Internetu, i to z ostatniej dekady? Gdzie się wtedy znajdzie *Stary niedźwiedź mocno śpi*? Albo proekologiczna *Stokrotka rośla polna*?

Problem jest wszakże znacznie poważniejszy, nie tylko w skali polskiej, rzecz jasna. Przełom dokonał się w wieku XX, obejmując szybko świat cały. Miejsce piosenki śpiewanej – lepiej lub gorzej, ale śpiewanej w żywym przekazie – zajęła piosenka słuchana, zapewne w znacznie ciekawszym artystycznie wykonaniu, lecz tysiące i miliony zwykłych użytkowników kultury masowej zmieniając w biernych słuchaczy. Świat piosenki stał się domeną zawodowych piosenkarzy oraz rozbudowanej, autorskiej, wykonawczej i menedżerskiej przedsiębiorczości. Estrada została zmonopolizowana, potem zaś cały przemysł wokально-instrumentalnej rozrywki.

Partycypacja w piosenkowym obrzędzie stała się efektem zasadniczego wyboru: estrada i mikrofon dla artystów śpiewania, widownia dla słuchania i klaskania. Spotkania bezpośrednie rychło uzupełnione albo zastąpione zostały kontaktem pośrednim, przez media ko-

lejších generacji technologicznych jako główną formą kontaktu ze sztuką śpiewaną. Przekaz medialny spotkał się ostatecznie z mocną odpowiedzią rynkową. Coraz bardziej intensywna i głośnie oferta twórców sztuki śpiewanej spotkała się z sukcesywnie rosnącą głuchą ciszą słuchaczy. Tylko garstka szczęśliwców dozna łaski przekształcenia się w kandydatów do przyszłej profesji piosenkowej. Reszta powinna i musi zamilknąć. Prawo do śpiewania podlega tedy coraz ściślejszej reglamentacji. Czynią to za nas wybrane jednostki i ambitne zespoły, mozolnie zdobywające punkty rankingowe, nowe kontrakty tudzież prestiżowe statuetki.

Proces ten rodzi nieuchronne konsekwencje. Poziom artystyczny i tematyczna różnorodność zapewne rosną, co jakiś czas rodząc autentyczne arcydzieła i arcydziełka gatunku, choć także ilościowo przeważający napór tandety. Rośnie też widownia, coraz liczniejsza i bardziej wyrafinowana, ale też swoiście dyskryminowana w podmiotowym uczestnictwie (wyjawszy chóralne *Sto lat* na urodzinach szefa). Gasną też stopniowo inspiracje dawniej dominujących czynników kulturowej różnorodności – regionalnej, narodowej, etnicznej po prostu. Podporządkowanie sztuki jednej, dominującej estetyce hamowało już nieraz naturalny rozwój, podobnie jak czerpanie podniet z jednego tylko źródła. Jeśli nie potrafisz śpiewać piosenek po angielsku, skazując się na byt trzecioligowy, lepiej zamilknij na dobre zawczasu. Powtarzamy więc bezwiednie schemat imperialnego monopolu, konkretnie zaś łacińskiego średniowiecza w nowoczesnym wydaniu. Niedorzecznie jest śpiewać w ogóle, warto tylko słuchać, tych co już śpiewają. Jeśli już jednak musimy wydać głos, to tylko tak, jak czynią to inni.

CZY KAŻDY ŚPIEWAĆ MOŻE?

Rektor Jerzy Stuhr dał ongiś w Opolu odpowiedź pozytywną. W Konstytucji zabrakło co

prawda odpowiedniego rozstrzygnięcia dekalicznego, czyli gwarancji dla swobodnego obywatelskiego śpiewania na głos, czasem lepiej albo gorzej, zapewne też ciszej i donośniej, z dykcją poprawną lub nieco ułomną. Prawo do śpiewania – lepiej i gorzej – wynika przede wszystkim z zasady wolności rozciągającej się na różne rejony życia, być może na większość bądź nawet wszystkie istotne.

Poważnie traktując dylemat Stuhra, należy, niestety, wyrazić wątpliwość co do bezkrytycznego stosowania tak zwanego dużego kwantifikatora „każdy”. Każdy, a więc także pozbawieni słuchu i poczucia rytmu, kompletnie głusi na dźwięki i słowa? Warto też zakreślić wstępnie miejsce, czas i charakter prezentacji i odbioru śpiewu owego „każdego” kandydata na artystę. Chodzi, rzecz oczywista, o śpiewanie publiczne, co więcej, specjalnie nagłośnione, tak, aby dotrzeć do maksymalnie szerokiego kręgu odbiorców. Mówiąc wprost: czy każdy, kto zechce może i powinien śpiewać w amfiteatrach, na wiecach, w radiu i telewizji oraz wszystkich innych środkach wokalnego przekazu?

Odpowiedź nie jest prosta, zwłaszcza w kontekście permissywności etycznego, żądającego przyzwolenia i tolerancji dla indywidualnych ułomności i braków, również wrodzonych i nieusuwalnych na drodze ćwiczeń tudzież angażowania dobrej woli. Nie każdy, niestety, może zostać pilotem odrzutowca, chirurgiem, tancerzem lub pianistą. Oprócz pracowitości trzeba mieć predyspozycje i talent, a na pewno brak fundamentalnych przeciwwskazań.

Można to – jeśli ktoś bardzo chce – nazwać dyskryminacją wrodzoności, jednakowoż zarówno w zawodzie nauczyciela przedшкольного i wczesnoszkolnego, kandydatów do seminarium duchownego i wszystkich szkół muzycznych obowiązuje twarda zasada selekcji. Nie masz słuchu i innych cech niezbędnych w wykonywaniu zadań podstawowych,

nie zgłaszaj zatem swej gotowości tam, gdzie z góry wiadomo, że nie podołasz. Nie śpiewaj więc, jeśli nie masz słuchu. Nie skarż się też na niesprawiedliwość ocen, bo nie mając słuchu – nie słyszysz przecież siebie.

Warto sięgnąć do przykładów, osobiście doświadczonych albo znanych powszechnie, nieraz też dyskretnie komentowanych. Za mojej pamięci bodaj tylko jednej, krótko fa-woryzowanej piosenkarce udawało się od czasu do czasu mocno detonować w górnych rejestrach. Jeden też, skądinąd uznany, artysta miał kłopoty z utrzymywaniem frazy. Ostatnie sezony zdominowały popisy wokalne znanego polityka, autora wielce osobliwej interpretacji *Mazurka Dąbrowskiego* (rozpowszechnionej potem w Internecie). Oryginalność tego wykonania polegała na wprowadzeniu własnej melodii do tekstu Wybickiego.

Przykładów takiej amatorskiej inwencji jest, oczywiście, o wiele więcej, zważywszy, że prawdziwe ucztę rozgłosnego fałszowania odbywają się stale na poziomie kolektywnym w wydaniu kibicowskich chórów na stadionach, gdzie ofiarą padają nie tylko pieśni narodowe, ale i wła-

sne kompozycje z niewyszukanymi treściami. Czy nie znamy prywatnie pozbawionych słuchu przyjaciół, licząc, że nie zechcą odśpiewać nam jubileuszowego *Happy birthday to you?* Dochodzimy tedy wprost do znanej kwestii sprzeczności między bytem a powinnością. Śpiewać niby każdy może i czyni to z zapalem, jak słysząc i widząc, acz nie każdy powinien, aby nie zgrzeszyć ciężko przeciw przykazaniu „nie fałszuj”. Aby nie zranić uszu bliźniego swego.

POST SCRIPTUM

Neuropsychologia bada od niedawna problem wrodzoności poziomu słuchu w genetycznym wyposażeniu jednostek. Socjoestetyka zajmuje się zagadnieniem rozkładu zdolności muzycznych w poszczególnych społeczeństwach (rozkład uzdolnień stanowi wciąż zagadkę). Specjaliści od edukacji głowią się nad podniesieniem poziomu wrażliwości na barwy, dźwięki i kształty. Niektórzy prognozują, że taka jest kolej rzeczy: jedni będą od śpiewania, drudzy od słuchania. Podział ten musi się pogłębiać, jak wszystko w specjalizującym się świecie człowieka.

Sylwia Gawłowska

ŻYJEMY KIEDYŚ – KONCEPCJA CZASU W PIOSENKACH KAROLA STOLARKA Z PŁYTY FOLKLOR ZESPOŁU MONA POLASKI



Kto zgasił
Temu niepotrzebny czas
[Adam Nowak]

Mona polaski to formacja muzyczna powołana do życia w Łodzi przez autora tekstów, wokalistę, artystę plastyka Karola Stolaraka oraz basistę Wita Zarębskiego. Obaj muzycy tworzyli uprzednio popularny wśród słuchaczy polskiego rocka alternatywnego zespół Bruno Schulz¹. W marcu 2019 r. formacja mona polaski wydała swój debiutancki album *Folklor*. Nie tylko kompozycje muzyczne, ale i teksty piosenek wchodzących w skład tej płyty stanowią o jej artystycznej wartości. Z pewnością na jej słowną i muzyczną zawartość można spojrzeć z rozmaitych stron. Można bowiem poszukiwać w niej muzycznych odniesień do stylistyki indierocka czy postpunk. Można dostrzec to, co nowe. Można także przyglądać się tekstom piosenek z perspektywy poetyckiego personalizmu lub poddać analizie oddziaływanie „folkloru” miejskiej metropolii na jednostkę. Głos autora

tekstów niesie także treść o niezwykle poważnym ciężarze. Ciężarze, wobec którego wszyscy nieustannie pozostajemy bezbronni. Karol Stolarek śpiewa opowieść o czasie. Opowieść ta ukryta jest pod powierzchnią – na pozór odległych od siebie pod względem tematyki – dziesięciu utworów słowno-muzycznych.

W otwierającej album piosence *Bermudy* autor przypomina o tym, co definiuje życie jednostki, a co jest jednocześnie dla niej szansą i nadzieją: „początek”. To anaforycznie powtarzane słowo powraca w puencie każdego refrenu tak, jak gdyby chciało być dla słuchacza przypomnieniem, wskazówką, a być może pocieszeniem. „Początek”, o którym pisze i śpiewa Karol Stolarek, jest nam przecież ofiarowany nie tylko jako istnienie, ale przede wszystkim jest niejako powoływany do życia przez nas samych:

Wzniesamy do góry nowy pył,
To jak gorące żelazo, trzeba od razu.
Wzniesamy do góry nowy pył,
Wbijając flagę, dalej i dalej²

Czas jawi się jako nieustanny wir, niemożliwy do zatrzymania ruch, a zarazem nie może istnieć bez odniesienia do ludzkiego życia. To my uruchamiamy „nowy pył”, to my nieustannie zdobywamy nowe, znaczymy swój ślad, „wbijając flagę”. To my idziemy „dalej i dalej”. Jak słusznie pisze Krzysztof Michalski: *Czas nie płynie sam z siebie, to życie ludzkie sprawia, że przeszłość różni się od przyszłości, czy raczej: przeszłość różni się od przyszłości tym, co robimy, i tylko tu, w ludzkim życiu, różnica pomiędzy przeszłością a przyszłością ma sens. Czas bez odniesienia do ludzkiego życia to pojęcie puste – i, z drugiej strony, życie ludzkie polega w gruncie rzeczy na oddzieleniu przeszłości od przyszłości, życie ludzkie to w istocie czas*³.

„Początek”, który przywołuje wokalista mona polaski, to nie tylko metafora dzieciństwa i wyraz tęsknoty za jego beztroską, ale także sygnał istnienia, które zawiera w sobie perspektywę końca – perspektywę nieuchronną i w owej nieuchronności przerażającą. Bohater utworu *Bermudy* nie bez przyczyny dostrzega *wygaszone imiona i tatuaże wywabione*, bowiem czas, w odniesieniu do jednostkowego życia, jest przemijaniem. Ujawniająca się w piosenkach Karola Stolaraka koncepcja czasu kładzie duży nacisk na swoistą jednoczesność doświadczania tego, co przeszłe i przyszłe. Doskonale ilustruje to pierwsza zwrotka utworu *Nad życie*, w której autor nie pozostawia nam złudzeń: żyje w nas to, co minione, i to, co dopiero może nadejść:

Żyjemy w przyszłości, żyjemy przeszłością.
Słona krew, słodkie lzy, w dzień i noc,
Żyjemy kiedyś⁴

Kondycja jednostki niejako wrzuconej w owo nieokreślone „kiedyś” wydaje się niepewna, zaś granice czasu przeszłego, przyszłego i teraźniejszego – rozmyte. Podobne doznania podmiotu wyartykułowane zostają w kolejnej zwrotce utworu:

Wszystko i nic mylą mi się, wejście z wyjściem,
Żeby chcąc powiedzieć zbyt wiele,
Nie odciąć powietrza⁵

Gdzie zatem poszukiwać oparcia? Bohater utworu, przesiąknięty świadomością śmierci, usiłuje odnaleźć spokój w doświadczaniu miłości. Tę myśl dostrzec możemy w przejmującym, ironiczno-beztroskim refrenie, w którym „mogiła” sąsiaduje z onomatopeicznym, dziecięcym „lalałalałalałala”:

I znowu wiosna, lato, jesień, zima,
Wiosna, lato, jesień, zima,
na końcu mogiła, więc kochaj mnie nad życie.
Kochaj mnie na zabój lalałalałalałala⁶

Bezpretensjonalny entuzjazm uczucia otulony jest grozą przemijania czasu, a w konsekwencji: ludzkiego istnienia. Być może kochać „nad życie” oznacza tyle, co kochać „ponad czas”? Wspomnianą frazę możemy także interpretować jako próbę zatrzymania na zawsze tego, co zatrzymać się nie da: chwili. Nie jest to możliwe, skoro czas jest ruchem. Jak pisze Bartosz Suwiński: *Ruch stanowi podstawę rzeczywistości, w której zajmują nas kolejne przyjmowane pozycje. „Ja” jest ciągłą zmianą, nieprzerwanym procesem rozgrywającym się w czasie, który*

² K. Stolarek, *Bermudy*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

³ K. Michalski, *Plomien w wieczności. Esej o myślach Fryderyka Nietzschego*, Kraków 2007, s. 46.

⁴ K. Stolarek, *Nad życie*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

¹ Debiutancki, wydany w 2007 r. album *Eksprezje, depresje, euforie* spotkał się z przychylnością dziennikarzy muzycznych i entuzjastów formacji Bruno Schulz.

trwa dopóty, dopóki przypisujemy mu znaczenie. Każde podejmowane przez nas działanie to wkraczanie w przyszłość, a życie ludzkie osiąga swoją rację w tworzeniu⁷.

Do podobnych refleksji prowadzić nas może podróż pośród tekstów piosenek Karola Stolaraka. Obraz „ja” zaprezentowany w utworach z debiutanckiej płyty mona polaski to nieustająca zmiana. Dla człowieka dojrzałego dzieciństwo jest jak azyl, jak sanktuarium – mówiąc słowami Kory – „bez-czasu”. Istnieje w pamięci jako swoiste pierwsze, najwcześniejsze „ja”. Dzieciństwo przynależne do czasu przeszłego przywołane zostaje w teraźniejszości:

Nie gramy na spojrzenia,
trzymanie dłoni nad płomieniem.

Kto pierwszy, kto najlepszy.

I żeby stać się znowu dziećmi i nie wiedzieć jeszcze nic,
Za złoto krwi nie przelewać⁸

Czas niemożliwy do powtórzenia i czas niepowtarzalny. Tytułowy dla utworu Robinson Crusoe, przywoływany wielokrotnie w każdym refrenie, wydaje się metaforą chłopięcego marzenia o zdobywaniu świata, o drodze doświadczania rzeczywistości bogatej w przygody, o odkrywaniu nieznanego:

Ciągle nie ja, to jeszcze nie ja, nurty nieznane,
Robinson Crusoe.

Ciągle nie ja, to ciągle nie ja, morza jak ściany,
Robinson Crusoe⁹

Pojawiające się w kolejnych częściach tekstu sygnały dziecięcej zabawy i niewinnej frajdy: „grać w płucie do celu”, „grać nożem w butelkę”, zestawia autor z powtórzoną anaforycznie prośbą: „za srebro siebie nie zaprzędać”. Artykułuje się w ten sposób system aksjolo-

giczny towarzyszący bohaterowi tej piosenki, poczynając od lat młodzieńczych aż do dorosłości. W tym kontekście ruch czasu stanowi rodzaj zagrożenia – może wszystko zmienić, unicestwić ideały, puścić je w zapomnienie lub nadać im kształt materialistycznych profitów. Wspomniane powtórzenie, puentujące drugą zwrotkę, przypomina rodzaj litaniijnej modlitwy, która nagle zostaje przerywana dynamicznym refrenem.

Wraz z pulsem ludzkiego życia czas przyspiesza, gęstnieje, przypominając horyzont wypełniany następującymi po sobie zdarzeniami, doświadczeniami, emocjami, uczuciami, myślami, konkretnymi osobami. Rzeczywistość poszczególnych zjawisk jest możliwa jedynie w czasie. Jak pisze Immanuel Kant: *Nie można ze zjawisk w ogóle usunąć samego czasu, choć całkiem dobrze można z czasu usunąć zjawiska*¹⁰. Wszystko, co jest nam dane – istnieje w czasie: w czasie przemija i w czasie się rodzi. Wbrew niezłomnej naturze czasu człowiek postrzega go zawsze w sposób subiektywny. Taka optyka wydaje się bliska autorowi utworów: *Lejce, Niech zabawa trwa czy Nurt*. W tekstach piosenek albumu *Folklor* nie brakuje zapisków konkretnych i nieodwracalnych zdarzeń, wspomnień o ludziach, którzy odciskają piętno. Nie brak także „migawek” zjawisk doświadczanych zmysłami. Na każdą piosenkę możemy spojrzeć jak na pamiątkę czyjegoś doświadczenia, które mogło być inspiracją dla twórczości autora. Nietrudno zauważyć, że teksty piosenek Stolaraka przypominają rodzaj zapisków czy rejestrowanych przez dłuższy okres notatek, z których autor wybiera detale, budując na ich fundamencie konstrukcję tekstu piosenki. Czyni to, rzecz jasna, z właściwą dla swojego stylu dramaturgią i poetyką. Charakterystyczną cechą stylu frontmana mona polski jest wizu-

alność. Każdy tekst jest obrazem. Na ową poetykę obrazu składają się m.in.: obecność figur i materiałów o konkretnej fakturze na poziomie leksykalnym, geometryczność, umiłowanie detalu. W utworze *Lejce* metaforyczny, wyrażający niemożliwą do spełnienia prośbę refren:

Chwycić za lejce smoliste serce

Chwycić za lejce smoliste serce

Okiełznać tę bestię¹¹

– to jedynie echo utraty, artykulacja bólu i bezsilności. Mantra braku nadziei. Dzieje się tak, gdyż przyczyną tej przejmującej refleksji jest skonkretyzowane, nieodwracalne zdarzenie:

Spada Radziu ze schodów, cały trzęsie się dom

Spada Radziu ze schodów, aniołowie niosą go¹²

Powtórzone w cytowanym fragmencie zdrobienie to sygnał zażyłości mówiącego „ja”, to wskazanie na bliskość i więź. Sceneria wydarzeń zaprezentowana w tekście: „trzęsie się dom”, „deszczowe popołudnie”, „ze zgubionych szali starczyłoby na sznur” eksponuje groźę i smutek czasu i miejsca. Smoliste serce – spalone, czarne – jawi się jako nieokiełznana bestia. Do tych zdarzeń prowadzi czas i czas ich nie ułaskawia. Nieodwracalność – natura czasu – to bestia. Subiektywne postrzeganie czasu ujawnia się w piosence *Niech zabawa trwa*. Czas występuje tu jako nośnik doświad-

czenia. Świadomość i wiedza, które płyną z doświadczenia, mogą być źródłem spokoju lub zbroją chroniącą jednostkę przed cierpieniem lub przegraną. Czas może przynieść mądrość. Świadczy o tym następujący fragment utworu:

Mniej o jeden cios to zawsze coś.

Refleksy od niej, och, jak będzie bolało potem.

Lecz już to znam, już wiem, jak zasłonić się

I dopowiedzieć resztę, ta linia przejdzie środkiem¹³

Z pewnością podejmowane przez autorów tekstów piosenek tematy związane z czasem i przemijaniem są materią wymagającą. Nie mniej sięgają do nich rozmaici autorzy, a wśród nich m.in.: Katarzyna Nosowska w utworze *Vanitas*, Bogdan Chorażuk w tekście *Zegarmistrz światła* czy Andrzej Mogielnicki w piosence *Nic nie może wiecznie trwać*, Edward Stachura w utworze *Czas płynie i zabija rany*, a także Agnieszka Osiecka w utworach: *Ja nie chcę spać* czy *Deus ex machina*. Zauważmy, że podejmowanie tak poważnej tematyki w piosence, jako gatunku „lekkim” i niezobowiązującym, stwarza niejednokrotnie ryzyko narażenia się autora na kicz. W przypadku analizowanych tekstów z płyty *Folklor* nie ma o tym mowy. Karol Stolarek z owego ryzyka wychodzi obronną ręką, inspirując odbiorcę do samodzielnych poszukiwań i rozważań dotyczących istoty czasu. Mam nadzieję, że mój szkic jest tego świadectwem.

¹¹ K. Stolarek, *Lejce*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

¹² Tamże.

¹³ K. Stolarek, *Niech zabawa trwa*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

BIBLIOGRAFIA

Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tł. R. Ingarden, Warszawa 1957.
Michalski K., *Płomień wieczności. Esej o myślach Fryderyka Nietzschego*, Kraków 2007.
Suwiński B., *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2017.

Stolarek K., *Bermudy*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

Stolarek K., *Lejce*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

Stolarek K., *Nad życie*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

Stolarek K., *Niech zabawa trwa*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

Stolarek K., *Robinson Crusoe*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

⁷ B. Suwiński, *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2017, s. 46–47.

⁸ K. Stolarek, *Robinson Crusoe*, tekst wg płyty: mona polaski, *Folklor*, Łódź 2019.

⁹ Tamże.

¹⁰ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tł. R. Ingarden, Warszawa 1957, s. 108.

Karol Stolarek

MEDIUM. WZAJEMNE KORELACJE – INTEGRACJA



FRAGMENT ROZPRAWY DOKTORSKIEJ POD TYTUŁEM *RELACJA OBRAZ – DŹWIĘK. ZJAWISKA NA GRANICY, WSPÓLNE POLA I ANALOGIE. KOLEKCJA GRAFIK W PRZESTRZENI AUDIALNEJ (ORGANIZM)*

Nieco później Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza dokonał jeszcze bardziej radykalnej redukcji malarstwa do czystej relacji między obrazem a ramą, obiektem i polem kontemplacji, między jedynką a zerem. W gruncie rzeczy nie możemy uciec przed czarnym kwadratem, każdy obraz, który widzimy, jest jednocześnie czarnym kwadratem¹.

W tym rozdziale pragnę zwrócić uwagę na szereg analogii, które dostrzegłem, pracując na granicy obrazu i dźwięku w mojej pracy doktorskiej roboczo zatytułowanej *Organizm*.

Myśląc o tym, jak zbudować to dzieło, starałem się nie zapominać o prostym, ale ważnym wątku, że dźwięk i obraz są tworzywem i należy te tworzywa kształtować, odginać, rozpuszczać, prześwietlać, nadmuchiwać, łączyć

w jednym roztworze. Trafnie i interesująco opisywał te zjawiska John Dewey: *Różne elementy i szczególne jakości dzieła sztuki łączą się, przenikają wzajemnie w sposób, jakiemu rzeczy fizyczne nigdy nie mogą dorównać. To połączenie polega na odczuwanej w nich wszystkich obecności tej samej jakościowej jedności. Natomiast „części” są odróżniane, a nie odczuwane intuicyjnie. Kiedy zabraknie tej intuicyjnie wyczuwanej, wszechobejmującej jakości, części pozostają względem siebie czymś zewnętrznym i powiązanym tylko mechanicznie. Ale organizm, jakim jest dzieło sztuki, nie jest czymś odrębnym od części i elementów, z których się składa. To dzieło sztuki samo jest częściami i elementami, a fakt ten sprowadza nas z powrotem do tej jednej jedynej przenikającej jakości, która nawet kiedy podlega zróżnicowaniu, pozostaje tą samą jakością².*

¹ B. Groys, *Słaby uniwersalizm*, tł. M. Wodzińska, F. Wesołowski, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2(32).

² J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tł. A. Potocki, Wrocław 1974.

Moja praca jest w swej idei zsynchronizowaną konfiguracją części wizualnej i audialnej, które oddziałują na siebie niczym rodzaj odbijających się w sobie zwierciadeł. Jednym z jej podstawowych założeń jest doprowadzenie do zadziałania tych komponentów w jednej przestrzeni i czasie.

W skład dzieła wchodzi dwa składniki: część wizualna (obraz/grafiki) oraz część audialna (dźwięk).

PROCES

Proces powstawania pracy był dla mnie czasem nieustannych prób, poszukiwań, nieustannego błędzenia i odnajdywania się. Wiele działań oraz eksperymentów podjętych przeze mnie w trakcie ciągu twórczego nie odnalazło swego ucieleśnienia w pracy końcowej, niemniej zabiegi te były niezwykle cenną pomocą w drodze do mety i dzięki nim *Organizm* przybrał finalnie taką właśnie postać. W trakcie tego procesu dochodziło do wielu przesileni i pracę tę mógłbym porównać do rejsu niewielkim statkiem płynącym przez wzburzony ocean. Przebieg ten był determinowany nieustannym poszukiwaniem sposobów spajania sfer audialnej z wizualną i harmonizowania obu mediów. Czas, związany z dźwiękiem, wzbogacił pracę o element performatywny w początkowych etapach kreacji. W sztukach wizualnych występuje forma przestrzenna, natomiast w przypadku muzyki mamy do czynienia z formą czasową – i to połączenie dodatkowo rozbudowywało szersze plany dzieła. Znaczącą rolę w kierunkowaniu procesu odegrał dobór narzędzi, które dawały odpowiednią dozę wolności.

Przy tworzeniu ścieżki audio korzystałem z asortymentu instrumentów, które udało mi się skompletować na przestrzeni wielu lat czynnego uprawiania muzyki. Gromadzenie odpowiednich dźwięków było wyjątkowo czasochłonne i poddawane wielokrotnym

modyfikacjom, co wpływało na uformowanie wizualne pracy. Jeden przedstawiony element sprawiał, że reszta konstrukcji również wymagała ingerencji.

Na jednym z etapów pracy namalowałem kilka obrazów na płótnie, eksperymentując z liniami i abstrakcyjnymi kształtami, które wcześniej rysowałem np. za pomocą tabletu. Narzędzia malarskie oraz podkład płótna pokazywały zupełnie inny charakter tych elementów, ale eksperyment wiele wniósł do sposobu mojego postrzegania pracy, a kilka pasujących fragmentów postanowiłem zreprodukować i wkomponować w niektóre obrazy graficznej części *Organizmu*. Kontekst malarski, o którym wspomniałem powyżej, był jednym z żywiołowych doświadczeń wypełniających proces kreacji. Dodatkowo pojawiło się doświadczenie malowania na dużym formacie niemal w skali jeden do jeden w odniesieniu do docelowych grafik. Próby z formatem w tej samej skali co obrazy-grafiki *Organizmu* okazały się niezwykle wartościowe, wnosząc dodatkowe doświadczenie do procesu powstawania pracy. Obie sfery ulegały nieustannym mutacjom aż do czasu zakończenia.

OBRAZ

Część wizualna składa się z kolekcji grafik wykonanych w technice mieszanej, bazującej na rysunku, malarstwie, grafice rastrowej, wektorowej oraz w niewielkim stopniu modelowaniu 3D. Grafiki eksponowane są równolegle ze sferą audialną. Kolekcja grafik to cykl obrazów o przewadze czerni, która stanowi tło dla pojawiających się form. Figury zakomponowane na czarnym tle to w większości białe lub szare formy, lecz prace nie są monochromami. Występuje tutaj barwa, która stosowana jest raczej powściągliwie, incydentalnie. Kolor pojawił się na końcowym etapie prac i jego obecność wynika ze struktur zastosowanych w ścieżce audialnej.

Różne formaty grafik mają związek z różnicami elementów, interwałów oraz rytmem w ścieżce audio. Część wizualna *Organizmu* jest według mnie interfejsem, po którym jak po mapie poruszają się zmysły odbiorcy.

DŹWIĘK

Część audialna to skomponowana przeze mnie ścieżka dźwiękowa. Aranżacja powstała przy użyciu: wielu instrumentów, głosu, zarejestrowanych dźwięków wybranych przestrzeni, mojego przetworzonego głosu i DAW (Digital Audio Workstation). Zestaw ten udało mi się zgromadzić na przestrzeni wielu lat czynnego uprawiania muzyki. W tej części pracy podjąłem próbę połączenia energii wektorowego, syntetycznego brzmienia opartego na *software* z energią analogową, do budowy której wykorzystałem dostępny mi *hardware* oraz instrumenty – głównie klawiszowe syntezatory mono- i polifoniczne; do instrumentów akustycznych zaliczam swój zmodyfikowany głos, dźwięk klaskania w dłonie oraz szereg małych instrumentów perkusyjnych (shakery, kastaniety itd.). Podczas projektowania ścieżki audialnej starałem się konsekwentnie kreować dźwięki korespondujące z plastycznym ogniwem pracy, żeby skonstruować w pełni koherentne dzieło. To budowanie spójności w dużej mierze było efektem mojego subiektywnego odczuwania, ale również oparło się na doświadczeniach i wiedzy, do której dotarłem, badając zagadnienie. Dźwięk jest ścieżką audio trwającą osiem minut. W kompozycji audialnej zawarte są elementy i środki wyrazu korespondujące ze sferą wizualną, odbijające uniwersum grafik naszym dźwiękowe echo. Kilka przykładów tych środków i elementów opisuję w dalszej części tego rozdziału.

OBIEKT

Zdecydowałem się również na zaprezentowanie w przestrzeni galeryjnej obiektu, który mógłby być fizycznym, namacalnym odbiciem

koncepcji, którą prezentuję w pracy *Organizm*. To coś w rodzaju ucieleśnienia dźwięku, który jest przecież nieokiełznaną często i nieprzewidywalną energią. Obiekt ten ma kształt czarnego graniastosłupa czworokątnego, a swoją formą nawiązuje do kształtu kolumny audio. Przedmiot przywodzi mi na myśl ową tajemniczą prostokątną formę pojawiającą się w filmie Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*. Obiekt jest uzupełnieniem części wizualnej.

KOLOR

Minimalistyczną i ledwo wyczuwalną rolę w skali całej kolekcji odgrywa kolor. Jego funkcja jest jednak istotna, bo zarówno w muzyce, jak i w obrazie odpowiada za emocje.

Barwa to cecha dźwięku pozwalająca odróżnić i scharakteryzować brzmienie głosu lub instrumentu. Zdeterminowana jest ilością, rodzajem i natężeniem tonów składowych. Podobnie działa barwa w obrazie – wyrażając swoje wewnętrzne brzmienie, również uzależniona jest od rodzaju, ilości i natężenia tonów.

Kolor to w znacznej części emocje, ale również probierz częstotliwości dźwięku; może być kryterium dźwięku, może określać próg bólu podczas sprzężeń akustycznych np. poprzez nieznośne odcienie żółci lub czerwieni. Kolor i walor charakteryzują też rodzaj ogólnej korekcji produkcji muzycznych, jakim jest *mastering*, który może brzmieć szaro, ciemno lub jasno. Określenia brzmień jak: szary, ciemny lub jasny funkcjonują w nomenklaturze produkcji muzycznej. Kod kolorystyczny prac plastycznych i barwy brzmień muzycznych to obszar, w którym silnie i intuicyjnie odczuwamy unifikację sztuk wizualnych i dźwięków.

W przypadku *Organizmu* kod kolorystyczny oparty jest na bazie czerni i bieli. Ten kontrast w dużej mierze buduje strukturę pracy.

*Światło i mrok, jasność i ciemność jako spolaryzowane kontrasty mają ogromne, zasadnicze znaczenie dla ludzkiego życia i całej przyrody. Farby biała i czarna są dla malarza najmocniejszym środkiem wyrazu pozwalającym oddać jasność i ciemność*³.

Barwy czujemy w dźwiękach instynktownie, często potrafimy nazwać dźwięki określonym kolorem i nie zawsze jest to efekt synestezji, lecz raczej działania mechanizmu intuicyjnych skojarzeń mających swe korzenie w indywidualnych doświadczeniach oraz kulturze. W *Organizmie* kolor pojawia się w niewielkim stopniu, lecz ma wiele cech, może być ledwo wyczuwalny i punktowy lub być dominantą, głośnym i kontrastowym elementem silnie sygnalizującym swoją obecność.

SYMULTANICZNOŚĆ FORMY

Herbert Read pisał: *Zawsze byłem przeciwny koncepcji, że muzyka jest sztuką odrębną, o swojej własnej estetyce. Zasadniczo wszystkie sztuki podlegają tym samym prawom estetyki – różni je charakter tworzywa i rodzaj wrażliwości niezbędny do formalnego wykorzystania tego tworzywa*⁴.

Dzięki wizualno-audialnym analogiom *Organizm* stał się obszarem, w którym odbijają się w sobie żywioły podporządkowane w pewnym stopniu usystematyzowanemu, wspólnemu językowi. Najbardziej pierwotnym punktem wyjścia były cisza i czarne tło. Taki stan, odbierany przez zmysły słuchu i wzroku, mienił mi się jako absolutnie czysty eter lub środowisko, w którym, podobnie jak w przestrzeni kosmicznej, panuje zimna i bezdenna nicność. Ta sterylna głusza nie była Nietzscheańską ciemnością ani jakimkolwiek rodzajem pustki, lecz idealnym kosmosem, przestrzenią

przyjmującą swobodne rozprzestrzenianie się form. Analogia czerni tła i ciszy pomieszczenia była dla mnie bezdyskusyjna, bo ciemność to cisza, brak światła, brak sygnału dźwiękowego w próżni eteru.

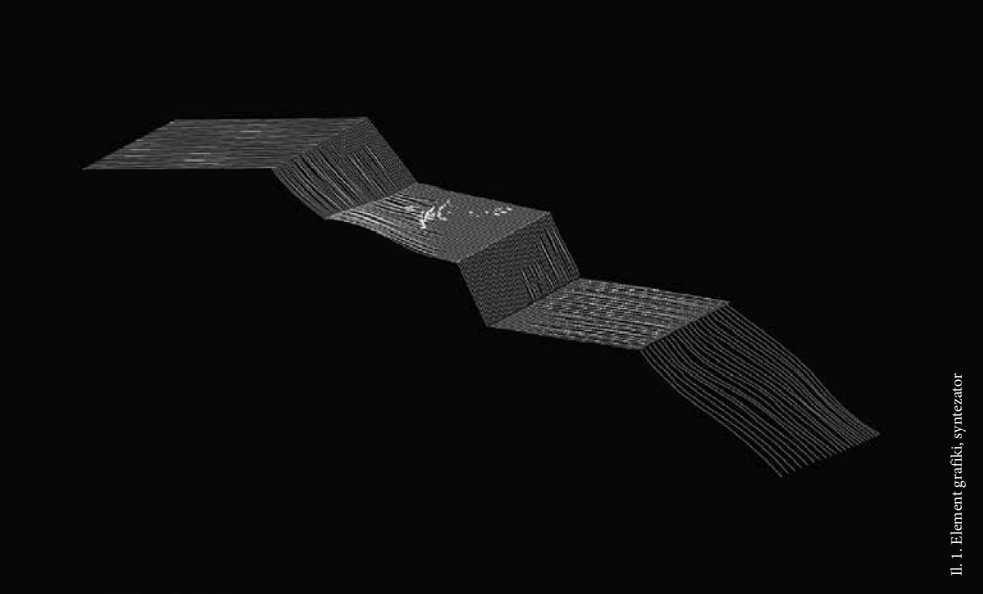
Obrazy w *Organizmie* w dużej mierze składają się z systemu linii o różnych grubościach i kształtach tworzących strukturę pulsujących siatek i połączeń. Podobnie jak linie melodyczne w warstwie audialnej mają określone natężenie, tonację czy dynamikę – tak samo linie w części wizualnej mają określony kształt czy grubość (im grubsze, tym głośniejsze). Linia w obu przypadkach posiada: atak, trwanie i zanik. Jest ekwiwalentem głosu, ale też linii melodycznej, a falująca linia w formie sinusoidy jest falą akustyczną. Jak już wcześniej wspominałem, linie są rysowane na dwa sposoby:

Pierwszy sposób to proste linie wektorowe (np. szerokie akordy zagrane w oktavach) (il. 1), odnoszące się do śladów dźwiękowych rejestrowanych za pomocą syntezatorów midi, których brzmienia są syntetyczne i noszą cyfrową sygnaturę brzmieniową. Drugi sposób to linie rysowane ręcznie, zawierające niedoskonałości drgnięcia ręki, linie organiczne wynikające z występowania żywych instrumentów oraz mojego własnego głosu (il. 2).

Abstrakcyjne kształty składające się z płam, płaszczyzn i figur są kolejnymi powłokami *Organizmu* i przywodzą na myśl elementy muzyczne składające się z zagęszczonych płam, polifonicznych zestawów dźwięków podobnych do szeroko położonych w oktavach akordów. Skondensowane formy mogą być też synonimem huku rozległych uderzeń perkusyjnych. Punkty i kropki są jednorazowymi krótkimi nutami bez pogłosu. Są to punktowe sygnały o wysokim rejestrze, a ich dynamika

³ J. Itten, *Sztuka barwy*, tł. S. Lisiecka, Kraków 2015.

⁴ H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, tł. E. Życieńska, Warszawa 1973.



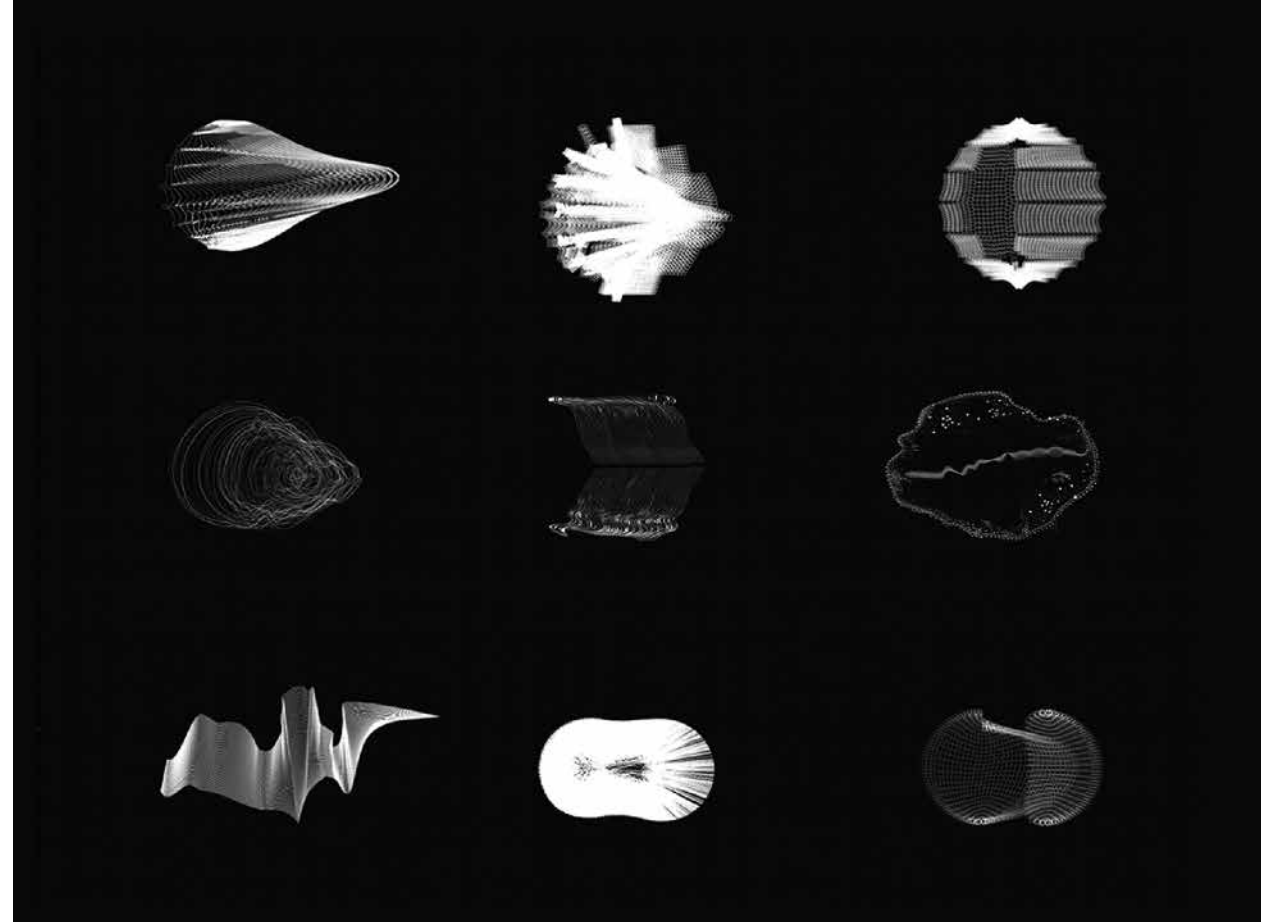
Il. 1. Element grafiki, synteza



Il. 2. Element grafiki – „organiczna” siatka



Il. 3. Element grafiki – punkty (transjenty)



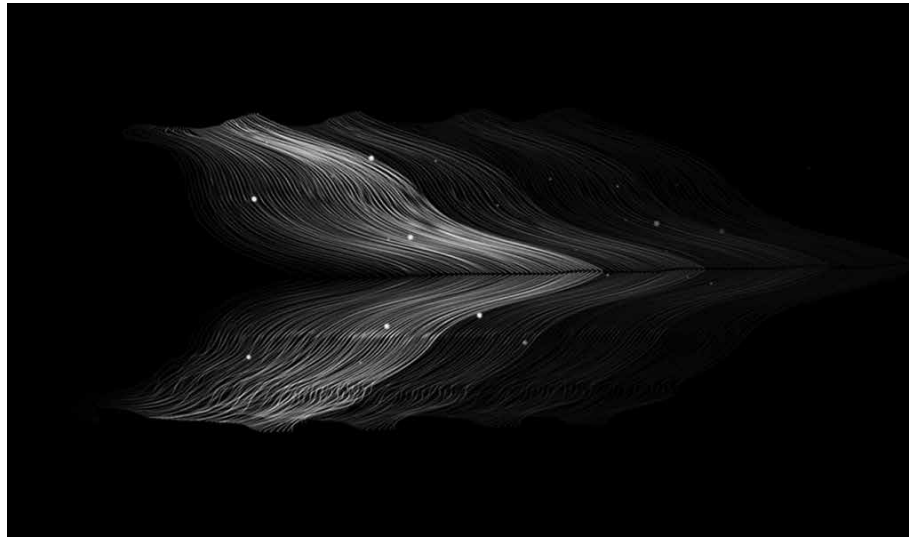
Il. 4. Element grafiki, przykładowe zespoły form

działa według zasady: im jaśniej, tym głośniej oraz im jaśniej, tym wyższy rejestr dźwięku. Punkty znajdujące się w wizualnej części są najbardziej zbliżone do punktów w notacjach muzycznych. Odpowiadają m.in. audialnym transjentom, których czas trwania liczy się w milisekundach, są one w dźwięku i w obrazie punktami o mocnym i wyrazistym ataku (il. 3). Do elementów budujących struktury obrazów w *Organizmie* należy cały szereg rozmaitych form scalonych w zespoły, tworzących liczne połączenia i konfiguracje (il. 4).

POGŁOS

Pogłos podobnie jak powidok są według mnie kolejnymi kluczowymi zjawiskami. W celu zbadania przestrzeni, w której dochodzi do emisji dźwięku, używamy specjalnych urzą-

dzeń do analizowania tzw. odpowiedzi impulsowej, czyli ilości potencjalnego pogłosu w danym miejscu; nawet temperatura i ciśnienie powietrza mają wpływ na odbiór. Według mnie pogłos jest kolejnym interesującym, uniwersalnym zjawiskiem unifikującym sfery obrazu i audio w *Organizmie*. Na charakter pogłosu wpływa w muzyce wielkość i rodzaj pomieszczenia, a więc przestrzeń, w jakiej dochodzi do emisji dźwięku. Podczas pracy zauważyłem, że pogłos występuje również w obrazie, można go pokazać na samej jego płaszczyźnie jako linie lub inne elementy, które ulegają repetycji ze słabnącym natężeniem waloru i grubości, jako elementy powtarzające się w pewnych odległościach i tracące swoje nasycenie stopniowo, będąc wchłaniane przez tło (il. 5). Ale jest też osobny rodzaj pogłosu, wychodzącego poza granice obrazu, sprawiając, że działanie



Il. 5. Element grafiki, pogłos

obrazu uzależnione jest od formatu pracy oraz wnętrza, w jakim jest prezentowany. Według mnie obraz potrafi wygenerować silną rewerberację, a do tej sugestii przybliża mnie pewne ćwiczenie: mianowicie wyobrażam sobie, że jestem sam w średniej wielkości – 10 m² – białej sali, w której przez pół godziny w stanie absolutnej ciszy patrzę na czarny obraz, np. kwadrat Malewicza, następnie zatykam uszy i zamykam oczy i w tym momencie pojawia się „pogłos”. Czerń szumi jak morskie fale nocą. Myślę, że ma to związek z supremacją czystego odczucia.

W obu przypadkach – audialnym i wizualnym – pogłos działa jak echo wypuszczone w niebyt eteru – tła. Taki wizualny rezonans jest jak promieniowanie obrazu w przestrzeni spotkania. Moim zdaniem to nie tylko optyczny powidok, ale szersze wrażenie sensoryczne na poziomie nie tylko zmysłowym. To odbijające się o odbiorcę echo, które pozostaje na jakiś czas, aż w końcu stopniowo gaśnie.

NARZĘDZIA

Narzędzia, których użyłem, w dużej mierze zdeterminowały efekt, jaki udało mi się uzyskać. Między autorem a medium, którego używa, powstaje specyficzna więź. Narzędzie staje się w jakimś sensie jego częścią oraz czynnikiem określającym proces kreacji. Luis J. Prieto pisał: *Albowiem wszystko, co w człowieku znajdujemy i co możemy uważać za najbardziej dla jego sytuacji charakterystyczne, związane jest w jakiś sposób z używaniem narzędzi*⁵.

Istotne znaczenie miało dla mnie, jakiego medium i w jaki sposób używam, szczególnie w sytuacji interdyscyplinarnej, kiedy pracowałem nad tworzywami wymagającymi użycia odmiennych narzędzi. Wybór odpowiedniej technologii spośród ogromnej liczby możliwości jest wobec naszych czasów wyjątkowo niełatwym zadaniem w realizacji dzieła z założenia artystycznego czy też projektowo-użytkowego.

⁵ L.J. Prieto, *Przekazy i sygnały*, tł. J. Lalewicz, Warszawa 1970.



Il. 6. Element grafiki, bas

Zdecydowałem się na wybrane techniki mieszane, konsekwentnie w obu sferach: wizualnej i dźwiękowej. Pierwsze zrzęby do grafik wchodzących w skład *Organizmu* zostały narysowane w szkicowniku za pomocą ołówka, cienkopisu i flamastra. Papier ma swój określony charakter, inaczej reaguje na narzędzie niż inne podłoża. Zawsze kiedy przystępuję do jakiegokolwiek pracy artystycznej czy projektowej, w pierwszej fazie używam ołówka i papieru jako podstawowych przyrządów. Preferuję prace ze szkicownikiem i mam go prawie zawsze przy sobie, bo dzięki szkicownikowi dystans między myślą a pierwszą rozrysowaną wizją czy napisanym słowem znacznie maleje.

Wiele form, które znalazły się w *Organizmie*, jest bezpośrednio przeniesionych ze szkicownika, wiele szkiców powstało pod bezpośrednim wpływem dźwięków, wiele z tych szybkich szkiców traktuję jak momentalną partyturę służącą mi do zobrazowania kompozycji audialnej.

W pracy wykorzystałem również technikę modelowania 3D. Ta koncepcja pojawiła się pod

koniec procesu i była owocem poszukiwania odpowiedniej symultanicznej formy dla niektórych dźwięków muzycznych – zwłaszcza okrągłych, elektronicznych basów. Bryły symulujące trójwymiarową przestrzeń w moim odczuciu doskonale obrazują bas i subbas działające w niskich rejestrach audio i pobudzają wrażenie przestrzenności i szerokości tych rejestrów. Bas jest elementem specyficznym, jego fala w skali kompozycji jest najdłuższa ze wszystkich fal, odbierany jest wszechkierunkowo, więc nie jesteśmy w stanie określić, jaki jest jego kierunek w przestrzeni audialnej. Ilustracja 6 przedstawia surowe formy wymodelowanych abstrakcyjnych brył, które w swojej zewnętrznej istocie odnoszą się do masywnego, skompresowanego basowego rejestru.

To monofoniczny dźwięk niezawierający wyraźnej melodii, dźwięk skonsolidowany i obły jak ameba lub bańka mydlana. Tego typu figury w mojej pracy interpretuję jako formy wizualizujące bas (il. 6).

ALBUM

Dźwięk do *Organizmu* mógłby zostać wydany jako eksperymentalny album, najlepiej w formie płyty winylowej, której okładka z racji swoich proporcji jest według mnie najatrakcyjniejsza. Istnieje szeroki obszar kultury związanej z muzyką w dużej mierze wspomagający rozwój sztuk wizualnych. Zjawisko swoistego magnetyzmu muzyki wobec innych przejawów sztuki nie daje się wytłumaczyć tylko i wyłącznie powodami komercyjnymi. Muzyka jest dla artystów wizualnych ożywczym polem wypowiedzi, nie jest kojarzona ze sprzedażą i nie wciąga designu w jarzmo pogoni za zinnymi słupkami sprzedaży, co dzieje się często w przypadku komercyjnej reklamy pokazującej usługę lub produkt dla szerokiej masy konsumentów. Projektowanie dla muzyki lub raczej idea takiego projektowania jest zatem moralnie nieskażona, a jej cel sytuuje się ponad horyzontem perswazyjnej promocji produktu. Design kreowany z myślą o muzyce nie jest według mnie kolorowym płaszczykiem mającym za zadanie nakłonić klienta do dokonania zakupu. W tym przypadku jest inaczej – zarówno dzieło plastyczne, jak i muzyczne wchodzi w symbiozę, wzajemnie na siebie oddziałując i razem wzrastając we wspólnym rozwoju. Z tej kooperacji wytwarza się dobro, które jest oddane w ręce odbiorcy – całościowe i spójne dzieło, jakim jest wydawnictwo fonograficzne, koncert czy jakiegokolwiek inne wydarzenie związane z muzyką. Muzyka zapisana na nośniku, opatrzona w szatę graficzną, jest atrakcyjnym medium będącym fizyczną syntezą obrazu i muzyki. Według mnie album w formie CD czy płyty winylowej jest już nie tylko opakowanym w obwolutę nośnikiem zawierającym kompilację utworów; jest też obiektem zamykającym w sobie miniaturę spotkania obrazu i dźwięku.

Album winylowy zawierający ścieżkę audialną *Organizmu* w moim przekonaniu powinien zaistnieć w limitowanym, kolekcjonerskim

nakładzie. „Prototyp” albumu *Organizm* jest dopełnieniem pracy i traktuję go jako kompatybilny, namacalny obiekt, który prezentuję obok pierwszoplanowych grafik. Album muzyczny, który dzisiaj prawie zawsze funkcjonuje w chmurze jako ikonka w smartfonie, w dalszym ciągu potrzebuje swojej materialnej, pełnej powłoki w postaci okładki i bookletu, a co za tym idzie – usytuowania muzyki, którą ubiera w rejonie większej uwagi, jaki bywa wynikiem zdeponowania odpowiedniej ilości czasu w odbiór tego rodzaju dzieła.

Jesteśmy zanurzeni w tłumie, poddani potężnej liczbie sygnałów i informacji. Nasza percepcja nie wytrzymuje tego nadmiaru, więc nasz wewnętrzny przepływ się przepala. Przestajemy rozumieć coraz to nowsze nurty w sztuce, w muzyce czy w ogóle w kulturze, a coraz bardziej udajemy, że rozumiemy, idąc dalej w tłumie z trwogi przed brakiem przynależności, z obawy przed byciem zbyt mało nowoczesnym, byciem nie na bieżąco. Sztuka współczesna coraz częściej niezrozumiała, a czasem wręcz drwiąca z adresata, niesie za sobą chmurę iluzji, która nie wnosi nic oprócz dania odbiorcy możliwości przewinięcia kciukiem po ekranie ku następnej sekundowej przygodzie.

Jest jednak coś, co rozprasza tę tłustą od gęstości mgławicę. Jest to nasza odwieczna tęsknota za czymś duchowym. Tak jak u Malewicza w czarnym kwadracie, gdzie pojawia się najpierw ledwo słyszalny szum, potem przechodzący w czysty dźwięk wydobywający się z obrazu. Ten element mentalny jest tak niedosięgły jak dźwięk wydany przez pierwsze tchnienie. Ten dźwięk napędza wszystko, wchodzi w wiążący układ, jakim jest gotowa do kształtowania materia; po czym obie te rzeczywistości dopełniają się wzajemnie jak duch i ciało. Ten model objawia w sobie wizerunek nas samych.

Muzyka manifestuje się za pomocą obrazu, który ją ilustruje, odkodowuje, rezonuje

z nią, informuje o niej i determinuje jej odbiór. Dziedziny te rozwijają się równolegle, reagując na siebie z odpowiednią pobudliwością. Wspólny dorobek przyczynia się do wbijania flag coraz dalej i dalej, w bez-

kresne terytoria dźwięków i obrazów. Te terytoria wciąż pozostają nie do końca zbadane, a dynamizm, z jakim reaguje na nie kultura, rodzi potrzebę dalszego uaktualniania tematu.

BIBLIOGRAFIA

- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tł. A. Potocki, Wrocław 1974.
 Groys B., *Słaby uniwersalizm*, tł. M. Wodzińska, F. Wesołowski, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2(32).
 Itten J., *Sztuka barwy*, tł. S. Lisiecka, Kraków 2015.
 Prieto L.J., *Przekazy i sygnały*, tł. J. Lalewicz, Warszawa 1970.
 Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, tł. E. Życieńska, Warszawa 1973.

TREMA SCENICZNA W ZAWODZIE WOKALISTY

WSTĘP

Trema to rodzaj zjawiska, z którym boryka się wielu artystów w różnych dziedzinach sztuki, np.: aktorzy, tancerze, instrumentalisci, prezenterzy czy wokaliści. Nawet osoby z dużym doświadczeniem, renomą i te bardzo utalentowane wciąż podejmują walkę z własnymi słabościami i ograniczeniami. Trzeba bowiem mieć odwagę i reprezentować w danej dziedzinie wysoki poziom, by łagodzić efekty stresu, który towarzyszy artyście na wielu płaszczyznach jego działań. Umiejętność radzenia sobie z tremą determinuje funkcjonowanie w zawodzie związanym z wystąpieniami publicznymi, dlatego tak ważne jest, aby nie bagatelizować problemów z nią związanych. Trema to zaburzenie lękowe, które polega na tym, że bardzo specyficzny stan emocjonalny, podczas którego odczuwane jest silne zagrożenie, pochodzi z nieznanego źródła. Taki rodzaj lęku nazywamy fobią i pod pewnymi względami trema do niego należy.

Fobie można podzielić na fobię prostą i fobię społeczną¹. Pierwsza z nich dotyczy tylko prezentacji publicznych, druga zaś objawia się w wielu aspektach życia codziennego i najczęściej dotyka sposobu nawiązywania kontaktów międzyludzkich. Ten rodzaj lęku jest bardziej złożony, występuje na nieco innym poziomie kontaktów personalnych i nie dotyka występów publicznych będących tematem moich rozważań.

Temat tremy scenicznej u wielu wokalistów i innych artystów uchodzi za mało istotny i jest przez nich bagatelizowany, co sprawia, że zwalczane zostają tylko skutki, a nie prawdziwe przyczyny strachu przed występem. Trema ma bowiem bardzo racjonalny wpływ na obszar wykonawstwa artystycznego, w tym w wokalistyce, a jej objawy artyści najczęściej odczuwają tuż przed występem. Wielu wykonawców będących na różnym poziomie świadomości muzycznej, ale też świadomości własnego ciała, odczuwa przed występem

różnego rodzaju uporczywe i często przykre dolegliwości. Ogromna presja i lęk, że można zawieść słuchaczy, widzów swoim występem – to najczęstszy objaw tremy. Ponadto strach, że zapomni się tekstu piosenki, nie zacznie śpiewać we właściwym momencie, a także poczucie, że to, co się prezentuje, nie spodoba się publiczności i występ okaże się porażką, co skutkuje często dość bolesną krytyką. Do tych objawów często dochodzą błędy emisyjne, artykulacyjne, dykcyjne, dynamiczne i te mające wpływ na frazowanie i oddech w śpiewie. Trema najczęściej (szczególnie u młodych wokalistów) działa demobilizująco i taki jej rodzaj nazywamy tremą dezadaptacyjną (destrukcyjną). Istnieje jednak drugi rodzaj tremy, który należy do sfery komfortowej, albowiem mobilizuje do działania, pobudza kreatywność – i jest to trema adaptacyjna (konstruktywna)². To czynniki indywidualne u każdego artysty – doświadczenia, wspomnienia czy skłonności do nadużywania leków, a nawet nawracające choroby to właśnie jedne z podstawowych indywidualnych czynników wpływających na odczuwanie rodzaju tremy. Zbiór takich i podobnych cech w dużej mierze decyduje o predyspozycjach do zawodu artysty, wokalisty.

Lękowi scenicznemu towarzyszą objawy, które można podzielić na trzy podstawowe kategorie:

1. poznawczo-emocjonalne: wszelkie napięcia i obawy, poczucie niepokoju, zaburzenia koncentracji, luki w pamięci i myśli często niezwiązane z występem, a także drażliwość na bodźce zewnętrzne i rozproszenie uwagi;
2. behawioralne: dreszcze, drżenie rąk i nóg, trudność w utrzymaniu naturalnej pozycji ciała, błędy techniczne objawiające się podczas występu;

3. fizjologiczne: spłycony i przyspieszony oddech, nadmierna potliwość, suchość w ustach, przyspieszone bicie serca, dolegliwości żołądkowe, wydzielanie się hormonów adrenaliny i kortyzolu³.

Trema u wokalistów czy innych artystów występujących na scenie pojawia się na przestrzeni ich całego życia, niezależnie (częściowo) od osiągnięć artystycznych czy reprezentowanego poziomu. Jeśli chodzi o młodych wykonawców, to czas trwania nauki nie weryfikuje ostatecznie poczucia lęku scenicznego. Zdobywanie wiedzy i czas przeznaczony na kształcenie własnych umiejętności wokalnych pozwalają na zdefiniowanie własnych osiągnięć, a co za tym idzie, pomagają złagodzić i oswoić stres. Osoba dotknięta zaburzeniami tremy jest bardzo podatna na zranienia, surową samoocenę, nie potrafi przyjąć krytyki i boi się oceny ze strony innych do tego stopnia, że nie zapewnia sobie samej poczucia bezpieczeństwa. Niektórzy tak panicznie boją się występów, że mechanizmem obronnym dla nich staje się ucieczka, rezygnacja. Zdecydowanie lepszym rozwiązaniem jest podjęcie próby oswojenia lęku, to jednak w znacznej mierze zależy od predyspozycji indywidualnych osoby borykającej się z tym problemem. Ci, którym trema doskwiera, nieustannie mierzą się z nawracającą wizją porażki, nie są w stanie zaufać poczuciu własnej wartości. Nie dostrzegają też wypracowanych przez siebie umiejętności, a nawet wrodzonych zdolności, co przekłada się na mylną opinię, że nie są osobami, które powinny realizować się w dziedzinie sztuki, którą dla siebie wybrali. Ten rodzaj postawy ogranicza artystę i zakłóca jego rozwój, w tym przypadku wokalny. To, co istotne, a poprzez tremę zostaje często stłamszone, to realizacja planów i marzeń, które dają każdemu artyście poczucie spełnienia i satysfakcji.

¹ U. Bissingier-Ćwiercz, A.A. Nogaj, *Strategie radzenia sobie z tremą w kształceniu muzycznym oraz w zawodzie muzyka*, red. I. Kuc, Warszawa 2018, s. 42.

² M.L. Wolfe, *Correlates of Adaptive and Maladaptive Musical Performance Anxiety*, „Medical Problems of Performing Artists” 1989, 4, s. 49–56.

³ U. Bissingier-Ćwiercz, A.A. Nogaj, dz. cyt., s. 28.

U osób borykających się z tremą często dochodzi do braku kontroli nad własnym aparatem wykonawczym, co przekłada się na: brak pewności siebie, swobody podczas prezentacji na scenie, a także niemożność wykonania na odpowiednio wysokim poziomie konkretnych zadań czy ćwiczeń emisyjnych. Nie ma więc możliwości wykazania się efektami swojej pracy. Lęk, który jest wytwarzany, gdy chce się unikać popełnianych błędów, często wprowadza wykonawcę w stan nadmiernego pobudzenia i w rezultacie nasila to reakcję lękową. W skrajnych przypadkach doprowadza do rezygnacji lub nagminnego unikania występów czy do ciągłego ich przekładania na inny termin, a nawet do symulacji choroby lub fatalnego samopoczucia. Zdarza się, że dochodzi do przyjmowania leków uspokajających, a nawet przeciwlękowych, co w rezultacie może przynieść jakiś rodzaj ulgi – należy jednak pamiętać, że to zabieg krótkotrwały. W niewłaściwy więc sposób młody artysta wokalista utwierdza się w błędnym postrzeganiu rzeczywistych faktów, a występ traktuje jak zbliżające się zagrożenie, którego należy uniknąć. Problem tremy powinno się zatem rozwiązywać na płaszczyźnie realnego osądu sytuacji i używać do tego realnych środków.

ŚWIADOMOŚĆ EMOCJI I ICH FUNKCJE

W wyjątkowej prezentacji scenicznej najważniejsze są emocje i wszystko, co związane jest z naszą osobowością i człowieczeństwem, ponieważ dopiero takie bogactwo stanowi fundament w tworzeniu indywidualnej wypowiedzi wokalne. Prezentacje sceniczne zawsze są przedmiotem krytyki, która budzi w wykonawcy niepokoje, dlatego poczucie własnej wartości, estetyki i piękna to ważne elementy, na których fundamencie rodzi się wyjątkowy przekaz emocjonalny. To, co stanowi jeden z bardziej znaczących aspektów emocjonalności względem strachu przed prezentacją, to rozpoznanie własnych uczuć

i dostrzeżenie w nich tremy. Ważna jest świadomość i wiedza, że na efekt tremy składa się wiele bardzo różnych odczuć i emocji – czasem skrajnych.

Na odczucia w pierwszej kolejności składa się pobudzenie układu nerwowego, czyli aktywność lęku somatycznego, odczuwanego u każdego człowieka inaczej i na różnym poziomie. Mogą doskwierać bóle brzucha, suchość w gardle czy odruch wymiotny. Następnie odczuwany jest lęk sytuacyjny związany ściśle z sytuacją towarzyszącą artyście przed występem, może pojawić się drżenie dłoni, nóg i narastające uczucie niepokoju. Ten ostatni to lęk poznawczy, który dotyczy całego szeregu emocji związanych z różnymi przekonaniami na własny temat. Najważniejsze przekonanie to sposób poradenia sobie z wyzwaniem, jakie niesie za sobą występ. U każdego wszystkie wymienione wyżej rodzaje lęków będą występować w różnym stopniu i różnie, każdy indywidualnie będzie je interpretował jako motywacyjny bądź paraliżujący rodzaj tremy.

Rozpoznanie, odpowiednie nazwanie i zaakceptowanie lęków scenicznych jest kluczem w kwestii radzenia sobie z nimi. Akceptacja negatywnych uczuć i odruchów pozwala kontrolować i zmniejszać poziom lęków. Należy zdecydowanie i konkretnie stawiać im czoło, by z czasem zaowocowało to samoregulacją własnych emocji i ich pełną kontrolą. Takie kontrolowanie stanów emocjonalnych i odruchów jest możliwe tylko przy odpowiednim skupieniu i koncentracji; jeżeli artysta właściwie rozpozna u siebie rodzaj lęku, osiąganie stanów, o których mowa wyżej, nie będzie stanowiło dla niego problemu. Mnogość używanych przez artystów emocji podczas prezentacji scenicznych pozwala słuchaczom zrozumieć otaczającą rzeczywistość, piękno, brzydotę, wrażliwość i kulturę drugiego człowieka. Niezwykłą siłą każdego artysty jest dostrzeganie, a ono powinno się odbywać na najwyższym

poziomie emocjonalnym, co przekłada się na wyjątkowe, ujmujące prezentacje sceniczne i procesy twórcze. Istotne, by nie niweczył tych prezentacji i procesów lęk.

OSOBOWOŚĆ I JEJ INDYWIDUALNE CECHY

W środowisku twórczym istnieją jednostki, które posiadają lęk jako jedną z cech swojego charakteru – są to neurotycy, którzy mają skłonności do reakcji nerwicznych, a nawet mogą cierpieć na nerwicę. Osoby o takich cechach indywidualnych bardzo łatwo dają się wyprowadzić z równowagi i zdecydowanie gorzej wykonują wszelkie zadania mające na celu ich rozwój i kształtowanie poziomu wykonawczego. Praca nad eliminacją takich zachowań jest trudna i opiera się na reagowaniu na własne mechanizmy oraz przeciwdziałaniu im.

Aby ujawnić niczym nieskrepowaną własną osobowość sceniczną, nie można czuć strachu i obaw przed efektem końcowym podjętych działań. Należy pamiętać, że indywidualne cechy osobowościowe budują wizerunek artystyczny i kształtują wizję oraz pomysły twórcze. Istotą powodzenia i zaistnienia osobowości na scenie jest pewność siebie i odwaga przed upublicznieniem swoich dokonań.

MOTYWACJA JAKO CZYNNIK NADRZĘDNY W PRZEWYCIĘŻANIU TREMY

Indywidualne znaczenie, właściwy wybór obieranych celów, ich ważność i rodzaj pobudek w dążeniu do realizacji artystycznej – to elementy składowe motywacji jako nadrzędnego czynnika w przewyższaniu tremy. Motywacja jest fundamentalna w dążeniu do wybranych przez siebie celów. Wypływa z potrzeby zrobienia, stworzenia oraz wykonania czegoś dla siebie i innych. Stworzone utwory czy kreacje sceniczne, nawet te na wysokim poziomie, nie zawsze są doceniane, a czasem przechodzą bez

odzewu publiczności. Wobec takich realiów motywowanie siebie do działań bywa więc trudne. W takich sytuacjach można podeprzeć się wpływami wartości i ideałów, jakie każdy uznaje i poważy. To właśnie one mają znaczący wpływ na całą sferę osiągnięć artystycznych. Każdy twórca, wykonawca potrzebuje inspiracji. Dotyczy to w szczególności młodych wokalistów czy instrumentalistów, którzy w drodze do osiągnięcia wybranych celów muszą się zbliżyć do właściwego poziomu wykonawczego, by móc rozwijać swój warsztat techniczny i poszerzać horyzonty muzyczne. To istotne, by pragnienia i cele nie zostały zburzone przez obawy i brak właściwej motywacji. Lęk przed niepowodzeniem w zawodach artystycznych jest częstym zjawiskiem, dlatego właściwe argumenty, równowaga wewnętrzna i spokój pozwalają na pozytywną motywację i kontynuowanie działań bez zbędnych zakłóceń. Ważne znaczenie ma też wsparcie i zrozumienie płynące od bliskich osób. Inaczej nieco klaruje się sytuacja, która dotyczy artysty będącego „na szczycie” swojej kariery. Można bowiem szybko przyzwyczaić się do sukcesów, a wtedy nagle spadek formy wokalne, a co za tym idzie, również spadek jakości prezentacji, sprawia, że nawet doświadczony wokalista przeżywa zwątpienie we własne możliwości, co może prowadzić to załamań nerwowych. Samoocena bowiem często wzrasta wraz z pojawiającymi się sukcesami, co nie jest do końca właściwą teorią do przyjęcia, bo nie zawsze za działaniami artystycznymi muszą stać nagrody i wyróżnienia. Dążenie do uzyskania mistrzowskiego poziomu to proces, który polega na doskonaleniu swoich umiejętności w sposób wytrwały i świadomy. To ciężka praca, której rezultaty mogą stać się z czasem spektakularne i dawać spełnienie na wszystkich etapach rozwoju artystycznego. Motywując się pozytywnie, dbamy również o osobisty rozwój, ale też potrafimy utrzymać wysoki poziom wyuczonych już umiejętności, bo z wiekiem trema się nasila, gdyż oczekiwania publiczności i fanów wzrastają.

POZOSTAŁE CZYNNIKI WYWOŁUJĄCE TREMĘ

Warte omówienia pozostają jeszcze czynniki sytuacyjne i perfekcjonizm. Te pierwsze dotyczą aspektów, na które artysta kompletnie nie ma wpływu. Należą do nich: problemy akustyczne pomieszczenia, złe nagłośnienie, niedziałający mikrofon, szybka zmiana instrumentu, zmiany w programie koncertu, nagłe zastępstwo czy sama obecność publiczności. Wobec takich zdarzeń bądź sytuacji trema pojawia się zawsze, zmienny jest tylko poziom zaistniałego stresu. Bardzo istotne jest uświadomienie sobie, co wywołuje dany stres i że przyczyny należy szukać w aspektach zewnętrznych, a nie w sobie, to bowiem pozwala na konkretną weryfikację problemu i zwiększa swobodę wykonawczą, do której dążymy. W oswobodzeniu się ze stresu spowodowanego czynnikami zewnętrznymi często artyście pomaga poczucie humoru oraz kreatywność, która podpowiada, jak wyjść z niewygodnych sytuacji zupełnie od nas niezależnych.

Perfekcjonizm ma w zasadzie działanie, które w pracy artystycznej jest niezbędne i wskazane. Jednak jego intensywna odsłona potrafi wiele zepsuć, ponieważ cele, które wyznacza sobie artysta, mogą być praktycznie nieosiągalne, co skutkuje zazwyczaj frustracją i brakiem wszelkiej ochoty do dalszych działań. Perfekjoniści nie dostrzegają wad i ułomności ludzkich, które przecież sami posiadają. Dążą do poziomu doskonałości za wszelką cenę, narażając własny organizm i psychikę na przeciążenia, w skrajnych przypadkach nieodwracalne. Działania każdego artysty podlegają ciąglej ocenie, co sprawia, że perfekjonista żyje pod presją udowadniania swojego poziomu artystycznego i poziomu stworzonych przez siebie dzieł. Jeśli pojawiają się więc błędy czy jakieś negatywne niuanse, to perfekjonista nie będzie potrafił odczuwać radości i zadowolenia z tego, co zostało zrealizowane bardzo dobrze, albowiem skupi się tylko na popełnionych błędach.

Perfekcjonizm w takiej formie pojmowania i przeżywania sztuki powinno się wykluczyć z poziomu działań artystycznych. Należy bowiem mierzyć siły na zamiary i dochodzić do najwyższego poziomu sukcesywnie, włączając świadomość w realizację zadań i celów.

TREMA A WYBRANE ELEMENTY TECHNIKI WOKALNEJ

Trema w zawodzie wokalisty potrafi w negatywny sposób wpłynąć również na sam proces wykonawczy. Największy wpływ ma na oddech, w śpiewie – na oddech dynamiczny (całościowy). Bez procesu oddychania nie mogłoby dojść do tworzenia się dźwięku na fałdach głosowych, czyli do procesu fonacji. W stresie często oddech jest bardzo płytki, szczytowy, co uniemożliwia płynne prowadzenie frazy w utworze, dźwięk jest nieczysty, następuje niekontrolowane *vibrato*, może nawet dojść do bezgłosu. Dlatego tak ważne jest prawidłowe oddychanie i swobodna, kontrolowana praca przepony i mięśni brzucha, tzw. tłoczni brzusznej. Swobodnie oddychając, można rozluźniać te części ciała, w których kumuluje się niekiedy stres, jak np. plecy, kark czy klatka piersiowa. Pozbawianie napięć w tych częściach ciała daje komfort i poczucie tak ważnego na scenie luzu.

Kolejnym elementem techniki wokalne, który pod wpływem stresu może nie działać prawidłowo, jest pozycja głosu. Należy pamiętać, że tylko przy prawidłowym układzie mięśni jamy ustnej oraz gardła fala dźwiękowa osiąga wysoką i bliską pozycję głosu. Trema skutecznie niweluje prawidłową pozycję głosu, co przyczynia się do niekontrolowanego nosowania, cofania się głosu czy tzw. zaciskania. Nie ma to nic wspólnego z pełną nośnością głosu, a co za tym idzie – z prawidłową jego pozycją. Wokalista nie może sobie pozwolić na niewłaściwe, brzydkie i nijakie brzmienie swojego głosu, ponieważ to brzmienie nadaje charakter i tworzy oryginalne cechy jego barwy. Ta z kolei stanowi podstawową cechę wokálnego indywidualizmu artystycznego.

Dynamika i artykulacja to elementy, które pod wpływem tremy bardzo tracą na jakości podczas wykonawstwa scenicznego. Dynamika jest podstawowym środkiem do wyrażania ekspresji wokalne. Jeśli więc trema ograniczy u artysty swobodne operowanie tym środkiem, to utwór, który jest wykonywany, brzmi jałowo, zwyczajnie, bezemocjonalnie. A w występach na najwyższym, światowym poziomie, dynamika i ekspresja, jaką posługują się wokaliści, potrafią wynieść śpiewany utwór na wyżyny artyzmu. Dlatego realizacja środków dynamicznych daje oczekiwane efekty tylko wtedy, gdy wykonawca nie czuje strachu przed ich użyciem, chcąc tym samym wykazać się wyjątkową ekspresją i techniką wokalną na najwyższym poziomie.

Artykulacja to nic innego jak sposób wydobywania dźwięków i łączenie ich ze sobą. To, co stanowi o istocie prawidłowej artykulacji, to praca m.in. nad oddechem, bliską pozycją głosu, ujednoliceniem barwy samogłosek, wyrównaniem rejestrów i opanowaniem tempa wraz z zastosowaniem zmian dynamicznych. Do podstawowych rodzajów artykulacji należą: *legato*, *staccato* i *portato*. Pracując głosem przy tych rodzajach artykulacji, należy pilnować, aby dźwięki łączyły się w całość, a nie były oderwane od siebie. Należy więc śpiewać nastawieniem głosowym miękkim – tak, by atak był miękki, a dźwięk pozbawiony tzw. przydechu. Prawidłową artykulację stanowią właściwy oddech, fonacja i pełne wykorzystanie rezonansu, co przy czynniku

stresu u wokalisty nie pozwala na kontrolowane działanie wymienionych elementów. Trema zaburza pracę narządów artykulacyjnych i osłabia znacząco poziom prezentacji wokalne.

PODSUMOWANIE

Trema sceniczna to ważny element w zawodzie wokalisty i nie wolno go bagatelizować. Najbardziej oczekiwana jest trema motywacyjna, która wyzwała w artyście ogromną chęć zaistnienia i prezentacji na scenie. Pozwala ona na zwalczenie nieśmiałości i dopinguje do działań na najwyższym poziomie wykonawczym. Trzeba mieć trema, jeśli artysta bierze pełną odpowiedzialność za wydarzenie, w którym uczestniczy. Im większy stres, tym większa powinna być motywacja do działania. Nie można nie mieć tremy, bo to znaczyłoby, że nie dość angażujemy się w to, co robimy, lub wpadliśmy w sidła rutyny – jednego z najgorszych stanów w zawodzie artystycznym. Warsztat wokalny, wykształcenie i świadomość własnych umiejętności podnoszą samoocenę i kształtują osobowość. Współcześni wokaliści to niestety często dyletanci, których trema nie dotyka, ponieważ kierują się niskimi pobudkami we własnych działaniach artystycznych. Dobrym przykładem na walkę ze stresem niechaj będą sukcesy tych najbardziej uznanych wokalistów w świecie artystycznym, którzy dopingując się do działania, pełni determinacji i niezwykle kreatywni, stworzyli dzieła wielkie i ponadczasowe.

BIBLIOGRAFIA

Bissingier-Cwiercz U., Nogaj A.A., *Strategie radzenia sobie z trema w kształceniu muzycznym oraz w zawodzie muzyka*, red. I. Kuc, Warszawa 2018.
Wolfe M.L., *Correlates of Adaptive and Maladaptive Musical Performance Anxiety*, „Medical Problems of Performing Artists” 1989, 4.

Sandra Jakubowiak

EKSPRESJA WOKALNA W MUZYCE ROZRYWKOWEJ – WYBRANE ZAGADNIENIA



Wrzeczywistości artystycznej różnorodność w zakresie rozmaitych dziedzin sztuki tworzy m.in. niepowtarzalna i indywidualna ekspresja. W tańcu objawiająca się w każdym geście i mimice artysty, w malarstwie ukazana pod postacią obrazu – przybierającego rozmaite formy, w muzyce natomiast przejawiająca się pod postacią dźwięków lub działań scenicznych artysty. Przypatrując się zjawisku ekspresji, możemy odnaleźć odpowiedzi na wiele pytań – o indywidualizm, kreację artystyczną czy niemierzalną charyzmę, za którą świat społeczny uwielbił sztukę i jej wyraz.

Istotne w ekspresji są emocje oraz sposób ich wyrażania. Wątki emocjonalne artyści przeplatają się w jego twórczości i dziele, nakreślając ich wyjątkowość i niepowtarzalność – wskazując jednocześnie na indywidualny język wypowiedzi. Ekspresja nadaje formę i kształt wyjątkowej komunikacji i relacji nadawcy z odbiorcą, tworząc w pewnym sensie unikalny monolog, a niekiedy dialog zapoczątkowany z inicjatywy artysty – pobudzając zmysły słuchacza czy widza do tworzenia określonej między nimi interakcji. Działania wokalne z pewnością są materią umożliwiającą analizę

w zakresie ekspresji artystycznej, a głos ludzki stanowi kluczową rolę nie tylko w aspekcie muzycznym, ale również w warstwie słowa, które traktowane jest jako narzędzie nadawania społecznych znaczeń. Sposób interpretacji czy styl wykonawczy, *image* sceniczny, wyraz artystyczny, a także ruch sceniczny czy indywidualizm – to elementy, w których przejawia się ekspresja artystyczna wokalisty, ukształtowana przez pryzmat osobistej warstwy emocjonalnej.

Bardzo często początkujący wokaliści, adepci sztuki muzycznej, mają problem z wyważeniem własnej ekspresji wokalne – objawem tego jest popadanie w nadekspresję czy zbytnią powściągliwość – odchodząc od esencji wykonawczej, którą stanowi prawda ukryta w przekazie artysty wokalisty. W przekazie szlachetności indywidualnej ekspresji wokalne niezwykle ważna jest właściwa motywacja, która nie zachwieje wartością przekazu poprzez nadmierną treść czy brak pełnego skupienia. Prawdziwość indywidualnej ekspresji wokalisty pozwala słuchaczom doświadczyć pełnego odbioru przekazywanych emocji, co tworzy największą wartość w sztuce wokalne.

Jest wiele komponentów w dziedzinie wokalistyki, na które wpływa ekspresja, dotyczą one zarówno elementów interpretacji muzycznej i tekstu, jak też wybieranej stylistyki wykonawczej czy image'u oraz ruchu scenicznego. Ekspresja wokalna w warstwie interpretacji muzycznej dotyka takich kwestii jak: artykulacja muzyczna, dynamika, frazowanie, a także rejestry głosowe, nastawienie głosowe oraz barwa głosu. Nawiązując natomiast do warstwy werbalnej – jej główne znaczenie tworzy warstwa ekspresji słowa, biorąc pod uwagę jego natężenie, dynamikę czy interpretację – decyduje o nich emocja zawarta w wyśpiewanym słowie czy frazie.

Aby przyjrzeć się zjawisku ekspresji, konieczne jest odniesienie się do poszczególnych z wielowymiarowych definicji. Pojęcie to tłumaczone było przez rozmaite dziedziny, m.in. przez psychologię, pedagogikę, filozofię czy też estetykę. Główny punkt analizy ekspresji wokalnej nawiązywać będzie do definicji z zakresu estetyki oraz psychologii.

W ujęciu psychologicznym ekspresję stanowią bowiem wyrażenia stanów i przeżyć natury emocjonalnej. Według definicji *Małego słownika psychologicznego* ekspresja oznacza *wyrażanie zewnętrzne (mimiką, pantomimiką, słowami) swych przeżyć, zwłaszcza uczuć, to duża wyrazistość zewnętrznych przeżyć psychicznych*¹. Dziedzina estetyki traktuje ekspresję jako wyrażanie stanów psychicznych i zjawisk emocjonalnych w formie materialnej, czyli zamanifestowanie w świecie fizycznych form emocjonalno-uczuciowych². Zakłada również, że *jest to rzeczywiste lub pozorne [...] ujawnienie się poprzez pewne przedmioty zmysłowo dostrzegalne, czyli fizyczne (nazywamy je w tej roli 'objawami' lub 'przejawami') pewnych 'treści'*,

czy *'przedmiotów' psychicznych przynależnych jakiejś istocie rzeczywiście psychiką obdarzone*³.

Definicje z dziedziny psychologii i estetyki podkreślają rolę indywidualności przeżyć psychicznych oraz emocji, które manifestują się w działaniu człowieka, poprzez kreację w świecie materialnym – takie zjawiska możemy nazwać ekspresją. Wokaliści estradowi w swojej działalności artystycznej właśnie w taki sposób nakreślają swoje indywidualum – czyli niepowtarzalność przeżyć, emocji i świata wewnętrznego ujawnionego w świecie zewnętrznym pod postacią dźwięków o określonej charakterystyce barwy głosu, artykulacji, frazowaniu czy dynamice.

Ekspresja jest napędem do tworzenia, a siły twórcze jednostki (co podkreśla G. Lewis) wywodzą się według Barbary Clark z *intuicji, myśli, zmysłowości i uczuć* – co dostrzegalne jest w stworzonym przez B. Clark *kole sił twórczych*. Według autorki omawianej koncepcji w procesie twórczym biorą udział myśli, intuicja, uczucia oraz zmysły. Wszystkie te elementy stanowią źródło kreacji artystycznej⁴, wpływając na zjawisko ekspresji.

Odnosząc powyższą myśl do zjawiska ekspresji wokalnej – uczucia są zbiorem możliwości i punktem odniesienia, a przez co narzędziem do tworzenia i kreacji. Są swoistego rodzaju materiałem, na którym dokonywane jest działanie artystyczne. Intuicja niejako pozwala na pewnego rodzaju wybory odnoszące się do wyższych stanów świadomości, kiedy myśli nadają pewne ramy – są procesem świadomej weryfikacji. Biorąc pod uwagę dziedziny artystyczne, wszystkie te elementy przejawiają się w świecie fizycznym i dostrzegalne są za pomocą zmysłów. Odbiór manifestacji myśli,

intuicji oraz uczuć w świecie materialnym, postrzeganym zmysłowo, generuje wniosek o poziome talentu artysty – wokalisty⁵.

Omawiane komponenty, czyli siły twórcze, są ponadto elementami tworzącymi i nadającymi indywidualność ekspresji artysty wokalisty. Artysta w procesie korzystania z zasobów emocjonalnych korzysta z indywidualnego potencjału doświadczonych stanów uczuciowych, podobnie jak w przypadku indywidualnych procesów myślowych. Intuicja, jako niepowtarzalne i nie do końca mieralne narzędzie, to fundament sztuki. Udział wyższej świadomości w kreowaniu jest niezwykle ważny dla tworzenia tego, co innowacyjne. W linii melodycznej wokalnej oraz w improwizacjach język muzyczny opiera się *stricte* na procesach intuicyjnych, dlatego bezcenne jest odkrywanie tego aspektu, gdy chce się tworzyć niepowtarzalne i awangardowe wokalne działanie artystyczne.

Gdy poddajemy analizie wystąpienia artystów z dziedziny wokalistyki estradowej pod kątem ekspresji – istotnymi zmiennymi branymi pod uwagę są takie elementy jak: barwa głosu, natężenie dźwięku, artykulacja czy frazowanie. Techniczne elementy to forma, dzięki której pojawia się możliwość spełnienia zamysłu wokalnego. Pod jej postacią kryje się osobnicza ekspresja wokalna, nadająca niepowtarzalny charakter wykonywanej kompozycji. Kreowanie aspektów barwy głosu poprzez świadomą pracę rejestrów głosowych, nastawienia głosowego, rezonansu czy ruchomych narządów artykulacyjnych określa niezwykłą paletę możliwości kreacji indywidualnego przekazu. W większości jednak takimi narzędziami dysponują jedynie świadomi wokaliści – poddani procesowi rzetelnego kształcenia głosu. W związku z powyższym za element swobodnego wyrażania swojej ekspresji należy uznać

świadomość posługiwania się techniką wokalną. Podobnie wygląda kwestia artykulacji czy frazowania.

Dobór repertuaru w profesjonalnym wykonawstwie wokalistyki estradowej powinien być świadomy i tworzyć jedność, spójną całość w prawdziwym i czystym przekazie ekspresji wokalnej. Stylistyka wykonawcza, którą podejmuje do prezentacji wokalista, zazwyczaj narzuca pewne trendy oraz tendencje wykonawcze nawiązujące do ekspresji. Bardzo intensywny poziom ekspresyjności możemy dostrzec w wykonawstwie muzyki gospel, rock czy soul, a także form musicalowych, kiedy np. stylistyce bossa nova towarzyszy bardziej stonowana forma ekspresji wokalnej.

W początkowej fazie edukacji wokalista może się borykać z odnalezieniem swojej naturalnej formy ekspresji, co zauważalne jest w przypadku nadekspresji lub zbyt małego jej poziomu – nie do końca spójnego z przekazem treści i zamierzeniem artystycznym. Każda ze skrajnych form ekspresji wynika z oddalenia uwagi wokalisty od istotnych treści przekazu oraz braku kontaktu ze swoją prawdziwą formą ekspresji, która emanuje swoją niepoddaną modyfikacjom naturalnością.

Oprócz umiejętnego wyboru stylistyki, nawiązującej do osobowości i ekspresji artysty, istotny jest również dobór odpowiednich tekstów prezentowanych w kompozycjach. Wyśpiewywana treść oraz ekspresja mają tworzyć wspólny fundament dla dialogu muzycznego zachodzącego na scenie. Treść kompozycji powinna odzwierciedlać poziom doświadczenia życiowego oraz emocjonalnego osoby wykonującej określone dzieło artystyczne.

Ekspresja jest przede wszystkim elementem, dzięki któremu zachodzi komunikacja. Przed

¹ J. Ekel, *Mały słownik psychologiczny*, Warszawa 1965, s. 38.

² W. Tatarkiewicz, *Ekspresja i sztuka*, „Estetyka” 1962, R. 3, s. 49.

³ H. Elzenberg, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, w: tegoż, *Wartość i człowiek*, Toruń 1966, s. 49.

⁴ G. Lewis, *Jak wychowywać utalentowane dziecko*, tł. A. Pawelczak, Poznań 1998, s. 42–43.

⁵ Tamże.

powstaniem w pełni ukształtowanej społecznie mowy ludzie komunikowali się za pomocą artykułowanych dźwięków, a ich znaczenie odczytywano w dużej mierze na podstawie ich ekspresji. Patrząc na pierwotny aspekt funkcjonowania komunikacji, dostrzegamy istotną i niepowtarzalną rolę ekspresji. Jej wagę podkreśla istotny czynnik komunikacji niewerbalnej, wyznaczający znaczą część naszego dialogu społecznego, a elementy paralingwistyki, mimiki, proksemiki czy gestyki tworzą komunikację w znaczącej mierze. Zauważalny jest również bezwzględny wpływ komunikacji niewerbalnej w śpiewie, w którym tworzy fundament wypowiedzi wokalisty. Słowo, posiadające swoje określone znaczenie semantyczne, jest tylko nośnikiem ekspresji, dzięki której dialog, komunikacja, relacja może się wydarzać, trwać.

Język muzyczny i wokalny jest szczegółowy i wyjątkowy, ponieważ zawiera w sobie więcej możliwości przekazu ekspresji. Po pierwsze – społeczne tabu i ograniczenia wyrażania uczuć w życiu społecznym poprzez wpływy kulturowe nie pozwalają na pełny wyraz ekspresji osobowościowej jednostki. W przeciwieństwie do śpiewu, gdzie dozwolona jest pełna ekspresja, a emocje nie są poddawane społecznej ocenie. Po drugie – ze względu na możliwości, które stwarza śpiew, poprzez szereg środków wyrazu, odmiennych i bardziej złożonych od środków wyrazu w mowie, takich jak: bardziej złożona intonacja, barwa głosu, rejestry głosowe. Sam system tonalny (dur-moll), daje już pewnego rodzaju zakres możliwości, dzięki któremu artysta twórca może kreować barwę określonej kompozycji.

Ekspresja wokalna nie ma charakteru jednoznaczności, jest wielowymiarowa. Bardzo często wyśpiewywane emocje przenikają się ze sobą, tworząc pewnego rodzaju emocjonalny kolaż – sprawiający, że odbiorca postrzega wykonanie jako niejednoznaczne. Bywa, iż żość przenika się ze smutkiem, radość ze

zniesmaczeniem itd. To tworzy pewnego rodzaju potężny potencjał i zasób dla wyjątkowej interpretacji.

W bardzo wielu przypadkach początkujący, nieszkolony w pełni wokalista w początkowej fazie napotyka na szereg osobistych barier w zakresie komunikacji, a przez to również w zakresie śpiewu. Jego rolą w odniesieniu do pracy nad własnym rozwojem, a w tym nad ekspresją, jest dążenie do wyjścia ze strefy komfortu, w której pozostawanie narzuca artyście swoistego rodzaju ograniczenia. Początkujący wokalista musi porzucić swoje społeczne bariery powstałe w toku własnego rozwoju społecznego, zauważyć, w jakiej roli występuje na scenie. Czy potrafi wejść w rolę lidera, czy jego wykonawstwu towarzyszy ukryty wewnętrzny przekaz, który potrafi poruszyć serca i umysły jego odbiorców. Te wszystkie aspekty biorą źródło w poczuciu własnej wartości, pewności siebie, poczuciu bezpieczeństwa w kontakcie z innymi ludźmi, umiejętności wchodzenia w relację, rolę czy interakcję. Świadomy wokalista, w pełni przygotowany do swojej roli, powinien być wyzbyty ograniczeń i blokad kryjących się pod zasłoną intensywniej kontroli, skupiającej uwagę na opinii innych lub dążeniu do zadowalania ogółu. To, co również często przeszkadza mu w pełnej realizacji muzycznej, to zbytne skupienie na aspektach technicznych – uniemożliwiających bycie z muzyką oraz „stanie się muzyką”. Metafory te nawiązują do czystej formy bycia i praktykowania tego, co najpiękniejsze w tworzeniu. Kiedy znikają wszystkie aspekty cenzury, a normy muzyczne stają się drogą, którą można podążać, zamiast ograniczającym skafandrem – wtedy możemy mówić o najwyższej formie wyrazu artystycznego wokalisty estradowego.

Aby przyjrzeć się procesowi komunikacji na poziomie słowa i emocji w śpiewie, warto wesprzeć się rozważaniem L. Tymiaquina o triadzie komunikacyjnej: wartościowanie – emocje –

ekspresja⁶. Koncepcja ta zakłada, że w interakcji interpersonalnej i społecznej pierwotną rolę pełnią oceny oraz wartościowanie, powodujące powstawanie określonej emocji – względem danej sytuacji, obiektu, problemu. Są to elementy składowe przejawiające się w ekspresji⁷.

Ocena oraz świadome lub nieświadome wartościowanie aspektów i zjawisk rzeczywistości zazwyczaj mają wymiar pozytywny lub negatywny, co ostatecznie wpływa na generowanie określonych stanów emocjonalnych. *Słowność człowieka do wartościowania (niemal jego właściwość) szczególnie intensywnie zaznacza się w takich przypadkach, w których dodatkowo pojawiają się silne przeżycia psychiczne, odsłaniające (potwierdzające) nastawienie jednostki do wywołujących je bodźców*⁸.

Powyższa koncepcja przybliża schemat powstawania zjawiska ekspresji oraz jego zmiennych, które nawiązują do pasma przeżyć osobistych jednostki oraz subiektywnego i niepowtarzalnego systemu ocen, na skutek których powstaje ekspresja. Rozważając to zjawisko, możemy w sposób bardziej subtelny i szczegółowy dotknąć kwestii ekspresji wokalne.

Wokalista estradowy z pewnością musi poznać również tajniki aktorstwa, tzw. wchodzenia w rolę. Wykonawca, prezentując określony repertuar, nie zawsze w danym momencie życia doświadcza określonych, zbieżnych z nim

emocji. Może natomiast umiejętnie przywoływać określone stany emocjonalne, których doświadczał w przeszłości – poszukując odpowiednich środków wyrazu adekwatnych do prezentowanych form. To wszystko wiąże się z umiejętnością elastycznego, a jednocześnie trafnego wyrażania się w obsadzonej roli wokalne.

Ekspresja wokalna jest niezwykle ważna w procesie twórczym i w tworzeniu własnej artystycznej osobowości. Składa się na nią wiele elementów i zmiennych, które wynikają ze złożoności psychiki człowieka – z jego potencjałów oraz wyobraźni. Ostatnim bardzo istotnym elementem w procesie wyodrębniania swojej indywidualności ekspresji jest pomysłowość. Niezwykła cecha pozwalająca kreować język muzycznej ekspresji. W procesie szkolenia wokálnego niezbędna jest właśnie praca w oparciu o niezastąpioną wyobraźnię i intuicję, która pozwala wychodzić poza poznane i istniejące już formy, tworząc, to co niepowtarzalne w sztuce. Tak właśnie powstawały nowe nurty, stylistyki, brzmienia czy instrumenty. Tak właśnie powstawał cały świat muzyczny i jego język – w oparciu o eksperyment, ryzyko, wyjście ze strefy komfortu. Wykształcony wokalista artysta powinien zatem w pełni porzucić lęk przed odrzuceniem, zdać się na swoją fantazję, tworząc i kreując indywidualną ekspresję wokalną, zawartą w barwie głosu, ruchu scenicznym, technice wokalne oraz interpretacji.

⁶ L. Tymiaquin, *O triadzie komunikacyjnej: wartościowanie – emocje – ekspresja*, „Annales UMCS. Educatio Nova” 2017, vol. II, s. 199–216.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 204.

BIBLIOGRAFIA

- Ekel J., *Mały słownik psychologiczny*, Warszawa 1965.
 Elzenberg H., *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, w: tegoż, *Wartość i człowiek*, Toruń 1966.
 Lewis G., *Jak wychowywać utalentowane dziecko*, tł. A. Pawełczak, Poznań 1998.
 Tatarkiewicz W., *Ekspresja i sztuka*, „Estetyka” 1962, R. 3.
 Tymiaquin L., *O triadzie komunikacyjnej: wartościowanie – emocje – ekspresja*, „Annales UMCS. Educatio Nova” 2017, vol. II.

Anna G. Piotrowska

MUZYCZNA POCZTÓWKA Z DOLNEJ SAKSONII, CZYLI ŚLADAMI JAGIELLONÓW, GIORDANA BRUNA I NEUE DEUTSCHE HÄRTE



Niewielkie miasteczko w Dolnej Saksonii – Wolfenbüttel – kryje w sobie kilka niespodzianek szczególnie interesujących dla polskich historyków, m.in. w miejscowym kościele zobaczyć można nagrobek Zofii Jagiellonki (1522–1575). Jako jedyna z całej dynastii Jagiellonów Zofia przeszła na protestantyzm. Stało się to już po śmierci jej męża Henryka II Młodszego (1489–1568) – księcia Brunswiku-Wolfenbüttel, który do końca swych dni opowiadał się za katolicyzmem¹. W tym samym kościele Błogosławionej Marii Dziewicy w Wolfenbüttel muzykolodzy odnajdą pamiątki po Michaelu Praetoriusie (1571–1621)², w tym m.in. jego nagrobek. W samym centrum miasta, w którym kompozytor działał od 1604 r. na dworze Henryka

Juliusza (1564–1613) i gdzie ostatecznie zmarł, zachował się także jego okazały dom. Jednak tym, co przyciąga do Wolfenbüttel większość humanistów, jest słynna Herzog August Bibliothek założona w 1572 r. przez pasierba Zofii Jagiellonki – Juliusza (1528–1589). Był on także fundatorem, w nieodległym Helmstedt, protestanckiego uniwersytetu, który funkcjonował w latach 1576–1810, skupiając najsłynniejszych humanistów tamtych czasów, w tym Giordana Bruna (1548–1600). Uczony ten był profesorem na tej uczelni w latach 1588–1590. Obok tych historycznych miast – Helmstedt, Wolfenbüttel czy Brunswiku – w latach 30. XX w. w tym samym rejonie Dolnej Saksonii wyrósł Wolfsburg, który do dziś – i słusznie – jest głównie kojarzony z produkcją samochodów.

¹ A. Lilienthal, *Die Fürstin und die Macht: welfische Herzoginnen im 16. Jahrhundert*. Elisabeth, Sidonia, Sophia, Hannover 2007, s. 241–284.

² Por. więcej na temat kompozytora: S. Vogelsänger, *Michael Praetorius: 1572–1621*, Wolfenbüttel 2008. Praca została przetłumaczona na język angielski jako: *Heaven Is My Fatherland: The Life and Work of Michael Praetorius*, tł. N.J. Biebert, Eugene 2020.

A właśnie z Wolfsburga wywodzi się także świetnie radzący sobie do dziś zespół muzyczny Oomph! będący prekursorem niezwykle popularnego w Niemczech, a od pewnego czasu także i w Rosji, nurtu muzycznego określanego mianem Neue Deutsche Härte (NDH).

W 1989 r. trzech wchodzących w dorosłość przyjaciół z Wolfsburga założyło kapelę, która – jak się okazało – wyznaczyła podwaliny pod NDH. Najpopularniejszym, a zapewne i najbardziej rozpoznawalnym na rynkach międzynarodowych przedstawicielem gatunku stał się jednak inny zespół, mianowicie powstały w Berlinie w 1994 r. Rammstein. I to właśnie w jego cieniu inne grupy muzyczne reprezentujące NDH funkcjonowały dość długo, chociaż w samych Niemczech cieszyły się nieustającą popularnością, o czym świadczyć może liczba założonych, chociażby w ostatniej dekadzie, zespołów uprawiających tego typu muzykę. Jednocześnie wiele grup, które działały w pierwszej fazie formowania się NDH – czyli głównie w latach 90. XX w. – już przestało działać.

W ich miejsce sukcesywnie pojawiają się jednak nowe formacje składające się właśnie ku temu typowi muzyki. Obok takich weteranów jak Rammstein czy Oomph! nadal koncertuje i nagrywa płyty zespół Megaherz, który powstał w 1993 r. i zapewne także należy mu się miano nie tylko jednego z pierwszych, ale i czołowych przedstawicieli NDH. Spośród grup powstałych po roku 2000, a wciąż funkcjonujących, warto wymienić: Hämatom, Ost+Front czy Eisbrechera oraz niezwykle ciekawy zespół Nachtblut (którego propozycje zdaniem niektórych ocierają się o dark metal, lokując się pomiędzy gothic metal, black metal i death metal).

Czym wyróżnia się NDH i co sprawiło, że ten typ muzyki zyskał w Niemczech tak ogromną popularność? Już sama nazwa sugeruje tzw. mocne brzmienie (słowo *Härte* można tłum-

aczyć jako: twardość, surowość, ostrość, a nawet brutalność). Zbliża to ten nurt do szeroko pojętej muzyki metalowej, ale także – równie dobrze może być kojarzony jako nawiązanie do innych gatunków, w tym przede wszystkim hard rocka. Niewątpliwie największy wpływ na powstające na początku lat 90. XX w. zespoły NDH miały formacje łączone z muzyką industrialną, a zwłaszcza słoweński Laibach, oraz niemiecki zespół Die Krupps oraz amerykańskie Ministry. Ale na samym brzmieniu NDH swoje piętno odcisnęła także muzyka elektroniczna, głównie w formie proponowanej przez niemieckie zespoły, takie jak Kraftwerk czy Die Deutsch Amerikanische Freundschaft (który jest bardziej znany pod akronimem DAF). Na albumach z początku lat 90. – dzisiaj powszechnie uznawanych za pierwsze wydawnictwa nurtu NDH – doszukać się można także wpływu grup metalowych, w tym Sepultury. NDH charakteryzuje się szeregiem cech charakterystycznych, które obejmują dużą głośność w połączeniu z małą dynamiką, predylekcje do zniekształconego brzmienia gitary i wyraźnego natężenia skrajnych, tj. niskich i wysokich, częstotliwości, wyrazistą rolę perkusji, oraz chętnie wprowadzanie dysonansów przy zachowaniu tonalności funkcyjnej i częstym (ale nie obowiązkowym) eksponowaniu linii melodycznej, najczęściej prezentowanej przez męski głos.

NDH od początku było nurtem stawiającym na niemieckie teksty, a sam niemiecki traktowano jako podstawowy język przekazu, bo – jak twierdzili członkowie zespołów NDH i twórcy piosenek – łatwiej było im się wyrażać w języku ojczystym będącym naturalnym przekazywaniem ich emocji. Można także w owym uprzedzeniu języka niemieckiego dopatrywać się próby kontynuacji niemieckich tradycji popkulturowych, a zwłaszcza ruchu znanego jako Neue Deutsche Welle (NDW) będącego na przełomie lat 70. i 80. XX w. niemiecką odpowiedzią na muzykę punkową i późniejszą New Wave. Początkowo NDW rozwijało

się jako nieformalna alternatywa, a dopiero sukcesy takich artystów jako Nena czy Falco sprawiły, że ten typ niemieckojęzycznych piosenek znalazł masowego odbiorcę. Kontynuatorami tych tendencji były takie zespoły jak Fleischmann czy Schweisser, które na początku lat 90. także postanowiły posiłkować się językiem niemieckim, łącząc w swojej muzyce metal (głównie doom metal) i hardcore punk. Zdaniem niektórych muzyków niemieckich, takich jak Jürgen Engler (ur. 1960) – który był członkiem takich formacji jak Male czy Die Krupps – NDH jest pewną, nowszą wersją NDW, a w zasadzie... kontynuacją³. W pewnej mierze zatem twórczość zespołów takich jak Fleischmann czy Schweisser może stanowić pomost pomiędzy światem metalowym a NDW, przygotowującym grunt pod pojawienie się NDH.

Problemy z klasyfikacją i używaniem samej nazwy NDH mają, i to do dzisiaj, sami członkowie zespołów uznawanych za czołowych przedstawicieli tego nurtu. Alexander Wessel-sky (ur. 1968), weteran NDH współtworzący pierwszy skład Megaherz i od 2003 r. znajdujący się w podstawowym składzie Eisbrechera, w licznych wywiadach podkreśla wyraźny dystans do tej nazwy, mówiąc: *Jeśli ten ruch naprawdę istnieje, to wydaje się, że nie ma fanów. [...] My gramy ciężką muzykę, może hard rock. Może nawet muzykę pop. Nazywaj to, jak chcesz. Według mnie gramy rocka z niemieckimi tekstami. A jeśli ktoś przychodzi i mówi, że robimy hip-hop metal, to szczerze mówiąc [...] Najważniejsze, że ludzie dostrzegają nas i czerpią radość [z naszej muzyki]*⁴.

W wywiadach z muzykami uprawiającymi NDH często pojawia się także kwestia popularności zespołu Rammstein, która

w pewien sposób zdefiniowała postrzeganie NDH w świecie. Warto zatem podkreślić, że wiele zespołów NDH (nie tylko Rammstein, który nagrał nawet piosenkę *Moskau*) od wielu lat cieszy się ogromną estymą w Rosji. Zarówno Oomph!, jak i Eisbrecher regularnie tam koncertują, a nawet nagrywają teledyski (np. oficjalne wideo do *Rot wie die Liebe* Eisbrechera powstało w Sankt Petersburgu).

Obok problemów dotyczących samej nomenklatury (m.in. pojawia się wątpliwość, czy nurt, który istnieje od ponad trzydziestu lat, nadal powinien być nazywany nowym) NDH boryka się także z oskarżeniami o promowanie poglądów prawicowych. Ale jak podkreślają komentatorzy, żaden z zespołów nie uważa się jednoznacznie za prawicowy, odżegnując się od tego typu skojarzeń. Trudno jednak dziwić się takim oskarżeniom, kiedy w Internecie pojawiają się ich teledyski promujące prawicową estetykę, chociażby i na poziomie symbolicznym. Mowa tu m.in. o *Stripped* zespołu Rammstein, czyli klipie oferującym składankę sekwencji z propagandowego filmu olimpijskiego reżyserki Leni Riefenstahl. Podobne zastrzeżenia wysuwano również względem piosenki *Die Flut* Joachima Witta, którego wideo pośrednio odwołuje się do podziału ludzi na *Übermenschen* (ukazanych jako ubranych na białło i nieskazitelnie czystych) i *Untermenschen* (czołgających się w błocie, brudnej „masy ludzkiej”).

Autorzy podkreślają uwikłania NDH w konteksty polityczne, kulturowe i socjologiczne (na przykład dyskutując – w odniesieniu do NDH – kwestie tożsamości narodowej, podnosząc pytania o tendencje nacjonalistyczne⁵), a nawet psychologiczne. Ów element prowokacji

³ W.-R. Mühlmann, *Letzte Ausfahrt: Germania*, Berlin 1999, s. 132.

⁴ A. Urbschat, „Alexx Wesselsky (Eisbrecher) im Interview: „Ich schaue nicht mehr zu Rammstein auf!”, Monkeypress (18 kwietnia 2019), <https://monkeypress.de/2019/04/interaktiv/interviews/alex-wesselsky-eisbrecher-im-interview-ich-schaue-nicht-mehr-zu-rammstein-auf/>

⁵ Por. S. Peters, *Ein Lied mehr zur Lage der Nation: Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs*, Berlin 2012.

czy też kontrowersji obecny był już we wcześniejszych latach istnienia NDH. Zespół Oomph! wydał w 1994 r. album odważnie zatytułowany *Sperm*, a w ramach teledysku do piosenki *Sex* z tej płyty ukazano pieszczące się pary w różnym (także mocno zaawansowanym) wieku, co spotkało się wówczas z pewnymi protestami. Ten sam zespół na albumie *GlaubeLiebeTod* z 2006 r. umieścił singiel *Gott ist ein Popstar*, którego tekst wykorzystuje zmodyfikowane wersy z modlitwy *Ojczy nasz* i jest wyraźną krytyką współczesnej religijności. W 2021 r. solista zespołu, znany jako Dero Goi (ur. 1970), publicznie jednak ogłosił swój powrót do Boga, wyrażając wątpliwość, czy po zmianie światopoglądu powinien publicznie nadal wykonywać tego typu utwory⁶.

Jednocześnie wiele utworów z nurtu NDH podejmuje istotne kwestie tożsamości człowieka we współczesnym świecie czy opisuje niesprawiedliwości społeczne. Autorzy nawiązują do niemieckiej tradycji literackiej, by wspomnieć *Was ist los?* zespołu Eisbrecher cytującego słowa Betrolta Brechta: *Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral* z ballady *Wovon lebt der Mensch* zamieszczonej w *Operze za trzy gorsze* (1928). Większość tekstów NDH obfituje w powtórzenia, niejednokrotnie pojawiają się określenia synonimiczne, co powoduje, że według niektórych autorów piosenki te świetnie nadają się do nauki języka niemieckiego⁷. Ale obok takich nieskomplikowanych tekstów pojawiają się także poetyckie, których autorami są poeci będący frontmanami swoich formacji, jak ma

to miejsce w przypadku Tilla Lindemanna (ur. 1963) z grupy Rammstein.

Owo nawiązywanie do niemieckiej tradycji rozciąga się w przypadku NDH nie tylko na warstwę tekstową, ale i muzyczną. Pojawiające się w ramach tego nurtu covery niejednokrotnie nawiązują do protoplastów tego typu muzyki, by wspomnieć piosenkę *Das Model* Kraftwerku nagrałą przez Rammstein czy utwory Falco na nowo interpretowane przez Eisbrechera. Ten ostatni zespół zaproponował także swoją wersję klasyka niemieckiej muzyki popularnej – piosenki z 1980 r. *Goldene Reiter* Joachima Witta (ur. 1949). Co jednak znamienne, ów nestor niemieckiej muzyki popularnej także zwrócił się w kierunku NDH, stając się jedną z jego ikon, a jednocześnie na nowo definiując swoją muzyczną osobowość i prezentując kolejne oblicze w trakcie długoletniej kariery scenicznej.

NDH to nurt, który już doczekał się pierwszych opracowań naukowych, ale – jak łatwo się domyślić – dostępne są one w zasadzie jedynie w języku niemieckim⁸. Niewiele jednak napisano o tym zjawisku poza niemieckojęzycznym kręgiem kulturowym, a wydaje się, że trwająca od ponad trzydziestu lat dobra passa NDH świadczy o trwałości tego zjawiska. I chociaż nie jest to typ muzyki słuchanej masowo, to jednak grupy uprawiające NDH posiadają grono oddanych fanów nie tylko w Wolfsburgu czy Brunshwiku, ale i w całych Niemczech, a także w Europie – a nawet na świecie.

BIBLIOGRAFIA

- Lilienthal A., *Die Fürstin und die Macht: welfische Herzoginnen im 16. Jahrhundert. Elisabeth, Sidonia, Sophia*, Hannover 2007.
- Lindke S., *Der Tabubruch von heute ist der Mainstream von morgen – Die „Neue Deutsche Härte“ als ästhetisches Spiegelbild der wiedererstarteten Nation*, w: *Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*, Hrsg. A. Speit, Hamburg-Münster 2002.
- Mühlmann W.-R., *Letzte Ausfahrt: Germania*, Berlin 1999.
- Peters S., *Ein Lied mehr zur Lage der Nation: Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs*, Berlin 2012.
- Hermoso Regaña P., *La enseñanza del alemán como lengua extranjera a través de la música Neue Deutsche Härte*, praca licencjacka, Uniwersytet w Sewilli, 2019.
- Platz J., *Die ‚schwarze‘ Musik*, w: *Die Welt der Gothics – Spielräume düster konnotierter Transzendenz*, Hrsg. A. Schmidt, K. Neumann-Braun, Wiesbaden 2004.
- Platz J., Nym A., Balanck M., *Schwarze Subgenre und Stilrichtungen*, w: *Schillerndes Dunkel. Geschichte, Entwicklung und Themen der Gothic-Szene*, Hrsg. A. Nym, Leipzig 2010.
- Vogelsänger S., *Michael Praetorius: 1572–1621*, Wolfenbüttel 2008.
- Schuller Ch., *Augen auf: Sänger von Oomph! findet zu Jesus Christus (feat. Dero Goi)*, https://www.youtube.com/watch?v=bIU_OR5BCjg
- Urbschat A., *„Alexx Wesselsky (Eisbrecher) im Interview: „Ich schaue nicht mehr zu Rammstein auf!“*, Monkeypress (18 kwietnia 2019), <https://monkeypress.de/2019/04/interaktiv/interviews/alex-wesselsky-eisbrecher-im-interview-ich-schaue-nicht-mehr-zu-rammstein-auf/>

⁶ Zapis wywiadu przeprowadzonego przez Ch. Schullera *Augen auf: Sänger von Oomph! findet zu Jesus Christus (feat. Dero Goi)*, https://www.youtube.com/watch?v=bIU_OR5BCjg

⁷ Por. P. Hermoso Regaña, *La enseñanza del alemán como lengua extranjera a través de la música Neue Deutsche Härte*, praca licencjacka, Uniwersytet w Sewilli, 2019.

⁸ S. Lindke, *Der Tabubruch von heute ist der Mainstream von morgen – Die „Neue Deutsche Härte“ als ästhetisches Spiegelbild der wiedererstarteten Nation*, w: *Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*, Hrsg. A. Speit, Hamburg-Münster 2002, s. 231–266; J. Platz, *Die ‚schwarze‘ Musik*, w: *Die Welt der Gothics – Spielräume düster konnotierter Transzendenz*, Hrsg. A. Schmidt, K. Neumann-Braun, Wiesbaden 2004, s. 253–284; J. Platz, A. Nym, M. Balanck, *Schwarze Subgenre und Stilrichtungen*, w: *Schillerndes Dunkel. Geschichte, Entwicklung und Themen der Gothic-Szene*, Hrsg. A. Nym, Leipzig 2010, s. 144–180.

Andriej Kotin

DZIWNY PRZYPADEK RICHARDA THOMPSONA



Powiedzieć, że Richard Thompson – wybitny szkocki piosenkarz i gitarzysta, współzałożyciel kultowego folkrockowego zespołu Fairport Convention – nie jest w Polsce zbyt znany, to tak jakby powiedzieć, że nie jest zbyt nieśmiertelny. Czyli: Richard Thompson jest katastrofalnie nieznany, nie tylko zresztą w Polsce, ale również na świecie. Oczywiście, znajdują się tu i tam koneserzy, którym jego imię i nazwisko coś tam mówi. Znajdą się i wielbiciele. Ale to wciąż za mało względem ogromu zasług tego niesamowitego artysty wobec piosenki anglojęzycznej. Thompson spokojnie może stanąć obok Boba Dylana czy Leonarda Cohena, rywalizować z Nickiem Cave'em czy też kimkolwiek innym. A jego piosenkopisarstwo to nie tylko rzadki okaz sztuki naprawdę wysokich lotów, ale i niezgłębiona studnia godnej podziwu kreatywności. Jeśli więc ten krótki esej sprawi, że choćby jedna osoba sięgnie po twórczość tego wyjątkowego artysty, mój cel będzie w pełni osiągnięty.

Poza tym – to już uwaga dotycząca tych, którzy piosenki nie tylko odtwarzają, ale także two-

rzą – od Thompsona można się sporo nauczyć. Weźmy dla przykładu jedną z jego najsłynniejszych (i rzeczywiście najlepszych) piosenek o długim tytule *1952 Vincent Black Lightning* (*Vincent Czarna Błyskawica 1952*), odwołującym się do marki motocykla, który odgrywa w tekście decydującą rolę. A *propos* tekstu: opowiedziana tu historia mogłaby stanowić fundament jakiegoś hitu disco polo. Otóż młody chłopak, zbuntowany motocyklista, spotyka dziewczynę zafascynowaną zarówno nim, jak i jego pojazdem.

Says Red Molly, to James, "Well that's a fine motorbike.

A girl could feel special on any such like".

Says James, to Red Molly, "My hat's off to you.

It's a Vincent Black Lightning, 1952".

Tak oto mówi Rudowłosa Molly do Jamesa:

„Cóż za fajny motor!

Dziewczyna zapewne poczułaby się wyjątkowo na czymś takim".

Tak mówi James do Rudowłosej Molly:

„Czapki z głów, moja droga!

To właśnie Vincent Czarna Błyskawica, rocznik 1952".

Rezygnując z rymów i metrum gwoili precyzyjności przekazu, spróbowałem jednak oddać w tłumaczeniu ową fascynującą mieszankę mowy wzniosłej i potocznej. Dialog dwojga młodych ludzi, którzy niekoniecznie czytali *Odyseję* czy *Beowulfa*, u Thompsona nabiera niespodziewanie epickiego wymiaru. Już sam w sobie zabieg stylistyczny, łączący niemal rycerski patos z podziwem wobec dobrego motocykla, zasługuje na pełen uznania uśmiech. Następnie poznajemy historię pojazdu, z której wynika, że James jest przestępcą, a pieniędzy, za które kupił ten wspaniały model, bynajmniej nie zarobił uczciwie:

"I've robbed many a man to get my Vincent machine.

And now I'm twenty-one years,

I might make twenty-two.

And I don't mind dyin'

but for the love of you.

But if fate should break my stride,

then I'll give you my Vincent to ride".

„Okradłem niejednego, aby zdobyć mojego Vincenta.

Teraz mam dwadzieścia jeden lat,

być może dożyję dwudziestu dwóch.

Nie mam nic przeciwko śmierci,

choć wolałbym umrzeć z miłości do ciebie.

Lecz jeśli śmierć mnie zaskoczy,

wnet dam ci mojego Vincenta do jeżdżenia".

Autor kontynuuje zabawę dwiema konwencjami: epickiej ballady i kina gangsterskiego, ubierając do bólu banalny obraz „słodkiego drania” w szaty wysokiego romantyzmu. W usta bezczelnego złodzieja włożone są słowa, których prawdopodobnie nigdy by nie wypowiedział, ale nie ma to żadnego znaczenia, mamy bowiem do czynienia nie z teoretycznym kryminalistą, lecz z konkretnym, zmyślonym przez Thompsona – i to genialnie zmyślonym – romantycznym bandytą. Ciekawe, że dopóki żyje, nie zamierza oddawać swojego motocykla nawet ukochanej. Miłość miłością, a Vincent Vincentem. Kiedy jednak odejdzie już z tego świata, wówczas dopiero pozwoli Rudowłosej Molly

zaopiekować się jego czarnym ulubieńcem. Tak się też dzieje, kiedy podczas strzelaniny James zostaje ranny, a dziewczyna odwiedza go w szpitalu na łożu śmierci. To właśnie wtedy, w przedśmiertnym monologu Jamesa, piosenka w pełni obnaża swą przejmującą wielkość.

Well he reached for her hand

and he slipped her the keys.

He said, "I've got no further use for these.

I see Angels on Ariels in leather and chrome,

Swoopin' down from Heaven to carry me home."

And he gave her one last kiss and died.

And he gave her his Vincent to ride.

Wziął jej rękę i włożył doń kluczyki.

Powiedział: „Mnie już nie będą przydatne.

Widzę bowiem anioły na Arielach,

ubrane w skórę i chrom.

Zjeżdżają one z Nieba, aby zanieść mnie do domu".

Tak więc pocałował ją po raz ostatni i umarł.

I dał jej swojego Vincenta do jeżdżenia.

Te ostatnie wersy ujmują niezrównaną w swej perfekcyjności harmonią tragicznego liryzmu, ironii i metafizyki („Ariel” jako marka motocykli z jednej i jako mistyczne biblijne imię z drugiej strony). Aniołowie, którzy nadchodzą, by poprowadzić Jamesa do domu, również jeżdżą motorami, a ubrani są w charakterystyczne skórzane kurtki. W pewnym sensie mierza on zatem do specjalnego „raju dla motocyklistów”, czy też, używając terminologii platońskiej, do świata idei, zostawiając na ziemi materialne wcielenie idealnego motocykla – swojego ulubionego Vincenta 1952 – i przekazując go ukochanej kobiecie.

Podobną metodę stosuje Thompson w piosence *From Galway To Graceland* (*Z Galway do Graceland*), której tytuł, struktura i melodyka niedwuznacznie nawiązują do celtyckich pieśni ludowych. Tymczasem fabuła – mamy tu bowiem do czynienia z klasyczną fabularną balladą – bynajmniej nie jest folkowa. Tekst opowiada o żarliwej wielbiciele Elvisa Presleya

(dziś użylibyśmy słowa „psychofanka”), która wyrusza w swoistą pielgrzymkę z irlandzkiego Galway do Graceland – posiadłości Elvisa w amerykańskim Memphis. Co ciekawe, nie chodzi o rozgorączkowaną nastolatkę, lecz o całkiem dojrzałą kobietę, na co autor wskazuje już na początku utworu, podkreślając, iż poczuła się znów jak młoda dziewczyna, choć jej „małżeństwo” trwało już od dwudziestu lat. Pod pojęciem małżeństwa należy tu rozumieć jej związek duchowy z ukochanym piosenkarzem, którego bohaterka piosenki traktuje jak swojego męża, nadając ich relacji także wyraźnie religijne cechy. Swoją podróż żalobną rozpoczyna od modlitwy:

*Oh she dressed in the dark and she whispered: "Amen."
Ubrała się na czarno i wyszeptala: „Amen”.*

Równie romantycznie przedstawiony zostaje jej przelot ze Szkocji do Stanów, gdyż:

*And the silver wings carried her over the sea
From the west coast of Ireland to West Tennessee.
To be with her sweetheart she left everything –
From Galway to Graceland to be with the King.*

*Srebrne skrzydła przeniosły ją przez morze,
z zachodniego wybrzeża Irlandii
do zachodniego Tennessee.
Aby być przy swoim wybranku, pozostawiła wszystko –
Z Galway do Graceland, aby być przy Królu.*

Na piersi kobieta ma wytatuowane „Elvis I Love You”, a w trakcie podróży nuci swoją ulubioną piosenkę Presleya, *Suspicion* (w ten dyskretny sposób Thompson wprowadza do tekstu element metaliteracki). Jej celem zaś jest grób gwiazdy rock & rolla, na którym spędza dzień za dniem, aż w końcu przyjeżdżają policjanci, by siłą wyprowadzić obłąkaną wielbielkę z cmentarza:

*Then they dragged her away –
It was handcuffs this time
She said "My good man are you out of your mind?"*

*Don't you know that we're married?
See, I'm wearing his ring.
I come From Galway to Graceland to be with the king!"*

*Następnie odciągnęli ją –
tym razem w kajdankach.
Powiedziała: „Drodzy panowie,
czyżbyście postradali zmysły?
Nie wiecie, że jesteśmy małżeństwem?
Zobaczcie, noszę jego pierścionek.
Przywędrowałam z Galway do Graceland,
aby być z Królem!"*

Mogłoby się zdawać: żalosna sytuacja, godna potępienia lub, co najwyżej, wyśmiania. I tak zapewne postąpiłby jakiś żądny aplauzu kabareciarz lub krytyk społeczny. Ale Richard Thompson jest pieśniarzem, dlatego obiera zupełnie inną drogę. Wciela się w postać, która nie ma z nim nic wspólnego, i próbuje spojrzeć na świat z jej perspektywy: tak doszczętnie, że ostatecznie zanika w tej postaci, sprawiając, że my, słuchacze, mimowolnie zaczynamy przejmować się jej losem. Ot, jakaś wariacka nocująca na grobie swego idola, a w dodatku przekonana, że jest jego żoną – czemuż mielibyśmy odczuwać wobec niej empatię? Odpowiedź jest prosta: ponieważ „wymusza” to na nas geniusz Thompsona, mistrza piosenek nieoczywistych. Łatwo jest bowiem wydawać pospieszne wyroki, śmiać się z cudzego obłądka, z pogardą albo politowaniem gawędzić o sterowanych przez media fankach itp. Znaczniej trudniej – niewiarygodnie trudno – jest opowiedzieć o tym tak, jak gdyby była to historia Romea i Julii.

Thompsonowi ten cud udaje się wielokrotnie, nie zawsze w smutnej odsłonie, choć sam przyznaje, iż większość jego piosenek raczej zagląda do mrocznych zakamarków bytu aniżeli opiewa ogrody rozkoszy ziemskich. Niektóre utwory są wręcz bezgranicznie, przerażająco smutne, z przekornie piękną *The End Of The Rainbow* (Koniec tęczy) na czele. Wszechwiedzący i boleśnie bezpośredni narrator tej roz-

paczliwej piosenki zwraca się do nowo narodzonego dziecka, opisując okropne życie, które na nie czeka: brat przestępca, rozwiązła siostra, biedna matka, niebezpieczeństwa czyhające na każdym kroku. Ponury refren zawiera w sobie sęk tej strasznej przepowiedni:

*Life seems so rosy in the cradle,
But I'll be a friend, I tell you what's in store.
There's nothing at the end of the rainbow,
There's nothing to grow up to anymore.*

*Życie wydaje się takie różowe w kołysce,
ale będę przyjacielem i powiem ci, co się szykuje.
Na końcu tęczy nic nie ma,
nie ma tu rzeczy, dla których warto dorastać.*

Całe szczęście, repertuar Thompsona (który się stale rozrasta) jest tak bogaty, że można w nim znaleźć również jaśniejsze strony. Na przykład ujmujące wyznanie zmęczonego robota, który wreszcie doczekał się weekendu i może pójść

na potańcówkę do ulubionej knajpy: *I Want to See The Bright Lights Tonight* (Dziś chcę zobaczyć jaskrawe światła) – rzecz do bólu prosta, lecz prostota jej podyktowana jest wyżej określą narracją pierwszoosobową. Zdarzają się też piosenki pełne podnoszącej na duchu nadziei, jak chociażby jedna z najnowszych: *Survivor* – tytuł, którego prawie nie da się odpowiednio przetłumaczyć na polski, bo „nie-dobitek” brzmi nazbyt szyderczo, a ta urocza balladka dedykowana jest komuś, kto dzielnie przeżył niejedną walkę życiową i nadal pozostaje gotów do nowych ciosów.

Słowem, warto słuchać piosenek Richarda Thompsona, jak warto czasem wyjść czym prędzej – nie za chwilę, nie po kolejnym burgerze, tylko właśnie teraz, w tym momencie – z dusznej galerii handlowej i zaczerpnąć świeżego zimnego powietrza. Z nieprzyzwyczajenia może się wydać niezbyt przyjemne, ale jednego nie sposób mu odmówić. Prawdy.

Teresa Drozda

NOHAVICA



„Fenomen Nohavicy” – takie określenie słycać najczęściej, kiedy w rozmowie padnie nazwisko czeskiego artysty. Jeszcze parę lat temu w naszym kraju określano go mianem jednostki chorobowej, na którą zapadają jego słuchacze, pisano, że jest „wesołym brodaczem w wieku dojrzałym” (co jest tym zabawniejsze, że Nohavica brody nie nosi) albo „cieszyńskim słowikiem”. Najczęściej jednak powraca „fenomen” i tabuny dyskutantów chcących ów fenomen „rozgryźć”. Dociec jego tajemnicy. Przyznam, że i ja – do czasu – zajmowałam się tym zagadnieniem.

Jaromír Nohavica po raz pierwszy wystąpił w Polsce w listopadzie 1989 r. Dwa tygodnie przed wybuchem czechosłowackiej Aksamitnej Rewolucji, sześć dni przed upadkiem Muru Berlińskiego. Solidarność Polsko-Czechosłowacka zorganizowała wówczas trzydniowy Przegląd Niezależnej Kultury Czechosłowackiej, podczas którego wystąpiło kilkunastu czeskich pieśniarzy folkowych, a także zespoły rockowe. Po raz pierwszy odwiedzili wtedy Polskę tacy artyści jak: Josef Nos, Pavel Dobeš, Petr Dopita, Petr Rímský, Josef Streichl, ale przede wszystkim czescy emigranci – Vlastimil Třešňák, Svatopluk Karásek, Jaroslav Hutka

i Karel Kryl. Ci dwaj ostatni byli prawdziwymi gwiazdami wrocławskiego spotkania, na nich skupiała się uwaga publiczności (także czechosłowackiej) i mediów. Nohavica wówczas, choć bardzo znany w Czechosłowacji, z kilkoma zakazami występowania na koncie, nie zrobił wielkiego wrażenia. Nawet mimo wykonania piosenki *Jacek*, w której pada słówko „solidarność”. Jego występ był przyjęty ciepło, ale jednocześnie był jednym z wielu. Na swój czas w Polsce artyście przyszło czekać jeszcze kilka lat.

Lata 90. – jak wspomina sam Nohavica – były czasem podejmowania decyzji. Skończyła się pewna epoka i o wielu rzeczach należało pomyśleć na nowo. W 1990 r. w wywiadzie udzielonym polonijnemu miesięcznikowi społeczno-kulturalnemu „Zwrot” mówił, że musi zdecydować, czy wydawać swoje stare piosenki czy pisać nowe, w czym towarzystwie koncertować, które z radiowo-telewizyjnych ofert przyjąć. Zaczął jednak od leczenia odwykowego (miał problemy z alkoholem), a następnie nagrał nową płytę. Album *Mikymauzoleum* – z piosenkami *Vlaštovko leť* i *Mikymauz* – ukazał się w 1993 r. i był ogromnym sukcesem.

W lutym 1994 r. polska prasa na Śląsku Cieszyńskim doniosła, że po ogromnym sukcesie płyty *Mikymauzoleum* Jaromír Nohavica na jakiś czas wycofuje się z życia publicznego i estradowego, by odpocząć i szlifować swój polski, tłumacząc Sztaudyngera i Młynarskiego. Tłumaczeniami na polski artysta zajmował się już wcześniej. Pierwsze (i jedyne) wydanie wyboru z *Piórek* Jana Sztaudyngera w tłumaczeniu Jaromíra Nohavicy ukazało się już w 1990 r. w Pradze. Zawierało 65 fraszek pomieszczonych na 24 stronach. Książeczka nie była przeznaczona do sprzedaży i może dlatego mało kto o niej słyszał. Dziś te tłumaczenia można znaleźć na wyjątkowo bogatych w treść stronach internetowych Jarka. Z kolei pierwszą piosenkę Wojciecha Młynarskiego Jaromír Nohavica przetłumaczył już w 1988 r. Na wydruku tego tłumaczenia widnieje nawet dokładna data – 24 stycznia, a piosenka nosiła tytuł *Sytuacja*. To uwikłany w tamtą rzeczywistość tekst Młynarskiego o względności, uległości i kompromisach. Na początku lat 90. Jaromír tłumaczył też wybrane piosenki Jacka Kaczmarskiego – na przykład piosenkę *Zwąt-pienie*, którą w dwujęzycznej wersji kilkanaście razy wykonał na koncertach w Polsce. Razem obaj pieśniarze wystąpili we wrześniu 1990 r. na rynku w Cieszynie, w ramach Festiwalu Solidarności Polsko-Czechosłowackiej.

Nohavica wiele razy wspominał, że Czeski Cieszyń w latach 80. i 90., z racji bliskości Polski, był miejscem wyjątkowym. W wywiadzie dla Telewizji Polskiej (w 1996 i 1997 r. powstały poświęcone mu dwa filmy dokumentalne) mówił: *Czeski Cieszyń był prowincją dla Czechosłowacji, ale przez sam fakt, że leżał na granicy z Polską, był dla nas, Czechów, środkiem Europy. Ten, kto tu mieszkał, miał szansę zdobywać intelektualną przewagę dziewięciu, dziesięciu lat, na swój sposób przewaga ta nadal istnieje, w niektórych dziedzinach. Czytywałem wówczas regularnie „Kulturę”, która mnie formowała i wychowała. Ja, Czech, uczyłem się poprzez jej lekturę języka polskiego i nie tylko języka, chło-*

nałem za jej pośrednictwem poglądy, które pozostały we mnie do dziś. Granic nie znały też fale radiowe i telewizyjne – Nohavica słuchał więc polskich piosenek – Grechuty, Młynarskiego, Kaczmarskiego, Pod Budą, Daukszewicza. Przyjeżdżając do nas na pierwsze koncerty, miał za sobą lekturę Iwaszkiewicza, Hłaski, Leśmiana czy Tuwima. Znał wiersze Gałczyńskiego, a nawet się nimi inspirował we własnych poczynaniach. Dodajmy do tego polski katalog książek w czeskokocieszyńskiej bibliotece (w której Nohavica kilka lat pracował) – i mamy zapewne pełny obraz dróg, jakimi polska kultura wsączała się w artystyczną i wrażliwą duszę Jaromíra Nohavicy.

Popularność artysty rosła. Pod koniec 1996 r. ukazała się płyta *Divné století* – bodaj najpopularniejszy album Nohavicy, z którego pochodzą tak ważne, a jednocześnie bardzo popularne piosenki jak: *Těšínská*, *Až to se mnu sekne* i *Sarajevo*. Na tym krążku po raz pierwszy zabrzmiała też heligonka – instrument, z którym dziś Nohavica jest niemal zrośnięty. Wiele interesujących się czeską kulturą Polaków przywoziło ten album z Czech, dzieląc się nim z przyjaciółmi. A że wśród tych osób były także osobowości artystyczne i dziennikarskie (Andrzej Sikorowski czy Artur Andrus) – w pewnych kręgach o Nohavicy zaczęło się mówić. Z takiego „mówienia” wynikło potem kilka polskich koncertów – zarejestrowany przez TVP Wrocław koncert z Kapelą w 1997 r., wizyta na krakowskiej PaCE (1997), wreszcie koncert w Warszawie w ramach festiwalu OPPA i pierwsza wizyta Nohavicy w radiowej Trójce (1998). Wtedy, odwiedzając nasz kraj, artysta płynnie posługiwał się już polskim, wykorzystując tę umiejętność do nawiązywania kontaktu z publicznością. Wiele razy powtarzał zresztą, że polskiego nauczył się jak Szwajk – „sam od siebie”.

Dziś, z perspektywy lat, można uznać te pierwsze spotkania z polską publicznością za kamyczki rzucone w wodę – kiedy kamień wpada

do wody, najpierw tworzy mały krąg, potem coraz większy i większy. I dokładnie tak swoją polską (czeską zresztą też) popularność budował Nohavica. Powiedział kiedyś, że największą radość i satysfakcję czuje wtedy, kiedy w jednym roku zagra koncert dla stu osób, a w kolejnym, w tym samym miejscu, dla dwustu, bo *to oznacza, że nie zawiodłem, że się podobało, że ci, którzy już byli na moim koncercie, chcieli przyprzewodzić swoich znajomych i przyjaciół*. Próby śpiewana niektórych piosenek po polsku, umiejętność porozumiewania się w naszym języku z pewnością sprzyjały zdobywaniu sympatii kolejnych setek słuchaczy.

W maju 2000 r., za sprawą Antoniego (Tolka Murackiego), który (oficjalnie od kwietnia 2001 r.) na kilka lat stał się menedżerem artysty, Jaromír Nohavica zagrał swoją pierwszą trasę po Polsce. Koncerty odbyły się w: Radomiu, Warszawie, Toruniu, Wrocławiu i Gliwicach. W listopadzie artysta ponownie wystąpił na OPPA i w Łódzkiej Pivnicy Artystycznej „Przechowalnia” u Elżbiety Adamiak i Andrzeja Poniedziałkiego oraz dał zaimprovizowany koncert w radiowej Trójce. Co ciekawe, wraz z nim przyjechał wtedy Karel Plíhal – wieloletni współpracownik i przyjaciel, w którego studiu powstała płyta *Darmoděj a další* z 1995 r., ale przede wszystkim *Mikymauzoleum*. Pamiętam koncert Nohavica/Plíhal z OPPY. Panowie siedzieli na scenie obok siebie i jakby wymieniali się piosenkami. Śpiewali na zmianę, towarzysząc sobie w kolejnych utworach wokalnie i instrumentalnie. Prowadził Nohavica, Plíhal był nieco wycofany, jego piosenki o wiele krótsze, trochę jak bańki mydlane. Istnieje zapis obu tych koncertów. Warszawski (wliczając zapowiedź Piotra Bałtroczyka) trwał 56 minut i 55 sekund, łódzki (kręcony przez TVP), dużo swobodniejszy, przeszło dwie godziny, przy czym w jego trakcie Artur Andrus po raz pierwszy zaśpiewał *Łódzką*, czyli swoją wersję Nohavicowej *Cieszyńskiej*, zaś Elżbieta Adamiak wykonała *Stodoły* w przekładzie Andrzeja Poniedziałkiego.

21 listopada 2003 r. do polskich kin wszedł *Rok diabła* (*Rok ďábla*) – film Perta Zelenki z Jaromírem Nohavicą, Karlem Plíhalem, Jazem Colemanem i zespołem Čechomor w rolach głównych. Został oceniony bardzo wysoko – recenzenci „Gazety Wyborczej” i „Rzeczpospolitej” dali mu maksymalną liczbę gwiazdek, przy okazji poświęcając mu sporo miejsca na swoich kulturalnych stronach. *Rok diabła* trafił do kin studyjnych. W Czechach (od 7 marca 2002 r. do premiery DVD, która miała miejsce w listopadzie 2002 r.) film obejrzało ok. 100 tysięcy widzów. Otrzymał siedem Czeskich Lwów i główną nagrodę (Kryształowy Globus) na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach, a także wiele innych nagród.

Publiczność tego filmu w Polsce wywodziła się z dwóch nurtów: fanów Nohavicy i wielbicieli Zelenki. Skłaniam się ku tezie, że w 2003 r. Zelenka był w Polsce nieco popularniejszy od Nohavicy – przede wszystkim za sprawą filmu *Samotni* (*Samotáři*), który zdobył nagrodę publiczności na 16. Warszawskim Festiwalu Filmowym w 2000 r. i kilka miesięcy później trafił do kin. Zelenka był jego scenarzystą, ale kilka razy, przeglądając w naszej prasie filmowe lub teatralne recenzje, natknęłam się na sformułowania, że *Samotni* byli filmem Zelenki, pomijając zupełnie udział innych twórców – choćby Davida Ondříčka, reżysera, który dziś należy do najważniejszych czeskich twórców filmowych debiutujących po 1989 r. Ponadto w marcu i czerwcu 2003 r. w Zielonej Górze i Gdańsku odbyły się polskie premiery sztuki Zelenki *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (*Příběhy obyčejného šílenství*). Do dziś sięgnęło po ten tekst kilkanaście polskich teatrów. W tym samym czasie, na fali rosnącej popularności czeskiego reżysera oraz rozbudzonego zainteresowania czeską kulturą, w wielu miastach – w ramach najróżniejszych „czeskich dni” – pokazywano jego wcześniejsze filmy, choćby *Guzikowców* (*Knoflíkáři*).

Kiedys Jaromír powiedział, że *Rok diabła* wprowadził go w Polsce na wyższy poziom. Zmienił sposób, w jaki jest postrzegany. Roztoczył aurę tajemnicy. Jeszcze dziś, blisko 20 lat po premierze, pojawiają się pytania o to, co w tym filmie jest prawdą, albo bardzo pewne stwierdzenia, że jakiś fakt w biografii Nohavicy miał miejsce, bo przecież było o tym w *Roku diabła*. Cudownie nam ten film namieszał w głowach. Czechom zresztą też. Mistyfikacja goni tu mistyfikację, a jednocześnie mamy szereg aluzji i odniesień do faktycznych wydarzeń z życia wszystkich bohaterów – nie tylko Nohavicy.

W tym samym, 2003 r. ukazała się w Polsce płyta *Babilon*. Jej premiera odbyła się jednocześnie w Czechach, na Słowacji i w Polsce. Polska wersja była wzbogacona o tłumaczenia tekstów (zrobione przez Renatę Putzlacher) i bonusowe wykonanie popularnych już wówczas *Milionerów*. Nohavica zaśpiewał tę piosenkę po polsku. Płyty zabrakło jednak elementarnej promocji i w zasadzie sprzedawana była głównie na koncertach, których w tamtym czasie artysta grał w naszym kraju coraz więcej. Tym samym mało kto dziś w ogóle pamięta, że to właśnie *Babilon* jest pierwszą oficjalnie wydaną w Polsce płytą Nohavicy.

Kolejny przełom w odbiorze czeskiego pieśniarza w Polsce przyniósł rok 2008, kiedy to ukazała się płyta *Świat wg Nohavicy* z kilkudziesięcioma zaśpiewanymi po polsku przez polskich artystów piosenkami Nohavicy. Jej producentem (a powstawała dwa lata) i tłumaczem większości wykorzystanych utworów był Antoni Muracki – do 2009 r. oficjalny menedżer Nohavicy w Polsce, sam będący śpiewającym autorem. Do *Świata wg Nohavicy* zaprosił m.in.: Edytę Geppert, Elżbietę Wojnowską, Zbigniewa Zamachowskiego, Stanisława Sojkę, Krzysztofa Daukszewicza i Artura Andrusa. Na potrzeby tego wydawnictwa także Jaromír Nohavica dwie piosenki zaśpiewał po polsku.

Ukoronowaniem tej konsekwentnie, rok po roku, budowanej popularności artysty był koncert w Sali Kongresowej 26 listopada 2012 r. i kolejne piosenki na Liście Przebojów Trójki. *Minulost* z płyty *Tak mě tu máš* zadebiutowała na liście w notowaniu 1609 (30 listopada 2012 r.) i utrzymywała się na niej przez 29 tygodni, w tym osiem razy na pierwszym miejscu. To wydarzenie otworzyło nowy, wciąż trwający rozdział w polskiej karierze Jaromíra Nohavicy. Na pierwsze miejsce Listy trafiły też *Jiné to nebude*, *Empire State* i zaśpiewana po polsku *Czarna dziura*.

W maju 2006 r. w tygodniku „Respekt” ukazał się tekst *Tajemství Jaromíra Nohavici*, przedrukowany zresztą przez „Gazetę Wyborczą”, a mówiący o współpracy pieśniarza z komunistyczną służbą bezpieczeństwa. Dla wielu to był szok, ale publiczność i polska, i czeska szybko wybaczyła swojemu idolowi. Dużo więcej kontrowersji i niesmaku wywołała wizyta Nohavicy na Kremlu jesienią 2018 r. i przyjęcie z rąk Władimira Putina Medalu Puszkina (za zasługi w dziedzinie kultury, sztuki i literatury). To wydarzenie i coraz większa polaryzacja polityczna tak polskiego, jak i czeskiego społeczeństwa spowodowały, że kiedy tylko gdzieś w mediach pojawi się nazwisko Nohavicy, zaraz pojawiają się też setki nienawistnych komentarzy, na ogół zupełnie niezwiązanych z tematem konkretnej wzmianki. Do mnie też docierały głosy zagubionych wielbicieli, deklarujących, że płyt słuchać będą nadal, bo przecież piosenki nie straciły swojego piękna i głębi, ale na koncerty już się nie wybiorą. Niewątpliwie po 2018 r. takich głosów i deklaracji pojawiło się więcej niż po roku 2006. A Nohavica nie odpuszcza. Jego najnowszy album, z 2020 r., *Máma mi na krk dala klíč* przynosi kilka poruszających, mocnych, szczerych i nieoczywistych piosenek. Na potrzeby tej płyty, komentując po swojemu sprawę „medalu od Putina”, odkurzył swój utwór z lat 80. *Píseň pro V. V.* Śpiewa w nim (tł. Jerzy Marek):

*Mówili o przyjaźni myśleli o czymś innym
mówili po wsze czasy myśleli boże broń
nic na to nie poradzę ty też się nie czuj winny
nasz dom ma wiele dzwonków
w mój siedem razy dzwoń
Dopisać swoje listy do ostatniego zdania
dopóki jeszcze słychać starej maszyny stuk
bo karawana idzie pomimo psów szczekania
Mienja zowut Jarek a kak tiebja moj drug?*

Płyta rozeszła się w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy w Czechach, Polsce i na Słowacji. Z zapelnieniem sal koncertowych artysta także nie ma problemu. I tu wrócę do „fenomenu”. Ostatnio złapałam się na tym, że nie ma fenomenu Nohavicy. Bo czy fenomenem należy nazywać popularność i deklarowaną miłość słuchaczy? To, że ludzie chcą słuchać jego piosenek? Że są one dla nich ważne, że znają je na pamięć, że próbują sami śpiewać? A w Polsce też tłumaczyć? Może oznacza to tylko, że Nohavica ucziwie wykonuje swoją robotę. Że trafił na swój czas i w swoje miejsce – co zresztą często podkreśla, mówiąc, iż jest pieśniarzem środkowej Europy, trójkąta bermudzkiego, rozpiętego między Warszawę, Pragę i Wiedeń. Że gra i śpiewa tak, jak ludzie oczekują. Jego siłą i wielkim atutem jest nieudawane zainteresowanie światem. Nohavica słucha polskiego rapu, przy okazji każdej wizyty w naszym kraju kupuje ważne książki i nowe płyty. Zna naszą klasykę, umie się do niej odwołać. Tego się od niego uczyć, opowiadając o czeskiej kulturze. I chyba to wyróżnia go najbardziej spośród wszystkich artystów, jakich znam.

Mówiąc o „fenomenie Nohavicy” należałoby też mówić o „fenomenie” Cohena, Okudźawy, Kaczmarskiego, ale także Osieckiej. Wszyscy oni byli artystami – wyjątkowymi, wrażliwymi, nazywającymi świat słowami, które trafiły (i wciąż trafiają) pod strzechy. Z Nohavicą jest tak samo. Znowu powołam się na jego słowa,

kiedy pytany o swoją popularność odpowiada, że owszem – ważne jest to, co dzieje się tu i teraz. Ale o sukcesie będzie można mówić wtedy, gdy za sto lat ludzie wciąż będą śpiewać jego piosenki. Być może w Polsce fenomenem nazywany jest każdy mówiący po polsku artysta. Ktoś, kto potrafi wkupić się w nasze łaski, używając naszego języka. A mnie coraz bardziej denerwują zadawane przed kolejnymi koncertami pytania – czy Nohavica będzie śpiewał po polsku? A dlaczego ma śpiewać po polsku? Jest Czechem! Niech śpiewa po czesku, bo po czesku swoje piosenki pisze. Po czesku są one najprawdziwsze. Po czesku wreszcie mają – dla nas w Polsce – tajemnicę. A tajemnica, jak często powtarza Nohavica, jest w piosence najważniejsza. Może więc „fenomen Nohavicy”, o którym tak często zdarza się nam rozprawiać, to po prostu tajemnica?

P.S.

W 2022 r. mija 50. rocznica powstania nieformalnego, dobrowolnego zrzeszenia pieśniarzy folkowych (autorów śpiewających) Šafrán, którego członkami byli m.in.: Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Vladimír Veit, Jan Burian i Jiří Dědeček. Planowałam napisać do „Piosenki” tekst traktujący o tym przedziwnym stowarzyszeniu, ale temat mnie zmógł i przerósł. Wymaga bowiem bardzo starannego opowiedzenia o sposobie organizacji koncertów w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej, opisanie tamtejszej sytuacji społeczno-politycznej lat 70. i przybliżenia twórczości artystów niemal w Polsce nieznanym. Nie podołałam, ale nie poddaję się. Możliwe, że owa rocznica przyniesie jakieś nowe opracowania tematu, którymi będę mogła się posłużyć, może uda mi się z „szafranowcami” porozmawiać, bowiem niemal wszyscy nadal piszą piosenki i występują, choć już nie razem. Proszę zatem o wyrozumiałość. Ciąg dalszy nastąpi.



Dawid Gębala

„PIOSENKI, KTÓRE WYNIKAJĄ ZE MNIE” – GAWĘDA O TWÓRCZOŚCI JANA KONDRAKA



KWESTIA OSOBISTA

Rozpalone powietrze w pełni dojrzałego lata wypełniało do granic płuca mojego miasta. Wydawało się, że kąty proste idealnych figur wpisanych w pejzaż renesansowego rynku Zamościa roztopiły się, a potem zastępyły zupełnie jak zegary na obrazach Salvadora Dali. Takie zakrzywienia czasoprzestrzeni zdarzają się w małych kosmosach, w centrach miast, na rynkach i placach, ale są rzadkie; aby je dostrzec, trzeba wyrobić w sobie pewną wrażliwość. Obserwacja lokalnych „innych” przecinających w pośpiechu płytę zamojskiego rynku, jakby szli po rozgrzanych węglach, a także „innych” o egzotycznym wyglądzie, przybyłych z daleka, a teraz zatrzymanych, jakby zamarzniętych w kadrze, mierzących ze swoich japońskich canonów w Ratusz-serce, należała w tamtym czasie do letnich rozrywek znudzonej wakacjami młodzieży. Na ustawionej przed schodami Ratusza scenie zaczynały się właśnie próby dźwiękowe do wieczornego koncertu. Z głośników jakby po-

wiało chłodnym, kontynentalnym, stepowym powietrzem. Tak to zapamiętałem – moje pierwsze spotkanie z Janem Kondrakiem. Od tego momentu na różnych rynkach, forach, scenach, pośród kamienic i drzew, wśród idei renesansowych antropocentryzmów, średniowiecznych teocentryzmów, antycznych, klasycznych i zupełnie nowoczesnych myśli i języków, spotykamy się regularnie od lat.

Od mojego pierwszego spotkania z Kondrakiem minęły już dwie dekady. To sporo czasu, żeby odwiedzić kilka obcych krajów, spotkać kilka fascynujących postaci, pożegnać jednych, sprowadzić na świat innych, przeczytać kilka książek i z kilku mostów (świata) popatrzeć na płynące w dole rzeki. Spojrzenie wstecz ma w sobie zawsze coś fascynującego, w tym sensie, że odbywa się ono jednocześnie w „tam-kiedyś” i „tu-teraz”. Skoro nadal czuję się tym chłopakiem z renesansem w sercu, to pisząc tych kilka słów o twórczości Jana Kondraka, nie będę nawet próbował zbliżyć się do ideału

chłodnej racjonalności czy zdrowej krytyki. Może to niedobrze, a może tak najlepiej?

KWESTIA AUTORYTETU

Wtedy w Zamościu dowiedziałem się od Janka, że zakłada on w Lublinie Klub Dobrej Piosenki. Spotkania łączące młodych autorów, kompozytorów, śpiewaczki, instrumentalistów, ludzi mogących stworzyć i wykonać całkiem zgrabny koncert złożony z ich autorskich piosenek. Szybko, a zatem tylko troszeczkę, nauczyłem się grać na gitarze i śpiewać, wszystko po to, żeby mieć z czym dołączyć do klubu. Trasa z Zamościa do Lublina, gdzie odbywały się spotkania Klubu, to około osiemdziesięciu kilometrów, godzina w jedną stronę. Kursowałem więc z gitarą w bagażniku samochodem moich rodziców, przez jakiś czas myśląc tylko o piosenkach i spotkaniach z Mistrzem. Zapomniałem z tego wszystkiego, że jestem za młody, żeby w ogóle posiadać uprawnienia kierowcy. Zapomniałem powiedzieć rodzicom, gdzie jest ich samochód, kiedy znika raz w tygodniu, ale za to na kilka godzin. Nie wiedziałem, że nie powinno się tej drogi pokonywać w jedną godzinę, ale trochę dłużej. Na szczęście z błędów młodości szybko wyprowadził mnie jeden patrol drogówki, który zupełnie legalnie zatrzymał mnie na wylotowej w kierunku Lublina. Jeden z policjantów, który mnie akurat legitymował ze szkolnej legitymacji, gdyż byłem w jej posiadaniu, zobaczył gitarę w samochodzie i rozkazał odprowadzić samochód na parking... mój parking... przeze mnie... Ktoś mi mówił, że grał on kiedyś w jakiejś lokalnej punkowej kapeli garażowej z „musztardą” w nazwie. Dziwne czasy, nie do wyobrażenia dzisiaj. Do opowiadania już tak. Swoją drogą, to wszystko nieprawda jest, gdyby ktoś pytał oczywiście. Janek nie miał wówczas pojęcia o moich drogowych dokonaniach, nie przyznawałem się, pewnie nie spodobałyby mu się one wcale. Kiedyś przy okazji jego koncertu we Wrocławiu opowiedziałem to wszystko, bardzo mu się spodobało. Dopóki nie zrobiłem prawa

jazdy, na spotkania klubu woził mnie starszy kuzyn swoim własnym samochodem. Tak bardzo mi zależało wtedy. Wszystkim nam wtedy zależało. Na czym? Na piosenkach, na twórczości i wszystkim, co się wokół piosenki może wydarzyć – i mieliśmy w tych działaniach przewodnika, autorytet, mistrza, mieliśmy Janka.

KWESTIA METODY

Jan Kondrak jest artystą nie tylko wtedy, kiedy jest na scenie. Na scenie się bywa, artystą się jest. Dotarło to do mnie po wielu latach, zrozumiałem to, o czym już kiedyś słyszałem i pewnie nieraz powtarzałem. Kondrak jako pierwszy uświadomił mi, że mowa musi mieć znaczenie. Paplanina nie musi. Mowa jest działaniem, jest specyficznym rodzajem ludzkiego czynienia, specyficznym czynieniem rodzaju ludzkiego. Każdy czyn ma swoje skutki, skutki podlegają ocenie, ta natomiast może domagać się odpowiedzialności. Pisanie też jest mową. Pisanie piosenek? Jest specyficznym pisanem, zdaje się. Dla mnie bliskim temu, co zwie się *poiesis* – czynieniem – właśnie tak, za Arystotelesem – klasycznie. „Metoda”, piękne słowo, pochodzące zresztą z tego samego języka co i „poezja”. *Methodos* w starożytnej grece oznaczało coś, co można by przełożyć na słowo „droga”. *Methe hodos* jako „droga dochodzenia”. Metoda to świadomy sposób dochodzenia do celu. Metoda to inaczej „podejście” – skojarzenia słusznie kierują gdzieś na górskie szlaki, ścieżki, które ktoś przebył przed nami, abyśmy w drodze wiodącej na szczyt nie zabłądzili, lecz dotarli tam bezpiecznie. To podejście Kondraka do piosenki, do pisania piosenki, do jej wykonywania stało się właśnie czymś, co sprawiało, że mieliśmy go, i wielu z nas ma do dzisiaj, za przewodnika. Nie tylko przewodnika, który zna podejścia, ale też tego, który sam jakieś wytyczył. Na scenie się bywa, artystą się jest, bo inaczej jest się wyrobnikiem, rzemieślnikiem, co nie znaczy źle, gorzej, to po prostu inny rodzaj dzielności. Rozmawiając z Kondrakiem,

ma się wrażenie, że nie wychodzi on z roli literata; kiedy mówi, to pisze. Nie wychodzi z roli, bo być może nie jest to żadna rola. Taki jest. Taki ma gest. Tak mówi, jak pisze, tak pisze, jak mówi, tak to czyni (*nec plus ultra*).

KWESTIA WYNIKANIA

O samej książce *Piosenki* Jana Kondraka przyjdzie tu jeszcze napisać. Teraz zatrzymam się nad jednym zdaniem. Pisze on o swoich piosenkach jako o wynikających z życia. „Piosenka, która wynika z mojego życia” – tak mógłby powiedzieć o każdej swojej piosence, albo „Piosenki wynikają ze mnie”. Czy może być coś bardziej własnego niż to, co wynika bezpośrednio z nas? Inspirująca jest ta metafora wynikania, a może nie jest to tylko metafora? Mógłby napisać o piosenkach, że je stworzył albo wymyślił, jak to się dzieje u większości autorów. Relacja wynikania jest silna, być może najsilniejsza w całym Wszechświecie. Ludzkość od wieków, od kiedy posługuje się mową rozumu, logosu, buduje swoją wiedzę o świecie i człowieku na fundamencie logosu, ten zaś ukonstytuowany jest wręcz relacją wynikania. Od pytania o pierwszą przyczynę wszystkiego – *arche* – do pytań o źródło dzieła sztuki, zawsze znajdujemy się w bezkresnych ciągach przyczynowo-skutkowych. Kondrak w swojej książce każdy rozdział zawierający odpowiedni zbiór piosenek wybranych tematycznie opatruje komentarzem, rzucając nieco światła na „dlaczego” swoich utworów. Nie ma tam nic z rzeczy typu „co autor miał na myśli”, pisać wybrane piosenki. Opisuje on fragmenty swojego życia. Czytanie tych fragmentów to podróż wstecz, pod prąd, w górę rzeki, czyli w stronę źródła. To daje informacje na temat poprzedników implikacji, jakiejś prawdy historycznej. Po drugiej stronie relacji wynikania są piosenki – następni implikacji. Te zaś wcale nie muszą być zapisem prawdziwych zdarzeń. Mogą, ale nie muszą. Mogą mieć wartość faktograficzną albo fantastyczną. Te dwie sfery mogą się nawet przenikać w obrębie jednej

piosenki. Siła sztuki polega na tym, że jej ocena nie poddaje się więzom klasycznej logiki. Tak zwane tabele prawdziwości implikacji uczą nas, że jeśli z prawdy wynika fałsz, to otrzymany wynik jest fałszywy. Jeśli z prawdziwych wydarzeń wynikają piosenki opisujące nieistniejące wydarzenia, to nie mamy do czynienia z fałszem. Możemy mieć bowiem do czynienia z prawdą sztuki – prawdziwymi emocjami. W sztuce, w piosence – proszę mi wybaczyć patos – można nawet odnaleźć prawdę o nas samych. Inaczej z Kondraka wynika *Pożegnanie z Marią*, a inaczej *Piosenka w samą porę*. Jedna nie jest prawdziwa, jeśli druga jest fałszywa. Obie są identycznie prawdziwe. Wynikają z innych przejawów życia, z innych poziomów istnienia w świecie. Piosenki, które wynikają z życia, mają też w sobie, w swoim DNA, pewną konieczność. Innymi słowy: nie można ich było nie napisać. To jest także „podejście” Kondraka, którego uczył nas kiedyś w czasach Klubu. Pisz, kiedy chcesz coś powiedzieć. Pisz, kiedy masz coś do powiedzenia. Pisz, kiedy musisz to powiedzieć, nie możesz nie powiedzieć, bo będzie siedzieć ci zadrą, ością, będzie się jątrzyć i sączyć. Dziś wydaje mi się, że wśród tych, którzy piszą piosenki, niewielu pisze je z wewnętrznej konieczności, imperatywu. Powiedziałbym, że z piosenek, które nie wynikają, też niewiele wynika.

KWESTIA POCHODZENIA

Skąd faktycznie pochodzi Jan Kondrak, można przeczytać w jego książce. Miejsca naszego pochodzenia kształtują naszą świadomość. Kondrak też się do tego przyznaje. Świadomie napisałem o miejscach w liczbie mnogiej, chodziło mi bowiem o takie miejsca jak: kultura, sztuka, wykształcenie, czasy i ustroje polityczne, w których przyszło nam żyć. Gdyby mnie ktoś zapytał, skąd pochodzi Kondrak, odpowiedziałbym, że pochodzi z Grecji – antycznej, jak mniemam. Tej samej, położonej nieopodal Świdnika, Zamościa, Lublina, Wrocławia, wszystkich bibliotek i ksiąg, mowy związanej,

Muzeów Watykańskich, poezji, filozofii, fascynacji przyrodą i człowiekiem, wielkich pytań i nieupadania w obliczu braku jednoznacznych odpowiedzi. W *Piosenkach* Kondrak pisze (cytuje z pamięci), że „nie chciałby być posądzany o smrodek dydaktyzmu”. Mogę się tylko domyślać, jak często w swojej karierze mógł się spotkać z takim posądzeniem, bezpośrednio, czyli w twarz, albo z tyłu – za plecami. W jednym z komentarzy autora zawartych w *Piosenkach* znajdziemy fragment dotyczący odwagi w pisaniu, to znaczy jakimś obnażeniu się ze swoimi poglądami, wystawieniu ich na publiczną krytykę i spotkaniu z tą krytyką. To typowe dla twórczości zaangażowanych społecznie pieśniarzy, takich jak np. Bob Dylan, choć w przypadku jego twórczości krytyka przerodziła się w Nobla. Kto wchodzi z piosenkami w rewiry niebezpieczne, obszary takie jak: etyka, moralność, polityka, religia, narodowość, ojczyzna, historia, świat, musi liczyć na Nobla albo wygnanie. Sokrates, mówiąc o swojej roli wobec społeczności ateńskiej, porównywał siebie do gza kłusującego koński grzbiet. Trochę zabawnie. Wiemy, co zrobiono Sokratesowi, ale to było dawno i daleko stąd. A może wcale nie aż tak, jak się wydaje? Sokratesowi nie wybaczyli nie dlatego, że był dydaktykiem, ale że był wychowawcą. Dydaktyzm i wychowywanie to różne aktywności. Łatwo je ze sobą pomylić. Łatwo stawiać zarzuty o dydaktyzm. Ich różnica zasadza się na odmiennych celach, metodach i przedmiotach. Z dydaktykiem można się nie zgadzać, można mieć odmienne zdanie, silniejszy argument, większą wiedzę. Wychowawcy można działać na przekór, nie słuchać się, napyskować i pójść swoją drogą, w nieznaną, po bezdrożach... Celem dydaktyka jest przekazanie wiedzy o świecie. Celem wychowawcy jest pokazywanie, wskazywanie drogi. Wychowawca musi się narażać na niebezpieczeństwo wytyczania drogi, podejścia. Jeden z nich mówi o tym, co jest i jak to jest zbudowane, drugi o tym, jak żyć, z tym wszystkim albo bez tego. Sokrates wyznaczył nowy szlak w greckim myśleniu,

metodę zupełnie nie po drodze dla zbyt wielu. Jego wychowywanie zmierzyć się musiało z paradygmatem utrwalonym przez pierwszych wychowawców – poetów. Homer, w sposób mityczny, za sprawą wyobraźni, poezji kształtuje i utrwała podstawy, wzorce, poglądy na kwestie bogów, etykę, politykę i inne sfery życia nie tylko społecznego. Nasza kultura to przesadne, ale niekoniecznie nieprawdziwe stwierdzenie, wywodzi się także z dwóch poematów jednego wychowawcy. Potem kontestacji i zmiany paradygmatów, itd. Poematy Homera były znane społeczeństwu. Nie czytano ich. Były one najprawdopodobniej śpiewane. Niektórzy badacze twierdzą, że nawet tańczone. Czy zatem piosenki, te, które wychodzą poza formę ludyczną, a zatem służącą zabawie albo rozrywce, mogą dziś spełniać funkcję wychowawczą w społeczeństwie? Pytanie: czy takie piosenki w ogóle są? Tak, są, stosunkowo niedawno napisane, aktualnym językiem, językiem, jakim posługują się ludzie na co dzień, językiem polskim, nawet tym wziętym z Internetu. Tak pisze Kondrak. Tak napisał ostatnią płytę: *Czeską*, z podstawy najbardziej grecką, z ducha najbardziej polską.

KWESTIA CZESKA

„Kowalski” to nie jest nazwisko. „Kowalski” to zjawisko. OK, nazwisko też, ale także coś więcej, to kwintesencja pewnego sposobu myślenia i działania, stereotypu, postawy wobec siebie, świata i ludzi, stan umysłu taki. Gdyby to było tylko nazwisko, to w Anglii byłby Smithem, w Niemczech Schmidtem, w Czechach, sam nie wiem, Kovarskim? A tak nie jest. Smith to inne zjawisko, jeśli w ogóle istnieje.

Kondrak jest mistrzem w opisywaniu i wymyślaniu postaci. Pamiętam, jak sam kiedyś opowiadał na Klubie, żebyśmy tworzyli swoje własne „galerie typów”. Jeśli świat dookoła wydaje się nieciekawym, to zawsze warto spojrzeć na ludzi. Ludzkie zachowania, przywary, śmieszności, emocje, losy, języki, relacje do drugich,

relacje do religii, państwa i siebie samych; ludzie są znaczeni ciekawsi niż najlepsze opisy przyrody. Obserwacja to część i warsztat, i talentu pisarskiego. Obserwacja to obowiązek dla tych, którzy piszą. Obserwacja zasila wyobraźnię. Wyobraźnia jest podłożem dla kreacji. Twórca powinien mieć coś jeszcze – empatię. Jakiś rodzaj ponadprzeciętnego IQ, w sensie inteligencji emocjonalnej. Musi panować nad ludzkimi emocjami, rozumieć je, umieć je rozdáwać każdemu według potrzeby. Musi być doskonałym manipulatorem. Jakkolwiek może się takie określenie komuś nie spodobać, wydaje się, że właśnie ta zdolność, świadczy o wielkości artysty. Kondrak potrafi wchodzić w rolę, wczuwać się w inne osoby, mieć inną osobowość, być inną osobą: kobietą, stańczykiem, starcem, dzieckiem, mędrce, być każdym po trochu, pozostając jednocześnie sobą. Z tej umiejętności wynikają postacie, którym wierzymy, które nas śmieszą, wzruszają, drażnią itd., ale przede wszystkim wierzymy, to znaczy, że są autentyczne. Manipulacja polega na tym, że artysta poprzez swoje dzieło potrafi zawładnąć emocjami, myśleniem odbiorcy. Kiedy Jola Sip śpiewała piosenkę *Chodź do mnie wodo*, wzruszałem się. Kiedy Marek Dyjak śpiewał piosenkę *Człak zbuntowany*, czułem bunt. Kiedy Kondrak śpiewa *Rakieta*, pierwszy utwór na płycie *Czeska*, śmieję się trochę, a trochę się boję. Tak miało być, bowiem tak to zostało wymyślone przez autora. Pomijam w tym momencie kwestie sztuki wykonawczego wymienionych tutaj artystów, skupiam się na samym piosenkach, które w przypadku Kondraka dalej działają jako samodzielne teksty. Słuchając dobrze napisanej piosenki, zapominamy o jej formie, staje się ona przezroczysta, jak w metaforze sztuki Ortegi y Gassetta staje się ona szybą okna, przez którą można oglądać świat. Słuchając dobrze napisanej piosenki, potrafimy zapomnieć o jej autorze, języku, kunszcie literackim, wszystkich kwestiach formalnych, aby wejść w historię dziejącą się w piosence – to znaczy być w świecie piosenki, w świecie przedstawionym, nawiązać dia-

log z bohaterem lirycznym lub wręcz być bohaterem lirycznym piosenki. Jedną z naszych ostatnich rozmów z Kondrakiem dotyczyła *katharsis*, jakie może wywołać piosenka. Myślę, że *Piosenka w samą porę* dla wielu osób ma taką katarską moc. Obserwowałem to na koncertach, czy to granych z Lubelską Federacją Bardów czy solowych Kondraka. Wracając do *Czeskiej* – płyta powstała z cyklu piosenek pisanych na potrzeby spotkań kabaretowych „Dolina prapremier” wymyślonych przez Jana Kondraka i Kubę Sienkiewicza. Ironia i satyra, typowe dla piosenki kabaretowej, na *Czeskie* są obecne w piosenkach nie tylko jako elementy towarzyszące innemu zabiegowi, ale z wyboru autor, stały się one metodą, podejściem pisania, powiedziałbym metodą dialektyczną. Ironia jako metoda prowadzenia dyskusji została wymyślona przez Sokratesa. Można ją tłumaczyć jako „ukrywanie” lub „udawanie”. Ironia to inaczej przywdziewanie maski. O swoich maskach Kondrak także pisze w *Piosenkach*. Ironia i satyra zmuszają do zastanowienia nad słusznością naszych poglądów. Do zrewidowania zestawu twierdzeń w obrębie światopoglądu. Czy wynikają one z wiedzy czy z mniemania, czy z czegoś jeszcze innego? Bywa przecież różnie. Ironia zmusza do dialogu. Żart i kpina wpisane w postać „Kowalskiego” to funkcje maski. Piosenka *Rakieta* bawi szczerze w wersji płytowej i przy udziale publiczności. Jest w nią wpisany element *call and response*, często wykorzystywany w gatunkach muzycznych rodem z USA, mających swoje źródło w pieśniach i psalmach religijnych. Kondrak śpiewa jeden wers piosenki, publiczność go powtarza, robi to ochoczo, z pełną uciechą. Widziałem to na własne oczy. W tej śmieszności Kowalskiego nie da się jednak nie dostrzec drobin celu, jakiemu ona służy – powiedzenia czegoś bardzo poważnego. Piosenki, jak *Rakieta*, *Certacja*, *Palma* czy moja ulubiona *Wbrew pozorom*, traktują o sprawach najpoważniejszych z punktu widzenia etycznego, moralnego, społecznego *etc.* Zresztą warto przytoczyć choćby jedną z nich, w formie tekstu:

Rakieta (śl. Jan Kondrak, z płyty *Czeska*)

*Kiedy prezydent Stanów Zjednoczonych
Budzi się ze snu
Ojciec Narodu Korei Północnej
Robi sprytny ruch
Drażni rakiety
Drażni rakiety
Drażni rakiety
Drażni mu
A Kowalski nikomu nie drażni rakiety
A Kowalski nikomu nie robi rakiety
No i strój ma jak trzeba i widelec i nóż
No i już
Ojciec Narodu Północnej Korei
Budzi się ze snu
Wtedy prezydent Stanów Zjednoczonych
Robi sprytny ruch
Drażni rakiety
Drażni rakiety
Drażni rakiety
Drażni mu
A Kowalski nikomu nie drażni rakiety
A Kowalski nikomu nie robi rakiety
No i strój ma jak trzeba i widelec i nóż
No i już
Kiedy prezydent Rzeczypospolitej
Budzi się ze snu
Sny o potęgę pospolitej rzeczy
Dalej śnią się mu
Patrzy znacząco
Patrzy znacząco
Patrzy znacząco
Na obu
A Kowalski nie patrzy znacząco w ogóle
A Kowalski nie patrzy znacząco w ogóle
No i strój ma jak trzeba i widelec i nóż
No i już
No i już
Nóż ma i widelec
No i strój
No i*

Jasna sprawa, że Kondrak trochę się śmieje z powagi wodzów wielkich mocarstw, nawet tych, które się śnią. Kowalski – sympatyczny,

nieuwikłany w żaden konflikt, nierozgarnięty, zajęty swoimi dobrami materialnymi, pogodzony z losem, wyróżniający się swoją prokrastynacją, zajmujący się nią wręcz zawodowo. W zestawieniu światów wodzów ze światem Kowalskiego wydaje się on nawet szczęśliwcem, napełnionym błogą nieświadomością wszystkiego, ale za to z pełnym brzuchem zapewne. „Mędrzec słucha uchem, głupiec słucha brzuchem” – tak mniej więcej brzmiało jedno z powiedzeń Sokratesa, „a Kowalski nie słucha nikogo”, moglibyśmy dopisać. Nie umie? Nie musi? Nieważne! Można nawet pozazdrościć Kowalskiemu tej nieskrępowanej ignorancji, tego spokoju. Być może w starciu Camusa z Kowalskim bunt zostaje niejako wchłonięty przez indolencję. Można by się spierać co do tego, gdyby nie pointa piosenki. skonstruowana, by być w domyśle, w niedopowiedzeniu, przez to najmocniejsza, bo trzeba ją wypowiedzieć samemu, w myślach albo na głos (co też się przydaje na koncertach). Wypowiedzenie tej pointy, ewokowanie, powołanie do istnienia sprawia, że staje się on jeszcze bardziej osobista. Za sprawą tej pointy przestają zazdrościć; trudno mi znaleźć szacunek dla Kowalskiego, kogoś, od kogo kompletnie nic nie zależy poza jego własnym mikroświatem. Nawet jeśli Kowalski wszystko robi z własnego wyboru, tym gorzej, a w ostateczności z jego postanowień i działań wynika (patrz pointa piosenki). Piosenka jednak bawi, przynajmniej dopóki nie zaczniemy zastanawiać się nad tym, ile w nas jest Kowalskiego, a ile w Kowalskim jest nas. I to jest właśnie poważny cel ironii, zmuszenie do dialogu, do namysłu. W klasycznej etyce arystotelesowskiej każde postanowienie następuje po namyśle. Kowalski może także drażnić (nie rakiety oczywiście). Wiele osób, zwłaszcza w wieku młodości, a zwłaszcza drugiej, pragnie się jakoś zapisać na kartach historii, wpłynąć na losy świata. Kowalski nie próbuje. Drażni, bo wypomina, że nam też się nie udaje. Nie jest łatwo być kowalem własnego losu, straszna harowa. Kowalski kowalem też nie jest, ale zmusza do namysłu o tych kwestiach, każe

wchodzić w pokrzywy bez ubrania, bez tego, co chroni. Podobno to zdrowe. Kto próbował? No właśnie... Wiadomo, kto nie spróbuje...

KWESTIA SZCZĘŚCIA

Mam szczęście znać autora tych piosenek, na których się wychowałem. Uważam Janka za dobrego wychowawcę. O sferze artystycznej jego piosenek pisało już wiele osób, sądzę, że o samej *Czeskiej* można by napisać niemałą rozprawę. Piosenki (które wynikają z) Kondraka, na pewnym poziomie poddają się analizom filozoficznym, co jest ich ogromną siłą. Od niedawna te piosenki można także poczytać w jego książce pt. *Piosenki*. Jest tam całe mnóstwo znanych i mniej znanych utworów, poematy, musicale i opisy mówiące o genezie „wynikania” wybranych piosenek. Książka spełnia nawet cel praktyczny, jest ona bowiem tak pomyślana, żeby służyć jako śpiewnik. Dla tych, którzy znają piosenki Kondraka i pamiętają ich melodie, czytanie samych tekstów

zawartych w tej książce może być niemałym wyzwaniem, ale też odkryciem. Można przy okazji doświadczyć uczucia synestezji. Warto je czytać na głos, zaleca się to wręcz. Książkę *Piosenki*, płytę *Czeska* i inne płyty Jana Kondraka można u niego zamówić bezpośrednio w sklepie, który sobie urządził w Internecie pod adresem: www.jankondrak.pl

Na podanej stronie można także zapoznać się z Kowalskim i innymi bohaterami, można poczytać teksty piosenek w całości z *Czeskiej*, ale także innych płyt. Ostatnio zostały tam udostępnione teksty z płyty *Pieśni Kresów Naszych* nagranej i napisanej na pół z Adamem Szabatem. To wyjątkowa galeria, wyjątkowych typów, piękna i dobra – *kalos kagathos*.

Nie mógłbym nie zakończyć słowami z *Ogrodu wiszącego*:

„Wielkie Ci dzięki, Jan Kondrak,
za Twoje piosenki”.

Kamil Dźwinel

ZEBRAĆ ZNALEZIENIE. SZKIC O JACKU KLEYFFIE¹



O UDANYCH WSZCZEPIENIACH. KIM JEST KLEYFF?

Myślę, że on zrobił bardzo dużo dla piosenki, dla kabaretu. W całej sztuce ważna jest cezura czasowa, to, co zostanie... A Jacka bardzo dużo zostało – w sposobie frazowania, w takim gatunku...² – to słowa Jana Krzysztofa Kelusa o Jacku Kleyffie. Obaj pieśniarze spotykali się na różnych etapach życia, to dzięki nieco starszemu koledze autor *Schulza* rozpoczęła prace wysokościowe, m.in. przy zbiorze sosnowych szyszek. Jak uogólnia Kelus: *Ja myślę, że Jacek jest człowiekiem elementarnie wesołym, a ja jestem człowiekiem elementarnie smutnym*³. Kim zatem okazuje

się artysta określony przez mistrza piosenki ironicznej jako ktoś elementarnie wesoły, a zarazem ktoś, kto odcisnął autorskie piętno na bardyzmie?

Jak mówi Kleyff (rocznik 1947): *Urodziłem się z matki urzędniczki ze starej polskiej rodziny i ojca świeżo ukończonego architekta ze starej żydowskiej rodziny*⁴. Pochodzenie ojca jest o tyle ważne, że zostało przed synem ukryte, a wyszło na jaw dopiero w epicentrum Marca 1968⁵. Z drugiej strony matka powtarzała mu zawsze, że jego przodkiem był Józef Wybicki, autor słów polskiego hymnu⁶. I w przypadku Kleyffa wydarzenia marcowe stały się

momentem zwrotnym w biografii – nie tylko intelektualnej⁷. Skierował się wtedy ku pisaniu „mocniejszych już piosenek”⁸ i jak wspomina: *Ogólnie całe moje dalsze funkcjonowanie w społeczeństwie – na fundamentach świadomości wyniesionej z domu – uformowały wydarzenia Marca 1968 roku*⁹. To rzeczywiście dla wielu artystów kręgu bardowskiego znamienna cezura, zgodnie określana jako moment ocknięcia, zrozumienia sytuacji egzystencjalnej i politycznej, konkretna chwila zawiązania pewnej wspólnoty, przeżycia o charakterze pokoleniowym. Wielu tych autorów spotykało się wzajemnie nieustannie, to publikując w CDN-ie, to występując w słynnym salonie Anny i Tadeusza Walendowskich¹⁰, to wspierając działalność opozycyjną.

Później angażował się Kleyff także w działania KOR-u, m.in. jeździł – za namową Kelusa – do Radomia, jednak już wtedy zaczynała ciążyć mu łatka barda opozycji. Jak z przekąsem konstatuje: *wśród niektórych KOR-owców do dziś czuję przeświadczenie, że wciąż lepiej wiedzą, co wtedy Kleyff powinien był robić*¹¹. Krytykował również, analogicznie jak Kelus, termin „piosenka prawdziwa” – który posłużył chociażby jako etykieta dla Pierwszego Przeglądu Piosenki Prawdziwej, zorganizowanego przez Macieja Zembatego w gdańskiej Hali Olivia między 20 a 22 sierpnia 1981 r. – upominał się bowiem o inne ważne postaci: Czesława Niemena czy Ewę Demarczyk, niesprawiedliwie wyłączanych z grona „szczyrych”¹². W 1975 r. podpisał zaś głośny List 59, skazując się auto-

matycznie na ostracyzm ze strony władz, co dla artysty święcącego triumfy na studenckich scenach stanowiło pewną przeszkodę, ale tylko częściową. Izolda Kiec, omawiając historię Salonu Niezależnych – kabaretu, którego filarem był Kleyff – przypomina, że bard okazał się sławnym wśród ubeków „elementem antysocjalistycznym”¹³.

Podobnie jak w przypadku memuarów autora *Przypowieści o jeżach* w Kleyffowych wspomnieniach raz po raz pojawiają się nuty antypatetyczne, trwa ciągle poszukiwanie przeciwwagi dla martyrologicznych gestów, dla dusznej wzniosłości towarzyszącej byciu bardem zaangażowanym w działalność podziemia¹⁴. Znowu podobnie do Kelusa opisuje swoje wybory jako naturalnie wpisane w młodość, pozbawione rozgłosu i patosu:

*Ale chciałbym zaznaczyć, że cała moja historia kombatancka, te kilka razy po czterdzieści osiem godzin, to była bułka z masłem. Dziś patrzę na to jak na wielką przygodę. Największym moim stresem było, że jak mnie zamkną, to mama zostanie i będzie się przejmować*¹⁵.

Życiorysy obu artystów splatają się znacząco: Marzec, KOR, szyszki, piosenki sensu, przyjaźń dwóch twórczych osobowości. Przyznaje Kleyff, że na prace wysokościowe, które pozwoliły mu zarobkować¹⁶, a przede wszystkim do piosenek „wypchnął” go właśnie Kelus¹⁷. Twórca *Boscha* od razu zaczął pisać idiomem bardowskim, głęboko zanurzonym w samiz-

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 r. na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

² *Aneks. Kawał w bok od szosy głównej...*, w: K. Gajda, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998, s. XXIX.

³ Tamże, s. LXVII.

⁴ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęśna, *Stał się leje, moc truchleje*, w: *Nietykalni. Reportaże roku 1999*, Warszawa 2000, s. 10.

⁵ O okolicznościach tej sprawy, także w kontekście późniejszych wydarzeń marcowych, zob. J. Kleyff, *Rozmowa*, Wołowiec 2012, s. 24–26.

⁶ Tę symboliczną genealogię – między babcią Krojtenkraft a dziadkiem spokrewnionym z Wybickim – przywołał Kleyff podczas jednego z przesłuchań pomarcowych, co wywarło ogromne wrażenie na funkcjonariuszu. Wychodząc z aresztu, rzucił artysta: *Nie zastanawia pana, że zabrałście mnie z domu za babkę, a wypuszczacie za dziadka?* (tamże, s. 27). Jeszcze ciekawszym „zeznaniami” okazał się przedyskutowany przez Kleyffa na SB tekst piosenki *Źródło* (tamże, s. 34–36).

⁷ Przez kilkanaście lat odmawiano mu chociażby wydania paszportu (tamże, s. 17).

⁸ Tamże, s. 22.

⁹ Tamże, s. 29.

¹⁰ Zob. K. Rokicki, *Salon Walendowskich*, „Biuletyn IPN” 2004, nr 04, s. 91–92.

¹¹ J. Kleyff, dz. cyt., s. 120.

¹² Tamże, s. 116.

¹³ I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 310.

¹⁴ O kłopotliwej i będącej „źródłem napięć” roli barda w optyce Kleyffa wspomina Olga Lewandowska, *Ideal barda w twórczości pieśniarskiej Bulata Okudźawy i Jacka Kleyffa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2016, nr 1, s. 48–49.

¹⁵ J. Kleyff, dz. cyt., s. 47.

¹⁶ Szybko stał się bowiem artystą z „zapisem” cenzury – Kleyff 21 lutego 1976 r. trafił na jej indeks pod pozycją 13. Zob. T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015, s. 95.

¹⁷ J. Kleyff, dz. cyt., s. 15.

dadzie i rosyjskiej pieśni autorskiej: Galicza, Wysockiego, Okudźawy i „śpiewaka łagier-nego Szulca”¹⁸, a także w „białym folku” reprezentowanym przez Woody’ego Guthrie’go i Pete’a Seegera¹⁹. Jednocześnie nie czuł się poetą, a własne wiersze traktował zawsze jako potencjalne teksty piosenek: *Nie lubię mówić o sobie „poeta” jeszcze z innego względu – bo to słowo omija muzykę, wołam o sobie mówić: ten, co wszczepia*²⁰. Takich udanych wszczepień tekstu w muzykę poszukiwał²¹, nie pisał wiele, dopracowywał teksty²², używał poszczególnych fraz ponownie, dokonywał poetyckiego recyklingu, reorganizował składnię, bawił się językową stroną piosenkowego komunikatu²³. Jak nikt inny rozumiał Kleyff od zarania swej kariery, przynajmniej początkowo związanej z kabaretem studenckim, że piosenka jest synergią tekstu i muzyki, jednak przepracowanie, złamanie jej konwencji estradowej pozwala na ekspresję istotnych treści, na udane „wszczepienie” sensu.

Nim na dobre rozpoczął śpiewanie – studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej (gdzie był notabene bardzo blisko marcowych protestów studenckich). Już interwencja wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji (1968) rozpoczęła u Kleyffa zmiany w postrzeganiu rzeczywistości. Były to „drożdże”²⁴ dla jego myśli. Młodzieniec ten pozostawał przy tym wrażliwy artystycznie, rozpoczął przygodę z malarstwem i piosenką, a do tego

okazał się człowiekiem bezkompromisowym, który obywatelską zadziorność doskonale pożytkował w śpiewanych tekstach o zacięciu kabaretowym. W 1969 r. Kleyff otrzymał wyróżnienie na Jarmarku Piosenki odbywającym się w studenckim klubie medyków, w jury zasiadali wtedy m.in. Agnieszka Osiecka i Wojciech Młynarski²⁵. W 1971 r. przyznano mu Trójjązb Neptuna – główną nagrodę na młodzieżowej wówczas FAM-ie, natomiast rok później nagrodzono go na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie. Środowisko kultury studenckiej – z którego wyrosły i Studencki Teatr Satyryków, i Salon Niezależnych, i Teatr Ósmego Dnia²⁶ – okazało się naturalne także dla piosenki niezależnej, umożliwiło zatem początkującemu twórcy postawienie pierwszych kroków scenicznych. Stało się też źródłem swobodnego odium, które miało niebagatelny wpływ na dalszą recepcję tej twórczości. Jak podkreśla Tadeusz Nyczek: to, że *kojarzono go zbyt długo z nurtem studenckim*²⁷, wpłynęło na problemy Kleyffa z późniejszą (również potransformacyjną) obecnością na piosenkarskim rynku.

Taka też była droga tych utworów – wydatnie wpłynęły one na rozwój Salonu Niezależnych, *jednego z najciekawszych polskich kabaretów, który u progu dekadety lat siedemdziesiątych, w atmosferze ożywienia studenckiego środowiska twórczego ukształtował własny język artystyczny i swój program*²⁸, co rejestrował Jan Poprawa. Trzon kabaretu, który wystąpił

¹⁸ O tych inspiracjach wspomina Kleyff tamże, s. 10.

¹⁹ Opowiada o tym tamże, s. 21. Zob. także A. Bikont, J. Szczęsna, dz. cyt., s. 11.

²⁰ J. Kleyff, dz. cyt., s. 86. W innym z wywiadów deklaruje: *Wiedziałem, że nigdy nie będę chciał składać słów bez gitary. Także ja nie robiłem samych tekstów*, <https://www.youtube.com/watch?v=VjqlElpooPY> [dostęp 22.06.2017].

²¹ Jako znakomitych artystów piosenki od „wszczepień ochronnych” wymienia jednym tchem Kleyff: Marka Grechutę, Katarzynę Nosowską, Kazika Staszewskiego, Krzysztofa „Grabaję” Grabowskiego, Jana Krzysztofa Kelusa, Wojciecha Bellona, Bulata Okudźawę, George’a Brassensa i Boba Dylana (zob. J. Kleyff, dz. cyt., s. 86–87).

²² Znakomicie uwidacznia się to w zbiorze wydanym w ramach serii „Biblioteka Bardów”, gdzie wspomina artysta o „istotnym „dokończczeniu” niektórych piosenek nawet lata po zaśpiewaniu ich pierwotnych wersji – J. Kleyff, *Biblioteka bardów*, grafiki J. Kleyff, Warszawa 2000, s. 6.

²³ Tym wszystkim nieustannie zaskarbia sobie serca wielbicieli z kolejnych pokoleń, czego dowodem gorąco przyjęty występ jego Orkiestry Na Zdrowie na Przystanku Woodstock w 1995 r., nagrodzony Złotym Bączkiem, czyli główną nagrodą festiwalowej publiczności.

²⁴ To znamienne określenie pochodzi od samego artysty, J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 31.

²⁵ Kleyff określa to wydarzenie jako istotną dla rozwoju kariery i dalszych artystycznych decyzji cezurę. Tamże, s. 32.

²⁶ Wspomina bard: *Mówię „Poznań” – myślę „Teatr Ósmego Dnia” i na odwrót. Salon Niezależnych i Teatr spotykały się ze sobą w latach 70. ciągle* (Osemki, „Teatr” 2005, nr 1–3, s. 39).

²⁷ T. Nyczek, M. Tarkowski, J. Weiss, J. Kleyff, *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008, s. 121.

²⁸ J. Poprawa, *Zaśpiewać na barykadzie młodości*, Warszawa 1984, s. 45–46.

po raz pierwszy 12 grudnia 1970 r., stanowili: późniejszy dziennikarz i prezenter Janusz Weiss, Michał Tarkowski (mocno związany z piosenką zaangażowaną lat 70. i 80., śpiewający Kryla w przekładach swojego brata Jacka Tarkowskiego, wykonujący repertuar łagrowy czy folkowy) oraz Jacek Kleyff. Tadeusz Nyczek, zapalony i profesjonalny kronikarz działalności Niezależnych, tak opisywał tego ostatniego:

*Schludniejszy onegdaj ubiór zmienił się w luzackie barwne koszulki, dżinsy, jakieś okręcone wokół szyi apaszki. [...] Ten spory krasnoludek, ruchliwy i rozrywkowy, chyba najbardziej za-władnął wyobraźnię wszystkich, którzy z Salo-nem w jakikolwiek sposób mieli do czynienia*²⁹.

Jednocześnie *bez piosenek Jacka nie byłoby Salonu. Stanowiły jego część najbliskościwszą, najbardziej zaskakującą i – nie bójmy się tego słowa – niesamowitą*³⁰. Oczywiście programy Salonu Niezależnych nie spotkały się z ciepłym przyjęciem władz i zaczęto coraz mocniej utrudniać działalność artystyczną tych naczelników ironistów. W obliczu coraz większych problemów, odwoływanych występów, dyskomfortu spowodowanego z jednej strony postępującą cenzurą, z drugiej zaś oczekiwaniami otoczenia opozycyjnego, które, przynajmniej w jakiejś części, żądało piosenki interwencyjnej i deklaratywnej, Kleyff postanowił wycofać się z tego środowiska. Po zamknięciu Salonu w 1976 r. nastąpił zatem pewien eskapistyczny okres w życiu pieśniarza – wiążący się z powrotem do malarstwa, wyprowadzką na wieś, do Wólki Krasienińskiej (po uprzednim czternastokrotnym, na przestrzeni czterech lat, migrowaniu po warszawskich adresach), a także z intensywną pracą na wysokościach.

To ostatnie doświadczenie owocuje wyjazdem do Nepalu³¹ i ogólnym zainteresowaniem himalaizmem, co nie dziwi, gdy zważymy, że w tym czasie prace na wysokościach prowadzili chociażby Leszek Cichy (czasem pracując z Kleyffem po sąsiedzku) czy Jerzy Kukuczka. Bardzo dobre zarobki i wymóg odkładania części gotówki na konto wyprawowe w Klubie Wysokogórskim PTTK umożliwiły artyście podróż z żoną Bożeną na trekking do Indii³². Tym sposobem w połowie grudnia 1984 r. bard udaje się w podróż życia – przez Indie do Nepalu. Po handlu (dodatkowy sposób opłacenia podjętej ekspedycji) na Pahargandzu, po podróży zatłoczonym nocnym pociągami do Katmandu, po jeździe na dachu autobusu docierającego najbliżej Czomolungmy, czyli Mount Everestu – możliwe staje się bezpośrednie doświadczenie wysokich gór i zdobycie po wielodniowej wędrówce szczytu Kala Pattar. Widać w opowieściach Kleyffa z tamtego czasu olśnienie przyrodą, zachodami i wschodami słońca, uwyrażnia się jednak przede wszystkim wpływ kontaktów z lokalną społecznością na poszerzenie jego oglądu świata. Kleyff spotkał się tam np. z tragarzami pomagającymi przemierzać wspinaczom tę trudną krainę, z mantrującymi hindusami, z Tybetańczykami: *No były tam po drodze klasztory, ale nie lubię zwiedzać architektury, wolałem zwiedzać świątynię przyrody, to znaczy cyrk minerałów, oglądać lawiny i potworne skały. Wielkie przepaście i lodowiec*³³. „Świątynia przyrody” i ludzie jako jej kapłani wracają ciągle w piosenkach Kleyffa.

Wszystkie te doświadczenia wiązały się także ze zwrotem ku Dalekiemu Wschodowi, myśli zenistycznej i taoizmowi. Przy czym, jak deklaruje autor, to konsekwentne dążenie, ewolucja

²⁹ T. Nyczek [i in.], dz. cyt., s. 31.

³⁰ Tamże, s. 119.

³¹ Opisuję tę podróż na podstawie obszerniejszego fragmentu z J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 143–169.

³² Te czynniki sprzyjały ogromnemu rozwojowi polskiego himalaizmu. Zob. Z. Kowalewski, A. Paczkowski, *Himalaje. Polskie wyprawy alpinistyczne*, Warszawa 1989.

³³ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 162.

intelektualna, a nie nagle przemiana: *nieśmiało zbliżam się do bycia kibicem taoizmu. Po prostu ta dialektyka jest mi najbliższa. Siedzi to we mnie w sposób mniej uświadomiony chyba już od dzieciństwa*³⁴. Jego lektury znalazły odzwierciedlenie w tworzonych od połowy lat 80. piosenkach, a oprócz *Mistrza i Małgorzaty*, która to powieść wyróciła mu *cały kruchy wewnętrzny porządek*³⁵, były to dzieła fundatorskie buddyzmu zen: *Się nie odżegnuję, czytałem Trzy filary zen, Koło życia i śmierci i dla mnie to jest o wiele mądrzejsze niż Biblia. Jest dzie sięć przykazań tu i tu. Tylko u nas jest w tych przykazaniach własnościowość*³⁶. W międzyczasie, w roku 1988, udaje się Kleyffowi wraz z rodziną wyjechać na jakiś czas do Londynu, gdzie handluje swoimi obrazami i uczestniczy w karaibskim festiwalu w Notting Hill³⁷. Te epizody malarskie są już od końca lat 70. coraz częstsze, czemu sprzyja środowisko, w jakim zdecydował się zamieszkać artysta, porzucając Warszawę dla wiejskiego azylu. Umożliwiło mu to wszystko przeprowadzenie gruntownych zmian w dotychczasowym życiu i otworzyło nowe drogi dla twórczości, która stała się bardziej wyciszona, odrzuciła sarkazm na rzecz dobrodziejnej ironii, zawarła pakt pokoju ze światem i ludźmi. Kleyff zaczerpnął głębszego oddechu – jego piosenki także:

W takie i inne sposoby rozpoczynaliśmy potem wszyscy razem na wsi szeroko pojęte samoleczenie jaźni, połączone z doprowadzaniem do porządku kondycji psychicznej i fizycznej, bo na dodatek w ogóle nie piliśmy alkoholu. Zaczęłem odżywać, pracowałem na wysokościach, w tym czasie byłem już o dwadzieścia siedem kilogramów chudszy niż za Salonu. I tam, na wsi, jeśli w ogóle tworzyłem, to samokształceńczo, te

*długie przejazdy z gitarą. Tam powstała Orkiestra Razem, tam powstały załączki Orkiestry Na Zdrowie*³⁸.

Jego sąsiadem był m.in. Jerzy „Słoma” Słomiński, jeden z najwybitniejszych polskich bębniarzy, wokalista i wytwórca bębnow. Część pozostałych lokalnych przyjaciół zajmowała się obróbką srebra, Kleyff nieustannie malował, wszyscy – nauczycieli się sztuki uprawy roli od miejscowych – utrzymywali się z pracy własnych rąk, powołując nieformalną grupę rzemieślników i artystów. Dodatkowo w tym mniej więcej czasie Kleyff został wegetarianinem, co miało początek w eksperymencie – zorganizowanym przez Jerzego Grotowskiego we wrocławskim teatrze – w którym bard wziął udział, wysłuchując wstrząsającej relacji o tym, co część uczestników przedsięwzięcia zastała w PRL-owskiej rzeźni³⁹. Wszystkie te kontakty, metamorfozy mentalne i fizyczne prowadzą do powstania w 1986 r. Orkiestry Na Zdrowie, aktywnej do dziś, restytuującej tradycję folku i muzyki etnicznej z jednej strony, z drugiej zaś eksplorującej przestrzenie reggae, z małą domieszką rocka. Tak jej muzycy opisują płytę *Jest los*:

*Piosenki Jacka Kleyffa i Słomy w naturalnej, nieskrępowanej i oryginalnej interpretacji. Swoisty styl zespołu oparty jest na syntezie muzyki reggae z muzyką etniczną. Są tu rytmy folkowe i rockowe; są „ukraińskie” zaśpiewy na głosy, słowiańska melodyjność, afrykańskie bębny i wiele innych elementów World Music*⁴⁰.

Kluczem działań artystycznych ONZ są improwizacyjne doświadczanie rytmu i wpisywanie w nich Kleyffowych tekstów. Na pytanie o to, czy

„folk ma szansę (czy powinien) konkurować z komercyjnymi nurtami współczesnej muzyki” – założyciel ONZ odpowiada bez wahania: *Ma i powinien*⁴¹. Co udowadnia nie tylko deklaratywnie, lecz przede wszystkim artystyczną aktywnością, poszerzającą polską fonosferę skupioną wokół muzyki etnicznej – nierozłącznie związaną w jego ujęciu z tekstualną warstwą piosenki. Czymś naturalnym była zatem droga od Salonu Niezależnych, przez bardowskie akty solowe (podejmowane i obecnie), Orkiestrę Razem aż do Orkiestry Na Zdrowie. Stylistyka muzyczna ewoluowała i meandrowała, stylistyka Kleyffowych tekstów również przeszła od początku lat 80. niemałą przemianę, jedno na pewno pozostało – śpiewanie o kwestiach ważnych, mantrowanie słowem, obracanie sensu w piosence jak buddyjskiego młynka modlitewnego.

Kleyff ma na koncie cztery solowe albumy, z czego pierwszy został opublikowany w Kulusowej oficynie CDN pod tytułem *Dokąd to obywatelu?* (1983), a najnowszym jest *Znalezienie* (2013). Z ONZ-em nagrał pięć albumów, w większości z własnymi tekstami, nierzadko z autorską muzyką. Dorobek uzupełniają dwie edycje tekstów w seriach: „Poeta – Pieśniarz” (*Piosenki z lat 1967–1980*) oraz „Biblioteka Bardów”. Cennym źródłem wiedzy o życiu i twórczości tego artysty jest oczywiście *Rozmowa*, wywiad rzeka, na podstawie którego można choć w części pojąć fenomen Kleyffa, obecnego na scenie od trudnych czasów cenzury PRL-owskiej po również niełatwe uwarunkowania wolnorynkowe, naznaczone przełomami komercyjnym i cyfrowym, które na zawsze zmieniły scenę muzyki, spychając

wszelkie warianty World Music oraz piosenkę bardowską w jeszcze głębszy cień. Autor *Skwarnych Mrozów* mówi o sobie: *Ogólnie to nie wiem, czy dziś czuję się poetą; raczej rzemieślnikiem precyzji słowa w danym wzruszającym momencie życia*⁴². Precyzja słowa i jego magia, poczucie brzmienia i wędrówka przez meandry rytmu – oto Kleyff w pełnej okazałości.

„WYRUSZA Z MIASTA SZUKAĆ SZCZĘŚCIA DALEJ”. BOSCH⁴³

Takie oto wspomnienie pojawia się w *Rozmowie*: *Byłem już po Indiach, wyjeżdżamy do Londynu z walizką moich obrazów. Planuję jeździć po galeriach, malować na chodniku i zarobić trochę pieniędzy*⁴⁴; tak natomiast opisuje Kleyff pierwsze chwile bytności w Wólce Krasienińskiej: *Puszczamy latawce, latają zimorodki, maluję obrazy*⁴⁵. Nie tylko pisaniem i śpiewaniem piosenek trudnił się autor *Schulza*. Jego malarskie zdolności pozwalały mu niejednokrotnie zarabiać, ale pokazywały również, jak artystycznie zmultiplikowaną osobowością, jak dalece interdyscyplinarnym twórcą stał się Kleyff. Grafiki tworzyli i inni bardowie – Andrzej Garczarek czy Mirosław Czyżykiewicz, dużo niepublikowanych szkiców pozostawił po sobie Jacek Kaczmarski, profesji malarskiej poświęcił się w pewnym momencie Jan Wołek. Nie zawsze oczywiście twórczość plastyczna znajdowała odzwierciedlenie w tej poetyckiej, wspierała natomiast bez wątpienia wyobraźnię, dopełniała sensualizm obrazowania, a nierzadko kierowała wprost do tradycji malarskich i konkretnych dzieł. Zdecydowanie najpłodniejszym autorem śpiewanych ekfraz – wszelkich słowno-muzycznych

³⁴ Tamże, s. 5.

³⁵ Tamże, s. 11.

³⁶ Tamże, s. 178.

³⁷ Zob. tamże, s. 138–139.

³⁸ Tamże, s. 44.

³⁹ Zob. tamże, s. 219–222.

⁴⁰ Cyt. za: <https://web.archive.org/web/20061217060846/http://www.kleyff.pl:80/?id=15> [dostęp 24.06.2017].

⁴¹ *Ankieta*, „Czas Kultury” 2000, nr 4, s. 69–70.

⁴² J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 49.

⁴³ Fragment ten został opublikowany jako część porównawczego artykułu: K. Dźwinel, „Za pasem nóż, a w ręku kij”. Obrazy Hieronima Boscha jako źródło inspiracji Jacka Kaczmarskiego i Jacka Kleyffa, w: *III Łódzkie Spotkanie Studentów Historii Sztuki*, red. K. Stefański, A. Barczyk, Łódź 2015, s. 95–106.

⁴⁴ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 138.

⁴⁵ Tamże, s. 63.



transpozycji sztuki – był Kaczmarowski⁴⁶, co wiązało się przede wszystkim z przyjętym przezeń modelem piosenki intensywnie intertekstualnej, do granic możliwości, nawet jak na szerokie w tym zakresie konwencje piosenki artystycznej: zanurzonej w świecie tekstów, momentami encyklopedycznej⁴⁷. Kleyff tak intensywnie nie eksploatował wątków malarskich, jednak postanowił sięgnąć po obraz Hieronima Boscha⁴⁸. Poniższe słowa Kaczmarowskiego, który również odwoływał się do dzieł tego malarza (*Mistrz Hieronimus van Aeken z Hertogenbosch zwany Boschem, Syn marnotrawny, Wóz siana*), doskonale oddają także istotę boschowskiego patronatu nad twórczością Kleyffa: *jest to pewnego rodzaju rozpasanie, taka zmysłowość towarzysząca mi od początku mojego pisania, od utworu Hieronim Bosch, gdzie aż kipi od podobnie zmysłowych obrazów życia. I te barokowe skłonności biorą czasami górę nad precyzją myśli, nad dyscypliną stylu*⁴⁹. Mimo że to Kaczmarowski, a nie Kleyff był specjalistą w piosenkowej ekfrazie – proponuję przyjrzyć się znakomitej interpretacji płótna dokonanej przez śpiewającego i malującego autora *Huśtawek*, który ma o stylistycznym „rozpasaniu” pojęcie jak mało kto.

Utwór Kleyffa pt. *Bosch* wyróżnia się dość skonkretyzowanym punktem ekfrastycznego

odniesienia – i w przypadku Kaczmarowskiego *Mistrza Hieronimusa* możemy uznać za takowy *Ogród rozkoszy*. Pierwotnie piosenka założyciela Orkiestry Na Zdrowie nazywała się *Wędrowiec*, z podtytułem *według obrazów Hieronima Boscha*⁵⁰. Taka tytułatura kieruje zasadniczo do dwóch dzieł: *Wędrowca* (alternatywna wersja tytułu: *Wędrowni handlarz*), wchodzącego w skład tryptyku *Wóz z sianem*⁵¹, oraz drugiego *Wędrowca* (alternatywnie: *Syn marnotrawny*), którego namalował artysta dziesięć lat później, ale który jest tym samym podróżnikiem⁵² (odróżniają ich tylko szczegóły, wydobyte przez barda). Łatwo wskazać bezpośrednią inspirację, ponieważ Kleyff umieścił w tej piosence charakterystyczne elementy pochodzące właśnie z drugiego płótna:

*Za pasem nóż, a w ręku kij,
krawieckie szydło w kapeluszu
wędrowiec ma,
gdy go spostrzeża w oknie
stary Hieronim Bosch.
Hieronim może bez okazji
przez dzień mieszka tutaj,
a może ta gospoda idzie do nich
z innych już stron.
Rodzony majem czy sierpniem,
wędrowiec czy obraz jest i co ważniejsze i dla kogo,
gdy spogląda wstecz*⁵³.

⁴⁶ Autor książki o wschodnich inspiracjach malarskich barda pisze: *Z ogromnego bloku dokonań poetyckich Kaczmarowskiego aż sześćdziesiąt tekstów to ekfrazy. W poezji polskiej, a nawet w poezji światowej, nie ma podobnego przypadku* (A. Kasparek, *Galeria Jacka Kaczmarowskiego. Skrzydło wschodnie*, Gdańsk 2013, s. 11). Przypomnę, że tabelarycznie uporządkował te inspiracje K. Gajda: tenże, *Jack Kaczmarowski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 161–164.

⁴⁷ Co podkreślał Krzysztof Gozdowski w swej pracy magisterskiej „Między encyklopedyzmem a egocentryzmem. O podmiocie piosenek Jacka Kaczmarowskiego” (Zielona Góra 2003).

⁴⁸ Jako kontekst warto na pewno przywołać dwie inne boschowskie piosenki, tym razem autorstwa artystów czeskich: Vladimíra Mertzy *Pomeranče Hieronima Bosche* oraz Jaromíra Nohavicy *Darmoděj*. Są to inspiracje w gruncie rzeczy nieekfrastyczne, a raczej odnoszące się do ogólnego klimatu tych obrazów i osoby ich twórcy. Merta wykorzystuje w pieśni poetykę absurdu, której notabene nienawidził (opowiada o tym w jednym z wywiadów: *Most přes zčubené doby* [wywiad V. Lindaura], „Rock a pop” 1993, 4, č. 22, s. 18–19). Nohavica wspomina zaś o „fletni Hieronima Boscha”, odtwarzając mroczny nastrój tego malarstwa w nocnym pejzażu naszkicowanym w *Darmoděju*. Autor *Mikymauza* odbiera jednocześnie boschowski patronat: *Niustannie prowadzi mnie kulawy pielgrzym Boscha, ten obraz mam głęboko w sobie* (za: J. Rauwolf, *Hledání Jaromíra Nohavici*, Řitka 2007, s. 234). Zob. uwagi o Boschu w wybranych czeskich piosenkach folkowych zawarte w książce J. Prokeša, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, Brno 2011, s. 31–32, 94.

⁴⁹ *Pożegnání barda. Z Jackiem Kaczmarowskim rozmawia Grażyna Preder*, Koszalin 1995, s. 117–118.

⁵⁰ Zob. J. Kleyff, *Piosenki z lat 1967–1980*, Wrocław 1989, s. 49–52.

⁵¹ Należy w tym miejscu przypomnieć, że Jacek Kaczmarowski napisał ekfrazę tego obrazu pod tytułem *Wóz siana* (wg obrazu H. Boscha).

⁵² Zob. W. Bosing, *Hieronim Bosch* (ok. 1450–1516). *Między niebem i piekłem*, tł. E. Wanat, Warszawa 2005, s. 61.

⁵³ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 76. Teksty z tego wydania podaje zgodnie z ich oryginalnym rozmieszczeniem w formie wyśrodkowanej, która umożliwia czytelnikowi obserwację zróżnicowań wersyfikacyjnych obecnych w piosenkach Kleyffa, choć oczywiście nie jest doskonała.

U Boscha widzimy dokładnie tę samą postać: ma nóż za pasem (pierwszy Wędrowiec, z *Wozu z sianem*, również), trzyma w jednym ręku kij (na *Wozie z sianem* kij jest trzymany obiema rękami), podczas gdy w drugim – kapelusz z wbitym węń krawieckim szydłem. Zgadza się też spojrzenie wstecz: nędznie ubrany wagabunda tęsknym okiem zerka w stronę niszczącej karczmy (rozpada się ona fizycznie – ma dziurawy dach i luźne okiennice – ale Bosch wskazuje także na upadek moralności reprezentowany przez sikającego na budynek pijanego mężczyznę oraz lubieżnie obściskującą się w drzwiach parę). Walter Bosing zauważa, że na obrazie tym *przez okno wygląda kobieta, a klientem, na którego zdaje się czekać, mógłby być właśnie wędrowiec*⁵⁴. Kleyff zupełnie inaczej interpretuje tę scenę: to nie karczmarka, lecz Hieronim Bosch, który zatrzymał się gdzieś w drodze, spogląda na wędrowca i już planuje kompozycję nowego obrazu. Autor zaznacza jednak, że może owa gospoda idzie „z innych już stron”, podkreślając jej wymiar symboliczny, bajkowy, zaświatowy, jak gdyby bronił się w jakiejś mierze przed ewentualnym zarzutem nieścisłości⁵⁵. Tego typu emendacje to znamienna cecha ekfrazy, gdzie historia opowiedziana malunkiem staje się często tylko pretekstem do własnej opowieści poety. Ekfrazy rozszerzają pole semantyczne obrazu, bo mają przecież własne pole poetyckie, określoną kreację podmiotu i zawsze są szersze przynajmniej o kontekst tego obrazu, ale też warstwę muzyczno-wykonawczą.

Wyekspozowane spojrzenie wstecz wędrowca wzbudza ciekawość:

*A może pokazuje drogę, tę, co zawsze zna, stąd
komuś, kto zza rogu wprowadza go w błąd.
Wędrowiec pod mankietem*

*od koszuli lnianej ma bransoletkę,
od różdżkarza pamięć z odkuwki miedzianej jak amulet.
Wyrusza z miasta szukać szczęścia dalej,
hen za Pireneje,
na Niderlandach nikt nie pyta o niego
wiosnę lub dwie*⁵⁶.

Widzimy tutaj, jak wiele podlega dopowiedzeniu, rozwinięciu, dointerpretowaniu. Pojawia się jeszcze wyraźna perspektywa kontemplacji, hołdowanie poetyce oka, która w tekście zostaje odbita przez rozważanie potencji semantycznych danego elementu (tu: kontekstu i celu spojrzenia), jak gdyby podmiotem Boscha był oglądający płótno, który przeżywa opisaną na nim historię. W boschowskiej piosence Kaczmarowskiego mówiono „z wnętrza” obrazów, natomiast Kleyff stosuje perspektywę zewnętrzną – dwie odmienne strategie, które jednak w równie udany sposób wydobywają z malowideł coś więcej, ożywiają je narracyjnie.

Frapująca pozostaje także druga część utworu autora *Huśtawek*, wskazująca, że obrał artysta mocno baśniową stylistykę i pozostał przy tym wierny przekazom historycznym:

*Pobożny i okrutny jest Filip Drugi Hiszpański;
ogląda „Siedem grzechów głównych”,
wczesny Hieronim Bosch.
Król do swej celi
każe płótno to natychmiast sprowadzić
i syci nim okrutność i swój najjaśniejszy sąd.
[...]*

*I teraz znowu szarym świtem
Filip na koniu w deszcz,
i tak zbliżają się do siebie bezlitośnie.
Bo pędzi ku północy, skąd wędrowiec idzie,
tak jak przez Pireneje, samotnie.
I tylko ręka z mieczem i ręka z amuletem,
i tylko oni dwaj na drodze dalekiej*

⁵⁴ W. Bosing, dz. cyt., s. 63.

⁵⁵ W refrenie pojawia się wprost wątek baśniowej umowności przedstawianej historii: *Czy bywa tak, czy może nie, / do końca dobrze nie wie nikt, / czy bajki tej bieg / śpiewa się dziś, oj dziś, dziś?* (J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 77).

⁵⁶ Tamże, s. 76.

oko w oko.
I zsiada Filip...
nie wie, co zrobić z mieczem;
kto wie, czy stary Hieronim Herzogen Bosch
nie uśmiecha się gdzieś
hen, hen, hen⁵⁷.

Syntetyzuje Kleyff onieśmielające, namacalne i tajemnicze zarazem piękno malarstwa Boscha. Oto Filip II Habsburg, który miał w zbiorach płótna Niderlandczyka, zostaje przez jego sztukę do głębi poruszony (nic dziwnego, skoro oglądał przytłaczające konkretem, zakłęte w drewniany blat okrągłego stołu *Siedem grzechów głównych i cztery rzeczy ostateczne*). Jakiś błysk okrucieństwa sprawia, że król wyrusza w szaleńczą podróż, by uciszyć obudzone przez Boscha demony, by zemścić się za bezsenność. Na szlaku spotyka jednak wędrowca z obrazu, który ostudza w nim żądzę mordu. W ten niezwykły sposób pokazuje Kleyff, jak sztuka potrafi rozbudzać mrok i jednocześnie wydobywać jasne strony, które niekiedy mogą nawet wytrącić miecz z władczej ręki.

RYM I FILOZOFIA RYTMU

W *Rozmowie* można odnaleźć taką oto poetologiczną replikę:

Fachowcy od literatury podkreślają wyrafinowaną koślawość twoich tekstów. Czy taki był zamysł? Jak odkryłeś tę poetykę? Tadeusz Nyczek w swojej książce o was [czyli o Salonie Niezależnych – K.D.] wskazuje jakieś bardzo ukryte rymy, asonanse... Znałeś się na tym?

Tej poetyki używam nadal, także rozmawiając z tobą, bo ona w poprzek logice pomaga mi lepiej oddawać to, co chcę przekazać. W satyrycznych piosenkach natomiast często stosowałem

rymy spomiędzy białych i zwykłych, nazywając je żółtymi; na przykład „Waldemar, ty się nie martw” albo „Węgier nie ma cegieł”. I tyle⁵⁸.

Rzeczywiście z tzw. rymu żółtego – termin powstał również w kręgu Salonu Niezależnych – stworzył artysta znak rozpoznawczy, zestrójając poszczególne słowa w pozycjach rymowych w taki sposób, by powstał efekt komiczny, zaskakujący, by dźwięki zderzyły się ze sobą, ułożyły w foniczny zgrzyt. Często wykorzystuje się tu asonans, opierając rym na identycznych samogłoskach, nieobcy Kleyffowi pozostaje także konsonans, czyli zestrójanie brzmień spółgłoskowych – wszystkie te zabiegi sytuują artystę w kręgu poetów hołdujących rymom niedokładnym przy jednoczesnej dbałości o eufoniczną szatę wiersza – nieprzypadkowo jeden z jego tekstów (*Podobno*) nosi podtytuł *Z inspiracji Białoszewskim*. Wprawdzie nie rezygnuje autor *Nyski* z tradycyjnych rymów i ich regularności, jednak to właśnie estetyzująca, zamierzona koślawość najwyraźniej wychodzi na plan pierwszy tej lingwizującej poetyki – podejmującej trud pokazania złożoności systemu językowego, mającej ambicję dekonwencjonalizujące. Efekt komiczny, szczególnie pożądaný w czasach Salonu, wydaje się podrzędny wobec efektu brzmieniowego, jaki osiąga autor. Anna Okopień-Sławińska zauważa: *Niedokładność rymowa nie pociąga za sobą w sposób konieczny ubóstwa współbrzmień⁵⁹*, co widać doskonale w przypadku tekstów Kleyffa, a co swoje źródło znajduje w poetykach awangardowych, zwłaszcza w brzmieniowych eksperymentach Tadeusza Peipera. Anna Bikont i Joanna Szczęśna w reportażu o Salonie Niezależnych podkreślają:

Wszystkim naszym rozmówcom pozostał zachwyt dla „rymów żółtych”, czyli inaczej „minię-

tych”. Wystarczy i dziś posłuchać choćby jednej piosenki Kleyffa, by zrozumieć, że jest on prawdziwym mistrzem asonansu: już-już ma się zrymować i w ostatnim momencie „osmyka się”⁶⁰.

Rymy żółte stały się rozpoznawalnym znakiem idiolektu Kleyffa, zrosły się z jego piosenką, uczyniły zeń poetę brzmień chybionych, rzemieślnika mijających się dźwięków, który dezautomatyzuje percepcję słuchową odbiorcy. Oto garść przykładów takich rozwiązań:

*O Jadwidze – Szła Jadwiga pod wieczór / szła Jadwiga na nieszpór / Za Jadwigą tuż Jerzy też śpieszy. [...] Idą dalej, a z tyłu / dziarsko kroczy Bogusław, / zaraz za nim pomyka Czesław⁶¹; O niespełnionej miłości na terenie magazynu koła rolniczego... – Nie chcę, nie chcę na tym azbeście, / bo po azbeście echo się niesie⁶²; Mickiewicz II, czyli Salon Warszawski – próbowałem troszkę / kiedyś z białym proszkiem, / czułem się w Londynie / jak w jakimś kokonie...⁶³. Z pomocą tej autorskiej formy rymowej, towarzyszącej twórczości Kleyffa przede wszystkim do początku lat 80., udaje się mu wprowadzić komizm brzmieniowy oraz stworzyć niepowtarzalną atmosferę purnonsensową. Nie chodzi o postawawogardowe mrugnienie okiem, lecz o ukazanie prawdy o rzeczywistości, o przeciwstawienie się propagandowym kłamstwom. Kleyffowa stylistyka posłużyła do tych celów znakomicie, zbliżając go jednocześnie do kręgu poetyki Pokolenia 68. Stanisław Barańczak włączał do wierszy głosy z zewnątrz, dokonywał licznych defrazeologizacji, szukał pozornych etymologii, uczynił język światem przedstawionym⁶⁴ poetyckich reprezentacji rzeczywistości. Autor *Boscha* również w jakiejś*

mierze podejmuje tę poetykę, wprowadza do tekstów codzienność poddaną absurdalnym wyolbrzymieniom, dodaje jednak i własne propozycje, choćby pod postacią rymów żółtych, ale też licznych rymów dokładnych, gramatycznych, rzadziej łamanych (powstałych w wyniku podziału słów). Uzmysławia tym samym tautologiczność masowej rozrywki doby PRL-u. Zauważa Lidia Burska: *„Rymy żółte” dyskredytowały oszustwa rymów pełnych. [...] Dokładnie zrymowane kłamstwa Kleyffa rozbijały asonansami „żółtych rymów”, zniekształconym głosem, czasem krzykiem, karykaturalnym obrazem i zwykle nieefektywną muzyką⁶⁵*. Zatem ta lingwizująca poetyka znajduje dopełnienia, składając się na charakterystyczny, idiolektotwórczy „panrym” rozwijany pieczołowicie między kolejnymi frazami, a także wewnątrz nich. Rym staje się więc światopoglądem, jak niegdyś rytm dla Bolesława Leśmiana. Przy czym i rytm odgrywa znaczącą rolę w wierszach autora *Huśtawek*.

Prymat rymu żółtego po Salonie nieco przycisnął, łagodniej awangardowość stosowanych układów, do Kleyffowej frazy wkracza natomiast – obecna w niej od zarania, ale jeszcze nie wprost problematyzowana – filozofia rytmu. Oczywiście łączy go artysta z muzyką, powstaje on na styku muzyki i słowa, jest zwróceniem, wspólnym doświadczeniem foniczno-semantycznym, krwiobiegiem piosenki. Wspomina: *Ja byłem zachwycony Ymq Sumac, no i dzięki niej po raz pierwszy poczułem rytm⁶⁶*. Co znamienne, właśnie ta peruwiańska śpiewaczka o pięciooktawowym głosie, wykonująca muzykę etniczną, otwiera Kleyffa na takie odczucie. Dodaje on: *Mam na przykład taką*

⁵⁷ Tamże, s. 77.

⁵⁸ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 113.

⁵⁹ A. Okopień-Sławińska, *Rym*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 387.

⁶⁰ A. Bikont, J. Szczęśna, dz. cyt., s. 16.

⁶¹ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 26.

⁶² Tamże, s. 29.

⁶³ Tamże, s. 60.

⁶⁴ To słynna formuła Włodzimierza Boleckiego, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 203–233.

⁶⁵ L. Burska, *Jacek Kleyff wyrusza z Salonu szukać szczęścia dalej...*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 108.

⁶⁶ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 12.

własną antropologiczną teorię, że im bliżej równika, tym ludzie mają lepsze poczucie rytmu, jest więcej bębniarstwa. Im bliżej równika, tym równiejszy rytm muzyki⁶⁷. Rytm przeszczepiony do jego tekstów wyraźnie konweniuję z nurtem etno, z folkem, z muzyczną podróżą do źródeł, co znakomicie uwidacznia się w piosence z 2010 r. o znamienym tytule *Ayaue*, który to zostaje wyjaśniony przez autora następująco:

to „ayaue”, to jest coś jakby indiańskie zawołanie wolności, bo jest taka teza, że spółgłoski wiążą, a samogłoski uwalniają. I stąd to „ayaue”, czyli *Źródło II* – 2011:

*Ayaue! Wielka siło,
już posklejaj mnie z pęknięcia,
kiedy jeszcze dzieckiem byłem,
świat na moich oczach pękał.
Świat na moich oczach rany leczyl
nowym podzieleniem,
jaki los mi jest tu dany,
czy być wodą, czy kamieniem?*⁶⁸

Wcześniejsze *A ile?* przynosi także kontemplację rytmu, uwidocznioną zarówno w formie wierszowej, jak i we fragmencie: *Nijak, nijak ominąć / pytania: Co to znaczy wznosić się / w jednym rytmie / i jak, i jak, i jak? I nijak, nijak ominąć / wyzwania: Jak umieć kogoś kochać / i w tym samym czasie nie krzywdzić gdzieś kogoś?*⁶⁹. Powracają wielokrotnie pytania „A ile”, „i jak”, które budują mantrę, prześwieclają prymarne kłopoty z istnieniem i relacjami z bliznim. Sposób takiej rytmicznej konstrukcji, postrzępione rondo, podpatrzył Kleyff w zenistycznych medytacjach, gdy pojął, że *jeden dźwięk może obudzić w człowieku niesamowitą*

wrażliwość⁷⁰. Tę empirię wykorzystał artysta chociażby w *Czy?*, gdzie pojawia się słynna mantra: *Dość jest wszystkiego, dojść można wszędzie*⁷¹. To przesunięcie (co ważne: nie zastąpienie) od absurdałnych i demaskatorskich rymów żółtych do etno-zenistycznych i konTEMPLATYWNYCH mantr rytmicznych uważam za kluczowy moment przemiany Kleyffowej poetyki. Jednak obie te cechy charakterystyczne jego idiolektu mają wspólny cel: od rytmu i rytmu przechodzą do innego wymiaru poezji, proponują – potrzebny kiedyś, niezbędny i dziś – namysł przez słuchanie, umożliwiają kształtowanie fonicznej uważności. Te cechy szczególne, składające się wespół na Kleyffa filozofię rytmu (bo i rym pozostaje na jego usługach), dowodzą aktualności literaturoznawczych diagnoz: Kazimierza Wyki, który pisał, iż *wiersz nie jest skorupą na owocu, jaką można odrzucić, chcąc owoc spożyć. Forma wierszowa jest częścią najistotniejszą miąższu, który spożywamy*⁷², oraz Joanny Dembińskiej-Pawelec, która spostrzegła, że rytm oddziałuje konstytuująco i próbuje ocalić tradycję meliczną poezji⁷³ – przypominając o jej kontekście muzycznym. W piosence bardowskiej w ogóle, a w ujęciu Kleyffa w szczególności – i problemy formy wierszowej, i rytm jako tradycja stwarzająca są zagadnieniami podstawowymi.

SPECYFIKA TWÓRCZOŚCI JACKA KLEYFFA

*To on wpuścił do polszczyzny rym żółty [...]. To on rozpychał polski język. Ta chropowatość, nieczystość, to był jego własny styl, jego własny głos, ale jednocześnie jest to język i styl tamtej epoki. Dlatego to tak dobrze wpada w ucho*⁷⁴ – oto słowa Piotra Sommera, który sytuuje Kleyffa

pośród poetów Nowej Fali. Równocześnie dokonuje pewnego uproszczenia w postrzeganiu tej twórczości, sprowadzając ją w zasadzie do jednego tylko okresu – współpracy z Salonem Niezależnych. A przecież już od wyjazdu artysty na wieś i po zakończeniu działalności kabaretu zaczyna się w jego piosenkach wyraźna przemiana, zwrot ku naturze, ku kontemplacji. I poeci Pokolenia 68 zapatrywali się w tę stronę⁷⁵ – związek Kleyffa z lingwistyczno-krytycznym pojmowaniem świata jest rzeczywiście głęboki, jednak w okolicach karnawału Solidarności wkracza on właśnie najgłębiej w tę zenistyczną odnogę. Wydaje się, że to konsekwencja jego wcześniejszych dokonań, językowej świadomości ukazywanej w piosenkowym kostiumie, jego od początku kontemplatywnej frazy.

To ostatnie zagadnienie jest jednym z najważniejszych wyróżników Kleyffowego stylu – oryginalne jak na przyjętą formę frazowanie, rytm rozbijający klasyczny ład piosenkowych wersów. Wpływa on już na specyfikę konstrukcji utworów Kleyffa, którego specjalnością stały się długie piosenki-opowieści, rozbudowane do kilkunastu strof, poprzątkane interludiami i refrenami poddawanych nieraz transformacjom. Tę epicką, dytyrambową, rozbuchaną, momentami nawet szczegółarską konstrukcyjność widać chociażby w *Schulzu*, *Boschu*, *Źródle*, *Nocnoautobusowej*, w dwóch poetyckich listach do Cohena, a nawet w nowych utworach *Skwarne Mrozy* oraz *Sandomierz*. W tak rozbudowanych ramach mieści się znacznie więcej, niż może udźwignąć zwyczajny tekst piosenki, znajduje się tu bowiem miejsce na kompletne rozmyślenia, wielostronne soliloquia, filozoficzne kontemplacje, refleksyjność, które całkowicie przekraczają napotkane ogra-

niczenia kodowe. Na przykład *Nocnoautobusowa* to traktat o poznaniu religijnym, wykład teologii prywatnej, gdzie podaje artysta filozofię znalezienia. To zapis mediolańskiej nocy oświecenia, ujrzenia, że fundamentem życia są wątplenie, szukanie, lecz przede wszystkim znalezienie, któremu można zadać następne pytania. Ta wielowymiarowa, kilkunastostrofowa refleksja zostaje spięta okolicznościową klamrą: *Poranna piosenka, / choć w nocnym ciśnięciu, / spod powiek umysłu / w przesiadce wytryska, i już*⁷⁶. Doskonale wyzyskuje artysta tę konstrukcję piosenki monumentalnej, która jest oczywiście tradycyjnym „wszczepieniem”, wpływającym gładko w melodię, stapiającym słowo z muzyką.

Kleyff jest ponadto artystą poszukującym brzmień na poziomie językowego systemu, stąd jego hiperfoniczny koncept rymów żółtych. Idzie jednak o krok dalej – szuka alternatywnej frazy w obrębie piosenek, nie strojni od zapętleń, delikatnych synkop, stosuje rozliczne wtrącenia, które obok powtórzeń i derytmizacji kształtują jego idiolekt. Można wskazać jeszcze u Kleyffa manierę parentezy, która ma prowadzić – jak w *Pierwszym liście do L. Cohena* – do „czucia oddechu i pulsu”⁷⁷. Wszystko to znajduje odbicie w znanym fragmencie ironicznych *Huśtawek*: *Jeden jest rytm, jeden rytm, / jeden jest węgiel i tlen*⁷⁸, gdzie ta panrytmia znajduje bezpośrednią eksplikację, choć to piosenka jak na Kleyffa w zupełnie klasyczny sposób rytmiczna, ale również charakterystycznie operująca mocno skondensowaną frazą, wyspięwaną z niezwykłą dynamiką, lecz przy jasno zaznaczonych klauzulach oddechowych. Takie, typowe dla piosenki w ogóle, śpiewanie „wers po wersie” próbuje autor *Schulza* poddawać rytmicznym przesunięciom.

⁶⁷ Tamże, s. 207.

⁶⁸ Tamże, s. 232.

⁶⁹ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 133.

⁷⁰ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 221.

⁷¹ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 103.

⁷² K. Wyka, *Bolesław Leśmian. Dwa utwory*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966, s. 226.

⁷³ Zob. J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 167.

⁷⁴ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczesna, dz. cyt., s. 37.

⁷⁵ Ważny kontekst buddyzmu zen osadzonego w kontrkulturze podniosła Bożena Tokarz: *taż*, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 223. Notabene Kleyff wspomina również książkę Aldony Jawłowskiej *Drogi kontrkultury* (Warszawa 1975), opisując te przemiany – J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 48.

⁷⁶ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 102.

⁷⁷ Tamże, s. 40.

⁷⁸ Tamże, s. 44.

Artikulatoryjne utrudnienia, zagęszczenia, rymy żółte, repetycje, wykoślawienia i parentezy tworzą charakter Kleyffowej twórczości, wyraźnie pokazując narodziny piosenki bardowskiej z ducha dekonwencjonalizacji środków artystycznych oraz całej struktury, ale też z ducha poetyzacji tekstu. Skomplikowania rytmiczne, uduziwione rekonstrukcje frazy są bowiem w popularnej odmianie piosenki niepożądane, gdyż komplikują jej percepcję. O taki zaburzony odbiór zupełnie nie martwi się Kleyff, tworząc złożone, naszpikowane potocznymi konstrukcjami i wszelkimi cytatami z rzeczywistości, połamane frazy, podawane w wykonaniach jakby niedbale, mimochodem. Z potrzeby tworzenia piosenki nieszampowej, odbanalizowanej, mającej niepowtarzalny charakter powołuje śpiewający poeta niezliczone paradoksy, szuka wyjątkowych porównań, sprowadza tekst do właściwej mu rangi sztuki poetyckiej. Znakomicie widać te rytmiczne zależności w poniższym fragmencie *Jestem z tobą*:

*Język ciała zna pożegnań
strach i łyż tak jak długo
się odwraca od tych sił,
co są dla ciała
stroną drugą.
Chcę zapytać dziś, gdy widzę cię
i cała tutaj przy mnie jesteś,
czy nie czujesz, że już żadnych
nie ma przeszkód,
że nareszcie –
jeśli nawet czasem wpadasz
w pomieszczenia zimną ciemność
– zawsze możesz być chociażby
na odległość
zawsze ze mną⁷⁹.*

Sam zapis tego tekstu w „Bibliotece Bardów” jest tylko częściowo trafny i doprasza się o zestawienie z nagraniem. Jednak już w nim wi-

dać, jak daleko potrafi odbiec Kleyff od piosenkowej tyranii regularności i sylabizmu oraz jak doskonale pożytkuje nawet wszechobecne w tekstach przeznaczonych do śpiewania rymy męskie, przesuwając je na pozycje wewnętrzwersowe. *Jestem z tobą* uwydatnia wyraźną cechę wokalną artysty, ściśle powiązaną z gęstością sylabiczną kolejnych linijek, mianowicie zbliżenie artykulacyjne poszczególnych wersów do mowy, skandowania, raczej zatem do aoidowskiej opowieści, do folkowej narracji aniżeli śpiewu artystycznego, zorientowanego autotelicznie na samego siebie, na efekt artystyczny. Ten sposób frazowania jest nierzadko przetykany refrenicznymi strukturami kontemplatywnymi złożonymi z połączonych w całości sylab: la la la, na na na, ale też ayaue, jakatytakija (*Zwierciadélko*) czy inne mruczone mantry. Notabene, widać tu znaczące przesunięcie – od kabaretowych transformacji „lalala” z pijackiego monologu dziada Kaczorowskiego (*O pierwszym skrzyptku*) do szamanistycznych i ekstatycznych zaśpiewów w późniejszej twórczości posalonowej. I w tych momentach rytmicznych Kleyff zdaje się poddawać magii rytmu, poszukiwać jego istoty.

Autor *Huśtawek* jest przy tym wszystkim mistrzem powtórzenia, bardem repetycji, wyznawcą autoparafrazy, autosamplerem. W wielu jego utworach powracają poszczególne refreny, frazy czy nawet ich strzępki: „jaśniej najjaśniej” (*Nauczycielko, Znaleźnienie II*), „na ile się da” (*Tu na dole, Tutaj, Zakochani*), „W powietrzu dzwon...” (cały refren powtórzony w Nysce oraz *Każdej sekundzie*) czy najczęstsza bodaj repetycja „na tym świecie i w tym ciebie” (*Rozpostarta, Czy?, Jaskółeczka, Ayaue*, czyli *Źródło II*). Wszystko to służy uspojeniu dorobku (w zasadzie ta repetycyjność charakteryzuje cały okres ONZ-owski twórczości Kleyffa i trwa do dziś), pomaga przy tym w ukonstytuowaniu mantry jako przestrzeni

poetyckiej komunikacji. Kleyff powtarza to, co jest dla niego ważne, co ma zostać zapamiętane, rozważnie zinterpretowane. Uwydatnia prawo piosenkowej mnemoniki, oralnej opowieści, by frazy zapadały w pamięci odbiorców, by do nich nieustannie powracały, by łączyły te piosenki w spójny program, w historię człowieka, który je napisał, umuzyczył, a teraz (tu i dziś) śpiewa, uwalniając energię połączoną, synergię słowa i muzyki. Mistrz repetycji jest oczywiście mistrzem refrenu. W drugiej części *Znalezienia* wprowadza go tak: *Tyle, ile tu dojrzały jestem już, to tyle sobie mówię – znajdź / przełącz i za nią ciągnij wóz, ciągnij przez świata kraj*⁸⁰. Wpisana weń na poły autorska konstrukcja „tyle, ile... to tyle” to fraza znakomicie „wszczepiona” (podług nomenklatury barda) w cały ten intensywnie zrytmizowany utwór, zwracająca uwagę na doniosłą rolę udźwięcznienia, brzmienia, eufonicznej szaty słowno-muzycznych połączeń dokonywanych przez Kleyffa.

Rytm i rym poddawane tak pieczołowitym przekształceniom są cechą niezmienną piosenki uprawianej przez współtwórcę Salonu Niezależnych i Orkiestry Na Zdrowie. Właśnie na drodze między tymi dwoma podmiotami artystycznymi dokonuje się wyraźna przemiana Kleyffa jako autora tekstów, jego zwrot ku Dalekiemu Wschodowi, ku wyciszeniu, co znakomicie podsumowuje Nyczek:

*Wczesny Kleyff, ten Salonowy i nieco późniejszy,
jest bardzo jeszcze kabaretowy, prowokacyjny,
śmieszny i często szokujący jak nie treścią, to formą. [...] muzyka zaś, wyrazista i pełna charakterystycznych Kleyffowych rytmów, bardzo wspiera tekstowe ekscesy i paradoksy.*

Kleyff z czasów Orkiestry Na Zdrowie to już inny autor. Ani walczący, ani ironiczny. Po du-

chowej przemianie, jakiej doświadczył na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, odkryciu buddyzmu z jego uniwersalizmem duchowym, zresztą bardziej jako filozofii życia niż religii, po częściowym przynajmniej rozstaniu się z Miastem jako siedliskiem agresji i doraźności, uspokoił także swoją poezję. [...] Najważniejsze okaże się „trzecie wyjście”, trzecia droga, poza ideologiami, religiami, pochodzeniem i polityką.

[...] *Prawdziwie wolny artysta*⁸¹.

W istocie, przemiana w tych piosenkach jest wyraźnie widoczna, jednak należy podkreślić, że to przemiana treści i ogólnego tonu czy nastroju, nie zaś poetyckich form. Kleyff również w ściszonych utworach pisanych po wyprowadzce z miasta, po doświadczeniu gór Nepalu, po rozlicznych lekturach okołobuddyjskich, po wspinaczkach na sosny u boku Kelusa – pozostaje rzeczywiście nowofalowym, bo niestrudzenie eksperymentującym poszukiwaczem powiązań sensu i rytmu. Ten nietuzinkowy zwrot, ta zmiana kierunku z myślenia ironicznego na myślenie kontemplatywne przejawia się na przykład w piosence *To, co teraz*:

*Stary Hindus wciąż mówi,
cały czas, cały czas, cały czas;
piękna Chinka powtarza,
na ile, na ile, na ile się da,
że to co jest teraz tu dziś, tu dziś, tu dziś,
to brama
wylączna do świata
i każde tu z nas
(obstawiam, że ty i ja, ty i ja, ty i ja...)
ma jedną z tych bram;
obstawiam... ty masz i ja mam.
Mammamamamama...
Bo mama, bo mama to pierwsza brama*⁸².

⁸⁰ Cyt. za: J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 236.

⁸¹ T. Nyczek [i in.], dz. cyt., s. 128.

⁸² J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 109.

⁷⁹ Tamże, s. 114.

Następuje proste w gruncie rzeczy spojrzenie w stronę Orientu, przywołana jest mantra powiązana z wyrazem „mama”, osadzonym w kontekście sprawczości, przyczyny⁸³. Zapełnienia „cały czas”, „na ile”, „ty i ja” współtworzą mistyczny nastrój namysłu nad „słowem pierwszym”, ową pierwszą bramą. Hindus i Chinka wespół z zakorzenioną w *Mahabharacie* i wedach bramą oraz mantrą „mama” wskazują wyraźnie, o jaki wektor kulturowy autorowi chodziło. Jednocześnie konstytuują przestrzeń klasycznie pojętej medytacji oddechowej, wspartej poetycką medytacją nad słowem. O takim stanie, który przywraca łączność z widzialnym światem, traktuje *Rozpustarta*: *Nie muszę tu być, / lecz cieszę się, gdy czasem jestem. / Chociaż nie muszę stąd iść, / też cieszę się, gdy czasem jestem... z dala. / Chcę nie musieć nic, bo tylko wtedy coś potrafię. / Kiedy nie muszę nic, / potrafię musieć / żyć na jawie [...]*⁸⁴. Ta nieco paradoksalna sieć zależności czynnościowych i ontologicznych została doskonale wyzyskana od strony językowej: pozorne implikacje między czasownikami modalnymi na plan pierwszy wysuwają „nie musieć” jako wstępny warunek do zrozumienia (na drodze wyciszonej kontemplacji, odejścia od zgiełku, choć zarazem nie do końca wiadomo, „gdzie tu zwiewać”) – „co naprawdę muszę”⁸⁵. Podobny ciąg zależnościowy konstruuje Kleyff w *Zwierciadłku*, w którym próbuje opisać pełne koło życia: *Jakie życia – taka śmierć, / jaka śmierć – taki plon, / jaki plon – taki siew, / jaki siew – takie życie, / jakie życie – taki siew, / jaki siew – taki plon, / jaki plon – taka śmierć, / jaka śmierć – takie życie. / Hej!*⁸⁶. Podobne zestawie-

nia pojawiają się u niego często, np. w utworach *Sześciu strunom*, *Jak na huśtawce*, *Nauczycielko*, i przywodzą na myśl poetyckie wcielenie mani – tybetańskich młynków modlitewnych, których obroty pozwalają na zapadanie się w coraz głębsze warstwy mantr. W *Rozmowie* pojawia się taka reminiscencja na ten temat:

*W karnawale Solidarności grałem coraz dłuższe przebiegi czystego powtarzalnego mantrowania z bębniarstwem Słomy. Jest taki nasz zaśpiew z tamtego czasu, którego tekst można zapisać na okręgu i prawie bez zmian zaczynać czytać zgodnie z ruchem wskazówek zegara od dowolnego słowa, uzyskując sześć trochę różnych zdań, o tak: – Dość jest wszystkiego, dojść można wszędzie! [...]*⁸⁷

Tę autorską mantrę Kleyffa i Słomy można usłyszeć w piosence *Czy?*, gdzie pojawia się w towarzystwie zachęty do poszukiwania własnej drogi, własnego *tao*, które może być celem samym w sobie, punktem wyjścia do punktu dojścia, trzeba jedynie wyzbyć się ograniczeń: *Nie muszę wiedzieć, kiedy dojść, / aby już zacząć w sobie iść [...]* i *w górę szlaban!*⁸⁸. Temu zwrotowi mantrycznemu, tej – sprzężonej z doskonale wyczulonym na rytm i rytm literackim słuchem – poetyce młynka modlitewnego towarzyszy wspomniane doświadczenie gór i w ogóle natury, tej „przyrody kolebki”⁸⁹, jak czule określał ją Kleyff w *Huśtawkach*. Utwór *Jestem z tobą*, któremu towarzyszy w edycji „Biblioteki Bardów” autorska grafika z pokrytymi śniegiem drzewami na leśnym trakcie zimowym (obrazek odsyłający do cza-

⁸³ Znamienna jest w twórczości Kleyffa również figura ojca, a także doświadczenie ojcostwa. Mamy zatem piosenkę *Hebron* o ofierze Abrahama i wątpliwościach etycznych rodzących się na tle tej przypowieści, mamy *Spacer z ojcem* o potrzebie bliskości i potęgę dziecięcych wspomnień, mamy łączący wątek matki i ojca utwór *Ociec*, „ojca wzrok” pojawia się w galopadzie obrazów z Schulzowskiego uniwersum w słynnym *Szulzu*. To wątek zasługujący na osobne rozpatrzenie, jednak u Kleyffa w ogóle wyraźnie widać silne doświadczenie rodziny, a figura, rola ojca wielorako perseweruje.

⁸⁴ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 106.

⁸⁵ Oba sformułowania z: tamże, s. 107.

⁸⁶ Tamże, s. 111.

⁸⁷ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 43–44.

⁸⁸ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 103.

⁸⁹ Tamże, s. 44.

sów wspinaczki po szyszkach), przynosi haikowy szkic metamorfozy w wolnego ptaka-wędrowca pełniącego też funkcję strażnika przed złem, strachem i melancholią: *A jeśli czasem wczesną wiosną / gdzieś nad lasem sobie fruwać / – zapamiętaj z Bukowiny / – ja na parapecie zawsze czuwam*⁹⁰. Wątek górski powraca w napisanej wespół ze Słomą *Każdej sekundzie*: *Zawsze w górach, każdego dnia / sływać głos, co brzmi, gdy cisza trwa*⁹¹, zaś świątynia natury zawiązuje pieczę nad człowiekiem chociażby w utworze *Nie wiem: Korony sosen – powietrze / zamiatają gałązkami. [...] Nad nami las, nad nami las, / nad nami las... a my ocean...*⁹². Natura obejmuje człowieka, przysparza go, oferuje nowe otwarcie. Kleyffa zwrot ku kontemplacji to właśnie podjęcie takiego nowego otwarcia w piosenkach, to poszerzenie własnego idiolektu, rozbicie kabaretowych ram. Za przełomowy można uznać tekst *Co słowo zawiera...*, napisany w 1981 r. Następuje w nim próba doskonałego zespolenia Słowa i Muzyki, jednocześnie jest to pokaz „wszczepienia” jako systemu twórczego, dotyka tu Kleyff zarazem istoty bycia człowiekiem pieśni:

*Co Słowo zabiera –
Muzyka otwiera,
co Słowo zamyka –
oddaje Muzyka.*

*Jak Muzyka tonie –
zaraz Słowo do Niej
i Słowo znów bliżej,
i Muzyce wyżej.
[...]*

*bo, co Słowo wie,
to Muzyka chce,*

*co w Muzyce tkwi,
to w Słowach jak drzewi.*

*Kto Słowo zna pierwsze –
– dla Niego są wiersze.*

*Kto ma pierwszą wiarę –
– Muzyka jest dla Niej*⁹³.

Widać więc przesunięcie w ramach trybów poznania: tekstowy prymat poetyckiego intelektu i muzyczne dominium wiary. Co ważne, to przeciwstawienie jedynie pozorne – udawanie bowiem Kleyffa, że najważniejsze są dlań udane połączenia Słowa i Muzyki. Audialna wiara i tekstualne poznanie są dla artysty nierozłączne i dbają o przeżycie estetyczne *sensu largo*. Mantryczny światopogląd zrodzony z ukierunkowania się na rytm i rym pozwalają mu uprawiać piosenkę najprawdziwiej zaangażowaną – w poznanie i doznanie samego siebie przez sztukę łączenia słów z melodiami.

Nie tylko do myśli dalekowschodniej odwołuje się Kleyff – czerpie też pełnymi garściami z bogatego świata kulturowych tekstów. Jako najważniejszą w życiu książkę wskazuje *Mistrza i Małgorzatę*, dodając: *Dla mnie to jest po prostu fundament mojej świadomości w moim życiu, które zahaczyło się w komunizmie i przeszło przez tę całą drogę. [...] ta książka jest o wiele ważniejsza niż jakieś tam bieżące szczegóły. [...] na niej zakończyłem czytanie wymysłów*⁹⁴. Ze wspomnianych „wymysłów”, pod którym to pojęciem skrywa się po prostu beletrystyka, ceni Kleyff jeszcze prozę poetycką Andrzeja Stasiuka. Skupia się jednak głównie na literaturze faktu – chociażby reportażach Jacka Hugo-Badera czy wywiadach rzekach z Kelusem

⁹⁰ Tamże, s. 114.

⁹¹ Tamże, s. 118.

⁹² Tamże, s. 121.

⁹³ Tamże, s. 93–94. Ten utwór Kleyffa przywołuje na myśl – przede wszystkim zastosowaną personifikację Muzyki oraz autotematyczny, a jednocześnie ironiczny klimat – powstała w 1980 r. *Piosenkę o nielegalnym posiadaniu broni* Kelusa.

⁹⁴ Cyt. z filmu *Sztuka czytania. Pokaż książki*, <https://www.youtube.com/watch?v=llBKhAitBQE> [dostęp 2.08.2017]. Pozostałe książki, o których mowa w tym akapicie, wymienia Kleyff w filmie jako fundamenty swego myślenia o świecie.

(*Był raz dobry świat*) oraz Markiem Edelmanem (*Strażnik*) – a także opracowaniach naukowych (jako ważną pracę wskazuje książkę Moniki Sznajderman *Blazen. Maski i metafory*, podkreślając, że czytał ją tak, jakby była trochę o nim samym). Mniej u niego inspiracji literackich podawanych wprost, ze znamienym wyjątkiem w cyklu *Bajki dla Krasickiego*, gdzie pomieścił Kleyff kilka trawestacji z ulubionej formy biskupa warmińskiego, posiłkując się obficie absurdem i rekontekstualizacją moralów.

W piosenkach z okresu kabaretowej działalności artyści pojawiają się Mickiewicz i Słowacki przeniesieni prosto w lata 70. XX w.: *Stoi Adam Mickiewicz, / furażerkę ma w ręku, / co ją kupił w komisie / dla swojej Irenki. [...] Wyszli obaj na miasto, / w autobusach już ciasno, / myśli Juliusz Słowacki: / „Chiba będzie z piętnasta”*⁹⁵. Pojawia się również Salon Warszawski, który staje się świątynią wszelakich używek i uciech: [...] „Słowacki, // nie wiem, czy ci wiadomo, / że od czasu pewnego / piszę dzieło, kolego... / Słuchaj. Salon Warszawski: // Proszona kolacja, / egzotyczne chwile, / droga egzaltacja / i strzykawka w żyłę...”⁹⁶. Analogia między Salonem z *Dziadów* a politycznymi koteriami gierkowskiej Warszawy, okraszona narkotycznymi wizjami i jeszcze większą dawką absurdu, tworzy niebywały efekt komiczny, przy wyraźnie wyeksplikowanej postawie krytycznej, buntowniczej wobec PRL-owskich kacyków. Jak pisze Michał Traczyk, Salon *bez ogródek, całkiem serio i nieśmiesznie ukazywał najbardziej zakłamanie rejony peerelowskiego świata*⁹⁷. Dużo w piosenkach z tamtego okresu bezpośrednio, zło piętnowane jest w nich

wprost, przedstawieniom tym towarzyszy silne poczucie absurdu, Kleyff tropi paradoksy społeczno-politycznej sytuacji, w jakiej znajdowali się Polacy szczególnie w latach 70. Czy mają to być przygody aktorskiej trupy jadącej pociągami na występy (utwór z incipitem *Chodzi Papkin, chodzi / po wagonie z Łodzi*⁹⁸), czy alegorycznie makabryczny „przepis wielkanocny” podany w Świni, czy przypadkowa, groteskowa śmierć genialnego pisarza z rąk gestapowskich oprawców zmitologizowana w *Schulzu*. Inspiracje sztuką sprowadzają się przede wszystkim do omówionego wyżej *Boscha*, który był kluczowym dla wyobraźni Kleyffa malarzem. W *Drugim liście do Cohena* wspomniany jest i inny słynny artysta:

*Ale słuchaj!... Właśnie wczoraj
sam Rublow
artystycznie wizytował
mój teren,
wplątany w manewry duszami,
i zostawił tabletkę z krzyżykiem,
i wehikuł czasu
zostawił...*⁹⁹

Jak dotąd dużo powiedziano o drugim okresie twórczości Kleyffa, umownie związanym z eskapizmem i zwrotem ku Wschodowi, jednak nie mniej ważny pozostaje wykształcony od zarania jego piosenkowej drogi idiom kabaretowy, który znajduje oddźwięki także w posłonowych utworach artysty. Kleyff odwrócił się w pewnym momencie od politycznych koterii i rozgrywek, o czym świadczy chociażby zdjęcie przesłane „Gazecie Stołecznej” z podpisem „Legendarny Bard Opozycji”¹⁰⁰, na którym widzimy artystę na tle mokradła w gargantu-

icznej, błazeńskiej pozie, z gumką recepturką ściągniętą twarz w absurdalny grymas. To znakomity przejaw stosunku Kleyffa do patosu, zaszczytów i roli barda sprowadzanej nie do artystycznych jej wymiarów, a jedynie do społecznej doraźności. Jednocześnie to deklaracja opowiedzenia się przede wszystkim po własnej stronie, to autoportret outsiderysty, szczerze wyłożony we wczesnej piosence *Nie róbcie ze mnie swojego*:

*Nie patrzcie mi na ręce,
gdy mówię to, co czuję.
Ja się nie orientuję,
kto kim kieruje.
A jeśli czasem wiem,
to chcę nie dostrzegać,
to chcę zapomnieć
i móc jeszcze biegać,
i być poza wszystkim [...]”*¹⁰¹

Podział na okres przed i po Salonie wiąże się raczej ze zmianą uwarunkowań życiowych artysty oraz z uniwersalizacją sensów w nowszych piosenkach, z przejściem od opowiadań, które są podszyte mądrością przypowieści, do przypowieści podszytych jasnym humorem opowiadań. Kleyff nigdy nie zrezygnował z rozbawiania, skierował po prostu wektory humoru w zupełnie inną stronę niż doraźne diagnozy społeczne czy krytyka władzy¹⁰². W *Sandomierzu*, „niskopatetycznej piosence o powodzi w 2010”, pojawia się taka puenta: *Dobry losie Sandomierza, dobry losie Sandomierza, / ... niższe stany im domierza*¹⁰³. Tragicizm kataklizmu w taki sposób mógł opisać tylko ktoś, kto doskonale wie, gdzie leży sedno doświadczenia traumatycznego, ktoś z wysokim, istic beckettowskim poczuciem absurdu

rzeczywistości. Właśnie Kleyff. Znakomicie podsumowuje ten wątek jego przemiany artystycznej Lidia Burska:

*Wspólną wartością wszystkich piosenek powstających od schyłku lat 70. po dziś jest ich żywiołowa radość. Po wybuchach buntu, gniewu, szyderstwa i rozpacz z okresu Salonu nastąpił w twórczości Kleyffa czas paradoksalnej, bo zarazem ekstatycznej i stoickiej, akceptacji życia, czas roztańczonej duszy i równowagi ducha, filozoficznego witalizmu, który oswaja śmierć jako początek nowego doświadczenia. Jest to czas indywidualny, bez związku z historycznym czy społecznym*¹⁰⁴.

Dlatego Jacek Kleyff wyrusza z Salonu szukać szczęścia dalej... – jak doskonale tytułuje swój tekst Burska. Ostatnia płyta barda – efekt wszystkich tych przeobrażeń, o których wspominała badaczka – *Znalezienie*, prócz postsalonowych scenek jak ta sandomierska, zawiera i kontemplacyjny, „wyruszający dalej”, nawiązujący do *Koni* Włodzimierza Wysockiego obraz:

*Podobno Bóg ujeżdża światy jak swoje konie pan,
i owies ma, i tęgie baty, bo ma do koni żal.
Kraina wnika tu w krainę
ciągle i czasem nie wiem, co jest co.
Tak czuję się jak duch w siodle,
lecz pytam, kto tu pan, kto koń*¹⁰⁵.

Tu są i lekkość poetyckiej narracji z czasów Salonu Niezależnych, i metaforyka animistyczna, i frazowa ekwilibrystyka. A przecież te cechy można znaleźć chociażby w pochodzącej z 1973 r. piosence *Jeśli mi się kiedyś zdarzy: Bądź, mój Boże, tak wspinałym, / pozwól długo*

⁹⁵ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 57.

⁹⁶ Tamże, s. 59.

⁹⁷ M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 46.

⁹⁸ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 50.

⁹⁹ Tamże, s. 73–74.

¹⁰⁰ Zdjęcie stanowiło załącznik do listu otwartego do Hanny Gronkiewicz-Waltz w obronie fundacji „Ja Wisła”, która została obciążona przez miasto ogromnym zobowiązaniem finansowym. Zob. więcej J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 56–59. Fotografia, o której mowa, znajduje się też na ostatniej stronie *Rozmowy*.

¹⁰¹ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 35.

¹⁰² O charakterze społeczno-politycznej satyry Kleyffa z czasów Salonu pisze Olga Lewandowska: *taż, Różne aspekty humoru w twórczości bardów: Aleksandra Galicja, Jacka Kleyffa, Bulata Okudźawy i Jana Kelusa*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2013, nr 3, s. 107–109.

¹⁰³ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 236.

¹⁰⁴ L. Burska, dz. cyt., s. 116.

¹⁰⁵ J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 236.

być ciekawym, [...] *Tamta góra w mgłach stojąca / znaczy pustkę i spotkanie*¹⁰⁶. Przy czym mamy tutaj jeszcze wyraźniejszy wątek kontemplacji, szczególnie w kodzie tego manifestu ciągłych zwątpień i poszukiwań.

Nie tylko w tych utworach widać projekt autorskiego agnostycyzmu, wypracowywany na przestrzeni lat przez Kleyffa. Objawia się on najlepiej w nieco mrocznej, wyjątkowo medytacyjnej, czynionej po zmierzchu summie *Nocnoautobusowej*:

*tam każde ma SWEGO
najbardziej SWOJEGO;
odchodząc najwyżej*

– i wrażliwym odczuwaniem świata przez naturę i kulturę – oto bardowski projekt Kleyffa, jego autorska modlitwa o znalezienie, odmawiana poza religią, bezpośrednio w świątyni natury, sztuki i kontemplacji. Modlitwa wyrosła na gruncie trudnych lat 70. i 80., a następnie skierowana w stronę nieoczywistą dla polskiej kultury po transformacji. Znalezienie jako model (samo)poznawczy tak zostało przez poetę wyśpiewane: *Tyle, ile tu dojrzały jestem już, to tyle sobie mówię znaaajdz*¹⁰⁷. Wcześniej, w 1994 r., wyeksplikował je jako postawę następującą: *Niczego nie zbieram, / czego wpierw nie zasieję... / szukanie chcę zasiać – / zebrać znalezienie*¹⁰⁸. Kleyff jawi się więc jako outsider, bliski Kelusowi – łączą ich nie tylko historyczne wypadki, fascynacje zenistyczne, mocne zapatrzenie w folk, bezpośrednie zwroty do Leonarda Cohena, kabaretowy idiom, ale przede wszystkim szukanie własnych dróg artystycznych i życiowych. Dwóch bardów przemierzających nowatorskie ścieżki, dwie indywidualne wrażliwości, które jednak wspólnie odrzuciły patos na rzecz krytycyzmu, a chaos rzeczywistości poddały poetyckiej kontemplacji.

Znalezienie to u Kleyffa ciągła poetycka medytacja, a medytacja taka jest wytrwałym poszukiwaniem sensu oraz nadpisywaniem coraz to nowych pytań nad już odnalezionymi odpowiedziami. Dlatego najdoskonalszą metaforą tej twórczości jest ciągła podróż do źródła, którą podejmuje bard w na poły kabaretowych, na poły kontemplatywnych utworach. To podróż do źródła przez poezję wpisaną w ramy piosenki. Do Źródła:

*Gdy się felczerzy wszyscy zbiorą,
powraca Ona, spokój niesie,
z wszystkich wyborów ulepiona,
tak jak to bywa tylko we śnie.
Bierze za rękę, wyprowadza
tam, gdzie się będę mógł dogadać.
Śni mi się przeszkód wszystkich treść,
i źródło gdzieś zgubione w chmurach,
i wielka zalesiona góra,
i strumień – stróż ukrytych przejść.
Śni mi się Bajkał wielki dziś
i strumień – znawca trzecich wyjść*¹⁰⁹.

Ukrytym przejściem, trzecim wyjściem z wszelkich ograniczeń piosenki jest właśnie jej bardowska odmiana, o czym dobitnie upewnia odbiorcę Jacek Kleyff, zapraszając do wysłuchania pieśniarza i jego opowieści na temat tego, jak zebrać znalezienie.

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

- Aneks. *Kawał w bok od szosy głównej...*, w: K. Gajda, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998.
- Ankieta, „Czas Kultury” 2000, nr 4.
- Bikont A., Szczęsna J., *Stal się leje, moc truchleje*, w: *Nietykalni. Reportaże roku 1999*, Warszawa 2000.
- Bolecki W., *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Bosing W., Hieronim Bosch (ok. 1450–1516). *Między niebem i piekłem*, tł. E. Wanat, Warszawa 2005.
- Burska L., Jacek Kleyff wyrusza z Salonu szukać szczęścia dalej..., w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001.
- Dembnińska-Pawelec J., „*Poezja jest sztuką rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010.
- Dźwinel K., „*Za pasem nóż, a w rękę kij*”. Obrazy Hieronima Boscha jako źródło inspiracji Jacka Kaczmarskiego i Jacka Kleyffa, w: *III Łódzkie Spotkanie Studentów Historii Sztuki*, red. K. Stefański, A. Barczyk, Łódź 2015.
- Gajda K., Jacek Kaczmarski w świecie tekstów, Poznań 2013.
- Gozdowski K., *Między encyklopedyzmem a egocentryzmem. O podmiocie piosenek Jacka Jawłowskiego*, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Kaczmarskiego, praca magisterska, Zielona Góra 2003.
- Kasperk A., *Galeria Jacka Kaczmarskiego. Skrzydło wschodnie*, Gdańsk 2013.
- Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.
- Kleyff J., *Biblioteka bardów*, grafiki J. Kleyffa, Warszawa 2000.
- Kleyff J., *Piosenki z lat 1967–1980*, Wrocław 1989.
- Kleyff J., *Rozmowa*, Wołowiec 2012.
- Kowalewski Z., Paczkowski A., *Himalaje. Polskie wyprawy alpinistyczne*, Warszawa 1989.
- Lewandowska O., *Ideał barda w twórczości pieśniarskiej Bulata Okudźawy i Jacka Kleyffa*, „Przegląd Ruscystyczny” 2016, nr 1.
- Lewandowska O., *Różne aspekty humoru w twórczości bardów: Aleksandra Galicza, Jacka Kleyffa, Bulata Okudźawy i Jana Kelusa*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2013, nr 3.
- Merta V., *Most přes zčubené doby* [wywiad V. Lindaura], „Rock a pop” 1993, 4, č. 22.
- Nyczek T., Tarkowski M., Weiss J., Kleyff J., *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008.
- Okopień-Sławińska A., *Rym*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Ósemki, „Teatr” 2005, nr 1–3.
- Poprawa J., *Zaśpiewać na barykadzie młodości*, Warszawa 1984.
- Pożegnanie barda. Z Jackiem Kaczmarskim rozmawia Grażyna Preder, Koszalin 1995.
- Prokeš J., Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století, Brno 2011.
- Rauvolf J., *Hledání Jaromíra Nohavici*, Ritka 2007.
- Rokicki K., *Salon Walendowskich*, „Biuletyn IPN” 2004, nr 04.
- Strzyżewski T., *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
- Wyka K., *Bolesław Leśmian. Dwa utwory*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966.

<https://web.archive.org/web/20061217060846/http://www.kleyff.pl:80/?id=15> [dostęp 24.06.2017].

<https://www.youtube.com/watch?v=VjqlEIpoPY> [dostęp 22.06.2017].

Sztuka czytania. Pokaż książki, <https://www.youtube.com/watch?v=ILBKHAitBQE> [dostęp 2.08.2017].

¹⁰⁶ J. Kleyff, *Biblioteka bardów...*, s. 36–37.

¹⁰⁷ Tamże, s. 236.

¹⁰⁸ Tamże, s. 120.

¹⁰⁹ Tamże, s. 22.

Piotr Spottek

I USŁYSZAŁEM BOBA DYLANA...



Jan Poprawa napisał o nim: *Marek Tercz jest najszlachetniejszym przykładem polskiego barda. Jest poetą, choć bywał i czym innym, raz bezrobotnym, a raz nawet dyrektorem „Estrady”. Jest dobrym człowiekiem. [...] Jego rozedrgane, niemalże modlitewne teksty miały stygmat osobistego przeżycia, były naznaczone własnym bólem i nadzieją. I choć pisał później także bardzo dobre teksty dla innych wykonawców [...] – to nigdy nie oddziaływał tak bardzo jak wówczas, gdy własne słowa wyśpiewywał sam¹.*

Marek Tercz urodził się 15 marca 1954 r. w Kielcach. Jego rodzice zajmowali się ogrodnictwem. Przyszły bard od dziecka pomagał im w pracy. Wspomina: *W mojej rodzinie nikt nie żył ze sztuki, dlatego posłano mnie do technikum elektronicznego, a chociaż już wtedy bałem się prądu – i zostało mi to do dzisiaj – nie żałuję, że się tam znalazłem. Bo dzięki nauczycielom z tej szkoły jestem tym, kim jestem².*

Z kolei w rozmowie z autorem niniejszej pracy bard opowiada: *Myszę, że właściwie piszę jeden poemat o człowieku. Bliżej mi jest do człowieka samotnego, skrzywdzonego. Interesuje mnie to, co boli. Kiedyś Jonasz Kofta napisał, że wszystko co ważne, musi boleć, skoro jesteśmy ludźmi. Skąd się ta moja twórczość wzięła? Pamiętam, że to był początek lat 60. ubiegłego wieku. Mieliśmy w domu jedno radio z jednym programem. I tam usłyszałem Boba Dylana śpiewającego Blowing in the Wind. Ani jednego słowa po angielsku wtedy nie rozumiałem, ale coś tak przejmującego płynęło z tej jego pieśni... I wtedy, jako taki mały berbeć, pomyślałem sobie, że ja bym też tak mógł pisać jak on. Chociaż wtedy jeszcze nie miałem żadnej pewności, ale zrodziła się we mnie wewnętrzna potrzeba. I właściwie to wszystkie moje utwory, nieważne na jaki temat, one dotyczą tych tez, które Dylan w tym utworze poruszył³.*

Po Dylanie przyszło wiele innych inspiracji. Marek Tercz przyznaje, że był otwarty na

¹ J. Poprawa, *Trzynastu poetów*, Kraków 2003, s. 142.

² L. Zawistowska, *Z sercem na dłoni*, „Kielce Plus: Kielcecki Tygodnik Radiowy” 2009, nr 21, http://www.um.kielce.pl/gfx/kielce2/files/kielce_plus/kielce_nr37.pdf [dostęp 24.04.2020].

³ P. Spottek, Rozmowa z Markiem Terczem przeprowadzona 3.03.2020 r., zarejestrowana w pliku MP3, wywiad własny.

wpływy, czerpał i korzystał z wielu źródeł. Tak wspomina o tym w artykule *Mój perłowy ogród – czyli dlaczego poetycka piosenka: Moje perłowe ogrody zakwitły latami... w kieleckich pieleszach, gdzie prababcia Julka śpiewała mi w jidysz, w kościele świętego Wojciecha, gdzie nieudolnie próbowałem odróżnić psalmistę Dawida od Brandstaettera, Twardowskiego czy Miłosza; w kanciapie u Marka Greli, gdzie poeta Krasnodębski przyprowadził poetę Ginsberga; w zapłutych uliczkach Krakowa, którymi wcześniej snuli się Bursa, Wojacek i Stachura, a ja wyzbywałem się świadomości smyczy wyprowadzanego przez nich za potrzebą psa; w nocnych barach, piwnicach i klubach, gdzie w zadymionym kwaśnym powietrzu tańczyły razem na koślawym stole – przezroczyste perły Okudźawy i Cohena, ochryple perły Wysockiego i Dylana oraz wściekła perła Brela [...] ⁴*

Marek Tercz swoją karierę rozpoczął w połowie lat 70. minionego wieku, gdy studiował historię w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach. W 1980 r. wystąpił po raz pierwszy na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie – otrzymał wówczas zaproszenie do udziału w koncercie laureatów. Rok później jury tegoż festiwalu przyznało mu wyróżnienie, a rektor Akademii Muzycznej w Krakowie nagrodę. Został także laureatem: Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Artystycznej w Warszawie, Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej „Fama” w Świnoujściu, Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki w Opolu (wystąpił tam z Piwnicą pod Baranami). Jurorzy zawsze doceniali jego wysoką kulturę muzyczną, biegłość gry na gitarze i umiejętność interpretacji wokalne.

Jego piosenki chętnie włączają do swojego repertuaru inni artyści, m.in.: Ilona Sojda, Mar-

ta Kostur, Justyna Łysak, Robert Kasprzycki, Piotr Dąbrówka, Tomasz Żółtko, Mariola Berg i Sylwia Gawłowska. Wykonywali je też Przemysław Gintrowski oraz artyści Piwnicy pod Baranami.

Wydał dwie kasety z nagraniami własnych utworów: *Marek Tercz i Acoustic Band*⁵ i *Jak pająk po nitce*⁶. Dwie piosenki z jego tekstami: *Dokąd nas zaprowadzisz, Panie?* i *Jeszcze dzień nagrał dwukrotnie na swoich kasetach Pamiątki*⁷ i *Nie chcemy uciekać*⁸ Przemysław Gintrowski.

W latach 1994–2004 Marek Tercz wspólnie z poetą Henrykiem Jachimowskim prowadził w Kieleckim Centrum Kultury Scenę Autorską Studio. Był jej kierownikiem muzycznym, autorem muzyki i aranżacji. Było to miejsce realizacji spektakli teatralnych i innych form artystycznych. W spektaklu *Pieśń o wolności*, którego prapremiera odbyła się 6 lipca 1996 r., wystąpiły: Małgorzata Biesaga-Biernacka, Małgorzata Chruślińska, Alicja Rozborska i Aleksandra Wolff. Towarzyszył im zespół muzyczny The Acoustic Band w składzie: Paweł Mazurczak, Michał Pastuszka, Andrzej Rajski i Marek Tercz. W ramach Sceny Autorskiej Studio zostały też zrealizowane spektakle: *Pieśń wigilijna*, *Pieśń o miłości*, *Pieśń o ziemi*, *Pieśń pasyjna* oraz recital Justyny Łysak *Moje życie jest moje*.

Jest również współtwórcą i inicjatorem takich przedsięwzięć artystycznych jak: Letnia Scena Kieleckiego Centrum Kultury, „Misterium Wielkopostne”, koncerty zaduszkowe „Obecni – nieobecni”, „Osiecka – inspiracje – fascynacje”, „Kadish dla Róży”, „Świat według górali świętokrzyskich”. Bard wielokrotnie ponawiał też koncert, który nosił tytuł „Wiszące ogrody

bardów i poetów”. Motyw ogrodu być może został zaczerpnięty z utworu Jonasza Kofty, ale u Marka Tercza to ogród wyobraźni, poezji, wolności.

W latach 1996–2000 pieśniarz był związany z utworzonym przez Tadeusza Maja Teatrem Ecce Homo. Spektakle, w których realizacji uczestniczył, to: *Ecce Homo*, *Apocalipsis* i *Lustra*. W 2002 r. utworzył w Kieleckim Centrum Kultury Salon Underground – alternatywną scenę, na której prezentuje poetycko-muzyczne *performances*. Tworzy także muzykę teatralną i przygotowuje adaptacje sceniczne wielu utworów literackich.

Jest członkiem rady artystycznej Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. Należy do kapituły Nagrody im. Jacka Kaczmarskiego przyznawanej przez Instytut Sztuki w Krakowie oraz kapituły Nagrody im. Grzegorza Ciechowskiego przyznawanej na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Wiele młodych osób prosi Marka Tercza o udzielenie rekomendacji. On zawsze chętnie jej udziela. Dzięki temu na scenie Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie znalazło się wielu artystów z Kielecczyny. Osoby te zawdzięczają też dużo jego radom i wsparciu pedagogicznemu.

Jednym z ostatnio zrealizowanych przez Marka Tercza spektakli jest adaptacja *Medalionów* Zofii Nałkowskiej. Jego premiera odbyła się na Małej Scenie Kieleckiego Centrum Kultury 31 stycznia 2019 r. – w rocznicę wyzwolenia obozu Auschwitz-Birkenau. Marek Tercz zapytany, dlaczego reżyseruje właśnie *Medaliony*, odpowiada: *Może czuję, iż to mój obowiązek, bo dotyka również mojej rodziny i milionów rodzin na całym świecie. A może dlatego, że*

*pamiętam doskonale, co powiedział Jan Karski, że temat niemieckich obozów zagłady dotąd będzie otwarty, dopóki ludzie będą go przeżywać, pochylać się w milczeniu, może nawet ronić łzy albo nie spać po nocach, czy bić głową w ścianę na znak niezgody*⁹. Bard nie ma złudzeń. Uważa, że w każdym człowieku jest i dobro, i zło. Konieczne jest przypominanie tych najmniejszych kart historii – jako ostrzeżenie. *Znam go ponad czterdzieści lat. Jest mi szczególnie bliiski, ale też szczególnie niedostępny. Ja niewiele wiem o nim jako człowieku. Marek czasem siada w towarzystwie do fortepianu i nagle się robią czary. I on potem gdzieś wychodzi, znika... To artysta poszukujący, introwertyczny, zamyślony, refleksyjny. Na początku tworzył klasyczne piosenki, z czasem bardziej pieśni, utwory modlitewne. Nie ma w nich żadnej akcji, ale jest mnóstwo refleksji. Jest to jeden z niewielu artystów, których nie umiem sklasyfikować*¹⁰.

Doktor Sylwia Gawłowska pracująca na co dzień w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu to jedna z wykonawczyń utworów Marka Tercza. Współpracuje z nim od roku 2006. Tak mówi o nim w udzielonym autorowi niniejszej pracy wywiadzie: *Gdybym miała jednym słowem określić Marka Tercza, to byłoby to słowo: filozof. On ma zachwycającą precyzję umysłową i intelektualną. Jest niesamowitym erudyta, jest bardzo odcytany. Jego podejście do piosenki ma charakter filozoficzny. Bronię takiego stanowiska, że to nie jest forma rozrywkowa, lecz że piosenka pretenduje do tego, żeby być gatunkiem wysokoartystycznym, chociaż w istocie nim nie jest. Marek Tercz ma niesamowitą, charyzmatyczną zdolność przyciągania i inspirowania ludzi – także tych młodszych od niego o dwa, trzy pokolenia. Tym nie każdy artysta może się poszczycić. Współpraca z nim jest bardzo trudna. Bo to nie jest współpraca partnerska. Istotą tego wspólnego działania jest dążenie do*

⁴ M. Tercz, *Mój perłowy ogród – czyli dlaczego poetycka piosenka*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4, s. 258–259.

⁵ Marek Tercz i Acoustic Band [kaset magnetofonowa], Agencja Inter Alia, Kielce 1991.

⁶ M. Tercz, *Jak pająk po nitce* [kaset magnetofonowa], Agencja Inter Alia, Kielce 1993.

⁷ P. Gintrowski, *Pamiątki* [kaset magnetofonowa], Pomaton EMI, Warszawa 1991.

⁸ P. Gintrowski, *Nie chcemy uciekać* [kaset magnetofonowa], Wydawnictwo Kompas, [b.m.] 1990.

⁹ M. Tercz, Scena Autorska Studio, <http://studio.kck.com.pl/scena-autorska-studio-medaliony/> [dostęp 21.03.2020].

¹⁰ P. Spottek, Rozmowa z Janem Poprawą o Marku Terczu przeprowadzona 28.03.2020 r., zarejestrowana w pliku, wywiad własny.

uzyskania konkretnego jakościowego efektu dotyczącego piosenki. I to jest bardzo radykalne, to jest bolesne, to jest takie, że się płacze. Ja byłam świadkiem takich prób. Żeby zrozumieć to i nie odbierać tego na takim poziomie, że jest się bezradnym, to trzeba mieć dojrzałość¹¹.

Nie każdy młody człowiek jest w stanie zaakceptować takie metody pracy. Nie brakuje jednak chętnych. Jedną z najbardziej uzdolnionych osób, które zaistniały na scenie dzięki Markowi Terczowi, jest Ilona Sojda, laureatka pierwszej nagrody 41. SFP właśnie za wspólną interpretację jego piosenek. Uskrzydliła te piosenki swoją barwą głosu. Ich wspólnym dziełem jest też autorski recital „Kadish dla Róży” i wydana w 2016 r. płyta zatytułowana *Śnił mi się raj*.

Marek Tercz jest człowiekiem, który w sposób bardzo inteligentny łączy różne dziedziny sztuki, tworząc własną, osobliwą opowieść sceniczną. Jego działania odwołują się do najświetniejszej tradycji polskiej piosenki literackiej i artystycznej. Współpracuje jako autor z wieloma wykonawcami. Zawsze jest z tymi osobami w bliskim kontakcie, decyduje, kto wykonuje jego utwory i w jakiej formie. Nigdy nie porzuca swoich piosenek. Zwykle nie zapisuje tekstów, tworzy je i zapamiętuje. Sylwia Gawłowska wspomina, że niejednokrotnie przychodziła do niego z komputerem i po prostu spisywała utwory, których treść jej dyktował z pamięci. Wspomina: *To jest zupełnie takie analogowe, archaiczne, można powiedzieć, działanie, ale on rzeczywiście tworzy na poziomie głębokiej intelektualnej refleksji, nie warsztatowej, chociaż warsztatowo jest znakomity. I gdybym miała go analizować w kontekście jakiejś konkretnej tradycji, to uważam, że jest to tradycja Jonasza Kofty. Bliscy mu są także inni twórcy. Po śmierci Młynarskiego Marek do mnie*

zadzwoił i powiedział, że on czuje, że odchodzi taka rzeczywistość, która go budowała¹².

W twórczości Marka Tercza występują dwa główne zagadnienia: wolność i autotematyzm, czyli zwrócenie się ku sobie, ku własnemu sposobowi pisania i funkcjonowania jako poety. Jednostka jest wydana na próbę mocowania się ze światem, jest bezbronna wobec sił, które nią targają. Bard stawia pytanie o wolność – tak jak chociażby w piosence *Moja wolność*, którą śpiewa Ilona Sojda. Ten temat porusza już w swoich wczesnych tekstach.

Sylwia Gawłowska mówi: *Marek Tercz jest pieśniarzem, ale nie wystarczy myśleć o nim w kategorii pieśniarza postkaczmareckiego, postgintrowskiego. Twórczość tych bardów jest politycznie zaangażowana. Gintrowski jest znakomitym etykiem, jest wyczulony na sprawy moralne, ale w takim herbertowskim znaczeniu. A Marek Tercz jest pieśniarzem osadzonym w tradycji archaicznego pieśniarstwa. Takiego, którego źródła byśmy się dopatrywali w czasach homeryckich. Moment wykonania w pieśniarstwie jest momentem decydującym o powstaniu nowego utworu. Czyli każde nowe wykonanie barda jest nowym utworem. Bo piosenka bardowska w Polsce jest tradycją wykonawczą związaną i pochodzącą z opozycji pieśni masy do piosenki bardowskiej w Rosji. A pieśniarstwo ma znacznie szerszy kontekst. Marek Tercz czerpie też z tradycji piosenki francuskiej, czerpie z ludowości. W sensie harmonicznym bardzo często używa skali żydowskiej w swoich kompozycjach. Może to poszukiwanie własnej tożsamości, własnych korzeni. Często w jego twórczości występuje motyw jednostki poszukującej wolności, bliskości, czułości. Chodzi mu o taką niewinność, takie bycie dzieckiem, ale nie w sensie infantylności, tylko w sensie takiej niepohamowanej radości życia. Mimo tego właśnie*

lęku. I w tym pragnieniu wzlatywania. To jest... Ikar¹³.

W roczniku „Piosenka” został opublikowany tekst Marka Tercza zatytułowany *Mój perłowy ogród, czyli dlaczego poetycka piosenka*. Mottem tego artykułu są słowa Václava Havla: *Każde prawdziwe dzieło artystyczne wysyła promienie. Pochodzenia tych promieni nie znamy, końców nie widzimy, ale istnieje uzasadnione podejrzenie, że wiodą wprost w nieskończoność¹⁴*.

Ta idea jest bardzo bliska Markowi Terczowi: światło, transcendencja, rozumienie twórczości jako formy istnienia w nieskończoności. Bard jest wierny swoim przekonaniom i swojej sztuce. Po transformacji ustrojowej jego twórczość nie uległa komercjalizacji, nie poszedł na kompromis, nigdy nie tworzył na zamówienie, pozostał sobą.

We wspomnianym wyżej tekście opublikowanym w roczniku „Piosenka” Marek Tercz odpowiada sam sobie na pytanie, dlaczego bliska mu jest poetycka piosenka: *Może dlatego, że mi z poetami po drodze. Bardziej po drodze niż z całym tym pospolitym ruszeniem nienagannie rozśpiewanego bełkotu. I syrenich, kosmicznie*

odjechanych głosów, które wydają dźwięki miast mniej wzruszać¹⁵.

W artykule tym opowiada też o artystach, których ceni, którzy kształtowali jego gust i wrażliwość, mieli wpływ na jego życie i twórczość. Wymienia: *żarliwą mądrość i gorączkę Kaczmareckiego, subtelnie pobłażliwą lirykę Osieckiej, zegarmistrzowską precyzję i błyskotliwość Młynarskiego, finezyjne szyderstwo, to znów kobiecą niemal delikatność Kofty, przewidywalną nieprzewidywalność Skrzyneckiego, czarnoksiężską anielskość Demarczyk, niebiańsko misterną kunsztowność Koniecznego, czy wreszcie czułą nieśmiałość i unikatowość Grechuty¹⁶*.

Marek Tercz wędruje swoją drogą, swoim sposobem prezentuje twórczość w formie spektakli. To nie są przedstawienia w rozumieniu klasycznym. Czasem zaprasza wykonawców, którzy śpiewają w cerkwi, czasem towarzyszą mu instrumentalisci. Często on sam czyta poezję. Jest zawsze przewodnikiem, nigdy nie opuszcza sceny podczas tych spektakli, jest zawsze obecny. Bliska mu jest tradycja salonu poetyckiego – z niej wyrósł i chce ją kontynuować. Na scenie pojawia się znakomita poezja, piękna muzyka, ciekawi interpretatorzy. To jest istotna jakość intelektualna i duchowa.

¹³ Tamże.
¹⁴ M. Tercz, *Mój perłowy...*, s. 258.
¹⁵ Tamże.
¹⁶ Tamże.

BIBLIOGRAFIA, DYSKOGRAFIA

- Poprawa J., *Trzynastu poetów*, Kraków 2003.
Spottek P., Rozmowa z Janem Poprawą o Marku Terczu przeprowadzona 28.03.2020 r., zarejestrowana w pliku, wywiad własny.
Spottek P., Rozmowa z Markiem Terczem przeprowadzona 3.03.2020 r., zarejestrowana w pliku MP3, wywiad własny.
Spottek P., Rozmowa z Sylwią Gawłowską przeprowadzona 2.02.2020 r., zarejestrowana w pliku MP3, wywiad własny.
Tercz M., *Mój perłowy ogród – czyli dlaczego poetycka piosenka*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4.
Tercz M., Scena Autorska Studio, <http://studio.kck.com.pl/scena-autorska-studio-medaliony/> [dostęp 21.03.2020].
Zawistowska L., *Z sercem na dłoni*, „Kielce Plus: Kielecki Tygodnik Radiowy” 2009, nr 21, http://www.um.kielce.pl/gfx/kielce2/files/kielce_plus/kielce_nr37.pdf [dostęp 24.04.2020].

Marek Tercz i Acoustic Band [kaseta magnetofonowa], Agencja Inter Alia, Kielce 1991.
Tercz M., *Jak pajak po nitce* [kaseta magnetofonowa], Agencja Inter Alia, Kielce 1993.
Gintrowski P., *Pamiętki* [kaseta magnetofonowa], Pomaton EMI, Warszawa 1991.
Gintrowski P., *Nie chcemy uciekać* [kaseta magnetofonowa], Wydawnictwo Kompas, [b.m.] 1990.

¹¹ P. Spottek, Rozmowa z Sylwią Gawłowską przeprowadzona 2.02.2020 r., zarejestrowana w pliku MP3, wywiad własny.

¹² Tamże.

Ewa Cichocka

PIĘKNO OCALI ŚWIAT



Znalazłam się w dość niezwykłej dla mnie sytuacji. Otóż mam przeprowadzić wywiad, rozmowę z artystą, a więc zmienić się w reporterkę! Dodatkowym utrudnieniem (a może ułatwieniem?) jest fakt, że artystę tego doskonale znam, uwielbiam, mam przyjemność współpracować z Nim od lat. I że podobnych rozmów przeprowadziłam z Nim dziesiątki, ale żadna nie była rejestrowana. Pretekstem do naszej rozmowy są liczby: 70, 50 i 35. 70 – siedemdziesiąte urodziny, 50 – PIĘĆDZIESIĄT lat na scenie, 35 – tyle lat z jednym zespołem Czerwony Tulipan...

Ten artysta to Stefan Brzozowski. Kompozytor, muzyk, piosenkarz, artysta estradowy, reżyser wielu koncertów, pedagog, animator olsztyńskiego środowiska artystycznego, lider odpowiedzialny za kształt artystyczny zespołu Czerwony Tulipan. Zapraszam do Jego świata. Ale po przesłuchaniu zapisu naszej rozmowy uznałam, że usunę z niej moje pytania i pozostawię Państwu z przemyśleniami, rozważaniami i refleksjami artysty.

Czym jest sztuka? Moje pojęcie przestrzeni, którą jest sztuka, którą wypełnia sztuka, jest bardzo

bliskie pojęciu sformułowanemu przez L. Tolstoję: to język do wyrażania emocji, uczuć, wrażeń. Język, którym posługujemy się, przekazując nasze doświadczenia i przeżycia. Jest pomostem do wymiany myśli, tego, w jaki sposób odczuwamy świat. [Lew Tolstoj, do którego odwołuje się Stefan, napisał, że sztuka jest swojego rodzaju medium, a tym, co ją odróżnia od innych form obcowania międzyludzkiego, jest jej zdolność do zarażania uczuciami. Ma wielką moc oddziaływania na człowieka i to właśnie ona uratuje świat – przyp. E.C.]

Zajmuję się piosenką. Muzyka, którą tworzę, jest rodzajem interpretacji słów. W piosence poetyckiej, literackiej, artystycznej – to jest szczególnie ważne. Moje interpretacje muzyczne to wędrówka przez świat emocji, które za pomocą napięć muzycznych próbuję ułożyć tak, aby wydobyć sens, który niosą słowa. Sam nie piszę tekstów (wyjątek stanowi Olsztyn kocham), posługuję się tekstami autorów, których spotykam na swojej drodze. Zawsze są to artyści o podobnej do mojej wrażliwości, muszę czuć dany tekst tak, jakby był mój. Nauczyłem się tego, współpracując z Jurkiem Ignaciukiem (Wybuduj mi dom, Stukot kół), Bogusławem Żmijewskim

(A jednak po nas coś zostanie, Grajek), czy z Mariolą Platte (Jedyne co mam, Wszystko czeka, Prosty jak zegarek świat). Artysta estradowy istnieje poprzez wyrażanie własnych poglądów za pomocą piosenki, dlatego zawsze bardzo starannie wybieram teksty, do których tworzę muzykę.

ze sztuki. Tę decyzję podjąłem zachęcany licznymi nagrodami na konkursach i festiwalach, w których uczestniczyłem, najpierw z grupą Niebo, potem Boniek, później Kaczki z Nowej Paczki, a od 1985 r. z Czerwonym Tulipanem. To był mój świadomy wybór, zaufałem sobie i była to dobra decyzja.

50 lat scenicznej działalności to ogrom doświadczeń, wspomnień i rozmaitych wydarzeń. Każda wypowiedź artystyczna nierozzerwalnie łączy się z moim Ja, z moimi emocjami, z moimi niedoskonałościami, z moim poznawaniem świata i poznawaniem siebie. Każdy artysta czerpie wszak ze swojego egocentryzmu, ze swojego egoizmu, ze swojego intymnego świata przeżyć. To gwarantuje, że język danego artysty jest charakterystyczny dla niego, jest związany z jego osobowością, z mentalnością i z wrażliwością. Patrząc wstecz na 50 lat mojej twórczości, widzę, że jest ona rejestracją określonych chwil, które z moim udziałem toczyły się wokół nas, próbą uchwycenia momentu, przeżycia, które w danym czasie mnie dotyczyło. Bo przecież przez ten czas przewrócił się świat, który porządkował naszą egzystencję, zmienił się system polityczny, w którym żyliśmy, w którym była umieszczona nasza codzienność, zależności między ludźmi, gospodarcze aspekty życia, zarabianie pieniędzy, utrzymywanie się przy życiu... To wszystko uległo diametralnej zmianie. To była rewolucja. Z socjalistycznego systemu rozdawnictwa i marnotrawstwa znaleźliśmy się nagle w wolnej przestrzeni, w której nie wszyscy dawali sobie radę w zdobywaniu środków do życia, po prostu do istnienia. W takich czasach tworzyłem swoją sztukę, opowiadałem własne doświadczenia i przemyślenia.

Twórczość to jedno, ale jest również tzw. rynek, na którym trzeba istnieć. Mimo wielu bardzo trudnych ekonomicznie okresów (gdzie egzystencja czasami wisiała na włosku) podjąłem decyzję, że chcę być twórcą, artystą i utrzymywać się

Czerwony Tulipan istnieje 35 lat jako grupa zawodowa, przez ten czas zdobyliśmy wielu fanów, którzy chodzą na nasze koncerty, kupują nasze płyty – czyli nasza sztuka jest im potrzebna. Mamy słuchaczy, odbiorców, to rodzi odpowiedzialność i poczucie, że mówię nie tylko w swoim imieniu, ale również w imieniu ludzi, z którymi się spotykam. Chciałbym, żeby ludzie przychodzący na nasze koncerty czuli się wspianale dowartościowani, czuli, że są niepowtarzalni. Moje działanie jako twórcy służy pobudzaniu ludzi do takiego właśnie myślenia o sobie: że są wyjątkowi, jedyni, i że od nich zależy całe ich życie. Mimo struktur, w których funkcjonują, każdy jest niezależną częścią, która decyduje o tym, jak ma się realizować i szukać swojej własnej drogi. Radość z tego, że każdy z nas może wykreować swój świat, jest tym, czym chcę się dzielić z ludźmi ze sceny.

Wartością, wokół której koncentruję się teraz, jest piękno. Piękno wyzwala w nas zachwyt, a zachwyt jest pożywką dla miłości, wytwarza miłość. Dlatego głoszę wszem wobec, że „piękno ocali świat”, i bardzo w to wierzę.

Tyle od Stefana Brzozowskiego. W przyszłym roku do tych imponujących jubileuszów należy dodać jeszcze 50 lat naszego gitarzysty solowego Andrzeja Czamary... Mam nadzieję, że będę się świetnie bawić, uczestnicząc w koncertach z tych okazji. A relację z nich zdam Państwu z radością w następnym numerze „Piosenki”. Pozostańcie zdrowi!

Szymon Brucki

W ZGODZIE Z *INTENTIO OPERIS*, CZYLI *PIELGRZYM* BRODSKIEGO W KOMPOZYCJI CZYŻYKIEWICZA



Mirosław Czyżykiewicz jest artystą, którego – jak sądzę – nie trzeba przedstawiać Czytelnikom „Piosenki”. Ceniony głównie jako wybitny gitarzysta, obdarzony niepowtarzalnym głosem wykonawca czy wreszcie niespotykanej wyobraźni kompozytor zasłynął realizacją licznych projektów – zarówno solowych, jak i zbiorowych. I choć trudno odmówić znakomitości wielu z jego twórczych dokonań, to jednak sama świadomość ich ponadprzeciętnego charakteru jest mało satysfakcjonująca, zwłaszcza z poznawczego punktu widzenia. Żeby więc w pełni zdać sobie sprawę z tego, z jak wielkim artystą ma się do czynienia, należy wskazać, co konkretnie czyni z jego utworów dzieła wybitne. W tym celu proponuję przyjrzeć się bliżej jednej spośród licznych kompozycji Czyżykiewicza do wierszy Josifa Brodskiego – nawet skromna analiza powinna uwypuklić pewne istotne jej walory, wskazując jednocześnie na powiązanie struktur semantycznych tekstu słownego z tekstem muzycznym, co,

w moim przekonaniu, stanowi esencję sprawności twórczej autora *Jednym szeptem*. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że celowo wybieram utwór spoza – by tak rzec – w pełni autorskiego repertuaru, ażeby jeszcze dobitniej wskazać na nieprzypadkowy charakter doboru środków artystycznego wyrazu mających za zadanie nie tylko zachowanie, ale również wyeksponowanie prymarnego sensu wyznaczanego przez tekst słowny, po który sięga kompozytor. Co więcej, decyduję się na kompozycję pomyślaną na akompaniament wyłącznie gitarowy, gdyż jedynie w tym wypadku autorskie techniki wykonawcze podlegają pełnej weryfikacji. W przypadku rozbudowanych aranżacji, gdzie rola gitary z reguły zostaje ograniczona jedynie do pełnienia funkcji rytmicznej, cały sens „muzycznej wypowiedzi” rozprasza się na wiele instrumentów, przez co staje się mniej czytelny, a zatem trudniejszy do uchwycenia.

Obserwacja rozmaitych praktyk kompozytorskich mieszczących się w obrębie gatunku

poezji śpiewanej¹ doskonale pokazuje, że podejmowane przez poszczególnych twórców ścieżki interpretacyjne mogą przebiegać niebywale swobodnie, w zupełnie różnych względem siebie kierunkach. To z kolei może prowadzić do osiągnięcia tyleż inspirujących, co rozczarowujących rezultatów². Nie istnieje, rzecz jasna, żaden szereg obiektywnych reguł wyznaczających jedyny właściwy sposób komponowania muzyki do tekstów literackich, warto jednak – jak sądzę – trzymać się w tym zakresie pewnych, nawet dość szeroko nakreślonych, ram. Wszak przed negatywnymi konsekwencjami otwarcia się na nieskończoność możliwości interpretacyjnych przestrzegali Umberto Eco już ponad trzy dekady temu, tocząc z dekonstrukcjonistami słynną dyskusję przy okazji seminarium w Cambridge³. Opierając się na kategoriach *intentio auctoris*, *intentio operis* oraz *intentio lectoris*, autor *Imienia Róży* wskazał istotę (postulowanej wcześniej, nie tylko zresztą przez siebie) roli, jaką odgrywa odbiorca w procesie kształtowania dzieła literackiego. Nie ominął przy tym jednak, równie ważnych dla sensu danego utworu, intencji autorskiej oraz prymarnie występujących w nim jednostek znaczeniowych. Liczy się więc zarówno sposób uposażenia danego dzieła przez autora, jak i wkład w jego konkretyzację⁴ ze strony czytelnika. Nie ma natomiast ani miejsca, ani zgody na zupełną dowolność w łączeniu poszczególnych elementów dzieła w sensy rozbieżne z immanentnie wpisaną w jego strukturę *intentio operis*. Najprościej rzecz ujmując, interpretowanie jest, według Eco, procesem pozwalającym na pewną swobodę o tyle jednak, o ile nie przekracza ona granicy zdrowego

rozsądku. W świetle jego spostrzeżeń śmiało można stwierdzić, że również komponowanie muzyki do autonomicznie istniejącego utworu literackiego powinno przebiegać wedle pewnego określonego wzorca, wyznaczonego jednak nie przez zespół arbitralnie narzuconych reguł, lecz przez to właśnie konkretne dzieło sztuki lirycznej. Tylko w ten sposób możliwe jest bowiem zachowanie integralności w relacji dzieło–kompozytor–odbiorca, a od jej spójności zależy po części, w jakim kształcie to pierwsze trafia do tego ostatniego.

Charakterystyczna dla twórców poezji śpiewanej oszczędność w konstruowaniu formy muzycznej, służyć ma – analogicznie do zasady przezroczystości semantycznej⁵ – wysuwaniu na pierwszy plan tego, co w danym utworze najważniejsze, a więc jego tekstu. W przypadku tego gatunku muzyka pełni zwykle rolę drugorzędną, zupełnie jakby „nie chciała” skupiać na sobie uwagi odbiorcy, pozwalając jednocześnie wykonawcy eksponować słowa piosenki oraz płynący z nich przekaz. Czyżykiewicz natomiast, będąc artystą, któremu bynajmniej ascetyczny akompaniament nie wystarcza, idzie o krok dalej. Otóż w jego kompozycjach przestaje on pełnić funkcję nieskomplikowanego podkładu dla wokalnejszej prezentacji tekstu – zamiast tego warstwa muzyczna staje się tu swego rodzaju przedłużeniem warstwy semantycznej utworu literackiego, stając się pełnoprawnym środkiem przekazu treści. Co jednak istotne, autor *Ave* podporządkowuje kwestię doboru konkretnych środków artystycznego wyrazu możliwościom interpretacyjnym wyznaczanym przez dzieło liryczne. W ten sposób

¹ Pod pojęciem „poezji śpiewanej” rozumiem samodzielnie istniejące teksty literackie z rodzaju liryki, do których skomponowana została muzyka. Na temat zacierania się granic zakresu odniesienia tego terminu szerzej wypowiada się m.in. Michał Traczyk (por. tenże, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009).

² Szczegółowej (i dość subiektywnej – dodajmy) analizy tego zjawiska dokonywałem na łamach jednego z poprzednich numerów „Piosenki” (por. S. Brucki, *Od wiersza do piosenki – o kompozytorskiej konkretyzacji estetycznej*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2019, nr 7, s. 42–50).

³ Por. U. Eco, R. Rorty, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tł. T. Bieroń, Kraków 2008.

⁴ Konkretyzację estetyczną dzieła literackiego rozumiem tu za Romanem Ingardenem jako pewną *całość*, w której dzieło występuje w uzupełnieniach i przekształcaniach poczynionych przez czytelnika podczas czytania (por. tenże, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. Markowski, Kraków 2007, s. 61).

⁵ W semiotyce za „przezroczystością semantyczną” uważa się pewną właściwość znaku, która polega na tym, że nie skupia on uwagi na sobie, lecz odsyła do pewnego elementu będącego składnikiem rzeczywistości pozajęzykowej, elementu istniejącego więc poza nim samym.

nie narusza on, nie zmienia prymarnego sensu prezentowanych przez siebie wierszy⁶, które w jego wykonaniu nabierają niejako większej przejrzystości, stając się „lżejsze” w odbiorze – nie stawiają już takiego oporu jak w przypadku tradycyjnie pojętej lektury, dzięki czemu poezja zyskuje bardziej przystępną dla odbiorcy formę. Tego zaś, że jest to z jego strony działanie w pełni świadome, dowodzą kompozycje muzyczne poczynione m.in. do wierszy takich poetów jak Josif Brodski, Thomas Hardy czy Zbigniew Herbert, a które stanowią dokumentny zapis⁷ przeprowadzenia zgodnych z intencją autorską oraz intencją dzieła interpretacji tych utworów. W końcu – jak podkreśla sam autor *Piosenki z pieprzykiem* – dopiero *od dobrej interpretacji tekstu wychodzi się do komponowania*⁸. Co więc znamienne, zmianie ulega tu jedynie sposób percypowania danego utworu przez odbiorcę, sens dzieła pozostaje natomiast ten sam. I wynika to bezpośrednio ze strategii, jaką przyjmuje Czyżykiewicz, gdyż, jak sam twierdzi, jego celem jest to, *żeby tym świetnym wierszom, z cechami zupełnie samodzielnych i niezależnych bytów, [...] nie zrobić krzywdy, nie nadużyć, a jedynie nadać Ich [sic!] muzycznym interpretacjom adekwatnej do treści i nastraju, koherentnej ekspresji*⁹.

O staranności, z jaką artysta podchodzi do pracy z cudzymi tekstami, świadczą nie tylko jego słowa, ale również poszczególne kompozycje. Co istotne, w realizacji założenia nadawania „obcym” wierszom właściwej ekspresji, o której pisze, nie obiera drogi na skróty – przeciwnie, w twórczy sposób przewyżcza opór, jaki poezja zwykle stawia swojemu odbiorcy. Nadawszy więc dziełu – za sprawą konkretyzacji – określony kształt, stara się tak otrzymany

przedmiot percepcji estetycznej możliwie najwierniej przedstawić za pomocą odpowiednio dobranych autorskich technik wykonawczych. W ten sposób uobecniają się zawarte w utworze, w sferze pewnego potencjału, jakości, które – jeżeli można tak powiedzieć – materializują się pod postacią dźwięków – tych artykułowanych zarówno wokalnie, jak i instrumentalnie. Doskonale widoczne jest to w kompozycji muzycznej¹⁰ do wiersza *Pielgrzymi*¹¹. Utwór otwiera osiem taktów powracającej po pierwszej i ostatniej zwrotce przygrywki, która niezwykle celnie ilustruje trud pielgrzymiej drogi. Otóż na ową partię instrumentalną składają się agresywne dźwięki szarpanych techniką *rasgueado* strun, którym uparcie wtóruje wystukiwany na pudle rezonansowym rytm wzbogacony dodatkowo rytmicznie potrącanym techniką *legato* basem. Planowe uporządkowanie tej sekcji nie tylko nadaje takt pątniczym krokom, lecz znajduje też motywację w tekście wiersza, który stanowi niemal całkowicie równy pod względem budowy ośmiozgłoskowiec z regularnie występującą po piątej sylabie średniówką stanowiącą jednocześnie – przynajmniej w obrębie dwóch pierwszych strof – wierzchołek intonacyjny sygnalizujący zakończenie antykadencyjnej części wypowiedzi:

*Obok stadionów, kościołów,
obok bazylik i barów,
obok cmentarzy i koło
wielkich, ruchliwych bazarów,
spokoju, zmartwień i splinu,
w pobliżu Mekki i Rzymu,
paleni słońcem pustyni,
idą po świecie
pielgrzymi.*

⁶ Przypominam, że biorę tu pod uwagę jedynie sytuację, w której Czyżykiewicz komponuje muzykę do samodzielnie istniejących już tekstów sztuki lirycznej; sprawę jego autorskiej twórczości odkładam na inną okazję.

⁷ Por. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3(21), s. 9–28.

⁸ M. Jachnik, *Satanowski opowiadany przez Czyżykiewicza*, „Piosenka” 2006, nr 3–4, s. 13.

⁹ M. Czyżykiewicz, *Superata* [CD-ROM], Pomaton EMI, Warszawa 2000. Cytat pochodzi z książeczki dołączonej do albumu.

¹⁰ M. Czyżykiewicz, *Ave* [CD-ROM], Pomaton EMI, Warszawa 1999.

¹¹ J. Brodski, *Lustro weneckie*, tł. K. Krzyżewska, Kraków 1993, s. 9–10.

Ułomni, głodni, zgarbieni,
podarte na nich odzienie
i mroczne mają spojrzenia,
a w sercach świt i promienie.
Zostawią śpiew na pustyni,
za nimi błyski i gromy;
gwiazdy migoczą nad nimi
i kraczą proroczo wrony,
że świat się nigdy nie zmieni.

(tł. K. Krzyżewska)

Zaznaczony instrumentacją głoskową, rymami oraz paralelną budową poszczególnych wersów rytm pełni rolę swoistej dominanty semantycznej, wyznaczając w ten sposób pewien trop interpretacyjny. Otóż autor porusza tu problematykę egzystencjalną, zaznaczając nieskończoną, a zatem przewidywalną powtarzalność cykli ludzkiego życia. Rytm odgrywa więc kluczową rolę zarówno w tekście słownym, jak i w kompozycji muzycznej – właściwe rozpoznanie poszczególnych elementów budowy semantyczno-składniowej wiersza Brodskiego pozwala Czyżykiewiczowi obrać stosowny kierunek w konstruowaniu warstwy muzycznej. Ażeby z kolei wystarczająco czytelnie przedstawić zawartość tekstu, nie ogranicza się on do prostych rozwiązań, takich jak wybór systemu tonalnego dur-moll czy banalnego wręcz podziału na zwrotki oraz refren, lecz świadomie i konsekwentnie buduje sieć wzajemnie powiązanych elementów kompozycyjnych. Kiedy więc w trzeciej strofie zmienia się dynamika wypowiedzi, zmianie ulega także forma muzyczna – o ile pierwszym dwóm zwrotkom towarzyszy charakterystycznie wytłumione z początku *arpeggio* gitarowe, o tyle kolejne strofy otrzymują odmienną aranżację. Co warto podkreślić, kompozytor stosuje w tym miejscu autorską wariację na temat techniki zwanej *triplet rasgueado* stosowanej w muzyce flamenco. Naprzemiennie potracając struny palcem serdecznym i środkowym, gitarzysta uzyskuje efekt zbliżony do brzmienia *tremolo*,

przy czym w tej wersji trącane są nie pojedyncze, lecz wszystkie struny wiolinowe. Doskonałe opanowanie tego sposobu gry umożliwia autorowi *Pierwszego śniegu* kontrolowanie natężenia dźwięków, a tym samym – wprowadzanie wahań w dynamice utworu. Charakterystyczny tryplet wzbiera stopniowo na sile za sprawą *crescendo*, co umotywowane jest eksponowaniem pointy oraz towarzyszących jej nadejściu emocji. Jak się bowiem okazuje, pielgrzymi trud stanowi cel sam w sobie, gdyż taki jest właśnie los uwikłanego w niezmienną światła człowieka, nie pozostaje mu więc nic innego, jak trwać w iluzji własnych przekonań na temat sensu istnienia i poddawać się biernie jego prawom:

Tak będzie zawsze na ziemi.
Biel śnieżna dosięgnie źrenic.
A kłamstwa nic nie wypleni.
Świat nieskończony – dla stworzeń,
choć podejrzenie serdeczny,
jest zrozumiały, być może,
ale pomimo to wieczny.

To znaczy traci sens cały
wiara i w siebie, i w Boga.
To znaczy, że pozostały
tylko iluzja i Droga.
Ziemia się w ciemność ubierze,
albo porankiem zaświeci.

Użyźnią ją żołnierze.
Zaakceptują poeci.

Ostatnią zwrotkę odróżnia od poprzednich powtórzenie wyodrębnionego graficznie dwuwiersu, które zwieńczone jest gwałtownym szarpnięciem strun wyznaczającym moment powrotu do zamieszczonej we wprowadzeniu przygrywki. Mająca następnie miejsce repetycja pierwszej strofy pełni nie tylko funkcję zgrabnej klamry kompozycyjnej, lecz również staje się kolejnym elementem sensotwórczym, mieszczącym się jednak w obrębie dopusz-

czalnych¹² przez dane dzieło możliwości konkretyzacyjnych. Podkreślona zostaje bowiem w ten sposób zarysowana w tekście cykliczność ludzkiego losu, o której mowa w wierszu Brodskiego. Co ciekawe, cały utwór skomponowany został w tonacji mollowej, jednak zamyka go wybijający się swą barwą akord durowy – w ten sposób Czyżykiewicz zdaje się akcentować niezłomność wiary w sens istnienia. Wiary – dodajmy – która choć nie wynika bezpośrednio z prezentowanego tekstu, to jednak obecna jest w twórczości doświadczonego życiem poety:

Co mogę powiedzieć o życiu?
Że rzecz to w sumie dość długa.
Tylko nieszczęście budzi we mnie zrozumienie.
Ale dopóki ust mi nie zatka gliniasta gruda,
będzie się z nich rozlegać tylko dziękczynienie¹³.

(tł. S. Barańczak)

Trudno więc dziwić się takiemu zakończeniu, które w istocie swej odstaje, co prawda, od raczej pesymistycznej wymowy *Pielgrzymów*,

znajduje jednak uzasadnienie w szerszym kontekście twórczości Josifa Brodskiego.

Powyższa analiza – choć pod wieloma względami wciąż niepełna – wyraźnie pokazuje, jak Czyżykiewicz wykorzystuje nieprzeciętne umiejętności instrumentalne w konstruowaniu spójnego z poszczególnymi elementami struktury semantycznej wiersza nowego przedmiotu artystycznego. Dzięki stosowanym przez siebie autorskim technikom wykonawczym wzbogaca utwór poetycki o jakości, które korzystnie wpływają na jego czytelność. Co więcej, przenosząc go w obręb nieco innej materii – materii słowno-muzycznej – zwiększa także zakres jego oddziaływania, gdyż jako tego rodzaju przedmiot artystyczny trafia on do znacznie szerszego grona odbiorców niż jego *stricte* literacka forma. Przykład *Pielgrzymów* nie jest, rzecz jasna, odosobniony, w twórczości Czyżykiewicza można znaleźć bowiem znacznie więcej równie interesujących kompozycji, które zdradzają nieprzypadkowy charakter łączenia struktur kodu literackiego z muzycznym, co otwiera niebywale obiecującą perspektywę badawczą...

¹² Por. rozdział *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, w: R. Ingarden, dz. cyt., s. 60–72.

¹³ J. Brodski, *[Zastępowałem w klatce dzikie zwierzę...]*, tł. S. Barańczak, w: tegoż, *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, Kraków 2006, s. 202.

BIBLIOGRAFIA, DYSKOGRAFIA

- Brodski J., *Lustro weneckie*, tł. K. Krzyżewska, Kraków 1993.
Brodski J., *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, Kraków 2006.
Brucki S., *Od wiersza do piosenki – o kompozytorskiej konkretyzacji estetycznej*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2019, nr 7.
Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tł. T. Bieroń, Kraków 2008.
Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3 (21).
Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego, w: Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. Markowski, Kraków 2007.
Jachnik M., *Satanowski opowiadany przez Czyżykiewicza*, „Piosenka” 2006, nr 3–4.
Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

- Czyżykiewicz M., *Ave* [CD-ROM], Pomaton EMI, Warszawa 1999.
Czyżykiewicz M., *Superata* [CD-ROM], Pomaton EMI, Warszawa 2000.

Andrzej Domagalski

JERZY FRĄCZEK



Postać nierozzerwalnie związana z Krakowem i Mazurami. Piosenkarz, poeta, żeglarz i swego czasu skandalista. Zawsze zakochany w kolejnej damie swego serca, dla której zwykł pisać, a następnie śpiewać bolesne, częstokroć obsceniczne utwory, ale zarazem niejednokrotnie pełne niezwykłego, niepowtarzalnego liryzmu. Bas baryton, obowiązkowo z gitarą. Wzrostu całkiem słusznego – 191 cm obecnie, bo życie mnie przygarbiło – jak samokrytycznie dodaje artysta.

W moim domu w Piaskach Wielkich w Krakowie – wspomina Jerzy Frączek – śpiewało się zawsze. Mama śpiewała w chórze kościelnym, grała na mandolinie, występowała również w osiedlowym zespole teatralnym, ojciec natomiast grał na trąbce i fortepianie, mającym obecnie ponad sto lat. Uczęszczałem jako młodzieniec na kurs mandolinistów w Domu Cechowym, potem była nauka gry na gitarze, którą tata mi kupił, gdy miałem 12–13 lat. Pamiętam, że podczas imprezy opłatkowej akompaniowałem na gitarze późniejszej solistce krakowskiej operetki Józefie Tyranowskiej, śpiewała wtedy piosenki m.in. Karin Staneck. Po ukończeniu li-

ceum i pomaturalnej szkoły o specjalizacji technik metalurgii i pracy w hucie inżyniera Lenina zająłem się żeglarstwem regatowym na Bagrach, dziewczynami i ruchem hippies; poznałem wtedy m.in. Korę, Psę [Ryszarda Terleckiego – przyp. red.]. W końcu trafiłem do wojska, a potem na serio zająłem się alkoholem, wkrótce stało się to nałogiem, z którym walczę do dziś.

Po wojsku, w którym dzięki dziennikarzowi muzycznemu Markowi Garzteckiemu poznał pieśni i ballady amerykańskie m.in. Dylana, The Doors i Joan Baez, wszedł w nową fascynującą muzykę. Po wojsku, zajęty kolejnymi małżeństwami oraz kolejnymi rozwodami, tudzież odwykami i żeglarstwem, a także włóczęństwem się po krakowskich akademikach w celu, jak przyznaje samokrytycznie „uprawiania kłusownictwa erotycznego”, odpuścił na jakiś czas sprawy muzyczne. Zaczęły się kłopoty z sądami, komornikami, znienawidził z tej okazji krakowskie mieszczaństwo. Wtedy też zaczął pisać wiersze i „zbójcejką” prozę na serio: *Zacząłem się włóczyć po kraju, aby się dotlenić i odreagować na panoszącą się gównienność świata. Przyszła fascynacja jazzem (Jarka*



*Śmietanę umieściłem w wierszu Jaszczurowe niebo jazzu), o której to muzyce powstało wiele wierszy i piosenek, teatrem TAM, awangardową grupą artystyczną Łódź Kaliska, publikacje w nieistniejącym już dwutygodniku „Student”, periodyku „Koniec Wieku”, debiutancki tomik wierszy *Republika ptaków* (1988, Kraków). W klubie Zaścianek wygrał bardzo popularną w środowisku studenckim imprezę „Śpiewać każdy może”. W krakowskim mieszkaniu znanej reżyser telewizyjnej Ireny Wollen nagrał płytę *Cicha noc* ze znaną aktorką teatralną i filmową Dorotą Pomykałą. Będąc zagorzałym żeglarzem, śpiewał szanty. W 1998 r., remontując krakowski jacht *Jagiellonia* w Jastarni – wspomina – wziąłem udział w festiwalu na żaglowcu *Bryza*, obok takich tuzów jak *Cztery Refy*, *Mechanicy Shanty*, *EKT Gdynia*. Ze środowiskiem żeglarskim jestem od wielu lat mocno związany. W Krzyżach na Mazurach, nad jeziorem Nidzkim, krakowski autor, pisujący, jak sam powiada, „zbojeckie” teksty, spędził 10 lat, pracując jako bosman na przystani Nadwiślańskiej Agencji Turystycznej: *Okolo dziewiętej wieczorem należało wziąć gitarę przy ognisku i śpiewać w towarzystwie zacnym, choć przeważnie pijanym; nie przeszkadzało mi to zupełnie, bo głos, czyli dar od Boga, mam potężny i śpiewać lubię [...]* Piękne to były chwile – m.in. wspólne śpiewy z Basią Wrzesińską, Basią Rybaltowską z okazji 300-lecia tej mazurskiej osady, a także z Pietrzakiem. Namawiali mnie oni na wydanie płyty... niestety, nie doszło do tego!*

W 1979 r. Frączek grał w kapeli ulicznej Wiarusy: *Zarabiałem wtedy najlepsze pieniądze w życiu, ale miałem szanse zapisać się na śmierć, więc przestałem występować, mocno będąc wystraszony!* Doktor Jerzy Łątka, polski pisarz, etnolog, orientalista, dziennikarz, doktor nauk humanistycznych, uważa, iż Jerzy Frączek śpiewa bardzo udanie pieśni Bułata Okudźawy: *Śpiewa z sercem, jego interpretacja zapada w pamięć. Jego największą muzyczną miłością są pieśni bardów rosyjskich: Okudźawy, Wysockiego, Galicza, Biczewskiej. Paru innych*

Rosjan bardów jeszcze by się znalazło – dodaje krakowski artysta, swego czasu przyjaciel – z estrady i wspólnych wędrówek przez życie – Wojtką Belloną: Niosłem go na ostatnią drogę w Busku...

Bywa w swoich piosenkach częstokroć obsceniczny, ale i często, i to w nadmiarze, liryczny. Za pan brat z życiem prawdziwym i niezafałszowanym. W roku 1997 na swoje półwiecze żeglarze z Krakowskiego Yacht Klubu sprezentowali Frączkowi nowe wydanie *Republiki ptaków* w towarzyskim nakładzie 50 egzemplarzy i, podobnie jak w pierwszym wydaniu, z grafiką Ryszarda Melliwy, znanego obecnie scenografa teatralnego i filmowego. [...] *Późną nocą bywała zachłanna w miłości / Tańczyły wąskie biodra i zbyt duży biust / Poeta, który miał gruźlicę płuc [...]* został jej kochankiem / *Cierpiał na alkoholizm [...]*. Wiersze śpiewane przez Frączka pozwalały, jak uzmysławiają żeglarze, oswajać im się ze wstydliwymi sprawami: *Frączek prowokuje nas wręcz do tego poprzez częste odwołania do kieliszka chleba naszego powszedniego i ciemnych, z punktu widzenia chrześcijańskiego światopoglądu, stron ludzkiej duszy. Głos Frączka jest dla nas jak dudniąca furia oceanów, jak ryk Neptuna czy też symfonia patetyczna; zapada głęboko w ludzką jaźń – przeczytać można we wspomnianym wstępie.*

Tytułowy wiersz z tomiku *Republika ptaków*, pisany w Nowej Hucie w stanie „ostrego kaca”, poeta zadedykował Ince, byłej żonie Jacka Kaczmarskiego, o którym to bardzie krakowski twórca opowiada: *Poznałem go, gdy wygrał Obławą krakowski festiwal piosenki studenckiej, nieco później po koncertach w miasteczku studenckim zaprosiłem jego i Przemka Gintrowskiego do lokalu Krakowskiego Yacht Klubu przy Czarnowiejskiej. Obaj śpiewali w kuchni, bo dzień wcześniej malowaliśmy podłogę w dużej sali lakierem nitro. Podtruliśmy się wtedy trochę, wypijając kilkanaście jaboli. Chłopcy byli zachwyceni publiką, żeglarzami, a my nimi.*

Grali bez mikrofonów, bo i po co? Któregoś dnia odwiedziłem Jacka w Warszawie na Hożej. Zaczęliśmy śpiewać na dwie gitary, a towarzyszyły nam Inka, jego późniejsza żona, oraz jego koleżanka, śliczna blondwłosa Włoszka Silvana Falapucci, studiująca z Inką polonistykę. Dziewczyny sobie słuchały, a my z Jacusiem popijaliśmy pejsachówkę. Innym razem zapukałem do mieszkania jego mamy, malarki. Powiedziała potem Jackowi, że w drzwiach stał potężny facet i wydało się jej, że to sam Clark Gable.

Gdy Jacek był chory, wypiliśmy co nieco w tzw. Zwisie w Krakowie i sąsiedniej Piwnicy, a później składaliśmy się w Zwisie na operację Jacka w Wiedniu. Gdy zmarł w Gdańsku w Wielką noc, ja byłem już w Krzyżach na Mazurach, na wieść o jego śmierci spałem się z miejscowymi.

Mimo podeszłego wieku nadal – tłumaczy krakowski artysta – pozostałem buntownikiem i nonkonformistą. Z kobiet najbardziej lubię i kocham swoją wspianą córkę Marysię.

Krzysztof Gajda

ANDRZEJ SOBCZAK – AUTOR HYMNÓW¹



Andrzej Sobczak napisał wiele przebojów, jego teksty śpiewali najważniejsi polscy estradowcy ostatnich dekad XX w. Kto korzystał z mediów w tamtym czasie, musi znać takie hity jak: *Daj mi tę noc* grupy Bolter, *Hi-fi* formacji Wanda i Banda, *Nie było ciebie tyle lat* Krystyny Giżowskiej, *Szalala zabawa trwa* Urszuli Sipińskiej. Ci, którzy kibicują Lechowi, którzy choć raz byli na stadionie przy ul. Bułgarskiej, znają pieśń *W górę serca, niech zwycięży Lech*, śpiewaną przez kibiców przed rozpoczęciem każdego meczu. Dla wielu ludzi, którzy dorastali w latach 80., rolę pokoleniowych hymnów pełniły utwory rockowych zespołów: *Przeżyj to sam* Lombardu czy *Dorośle dzieci* Turbo.

Zanim polski rock rozwinął silną gałąź twórczości autorskiej, naturalny był tam typowo estradowy podział ról na wykonawców oraz profesjonalnych autorów słów i muzyki. Piosenki, w odbiorze społecznym utożsamiane z zespołem, który pojawiał się na scenie, pisane były przez zawodowców – łatwo stawały się przebojami, choć często grzeszyły brakiem autentyczności. Andrzej Sobczak po skończeniu

poznańskiej polonistyki dzięki talentowi do mowy wiązanej spełniał się jako tekściarz, był więc rzemieślnikiem słowa. Artystą uczyniło go to, co wykracza poza sprawne napisanie tekstu pasującego do muzyki – ważne treści, wywołujące emocje i niosące silny przekaz społeczny.

Przeżyj to sam to tekst, który powstał jako reakcja na telewizyjną relację z solidarnościowej demonstracji kilka tygodni przed wprowadzeniem stanu wojennego (według innych źródeł był to program o Albinie Siwaku, członku KC PZPR). *Byłem wściekły. Miałem w sobie tę ludzką, zwyczajną niezgodę na czasy, w których przyszło mi żyć. Nie godziłem się na obłudę, którą karmiły nas media, i miałem złość na niektórych dziennikarzy, tych, którzy szydzili z ludzi w żywe oczy – biednych, głodnych, zdesperowanych, szarych. No i miałem do siebie żal, jakąś tłumioną pretensję, że wszystko to widzę, że się we mnie w środku gotuje, ale wciąż oglądam tę grę jak widz. Z daleka* – wspominał w jednym z wywiadów. Tekst napisał mu się ponoć sam, w kilka minut, i może dlatego pozostaje tak żywy i ważny mimo upływających dekad. Kiedy w 2015 r. nowa władza zaczęła wprowadzać

daleko idące zmiany w fundamentach systemu prawnego, w czasie demonstracji wyrażających sprzeciw wykorzystano m.in. przebój Lombardu. Przeciwno takiemu użyciu zaprotestował Grzegorz Stróżniak, autor muzyki, przypominając zresztą o nierozstrzygalnym sporze na temat tego, który z kodów jest ważniejszy: słowa czy muzyka? Zostawmy tę dyskusję na boku, chodzi bowiem o przypomnienie, że to właśnie ten, napisany blisko cztery dekady wcześniej, utwór został potraktowany jako adekwatna ilustracja społecznych nastrojów i trudno zakwestionować w tym procesie rolę słów napisanych przez Andrzeja Sobczaka. Emocjonalny potencjał pieśni wykorzystali również twórcy spotu reklamującego piłkarską ekstraklasę w stacji telewizyjnej, która te rozgrywki transmituje. Pierwsze słowa refrenu, śpiewane przez kibicowski chór, oddają atmosferę ekscytacji sportowym widowiskiem, a kontekst historyczny wzmacnia wspólnotową wymowę pieśni, mającą nakłaniać do włączenia się w nurt wydarzeń.

Album *Dorośle dzieci* grupy Turbo wydany został w 1983 r., nagrany kilka miesięcy wcześniej. Prawie wszystkie teksty (oprócz jednego) wyszły spod pióra Andrzeja Sobczaka, muzykę skomponował Wojciech Hoffmann. Płyta utrzymana w stylistyce heavymetalowej oddaje nastroje młodego pokolenia w rzeczywistości stanu wojennego. Nie ma tam, oczywiście, konkretnych odniesień politycznych, jest raczej atmosfera beznadziei, tak dotkliwa i czytelna w tamtym czasie. Spójność tekstowa przypomina konstrukcję concept albumu – rockowych płyt opowiadających jakąś historię bądź osnutych wobec jednego wątku. *Przegadane dni*, *Pozorne życie*, *Nie znaczysz nic*, *Mówili kiedyś* – to tylko cztery wymowne tytuły, więcej treści pojawia się w każdej z pozostałych piosenek. Płytę otwiera utwór *Szalony Ikar*. Młody bohater z mitologii podejmował ryzyko w imię wolności. Porwawszy się na rzecz niemożliwą, poniósł klęskę, lecz wartość stanowi sam romantyczny heroizm. Wymowę utworu puentuje analogia między mitem a współczesnością:

(... tak wielu Ikarów się rodzi od nowa,
a lot ich szaleńczy wciąż trwa...)

Opowieść o przegranym – choć pięknym w swej idei – zrywie stanowiła przemyślane otwarcie płyty, której tematem przewodnim były utracone nadzieje młodego pokolenia, a zwieńczenie stanowił wyrazisty refren piosenki tytułowej:

*Dorośle dzieci mają żal
Za kiepski przepis na ten świat.
Dorośle dzieci mają żal,
Że ktoś im tyle życia skradł.*

Tytułowy utwór stał się wielkim przebojem, z którym identyfikują się kolejne generacje poddawane systemowi szkolnictwa – opresyjnemu i niezmiennie oderwanemu od rzeczywistości. Starszy o pokolenie artysta potrafił uchwycić i nazwać nastroje adresatów płyty, czyniąc przekaz uniwersalnym i ponadczasowym.

Na niezwykle dar klarownej sentencjonalności zwrócił uwagę profesor Jerzy Bralczyk, zaliczając frazę „daj mi tę noc” do pięciuset najważniejszych polskich zdań (w książce *500 zdań polskich*). Eufemistyczna, a jednocześnie przesyciona erotyzmem treść niesiona jest tu przez umiejętne zestawienie jednosylabowych słów, z których wszystkie są ważne, na co zwraca uwagę wybitny językoznawca. To właśnie za sprawą takiego talentu wiele utworów do dziś nie straciło na aktualności.

Andrzej Sobczak był także autorem tekstów poetyckich, które nigdy nie zostały piosenkami. Tworzył teksty kabaretowe, pisał też bajki dla dzieci, współpracował przez długi czas z poznańskim ośrodkiem telewizyjnym przy produkcji materiałów o zabytkach Wielkopolski. Bez wątpienia należał do najważniejszych poznańskich twórców kultury popularnej ostatnich dekad XX w.

¹ Artykuł ukazał się w: „Przegląd Wielkopolski” 2021, nr 1(131).

Arkadiusz Frania

PIOSENKA W WERSZACH JERZEGO STACHURY



W 2014 r. odbyła się premiera płyty *Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami*¹, zawierająca dwanaście piosenek Edwarda Stachury w wykonaniu jego bratanka, Jerzego Stachury (Juniora)², który jest bodaj jedynym pieśniarzem prezentującym nie tylko tekst, ale i muzykę Steda. Materiał, co ciekawe, ukazał się dopiero po dwudziestu latach od przygotowania³. W opinii wydawcy, firmy Soliton z Sopotu, *album przedstawia wspólną historię dwóch spokrewnionych artystów, bardów, poetów*⁴. Jakkolwiek inspiracją dla noty był głównie cel marketingowy, ten *quasi-blurb* oddaje stan prawdziwy.

Trzy lata później, w 2017 r., rynek muzyczny wzbogacił się o pierwszą autorską płytę Jerzego Stachury *Kup sobie wiersz*⁵, wydaną również przez Soliton. W tekście reklamowym czytamy: *Album zawiera piętnaście utworów zainspirowanych wnikliwą obserwacją współczesnego świata*⁶. Twórca tłumaczył: *Kiedy wydałem tę płytę, wiele osób spytało mnie – dlaczego tak późno? Ano dlatego, że potrzebowałem blisko czterdzieści pięć lat, żeby stworzyć te piosenki. A i tak do nie wszystkich napisałem tekst*⁷. Autorem muzyki jest Jerzy Stachura, dziewięć tekstów wyszło spod jego pióra, trzy napisał Tadeusz Buraczewski, dwa – Adam Potrykus,

¹ E. Stachura, J. Stachura Junior, *Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami* [płyta CD z książeczką], Soliton, Sopot 2014.

² Kolejność piosenek: *Piosenka dla juniora i jego gitary, Jestem niczyj, Ballada dla Potęgowej, Walc nad Missisipi, Biała Lokomotywa, Dokąd idziesz? Do słońca!, Ach, kiedy ruszą znowu dla mnie dni, Gdy odeszła pod chmurami, Bójka w L., Nie brooklyński most, Piosenka dla piosenki, Piosenka, której nie można przestać śpiewać*.

³ W 1994 roku, kiedy Edwarda Stachury nie było już na tym świecie, powstała płyta „*Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami*”, której materiał dopiero w 2014 roku trafił do słuchaczy w postaci profesjonalnego wydawnictwa. K. Wiśniewski, 69 Urodziny Jerzego Stachury Juniora, 6.01.2020, <https://stachuriada.pl/index.php/item/415-69-urodziny-jerzego-stachury-juniora> [dostęp 7.11.2020].

⁴ Nota o płycie *Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami*, <https://www.soliton.edubawi.pl/index.php?p1038,jerzy-stachura-junior-sted-junior-i-wszyscy-z-drogi-pod-chmurami> [dostęp 7.11.2020].

⁵ J. Stachura, *Kup sobie wiersz* [płyta CD], Soliton, Sopot 2017.

⁶ Nota o płycie J. Stachury *Kup sobie wiersz*, <https://www.soliton.edubawi.pl/index.php?p1280,jerzy-stachura-kup-sobie-wiersz> [dostęp 7.11.2020].

⁷ J. Stachura [wypowiedź], cyt. za: *Jerzy Stachura zapowiada płytę „Kup sobie wiersz”*, 25.10.2017, <https://www.gloskultury.pl/jerzy-stachura-zapowiada-plyte-kup-sobie-wiersz/> [dostęp 7.11.2020].

a jeden – Wojciech Fulek. Przestrzeń wypełnili dźwiękami synowie barda – Krzysztof Stachura (gitara) i Patryk Stachura (gitara basowa).

Autor z Gdyni jest także dobrym duchem podwójnego albumu z twórczością Edwarda Stachury *Wielkie ci dzięki!* („Złota kolekcja”)⁸, gdzie piosenki z tekstami autora *Calej jaskrawości* wykonują różni artyści, w tym Jerzy Stachura (*Piosenka dla Juniora i jego gitary*, muz. Edward Stachura) i Krzysztof Stachura (*Pieśń Plakanie, Czy warto*, muz. Krzysztof Stachura).

Przypomnijmy, że tom liryków *Listy, których nie ma do kogo wysłać*⁹ wzbogacono o teksty ośmiu piosenek, z których siedem (niekiedy pod innymi tytułami) doczekało się muzycznej rejestracji na płycie *Kup sobie wiersz*¹⁰. Nie uszło to uwadze Zbigniewa Radosława Szymańskiego: *Stachura odważył się dołączyć do tego zbioru wierszy także te, które pisał jako piosenki. Jak wiemy, od lat przemierza drogi i bezdroża z gitarą, śpiewając piosenki swojego stryja Steda, a także kilku zaprzyjaźnionych poetów oraz swoje*¹¹.

Pieśni Jerzego Stachury nie zaliczyłbym do kręgu określanego mocno już wytartym (z rzeczy wytartych liczą się tylko dzinsy) terminem „kraina łagodności”, bo słowa gdyńskiego twórcy nie koją, nie uśmierdzają, a przeciwnie, rozdrapują wspomnienia i sensy, sypiąc na

rany ból. Takie „działania” pozwalają odkryć na nowo własne życie, odzyskać siebie dla przyszłości.

W niniejszym tekście przyjrzyć się nieco bliżej zarówno obecności piosenki w twórczości Jerzego Stachury, jak i światom kreowanym w samych tekstach do śpiewania, tym bardziej że pisarz najpierw wkroczył do historii literatury dzięki swojemu stryjowi, Edwardowi Stachurze, który „ochrzcił” bratanka imieniem „Junior”, dedykując mu *Piosenkę dla juniora i jego gitary* z refrenem-pociechą i codą – moralnym nakazem:

Skocz w pudło gitary
I tam rozbij się obozem.
Skocz w pudło gitary,
Ratunkowym ona kołem.
Przeczekaj nachalną nawałnicę.
Wyjdź potem ze słońcem na ulice!

I pomóż słońcu!
I pomóż słońcu!
I pomóż słońcu lśnić!¹²

Autor *Rozwodu pod słońcem* wielokrotnie wskazywał na rolę wuja w kształtowaniu własnej wrażliwości artystycznej, a jeden z biogramów opisuje Jerzego Stachurę jako właśnie *ucznia sławnego Steda*¹³. W dokumentach informacyjno-wspomnieniowych dołączonych do płyty *Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami* znajdziemy piękne słowa Juniora:

⁸ E. Stachura, *Wielkie ci dzięki!* [2 płyty CD], „Złota Kolekcja”, Pomaton, Warner Music Poland, Warszawa 2017.

⁹ Cytując wiersze i wypowiedzi J. Stachury pomieszczone w jego książkach lirycznych, używam skrótów (cyfra arabska oznacza stronę przywołania): A – *Akacje z Grabowej (wybór wierszy)*, Gdynia 2011; L – *Listy, których nie ma do kogo wysłać*, Gdynia 2012; T – *Tylko wtedy przechodziłem*, Gdynia 2013; P – *Poezje*, Toruń 2014; CN – *Czyż nie pożyczę się kwiatów*, Gdynia–Wąbrzeźno 2018; W – *Wiersze, które zapomniałem napisać*, Gdynia–Wąbrzeźno 2019; S – *Słupy justunek*, Gdynia–Wąbrzeźno 2020.

¹⁰ Wykaz piosenek zawartych w tomie *Listy, których nie ma do kogo wysłać*, zarejestrowanych na płycie *Kup sobie wiersz* (utwory z płyty oznaczam symbolem „K” i numerem na liście piosenek; gdy tytuły różnią się w lokalizacjach, podaję oba, natomiast gdy są tożsame, tytuł podaję tylko raz): *Jeszcze zdążymy* (L76) – *Dla niej piosenka* (K15), *Piosenka dla dziewczynki* (L77 – K11), *Na kartce światła (dla L.)* (L78) – *Na kartce światła* (K2), *Dziewczyna z perłą* (L79 – K10), *Niepożęgalna piosenka* (L81) – *Choć brakuje nutek i słów* (K6), *Nie mów nic* (L82–83 – K13), *Dokąd idę?* (L84) – *Na własny użytek* (K9).

¹¹ Z.R. Szymański, „*Listy, których nie ma do kogo wysłać*”. Dość opieszłości Poczty Polskiej. Czytajmy wiersze Jerzego Stachury [wstęp], w: J. Stachura, *Listy, których nie ma do kogo wysłać*..., s. 9.

¹² E. Stachura, *Piosenka dla juniora i jego gitary* [piosenka], w: tegoż, *Poezja i proza*, t. 1: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Z. Fedeki, Warszawa 1984, s. 254.

¹³ [Biogram J. Stachury], w: J. Stachura, *Listy, których nie ma do kogo wysłać*..., s. 86.

*Miałem może 16–17 lat, kiedy po raz pierwszy usłyszałem, jak stryj Edward śpiewa Balladę dla Potęgowej. Grałem w tym czasie w gdyńskim zespole bigbitowym Piastony. I chyba wtedy pękł gryf w mojej elektrycznej gitarze i urzekło mnie na zawsze to proste stedowe granie na niedostrojonej gitarze, ten śpiew, jakby z całego siebie, gdzieś z brzucha, gardła, z oczu. To była prawda, której i ja szukałem w swoim melicznym świecie. I wujek Edziu był już dla mnie Stedem, a ja dla niego Juniorem*¹⁴.

O specyficznym śpiewie-nieśpiewie Edwarda Stachury pisze też Marek Gałązka: *Półtora roku po śmierci Edwarda Stachury po raz pierwszy usłyszałem oryginalne nagranie piosenek Steda. Był to fantasmagoryczny śpiew – zew wilka na bezkresnym przejaśnionym stepie*¹⁵. Znakomicie z powyższym *passusem* współbrzmi charakterystyka sposobu artystycznej obecności Steda wśród odbiorców jego piosenek: *Bo oto nagle ten, który śpiewał, i ten, który słuchał, stał się jedną piosenką. Jednym wielkim śpiewaniem. Świętem Śpiewania. Radością i smutkiem. Bólem istnienia i cudem życia*¹⁶.

Niedostatki warsztatowe, *niedostrojona gitara* i *niemikrofonowa dykcja* powracają w innym tekście Jerzego Stachury: *Podobnie jak mój sławny stryj Edward Stachura, którego piosenki śpiewam już blisko pół wieku, nigdy nie chciałem być grajkami i śpiewakami. Wolałem światło ogniska niż blask jupiterów. Śpiewałem dla przyjaciół i tych, którym nie przeszkadzała moja niedostrojona gitara i raczej niemikrofonowa dykcja*¹⁷.

Możemy więc mówić o tożsamości rodzinno-twórczej, genach artyzmu, wspólnocie czuciowej. Nic dziwnego, że na *Moją apokalipsę*,

przynoszącą czarną wersję historii równoległej, składa się pustka bez-wartości: *nie było Beatlesów / książek Stachury / nawet moich do ciebie listów (Moja apokalipsa – T43)*. W lirykach pojawia się sama postać sławnego członka rodziny. W utworze zaczynającym się od słów *Znów mam trzynaście lat* podmiot liryczny wizualizuje:

piszę swój pierwszy wiersz
Jest środek nocy –
siostry śpią
matka szyje na maszynie
ojciec siedzi we więzieniu
wujek Sted jedzie do Annopola
(****(Znów mam trzynaście lat –)* – P43).

Zaznaczmy, iż wśród wielu zdarzeń rodzinnych (dziejących się „w domu” i „poza domem”), towarzyszących czynności tak istotnej, jak wydobywanie z nicości pierwszego wiersza, jest także podróż wujka do Annopola. W ironicznym obrazie poeta z Gdyni dodaje: *Z tym zbawieniem świata / to trzeba uważać – // Chrystus umarł na krzyżu / Sted zwariował / a ja się rozpiłem* (***(*Z tym zbawieniem świata*) – P48). To bolesna spowiedź potwierdzająca kolczastość ludzkich dróg. Gdzie indziej natknijmy się jednak na spokojną (przynajmniej bez wyraźnego ostrzeżenia: „Uwaga”) aurę muzyczności, obejmującą sfery alkoholowe – *melodię piwa i dzwonienie butelek: przez całą noc tonąłem w melodii piwa* (***(*To była pijalnia piwa*) – C7), *kosmos dzwoni / trylionem butelek* (***(*Znowu słyszę krater*) – A69).

Gdy podmiot liryczny przywołuje młodość, kreśli scenę: *Karuzela wirowała / w rytm żołnierskich przebojów* (***(*Pamiętam wojny Grabówka z Chylonią*) – A65). Takie są memu-

¹⁴ J. Stachura, [wypowiedź o E. Stachurze], w: E. Stachura, J. Stachura Junior, *Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami*, [książeczka dołączona do płyty CD], s. 3.

¹⁵ M. Gałązka, [wypowiedź o E. Stachurze], w: E. Stachura, *Nowy dzień* [płyta CD], Agencja Artystyczna MTJ, Warszawa 1995, [wkładka], s. 3.

¹⁶ J. Stachura, [wypowiedź o E. Stachurze], w: E. Stachura, *Wielkie ci dzięki!* [2 płyty CD], [wkładka], s. 2.

¹⁷ J. Stachura [wypowiedź], cyt. za: Jerzy Stachura *zapowiada płytę...*

ary *chłopaka z Grabówka*, z dzielnicy Gdyni, w której wiersze rodzą się „z ulicy” i „na ulicy”, wystarczy się wsłuchać, trzeba „tylko” się schylić, by je podnieść.

We wstępie do zbioru *Akacje z Grabowej* twórca wyjaśniał, jak doszło do jego przemiany artystycznej, a właściwie nawrócenia na malarstwo: *kilkaset wierszy, w tym parę dobrych – jak miemnam, kawalek prozy, a i wyśpiewałem lepsze i gorsze meliczne swoje życie. Kiedy myślałem, że nie mam już nic do powiedzenia, że powiełam prawdy już dawno odkryte, naszło mnie malowanie, które przecież nie wzięło się z niczego, ale z tego, co zawsze robiłem. Zamieniłem pióro na pędzel, a gitarę na sztalugę. [...] Jeśli trafi się jakiś wiersz, to go zapiszę. A jak załka gitara, to ją utulę. Jednak malowanie stało się dla mnie prawdziwą pasją* (wypowiedź odautorska, A3).

Jako przykład swoistej, Stachurowej „synestezji”, krzyżowania się czy nachodzenia na siebie sztuk, podajmy, że poeta „maluje” swój idealny obraz poprzez porównanie z muzyką: *zawsze chciałem / aby moje obrazy / nie były jak symfonie Mahlera / ale jak piosenki Beatlesów* (***(*Noc na mnie zaczeka*) – S26).

Nadmienimy, że bardzo często piosenka towarzyszy dwóm pozostałym formom artystycznego wyrazu. Triada poezja–malarstwo–piosenka oddaje psychofizyczną pełnię Jerzego Stachury, dlatego liryki „artystowskie” nie są jedynie głosem w dyskusji o sztuce, ale komentują egzystencję, bólaczki i przecucia „ego”: *Żyję tak / jakby nie było śmierci: / piszę wiersze / maluję obrazy / czasami zagram na gitarze* (Ślad – S10), *może jeszcze jeden wiersz / obraz piosenka* (Dla siebie – S51), *Już nie kupuję cudzych wierszy / [...] // Obrazy tylko maluję w powietrzu / a piosenki / chowam w pudle gitary* (***(*Już nie kupuję cudzych wierszy*) – W45). Warto zapoznać się z wypowiedzią odautorską: *Zdarzało mi się źle wybierać przyjaciół, fałszywe akordy do piosenki, a także drogi, które prowadziły do*

nikąd (A [czwarta stronica okładki]). *Fałszywe akordy do piosenki* to bez wątpienia metafora złych wyborów, nietrafionych decyzji, czynów wymagających odkupienia.

W chwili smutku podmiot liryczny spisuje czynności do wykonania:

*To się jakoś ułoży –
umyję się uczeszę
zmienię bieliznę i skarpetki
oddam butelki do skupu
zagram na gitarze zagwizdę
jeszcze raz przeczytam Lowry'ego
wyprowadzę psa
nakarmię bezpańskie koty
i podrę nie napisane wiersze*

To się jakoś ułoży
(*Dziesięć linijek* – P29).

Utwór posiada cechy zaklęcia, odpędzającego myśli o niepowodzeniu, tym bardziej że refren *Piosenki dla juniora i jego gitary* wskazuje na uzdrawiające przymioty gry na gitarze, muzyka ma nieść ulgę po takich doświadczeniach, jak klótnia z dziewczyną, zmącony spokój, maligna życia. Rytuały stają się egzorcyzmami odprawianymi nad teraźniejszością w opalach. Podmiot wierzy, że w natłoku zajęć pech zostanie pozbawiony energii, pokarmu. W liryku *Dziesięć linijek* mowa o jedenastu rodzajach działania, w tym siedmiu aktywnościach życiowych i tylko czterech „artystycznych”, do których, obok grania, gwizdania i czytania, zaliczam niszczenie wierszy „nienapisanych” (choć powstałych, mogą być wszak stworzone w umyśle, zapisane w pamięci, w drganiu palca nad kartką).

Jerzy Stachura nie pragnie być postrzegany jako twórca zaangażowany politycznie, czemu daje wyraz w wierszu o incipicie ***(*Nie piszę pieśni pod sztandarem*): *Nie piszę pieśni pod sztandarem / śpiewów historycznych / ani ballad o powstańcach / palących opony / na ulicach*

miast (P41). Dla poety nie liczy się cyniczny protest, nie chce zostać zwerbowany przez opcje, frakcje, stronnictwa. Autor jest tylko swój, a jego outsiderstwo to wyznanie wiary w przyrodę: *Piszę piosenki / pod wiśniowym słońcem* (P41).

Bard wyznaje: *Jeszcze nie wszystko wyśpiewałem* (***(*Jeszcze nie wszystko wyśpiewałem*) – L14), a w jednej z wypowiedzi odautorskich rozwija ten wątek: *nie napisałem jeszcze wszystkich wierszy, poematów, opowiadań. Nie wyśpiewałem też wszystkich piosenek, które przecież same nucą się w głowie i tylko sięgnąć po gitarę*¹⁸. W innym miejscu uwypukla także: *Zawsze śpiewam ostatnią piosenkę* (***(*Zawsze śpiewam ostatnią piosenkę*) – L85). Pierwsze dwa urywki wskazują na organiczną potrzebę opowiadania własnego żywota, ostatni zaś zaświadcza o pełnym zaangażowaniu w istnienie, w codzienność, bez względu na jej barwy.

Nie tylko gitara jest insygnium władzy bardowskiej, należy do tych atrybutów także np. grzebień, na którym można grać *twoją ulubioną etiudę czy pochwałę nocy*, jak dzieje się w *Kołysance* (W33). Zresztą gitara nieraz opuszcza pieśniarza, przestaje być mu wierna, są chwile, gdy nie pasuje do serca i duszy. Bohater czyni rachunek sumienia podczas jednego z dni w życiu *alkoholika trzeźwiejącego: Nawet gitary / nie trzymałem w rękach / jakby mi werbel / bardziej był do kroku* (***(*Nawet gitary*) – T66). Okoliczności determinują „podkład muzyczny”, *soundtrack* istnienia. Rezygnację z siebie zilustrowano pozbyciem się instrumentu: *Chcesz być kochana / a ja już zapomniałem / ballady i ronda / a i gitarę dawno sprzedałem* (***(*Chcesz być kochana*) – L63).

Jerzy Stachura często występował z przyjacielem, również interpretatorem piosenek Edwarda Stachury. Mowa o „Marku G. z Olec-

ka”, „Marku G.” (znaki przypisania wierszy, dedykacje), czyli Marku Gałązce, który staje się uczestnikiem sytuacji lirycznych w wierszach ***(*Kiedy dzwonisz do mnie*) (P46) oraz *Życie po życiu*, skąd pochodzi poniższy cytat:

*Nie dalej jak wczoraj
smakowaliśmy życie –
dziś ty psalmy śpiewasz Dawidowe
ja kamień pod górę toczę*

*Miejsce to samo i czas
a jakby nas mniej
albo wcale*

*A i chleb
przyjdzie nam jeszcze
w manierkach moczyć*

(*Życie po życiu* – T69).

Tekst jawi się jako wiersz pokoleniowy, podmiot wypowiada się w imieniu generacji wiecznych wędrowców, co zostało lekko zasygnalizowane rozmiękczeniem chleba w manierce, oraz ludzi walczących o swój los, ale też i z nim wojujących. Motyw drogi najlepiej oddaje zagubienie „ja” w świecie własnych i cudzych emocji, lecz także zejście z manowców na inną (czy właściwą?) ścieżkę. Przywołajmy dwa fragmenty „zanurzane” w Stedowych symbolach-realiach: *skąd możesz wiedzieć / że każdej nocy / włóczę się po drogach Zagubinowa* (*Zabraknie ci psa* – L44), *Już mi nie pora / stawiać pytania / jak znaki / przy drodze do Patagonii* (*Psu na budę* – L55).

O wspólnej pieśniarskiej działalności Jerzego Stachury i Marka Gałązki pisze Lidia Ziurkowska-Michalewska w przyjacielskim utworze *Łzę pamięci wyśpiewane*:

¹⁸ J. Stachura, [wypowiedź], cyt. za: K. Wiśniewski, dz. cyt.

W Galerii Sopot Zaduszki poetyckie
wiecznymi zgłoskami
zapisaly się w moim sercu

Przy dźwiękach gitary i saksofonu
Jerzy i Marek śpiewali jak dwa egzotyczne ptaki
które na chwilę przysiadły w Ogrodzie Błękitu

By oddać hołd poetyckiej braci
Edwardowi i Bruno – przyjaciółom
którzy odeszli przedwcześnie

Teraz patrzą z góry poprzez chmury
przy gwiezdny kufel piwa
tworząc świetliste metafory¹⁹.

Zatrzymajmy się przy piosenkach pomieszczonych w *Listach*, których nie ma do kogo wysłać. Poeta tworzy w nich specyficzny mikroklimat rzeczywistości śnionej na jawie, z-jawionej we śnie: w galerii moich snów (Dziewczyna z perłą – L79), Jeszcze zdążymy odnaleźć warkocze snów (Jeszcze zdążymy – L76). Credo życiowe twórca zawarł w *Dokąd idę? Nie pytaj: Myślę to życie przejść tak na luzie, / W drelichowej, zielonej bluzie. / Niech zawsze będzie wiatrem podszyta / A dokąd idę? Niech nikt nie pyta! (Dokąd idę? Nie pytaj! – L84)*. Podmiot lepiej się czuje zatem na rozstajach, na szlaku, na skrzyżowaniu ulic, nawet w bramie kamienicy, gdyż to typ wędrowny, włóczykij, który musi wyjść z domu w świat, do ludzi. Nie jest jednak turystą, lecz kimś, kto musi dotknąć, zobaczyć, poczuć życie. *Drelichowa, zielona bluza* sugeruje modę codzienną, niekrępującą, do chodzenia i schodzoną. Wymieńmy motywy piechurskie: w twoich włosach wstęga dróg (Jeśli znajdzie – L80), Niech cię wiodą dobre bogi, / Krętą ścieżką pośród pól (Niepożegnana piosenka – L81), Znów idziemy wśród zieleni (Nie mów nic – L82), Wokół cisza i pustkowia / A za

dalą druga dal (Nie mów nic – L83). Ostatni fragment emanuje zatraceniem się we włóczędztwie, stąd kardynalne pytanie o sens życia: *Bo jeśli nie można donikąd – to dokąd iść (Jeszcze zdążymy – L76)*. Wędrownik staje się synonimem wolności, podobnie jak poddanie się wiatrowi: *A potem w ramiona jak w skrzydła, / Uniosę cię w góry wysokie. / Ja będę srebrnym latawcem, / Ty pięknym, błękitnym obłokiem (Na kartce światła (dla L.) – L78)*.

W piosenkach Jerzego Stachury nieustannie trwa zmaganie się światła z ciemnością. Bohater wie, że przyjdzie noc i cichy lot nietoperzy (Jeszcze zdążymy – L76), dookoła czarna, czarna noc (Piosenka dla dziewczynki – L77) czy *Na kartce światła jest cień (Na kartce światła (dla L.) – L78)*, ale przez mrok przebijają promienie słońca: *Gwiazdo świeć – szczęśliwości – / Rozświetl w oczach mroczny pył (Jeśli znajdzie – L80)*. Początkowo rozświetlenie ma charakter życzeniowy, by osiągnąć status spełnienia poprzez dominujący motyw słoneczka, słoneczek: *W twoich oczach zapalę słoneczko, / Niech zawsze świeci (Jeszcze zdążymy – L76)*, w twoich oczach / Zapalę słoneczka dwa (Na kartce światła (dla L.) – L78), byliśmy jak słoneczka dwa (Niepożegnana piosenka – L81).

Specjalnym stanem skupienia dźwięku jest milczenie: *w milczeniu / wycinam jabłonie w sadzie (*** (Wciąż pytasz mnie o miłość) – L36)*, *Jutro / obsypię cię / milczeniem (*** (Nie mamy już złota) – R18)*, to dar skupienia, tak subtelnie różniący się od ciszy przed i po burzy: *Jak odebrać ciszę / gdy wciąż pamiętam muzykę (*** (Między nami) – L53)*.

Jerzy Stachura jest przede wszystkim poetą, którego trawi potrzeba „wyśpiewania” swojego bólu.

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA, DYSKOGRAFIA

- Gałązka M., [wypowiedź o E. Stachurze], w: E. Stachura, *Nowy dzień* [płyta CD], Agencja Artystyczna MTJ, Warszawa 1995 [wkładka].
Jerzy Stachura zapowiada płytę „Kup sobie wiersz”, 25.10.2017, <https://www.gloskultury.pl/jerzy-stachura-zapowiada-plyte-kup-sobie-wiersz/> [dostęp 7.11.2020].
Stachura E., *Piosenka dla juniora i jego gitary*, w: tegoż, *Poezja i proza*, t. 1: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Z. Fedecki, Warszawa 1984.
Stachura J., *Akacje z Grabowej (wybór wierszy)*, Gdynia 2011.
Stachura J., *Czyż nie pożyczasz kwiatów*, Gdynia–Wąbrzeźno 2018.
Stachura J., *Listy, których nie ma do kogo wysłać*, Gdynia 2012.
Stachura J., *Poezje*, Toruń 2014.
Stachura J., *Ślepy justunek*, Gdynia–Wąbrzeźno 2020.
Stachura J., *Tylko wtedy przechodziłem*, Gdynia 2013.
Stachura J., *Wiersze, które zapomniałem napisać*, Gdynia–Wąbrzeźno 2019.
Szymański Z.R., „Listy, których nie ma do kogo wysłać”. Dość opieszłości Poczty Polskiej. Czytajmy wiersze Jerzego Stachury [wstęp], w: J. Stachura, *Listy, których nie ma do kogo wysłać*, Gdynia 2012.
Wiśniewski K., 69 Urodziny Jerzego Stachury Juniora, 6.01.2020, <https://stachuriada.pl/index.php/item/415-69-urodziny-jerzego-stachury-juniora> [dostęp 7.11.2020].
Ziurkowska-Michalewska L., Łzę pamięci wyśpiewane, w: tejże, *Moje wędrowanie*, Gdynia 2013.

- [Nota o płycie J. Stachury *Kup sobie wiersz*], <https://www.soliton.edubawi.pl/index.php?p1280,jerzy-stachura-kup-sobie-wiersz> [dostęp 7.11.2020].
[Nota o płycie Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami], <https://www.soliton.edubawi.pl/index.php?p1038,jerzy-stachura-junior-sted-junior-i-wszyscy-z-drogi-pod-chmurami> [dostęp 7.11.2020].

- Stachura E., *Wielkie ci dzięki!* [2 płyty CD], „Złota Kolekcja”, Pomaton, Warner Music Poland, Warszawa 2017.
Stachura E., Stachura J. Junior, Sted, Junior i wszyscy z drogi pod chmurami [płyta CD z książeczką], Soliton, Sopot 2014.
Stachura J., *Kup sobie wiersz* [płyta CD], Soliton, Sopot 2017.

¹⁹ L. Ziurkowska-Michalewska, *Łzę pamięci wyśpiewane* w: tejże, *Moje wędrowanie*, Gdynia 2013, s. 73.



Krzysztof Miklaszewski

JANUSOWE OBLICZE EWY?

(SZKICE DO PORTRETU ARTYSTKI)



1.

Niespodziewana śmierć Ewy Demarczyk wywołała spodziewane kiczowato-sentymentalne reakcje codziennych „brukowców”, a także serię pseudointelektualnych „wymądrzeń” popularnych wśród „oświeconego” motłochu tabloidów. Polska pamięć była bowiem zawsze i pozostaje nadal... „nekrofilna”. Najlepszym dowodem nie tylko prześcigające się w odkrywaniu sensacji doniesienia prasowe o „skomplikowanym charakterze” naszej najwybitniejszej piosenkarki, ale i „ambitne”, bardzo „kobiece” zbiory „fabularyzowanych” sensacyjek w rodzaju efektownych prób życiowych monografii artystki, np. w stylu niedoścignętego w swym kabotyństwie „zakalca biograficznego” Angeliki Kuźniak i Eweliny Karpacz-Oboładze, upowszechniających bezkrytycznemu odbiorcy wiele zasłyszanych bzdur, niezweryfikowanych pomówień i „czystych” plotek. Stąd też moja próba zapisu kil-

ku odgrzebanych we własnej pamięci faktów, przydatnych – moim zdaniem – przyszłym solidnym monografistom życia i twórczości Ewy Demarczyk.

2.

Fakt pierwszy to związany z piosenkarskim debiutem Ewy finał Ogólnopolskiego Konkursu Piosenkarzy Studenckich. Spotkanie to miało miejsce w niedzielę, 25 listopada 1962 r., w sali Filharmonii Krakowskiej przy ul. Zwierzynieckiej 1, dokąd zawędrowałem jako student II roku filologii polskiej UJ.

Dziś, po latach, przyznać muszę, że bynajmniej nie zawiodły mnie tam moje muzyczne fascynacje, ale skandal, który odbił się wtedy głębokim echem pośród uniwersyteckiego środowiska studenckiego. A przede wszystkim – w kręgu bywalców słynnego akademika UJ „Żaczek”. A że do tego elitarnego grona przy-

należałem z racji sprawowania bardzo dla mnie zaszczytnego stanowiska wiceprezesa Międzyuczelnianego Klubu Literackiego (tworzyły go wtedy takie środowiskowe poetyckie sławy jak: Beata Szymańska, Wincenty Faber, Mieczysław Czuma czy Leszek Aleksander Moczulski), który stacjonował w małym klubiku „Stary Żaczek”, wiadomość o tym skandalu artystycznym dopadła mnie od razu. Wieść dotyczyła reakcji jednego z jurorów wspomnianego Festiwalu, który na kompozytorskie zabiegi Zygmunta Koniecznego wobec tekstu Mirona Białoszewskiego *Karuzela z Madonnami* zareagował tak gwałtownie, że obradujące w sąsiadującej z „Żaczkiem” „Rotundzie” (tam odbywały się piątkowe i sobotnie półfinały) „zaszantażowane możliwością kompromitacji” szacowne jury długo zastanawiało się nad... wykluczeniem z konkursu nie tylko obrazoburczej kompozycji, ale i jej wykonawczynie – młodej, ale nie przeciętnie utalentowanej, choć – jak mówiono ze... znawstwem – „ponadekspresyjnej” Ewy Demarczyk.

To, że na szczęście jednak do tego nie doszło, zawdzięczać trzeba nie jurorom, którzy się i na Demarczyk, i na Koniecznym absolutnie nie poznali, ale nieprzejednanej postawie ówczesnego przewodawcy Konkursu – wtedy szefa Kultury Rady Okręgowej ZSP w Krakowie, a potem przyszłego dyplomaty – inż. Karola Drozda. Drozd jeszcze po trzydziestu latach (dokładnie: w roku 1992) opowiadał mi w Tel Awiwie (gdzie był konsulem generalnym RP) z wypiekami na twarzy o tych jego przejściach z bardzo galicyjskim w swoim konserwatywnym jury. Wtedy to on – absolwent Politechniki Krakowskiej – wraz ze swoim sztabem wziął sprawę w swoje ręce i podjął znamienne w skutkach decyzję: jeśli Demarczyk w finale nie będzie, nie tylko nie zapłaci grosza areopagowi sędziowskiemu, ale go – po prostu – z „Rotundy” fizycznie... nie wypuści.

Jury zarówno „pracy charytatywnej”, jak i przede wszystkim „uwięzienia” nie zaryzy-

kowało i Ewa w Filharmonii wystąpiła, a ja wraz z w pełni zmobilizowanymi zastępami „Żaczka” przeżyłem w niedzielę Finał. W swoim entuzjazmie nie byliśmy jednak odosobnieni. Już we wtorek otrzymaliśmy bowiem profesjonalne wsparcie w formie bardzo wyrazistej relacji prasowej Ryszarda Taedlinga, recenzenta „Dziennika Polskiego”. Po pierwsze dlatego, iż Taedling stwierdził – zgodnie z prawdą – że: *Ewa Demarczyk otrzymała [wprawdzie] II nagrodę, ale [to ona] była bez wątpienia najciekawszą indywidualnością całego Festiwalu*. Co więcej, krytyk ten zauważył, że o sukcesie Demarczyk zdecydowały *świetne warunki głosowe, kultura (której nie stety brakowało wielu innym wykonawcom) i interesująca interpretacja*. Recenzent „Dziennika” nie krył, iż: *wszystko to sprawiło, że publiczność oklaskiwała ją huraganowo*. Dodał też – obnażając przy okazji „zaściankowe” myślenie jurorów – że *[znaczną] część braw należy się również autorom śpiewanych przez Demarczyk tekstów: pięknej Karuzeli z Madonnami (sł. Mirona Białoszewskiego) i Cemu Pan (sł. Agnieszki Osieckiej), do których fascynującą muzykę skomponował krakowianin – Zygmunt Konieczny*.

3.

Pierwsze spotkanie z Ewą – bardzo prywatne – zawdzięczał natomiast... Litwinom. To znaczy: małżeństwu Małgorzaty i Krzysztofa Litwinów, na ich weselu w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia 1963 r. Wtedy to, wychyliwszy toast za Państwa Młodych, potwierdziłem u samej zainteresowanej nie tylko szereg moich wątpliwości co do przebiegu eliminacji krakowskiego Festiwalu, ale co więcej, otrzymałem pewność, że do „Piwnicy” przyprowadził Ewę z „Cyrulika” (kabaret Akademii Medycejskiej, w którym występowała) nie kto inny, ale Rajmund Jarosz, krakowski aktor, jeden ze współzałożycieli piwnicznego bractwa, co przeczy wielu obiegowym wersjom o innych „ojcach chrzestnych” piosenkarki.

Tę prywatną wymianę myśli wyprzedziło jeszcze jedno spotkanie z Ewą w styczniu 1963 r. Spotkanie zafascynowanego opisanym listopadowym występem Ewy w Filharmonii fana. Od czasu finału Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenkarzy Studenckich szukałem bowiem okazji, by przynajmniej raz jeszcze Ewę usłyszeć. A ponieważ słyszałem, że przeszła do „Piwnicy” pod opiekę Zygmunta Koniecznego, uprosiłem znaną mi jeszcze z dzieciństwa Małgosię Morbitzerównę, wtedy już narzeczoną Krzysztofa Litwina, by zabrała mnie ze sobą na występy kabaretu.

„Piwnica” wtedy przeżywała bardzo ciężki okres: władze miejskie wyrzuciły kabaret spod Baranów, pozbawiając grupę artystów miejsca na ich sobotnio-niedzielne występy. I wtedy właśnie przyszli piwniczanie na pomoc literaci, na okres przeszło dwóch lat proponując im jako formę „przetrwania” lokal... stołóvkowy w swojej siedzibie przy ulicy Krupniczej 22.

Tam właśnie – w adaptowanej na występy stołówce – po serii słynnych prowokacji cięlesnych w serii „skoków” na plecy wybranym delikwentom w wykonaniu Wiesława Dymnego i szaleństwach scenicznych Tadeusza Kwinty – dane mi było po raz drugi, w całkowitym kabaretowym „zbliżeniu” (panował tam tłok nieziemski!) programu *Siedem dziewcząt pod bronią*, czyli *Boże uchoj Franciszka*, usłyszeć Ewę, zapowiedzianą kwieciście przez Piotra Skrzyneckiego.

I – podobnie jak było trzy miesiące wcześniej – Ewa całkowicie opanowała zmysły mocno stłoczonej publiczności. Obok znanej mi już *Karuzeli z Madonnami* usłyszeliśmy dwie estradowe „perelki” Demarczyk w postaci jeszcze bardziej ekspresyjnych od *Karuzeli Czarnych aniołów*, czyli kompozycji Koniecznego do słów Dymnego, i, co ważniejsze, *Rebeki* – przedwojennego przeboju Białostockiego i Własta. Niesamowitą wręcz interpretację Demarczyk najlepiej skomentował chyba sam Konieczny,

autor instrumentacji tego przebojowego tanga. Indagowany przeze mnie wielokrotnie przez cały rok (ostatnio w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia 1963 na wspomnianym weselu Morbitzerówny i Litwina) zniecierpliwiony Zygmunt rzucił znad kieliszka jakże trafną uwagę: *Oni [tzn. Białostocki i Włast] napisali „zabawkę”, a myśmy z tego zrobili... „furiosum”*.

Wracając zaś do wesela Litwinów, które miało miejsce prawie rok później, wbrew wszelkim oczekiwaniom moja rozmowa z Ewą Demarczyk dotyczyła jej studiów w krakowskiej PWST. Wtedy już coraz bardziej znana i uznana i w Krakowie, i w Polsce, i na świecie piosenkarka, u której wszelkie porównania do Edith Piaf wywoływały całe kaskady furii sprzeciwu, myślała poważnie o ukończeniu PWST nawet kosztem tzw. kariery estradowej. Pamiętam też dobrze te weselne żarty „piwnicznej bandy” prześmiewczych kolegów o jej „świetlanej przyszłości” jako „rezerwowej Edith Piaf”. Żarty, które doprowadziły ją do szału i wykrzyżanej deklaracji: *Nie sprzedam się tak łatwo jak wy – „kabaretowe gwiazdy galicyjskiej prowincji”! I nie będę paryskim gnojkom nuciła do... kotleta!* Pamiętam, jak Piotr Skrzynecki długo łagodził wzburzenie Ewy. Pamiętam – wreszcie – że Ewę uspokoić potrafiła tylko Panna Młoda, czyli Małgosia Litwinowa. Najważniejsze jednak, że wtedy prawdziwie uwierzyłem w fascynację Ewy... aktorstwem.

O jej aktorskim talencie przekonałem się doводnie dwukrotnie w czasie jej aktorskich dyplomów. Pierwszy – sygnowany datą 15 listopada 1965 r. – oznaczał premierę „neoekspresjonistycznej” sztuki *Pod drzwiami* Wolfganga Borcherta, jednego z najbardziej znanych wtedy niemieckich dramaturgów całego antyfaszystowskiego kierunku tzw. *Trummenliteratur* („literatury zgłiszczy”). Borchert (1921–1947), którego cała twórczość była rodzajem pokoleniowego protestu songu, piętnującego wyczyny dziadków i ojców – nazi-

stów, nie wahał się również obarczać „piętnem winy” siebie i całego powojennego pokolenia młodych Niemców. Zdawał sobie sprawę, jak bolesne może być owo rozliczenie z historią i jaką cenę trzeba zapłacić za to, że urodziło się Niemcem. Stąd podtytuł tej jego sztuki, której tragicznym bohaterem jest młody kombatant spod Stalingradu, brzmiał: *Sztuka, której nie zechce wystawić żaden teatr ani obejrzyć żadna publiczność*.

Jerzy Kaliszewski, znakomity aktor i reżyser, opiekun artystyczny projektu, doskonale wiedział, jak ważną rolę odegrać może w tym spektaklu Ewa. I może dlatego Ewa jako personifikacja rzeki Łaby, w której bezskutecznie usiłuje się utopić załamany psychicznie i fizycznie bohater (grany tu przez Jana Peszka), stylizowana na Wagnerowską heroinę, tak wyraziście przypominała o tej zasadzie teatru ekspresjonistycznego, jaką stanowi nieustanne przenikanie się dwóch światów: świata przeżyć wewnętrznych i dojmujących realiów rzeczywistości.

27 lutego 1966 r. czekała nas na scenie PWST przy Warszawskiej jeszcze większa niespodzianka. Oto Ewa pokazała się w klasycznej komedii oświeceniowej (*Spazmy modne* Wojciecha Bogusławskiego w reżyserii i pod opieką artystyczną Tadeusza Burnatowicza) i zaskoczyła porcją prawdziwego scenicznego komizmu słowno-sytuacyjnego w roli modnisi, żony sfrancuziałego kabotyna (Jan Peszek).

Danuta Maksymowicz-Jarocka, koleżanka z roku i partnerka w obydwu dyplomach, nie szczędząc jej pochwał po 55 latach, kilka dni temu – we wrześniu 2021 r. – podkreślała: *Ewa to był nie tylko bardzo wszechstronny sceniczny talent. Ewa fascynowała nas wszystkich* [na roku – obok Ewy, Peszka i Maksymowicz – byli m.in. tak znani aktorzy scen polskich, jak Maria Rabczyńska i Ewa Ciepela czy Janusz R. Nowicki i Bogusław Kierc] *absolutną*

świadomością tego wszystkiego, co na scenie proponuje. Była – po prostu – bardziej od nas dojrzała...

4.

Spotkanie drugie z Ewą Demarczyk w roku 1980, w pełni zawodowe, okazało się w swych skutkach najbardziej... tragiczne.

Oto – jako zawodowy kolega dwóch moich przyjaciół, Antoniego Dzieduszyckiego z Warszawy (1937–1997) i Andrzeja Maja z Krakowa (1950–2005) – zostałem zaproszony przez nich do „triumwiratu realizacyjnego” unikatowej produkcji dokumentalnej, jaką miała być rejestracja całego koncertowego widowiska Ewy Demarczyk na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu przez wytwórnię warszawskiego Poltelu w maju 1980 r.

Powstał wtedy film dokumentalno-kreacyjny, dostępny do dzisiaj na You Tube, w wersji mocno okrojonej (trwa 51 minut ekranowych zamiast 90 minut uprzednio planowanej emisji). Film, który zawiera – niestety – tylko dziewięć z piętnastu zarejestrowanych utworów. Kilka piosenek, które się nie... zmieściły w filmie, ocalało w formach „szczątkowych” jako wyrwane z kontekstu całościowego zamiaru... teledyski.

Powie ktoś, że to sukces, bo materiał – rzeczywistość – jest doskonały. A że poszatowany – to trudno, bo najważniejsze, że ocala! W czym zatem tkwi „tragedia”? Odpowiem od razu: w niedotrzymaniu umowy z artystką, która dbając o perfekcję brzmienia i scenicznego występu, i jego rejestracji, wyraziła zgodę na tak pokazać rejestrację pod jednym tylko warunkiem: koncert, zachowując charakter i strukturę teatralnego, dobrze skomponowanego widowiska będzie pokazywany w całości i nigdy nie zostanie bezmyślnie „pocięty” na kawałki. Tymczasem Antek Dzieduszycki, warszawski *spiritus movens* tej unikatowej re-

jestracji, która artystycznie i dzięki zastępowi wybitnych dźwiękowców, i trójce znakomitych operatorów (koncert rejestrowany był na trzy zsynchronizowane ze sobą kamery filmowe), sprawił nam – czyli pozostałej dwójce realizatorów – bardzo przykrą niespodziankę. Po pierwsze Dzieduszycki bowiem bardzo arbitralnie wybrał na montażu tylko dziewięć utworów, po drugie zaś – pomontował kilka teledysków z niewykorzystanego materiału. Nasze gwarancje więc, które z Andrzejem Majem składaliśmy przez kilka poznańskich nocy Ewie – czelując pod jej wnikliwym okiem przez trzy dni rejestracji wizualizację poszczególnych utworów i uwzględniając wszystkie żądane przez nią poprawki – można więc było „między bajki włożyć”.

Dlatego też po emisji ani ja, ani Maj nie mieliśmy śmiałości spojrzeć Ewie w oczy. W moim przypadku oznaczało to, że maj roku 1980 był końcem prywatnych kontaktów z zaprzyjaźnioną gwiazdą. Dobrze zapamiętałem, jak rok później, na sylwestrowym balu „Piwnicy”, w czasie realizacji nowego wspólnego z Majem kinowego przedsięwzięcia – dokumentu o Piotrze Skrzyneckim – Ewa wyraziście pogroziła nam palcem. Żebyśmy się do niej nawet nie zbliżali.

5.

Życiowo-artystyczna wymowa tych kilku epizodów, które przyniosły bardzo pouczające przykłady konsekwencji postępowania artystki, dla której mowa kompromisów nigdy nie istniała, bo życie było tylko drogą do osiągnięcia artystycznej doskonałości, przeczy łatwym podsumowaniom tej jej drogi. Przeczy też efektownym tezom o Janusowym obliczu Ewy.

Bóg rzymski Janus, syn Saturna i Entorii, skarykaturowany przez podwójny łeb cesarskiej monety, był tak naprawdę bogiem wszelkich początków, opiekunem drzwi, bram i przejść, patronem umów i układów sojusznicznych. A więc każdego czującego i walczącego o swą sztukę artysty. Tylko w tym sensie życie i sztuka Ewy przybierały Janusowe oblicze. Każdy Wielki Artysta jest przecież Ofiarą Swej Własnej Postawy i Twórczej Konsekwencji.

I o tym pamiętać warto, kiedy próbujemy uchwycić osobowość Ewy Demarczyk.

Kraków, wrzesień 2021

Jolanta Król

ELŻBIETA OKUPSKA. MAM WSZYSTKO



Jest aktorką totalną – z równym powodzeniem kreuje role dramatyczne, komediowo-groteskowe, jak i musicalowe. Nieustannie uwodzi publiczność wrodzonym talentem, wyjątkowym urokiem i niskim, wiążącym uczuciami głosem.

Debiutowała w rodzinnym Koszalinie, by po zdobyciu aktorskiego dyplomu przenieść się na cztery sezony do Szczecina. Do Chorzowa przyjechała w roku 1986, już jako laureatka wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Przez dwadzieścia dwa lata była etatową aktorką Teatru Rozrywki, kreując na jego scenie wspaniałe postaci w musicalach i dramatach. Od roku 2008 występuje w Teatrze Rozrywki gościnnie.

„Rozrywka” okazała się dla mnie strzałem w dziesiątkę – uśmiecha się Elżbieta Okupska na wspomnienie zaproszenia do Chorzowa. Ja mogę dodać, że również dla Teatru Rozrywki był to strzał w sedno. Publiczność pokochała aktorkę właściwie od pierwszego wejścia, a reżyserzy obsadzali ją w rolach nieoczywistych i wymagających. Bardzo szybko stała

się wielkim atutem chorzowskiej sceny. Wraz z Marią Meyer, Jacentym Jędrusikiem i Stanisławem Ptakiem przez wiele lat nazywana była filarem Teatru Rozrywki. Czworo znakomitych, jakże różnych aktorów tworzyło podstawy sukcesu tego młodego teatru muzycznego, choć w komplecie spotkali się na scenie tylko cztery razy: w *Operze za trzy grosze*, w obasypanym nagrodami *Cabarecie*, w musicalu wszech czasów – *Skrzypku na dachu* – oraz uwielbianym przez widzów *The Rocky Horror Show* (choć tutaj na scenie były zawsze tylko trzy „filary”, bo Jacenty Jędrusik grał Profesora Scotta wymiennie ze Stanisławem Ptakiem).

Ale zawodowe początki młodziutkiej Elżbiety Okupskiej były zupełnie inne. Dyplom ślusarza-tokarza, praca w fabryce pomp próżniowych i... marzenia o aktorstwie, które nieśmiało realizowała, recytując wiersze na akademiach. Za którymś tam razem usłyszała mnie koleżanka mamy, dziennikarka w „Głosie Koszalińskim”, i postanowiła mi pomóc. Przygotowała mnie na konkurs recytatorski, na którym zdobyłam drugą nagrodę. Później już polecało... W 1977 r. na warszawskim kon-

kursie poezji śpiewanej otrzymałam główną nagrodę przyznaną przez publiczność. Jako aktorka amatorskiego Teatru Dialog, prowadzonego przez Henrykę Rodkiewicz (aktorka Teatru Rapsodycznego z Krakowa), przygotowałam monodram *Bobok* wg Dostojewskiego, za który w Zgorzelcu dostałam główną nagrodę aktorską. I to z rąk Lidii Zamkow!

Jako laureatka konkursu recytatorskiego otrzymała angaż w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. J. Słowackiego w Koszalinie. „Sufler z możliwością grania” – to dawało nadzieję. Niestety, owa możliwość okazała się czysto teoretyczna. W oczekiwaniu na rolę grała więc „tłumy”, odwiedzała okoliczne teatry, poszukując pracy na scenie, aż w końcu stał się cud. Kiedy na trzy tygodnie przed premierą kabaretu Witkacego aktorka grająca główną rolę złamała nogę, Elżbieta Okupska mogła wreszcie pokazać, co potrafi... Przez dwa sezony zagrała m.in. w: *Operze za trzy grosze* Bertolta Brechta w reżyserii Andrzeja Rozhina, *Królu Malowanym* Urszuli Kozioł w reżyserii Jerzego Bielunasa czy w *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla, którą wyreżyserował Andrzej Strzelecki.

Ale to wszystko było mało. Zasluchana od dziecka w dobrą muzykę (mama uwielbiała Edith Piaf), szukała Elżbieta swojego miejsca w świecie *chanson*. Zakwalifikowała się do konkursu na 3. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej (1980) i otrzymała wyróżnienie. Rok później zdobyła drugą nagrodę. Pierwszą wyśpiewała wówczas Maria Meyer, wyprzedzając swoją przyszlą koleżankę z garderoby, oraz duet Kaczmarek-Gintrowski! Na 5. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej (1984) Elżbieta Okupska ponownie znalazła się na podium i otrzymała III nagrodę. Tę cenną kolekcję uzupełnia prywatna nagroda przyznana jej przez Krystynę Jandę.

Elżbieta Okupska próbowała podjąć naukę aktorstwa w sławnym studium przy Teatrze Muzycznym w Gdyni; złożyła podanie, ale nie została nawet dopuszczona do egzami-

nów. Okazało się później, że w tej sprawie zadziałał dyrektor koszalińskiego teatru, który chciał aktorkę zatrzymać w swoim zespole. Ale zaoferował coś innego – przygotował ją do egzaminów eksternistycznych w kategoriach „aktor dramatyczny” oraz „aktor estradowy”. W tamtych czasach to minister kultury powoływał komisję egzaminacyjną, która w przypadku Elżbiety składała się z samych asów; wystarczy wymienić: Zofię Mrozowską, Ryszardę Hanin, Aleksandra Bardiniego, Wojciecha Młynarskiego czy Andrzeja Strzeleckiego. Była przerażona. Kiedy na drugą część egzaminów przyjechała szczuplejsza o jakieś piętnaście kilogramów, profesor Bardini złapał się za głowę: *Co pani najlepszego zrobiła? Pięknych i szczupłych aktorek mamy w Polsce na kopy. Pani ma być aktorką charakterystyczną!*

To chyba właśnie Aleksander Bardini sprawił, że po egzaminie eksternistycznym Elżbieta Okupska otrzymała propozycje pracy z kilku warszawskich teatrów: Ateneum, Współczesnego, Studia, Polskiego i Teatru Na Targówku! Żadnej nie przyjęła, chciała bowiem być lojalna wobec dyrektora Teatru Współczesnego w Szczecinie, z którym dopiero co podpisała umowę. Zapewne też przestraszyła się takiego szczęścia. *Pojechałam do Warszawy odebrać dyplom i wstąpiłam do Teatru Współczesnego na próbę – wspomina. – Kiedy zobaczyłam te wszystkie tuzy, nogi się pode mną ugęty. Przeraziłam się, co też ja mogę takiemu zespołowi zaproponować...*

A zatem Szczecin. Dobry teatr, dobre towarzystwo, niezłe zarobki. Dobre tytuły, coraz lepsze role. Na scenie Współczesnego grała: Gombrowicza, Różewicza, Witkacego, Andrzejewskiego, Bursę, Shaeffera. Tam też stała się po raz pierwszy Ubicą w *Królu Ubu* Alfreda Jarry’ego – postacią, która wiele lat później, w 1996 r., w chorzowskiej inscenizacji przyniosła jej Złotą Maskę. *To było dla mnie wielkie wyzwanie, całe wakacje bałam się, jak znajdę się wśród tych ludzi. Pracowali tam naprawdę świetni*

aktorzy, ale zostałam przez nich zaakceptowana i mam wspaniałe wspomnienia... Aż któregoś dnia zatelefonował do mnie Dariusz Miłkowski, dyrektor Teatru Rozrywki w Chorzowie, z propozycją roli... Przyleciałam samolotem, opłaconym przez teatr, wyobrażasz to sobie? To był inny świat. Ludzie sympatyczni i życzliwi, dyrektor uśmiechnięty. Wróciłam do Szczecina i mówię: „Dziewczyny, spadam do Chorzowa. Tam szanują aktorów!”

To była rola Wodzireja w przedstawieniu *Dzisiaj wielki bal* w Operze J. Tuwima, porównywana z Mistrzem Ceremonii w słynnym *Cabarecie*. Spektakl powstał chyba zbyt wcześnie, publiczność nie do końca była nań przygotowana. Ale jakże inaczej można było realizować ideę nowoczesnego teatru muzycznego, nie ryzykując wpadek frekwencyjnych? Konsekwentna linia repertuarowa doprowadziła ostatecznie do powstania w regionie wielkiej grupy nowych widzów teatralnych – obeznanych z teatrem nieoperowym, a jednak muzycznym, otwartych na nieoczywiste propozycje i śmiało rozwiązania inscenizacyjne. To ta właśnie grupa widzów zapewniła Teatrowi Rozrywki absolutną akceptację społeczną. To ci ludzie po pewnym czasie zaczęli latać samolotami na weekendy do Londynu, by zobaczyć dwa, trzy musicale. Opowiadali o nich później, porównywali chorzowskie inscenizacje do tych, które widzieli na West Endzie. I to był wielki sukces nie tylko dyrekcji teatru, ale też aktorów – ulubieńców publiczności, którzy przyciągali widzów swoimi osobowościami i talentem. Elżbieta Okupska była jedną z tych osób. Była i jest. Wczoraj poszłam na spacer z psem, a tu jedzie jakaś para na rowerach, zatrzymują się i mówią: „Ooo, nasza ulubienica!” – opowiada aktorka. – W zeszłym roku, na plaży w Ustroniu Morskim też usłyszałam: „O! Pani Okupska!” Ależ to jest miłe! Przecież nie ma co ukrywać, pracuję dla ludzi.

A ludzie odwdzięczają się dowodami sympatii, jak potrafią. Chociażby głosowaniem na naj-

popularniejszego aktora i aktorkę. W takim właśnie plebiscycie „Gazety Wyborczej” Elżbieta Okupska wygrała w cuglach w 1997 r. Idę o zakład, że gdyby podobny ranking zorganizowano dzisiaj, również stanęłaby na podium.

Ale wróćmy do chorzowskich początków. Ten teatr dopiero się kształtował, tworzył. Aktorów było zaledwie kilku, reszta to młodziutki balet i chór, kompletnie bez teatralnej kindersztuby. Nie da się opowiedzieć tego, co działo się za kulisami; ludziom zupełnie nie przeszkadzało, że na scenie ktoś próbuje coś grać. Gadali, dowcipkowali, śmiali się. To było rozbrajające. A ja – wychowana w tradycji teatralnej, pełnej zasad i nakazów – czasami musiałam zwrócić uwagę. Ale było zabawnie... Pamiętam długie nocne Polaków rozmowy z Tadeuszem Woźniakiem, pamiętam, że reżyser *Balu* w Operze, Tadeusz Ryłko, zrobił mnie swoim asystentem, po czym zabrał się i wyjechał, pozostawiając mnie samopas. Czasami tylko telefonował. Kiedy w końcu przyjechał i coś mu się nie spodobało, walnęłam go cylindrem! Bardzo dobrze pamiętam też rzecz, która rzadko zdarza się w teatrach. Weszłam do Huśtawki Cy Coleman i miałam tam piosenkę, którą wcześniej śpiewały trzy inne dziewczyny. Przeczynałam, że będzie nieprzyjemnie, bo „odebrałam” im ten song. A tymczasem... zaśpiewałam i właśnie od tych dziewczyn dostałam w kulisach brawa! I wtedy właśnie pomyślałam: „może to jest to moje miejsce na Ziemi? Skoro tutaj koledzy z zespołu oceniają, a gdy zaakceptują, to uzewnętrzniają swój szacunek? Chyba warto zostać”. Dlatego zostałam.

I rozpoczął się prawdziwy festiwal wspaniałych ról musicalowych, komediowych i tragicomicznych. Wyrazista Lady Peachum w *Operze* za trzy grosze, ciepła i poruszająca Freulein Schneider w *Cabarecie*, którą – uwaga! – Elżbieta Okupska zagrała dwukrotnie: w inscenizacji Marcela Kochańczyka (1992) i nowej wersji wyreżyserowanej przez Jacka Bończyka (2019). – Cabaret traktuję z dużym sentymentem. Teraz mogę być prawdziwą Freulein



Elżbieta Okupska, fot. Mariusz Olszewski

Schneider, bo wtedy grałam starszą panią, mając czterdzieści lat. Moim partnerem był Stanisław Ptak, któremu kiedyś powiedziałam: „Stasiu, jak mnie kochasz na scenie, to patrz mi w oczy, a nie na czubek głowy, bo ja tam nie mam trzeciego oka!” Byłam chyba jedyną osobą, które mogła zwrócić Stasiowi uwagę, a on tego złośliwie nie skomentował. Po śmierci Stasia Herr Schulza grał Andrzej Kowalczyk – bardzo dobrze wspominam tę współpracę. Dzisiaj partnerują mi młodszy koledzy: Artur Świąś i Darek Wiktorowicz...

Rola w *Cabarecie* przyniosła Elżbiecie Okupskiej Nagrodę Artystyczną Złota Maski. Jedną z pięciu. Właściwie siedmiu – poprawia aktorka. – Dwie Maski dostałam za podwójne role. Pewnie z oszczędności tak mi przyznali. Rzeczywiście: w 1993 r. jedną Maską uhonorowano rolę w *Cabarecie* oraz *Łotrzych* Agnieszki Osieckiej. W roku 2016 Elżbieta Okupska otrzymała Złotą Maskę za Panią Wilkinson w musicalu *Billy Elliot* oraz za rolę w spektaklu *Byłam wróbelkiem – sekrety Edith Piaf* (zrealizowanym w Bytomskim Teatrze Tańca i Ruchu Rozbark).

I tu muszę się pochwalić – dodaje aktorka – Agnieszka Osiecka, która była na naszych *Łotrzych*, powiedziała mi, że jestem

najlepszą Walerią Ciągiewicz w Polsce i że napisze specjalnie dla mnie sztukę. Niestety, nie zdążyła...

Kolejną znaczącą rolą była Stara w *Śladach Józefa Szajny*, później nagrodzona Złotą Maską Ubica w *Ubu Król*, czyli Polacy. Przyszedł czas wielkich musicali. Uwodząca publiczność Swatka Jenta w *Skrzypku na dachu*, transpłciowy Narrator w *The Rocky Horror Show* – musicalu, który stał się prawdziwym przebojem chorzowskiej sceny, Annasz w rock operze *Jesus Christ Superstar*. Znakomicie narysowany Śpiewak uliczny w przedstawieniu Wojciecha Młynarskiego *Dyzma* – musical, absolutnie wyjątkowy Behemot w *Balu u Wolanda* wg M. Bułhakowa, wspaniała Pani Corney w musicalu *Oliver!* i wreszcie – brawurowo zagrana Ordynatorka w *Położnicach szpitala św. Zofii* Pawła Demirskiego – spektaklu, dzięki któremu o Teatrze Rozrywki usłyszeli widzowie niebędący miłośnikami musicalu. Za tę rolę Elżbieta Okupska otrzymała honorowe wyróżnienie na 11. Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2012).

To tylko niektóre z kolekcji wspaniałych ról chorzowskiej aktorki. Są jeszcze postaci komediowe, jak chociażby kapitalna Panna Skillon w farsie *O co biega?* Philipa Kinga czy

rozbrajająca Ela w przebojowej komedii Igora Šebo *Pomalu, a jeszcze raz!* Ale nie sposób nie wspomnieć o dwóch monodramach, które w pełni ukazują nieprzeciętny talent tragikomiczny aktorki. W 2001 r. powstał spektakl *Madame Thérèse* Michała Ratyńskiego wg prozy Blaise'a Cendrarsa. Wstrząsająca opowieść o XIX-wiecznej aktorce, kobiecie gwałconej, bitej i poniżanej. Kobiecie, która – będąc już w podeszłym wieku – szykuje się do powrotu na scenę. Rola trudna, obnażająca, grająca na emocjach. Uwielbiałam pracować z Michałem Ratyńskim – wspomina Elżbieta Okupska. – Miał zawsze błysk w oku i takie poczucie humoru, które lubię. Podsuwał mi różne pomysły aktorskie i wiedział, że ja to pociągnę. Czasami tak jest – widzisz reżysera i od razu go „kupujesz”. On ciebie też i to jest to porozumienie, które daje pełnię. Nie przepadam za reżyserami, którzy mnie ustawiają. Pamiętam *Operę* za trzy grosze we Wrocławiu. Wojciech Kościelniak jest świetnym reżyserem, podziwiam go za jego wizję, za pracowitość itd. Ale on potrzebuje ludzi, którzy mu się całkowicie podporządkują. On jest matematycznie precyzyjny, a ja mam w sobie coś takiego, że jak mi ktoś każe, to czuję bunt. Próbuję się podporządkować, ale wiem, że to nie jest moje. Nie jest prawdziwe. Pamiętam, jak bardzo bałam się pracy z profesorem Józefem Szajną. Byłam przekonana, że on też ma swoją wizję i będzie z nas wszystko wyciągał, mówiąc, w jakim kierunku mamy iść. I tu się pomyliłam. Na pierwszą próbę Śladów na scenie przysłałam – przyznaję to – na potwornym kacu. Pamiętam, że prosiłam inspicjenta Zdzisia, by dał mi coś, bym przestała słyszeć ten „tupot białych mew”. Coś się wtedy na tym kacu we mnie otworzyło, zaproponowałam reżyserowi mój pomysł na *Starą* i... on to zaakceptował! Męczył później wszystkich pozostałych aktorów, a mnie odpuścił. Marcel Kochańczyk z kolei pozwalał na wszystko. Mówił: „proponuj, wymyślaj, a jak będzie źle, to ci powiem”. Najbardziej lubię reżyserów, którym po pierwsze ufam, a po drugie szanuję ich jako mistrzów. I takich, których się trochę boję. Jak Lecha Majewskiego...

Mariacka 5 Lecha Majewskiego to drugi z monodramów Elżbiety Okupskiej. Rola podstawowej prostytutki Heli jest mistrzowskim pokazem talentu i warsztatu aktorki – groteska i rubasznosc mieszają się tu z liryzmem i bólem złamanej życiem, a pragnącej tylko miłości i zrozumienia kobiety.

Pamiętam, jak musiałam kuć na pamięć tekst do Mariackiej 5, pisany gwarą śląską – opowiada. – *Faktem jest, że nie lubię się uczyć, ale to jest mus. Wolę uczyć się tekstu na scenie, w konkretnych sytuacjach, bo wtedy najlepiej się pamięta. Albo kiedy siedzę i piję kawę, wyobrażam sobie siebie w takich lub innych okolicznościach – wtedy rodzą się pomysły na rolę. Jedno jest ważne – to musi być prawdziwe. Przetrawione przeze mnie, moje, ale prawdziwe. Nie znoszę udawactwa!*

Ot, taki paradoks teatralny. Gdy aktor dobrze GRA, wszyscy mówią, że jest PRAWDZIWY...!

Elżbieta Okupska mówi, że lubi grać role, nad którymi trzeba popracować. Czasami dostaje takie, że od razu wie, co z nimi zrobić. Chodzi jednak o to, żeby się trochę pogłowić. Marzę, by grać postaci, które mogą z aktora wyciągnąć każdą cząsteczkę jego pragnień, marzeń, zawiści, nienawiści... Które są różnorodne. Uwielbiam grać w komediach, ale chciałabym zagrać np. w filmie szpiegowskim. Albo taką Panią Marple z powieści Agaty Christie. Role pokrętne, niejednoznaczne i nieoczywiste. Może mnie to jeszcze spotka, bo właśnie ci to powiedziałam, a jak wypowiadam na głos swoje marzenia, to się spełniają!

Różnorodność. Teatr Rozrywki to nie tylko musical, dramat czy komedia, ale i koncerty. Elżbieta Okupska jest niekwestionowaną gwiazdą chorzowskich koncertów sylwestrowych, które od dwudziestu pięciu lat gromadzą na widowni tłumy. Tradycją stało się, że gale te, w skróconej do trzech godzin formie, powtarzane są kilkadziesiąt razy – w każdy

piątek, sobotę i niedzielę karnawału. Elżbieta z upodobaniem proponuje w nich pastiszowe wersje światowych i polskich przebojów, śpiewa też dramatyczne w wymowie, ważne piosenki najlepszych autorów. Kiedy wychodzi na scenę, przez widownię przebiega szmer zadowolenia: „nasza Ela...” Doprawdy nieczęsto spotyka się tak powszechną i tak niezmienną od lat aprobatę dla aktora.

„Rozrywka” to jednak nie wszystko. Jest jeszcze katowicki, mający swoją wierną publiczność Teatr Korez Mirosława Neinerta, ze wspnianymi rolami chorzowskiej aktorki w spektaklach wg Czechowa, Redlińskiego, Apkego czy Cave’a i Nohavicy, jest film fabularny, są trasy kabaretu „Moherowe berety” i niezwykle popularne komedie Elżbiety Jodłowskiej *Klimakterium* i... już oraz *Klimakterium 2*, czyli *menopauzy szal*, euforycznie przyjmowane na scenach całej Polski. *Korez jest inny niż „Rozrywka”, ale ma swój specjalny klimacik. To właśnie Mirek Neinert, dyrektor Korezu, uratował mi kiedyś życie, bo był taki moment, że finansowo było bardzo kiepsko (przez co znienawidziłam mortadellę) i wtedy Mirek zaproponował mi rolę w Niedźwiedziu i Oświadczeniach Czechowa. Odbiłam się od dna, a za Ballady kochanków i morderców wg Nicka Cave’a dostałam na Festiwalu Teatrów Europy Środkowej „Sąsiedzi” w Lublinie nagrodę. I to za „wybitną reakcję”!*

Elżbieta Okupska wystąpiła w kilkunastu filmach fabularnych (*Wojaczek*, *Angelus* i *Onirica* Lecha Majewskiego, *Solidarność* Solidarność Piotra Trzaskalskiego, *Biała sukienka* Michała Kwiecińskiego, *Benek* Roberta Glińskiego, *Papusza* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze go i in.). Zagrała również w kultowym spektaklu Teatru Telewizji *Fryzjer* w reżyserii Macieja Pieprzycy oraz w kilku serialach telewizyjnych (*Boża podszewka II*, *Pensjonat Pod Różą*, *Na dobre i na złe*, *Klinika samotnych serc* i in.). Nagrała płytę z songami Bertolta Brechta pochodzącymi ze spektaklu *Uczciwe życie* w reżyserii Andrzeja Bubienia.

Czy tak utalentowana i doświadczona aktorka nie powinna dzielić się swoją wiedzą ze studentami szkół teatralnych? *Absolutnie nie* – zdecydowanie odpowiada Elżbieta Okupska. – *Nie przyjąłam propozycji z PWST we Wrocławiu, gdzie proponowano mi zajęcia z piosenki. Znam swoją wartość, wiem, co potrafię, ale chyba nie umiałabym tego przekazać. Poza tym było to w czasach, gdy mój syn Maciek był malutki i te wyjazdy do Wrocławia byłyby bardzo niewygodne. Ale co najważniejsze, bałabym się odpowiedzialności za tych młodych ludzi. Kiedy zaczynałam pracę w Koszalinie, pewna stara aktorka powiedziała mi: „pamiętaj, w teatrze najważniejsza jest pokora”. Trzymam się tego do dziś...*

Dzisiaj „malutki syn Maciek” ma troje dzieci, a Elżbieta Okupska zdecydowała się wybudować niewielki domek blisko rodzinnego Koszalina. *Mam na działce wszystko, co potrzeba: ziemniaki, cebulę, fasolę, koperek i rabarbar* – uśmiecha się aktorka. Dla widzów Teatru Rozrywki i wielbicieli talentu Elżbiety Okupskiej nie jest tajemnicą jej wielka pasja gotowania i robienia przetworów. Bigos jest wręcz legendarny, podobnie jak śledzie. Ale praca na działce to nowość. *Gdyby mi ktoś piętnaście lat temu powiedział, że będę hodować buraki i ogórki, odparłabym, że ma kuku na muniu. Mój tatuś zawsze miał działkę, ale ja tam chodziłam wyłącznie po to, by imprezować. A dziś? Patrę, jak mi rośnie własna marchewka, robię swoje „miodki” z mleczu, które mają duże wzięcie, mam chrzan, porzeczki i borówkę, mam wszystko.*

To prawda. Elżbieta Okupska ma wszystko. Wybitny talent, wielką muzykalność, wspniałą kolekcję ról teatralnych i filmowych, znakomite propozycje zawodowe, urozmaicone życie. Udana wnuki i przesympatyczną suczkę Ikę. Oraz ogromne i wierne grono teatralnych i koncertowych wielbicieli.

Anna François-Kos

HENRI SEROKA



Henri Seroka – belgijski kompozytor i piosenkarz polskiego pochodzenia. Karierę rozpoczął w latach 60. jako piosenkarz na scenach Belgii, Francji, Polski, Niemiec, USA i wielu innych krajów Europy i Azji. Wystąpił m.in. na Festiwalu Piosenki w Sopocie w 1969 r., reprezentował wówczas Luksemburg, śpiewając piosenkę *La neige*.

W 1984 r. otrzymał złotą płytę za kompozycję *Avanti la Vie* reprezentującą Belgię na Konkursie Piosenki Eurowizji. W 1984 r. na igrzyskach w Los Angeles przedstawiono jego kompozycję jako belgijski wkład reprezentujący Europę w Ameryce Północnej, co przyniosło mu drugą złotą płytę. Jego kompozycje i piosenki znalazły miejsce w wielu filmach fabularnych i audycjach telewizyjnych.

Od wielu lat jego największą pasją jest komponowanie muzyki filmowej i poważnej. Skomponował m.in. *Credo Pamięci Generała Maczka* i *1. Polskiej Dywizji*. Napisał także muzykę do wielu polskich filmów i seriali. Od kilku lat jest producentem filmowym.

– *Sopot 1989 – Międzynarodowy Festiwal Piosenki krajów Europy Wschodniej będący odpowiednikiem zachodniej Eurowizji. Z dnia nad dzień stałeś się w Polsce gwiazdą. To był początek sukcesu i popularności, które trwają do dnia dzisiejszego. Zaczynamy od Sopotu?*

– Nie, nie! Zacznijmy od początku. Występ w Sopocie zawdzięczam mojemu Ojcu, więc może od moich rodziców, bo to oni mnie ukształtowali. Ojciec był bardzo ważną osobą

w moim życiu. Zresztą aktualnie pracuję nad realizacją filmu jemu poświęconego...

– *Kim byli twoi rodzice?*

– To absolutnie szczególny przypadek, Polak i Niemka! No i pobrali się tuż po wojnie. Mój ojciec urodził się 19 marca 1923 r. we Lwowie. Jego rodzice, Juliusz Hirsenkorn i Wanda Hauser, byli Polakami niemieckiego pochodzenia. Oczywiście mój ojciec musiał podczas wojny



założyć uniform niemiecki. Moi dziadkowie na przełomie lat 1940/1941 schronili się wraz z młodszym synem, Ryszardem, w Bawarii, w miejscowości Lohendorf w pobliżu Bamberg, gdzie mieszkali do końca życia. Czuli się Niemcami, ale nie hitlerowcami!

– W jaki sposób Ojciec znalazł się w armii gen. Maczka?

– Na początku wojny znalazł się na rok w więzieniu. Potem zmuszono go do wstąpienia do armii niemieckiej. Na szczęście nie wysłano go na front rosyjski. Udawał, że choruje na świerzb. Niemcy traktowali go jak niewolnika, musiał myć toalety i przezywano go „polską świnia”. Znalazł się w końcu na froncie zachodnim i kiedy zobaczył podczas bitwy Amerykanów, schował się w dole, przeczekał do chwili, kiedy słyszał tylko angielski, i wtedy dopiero się pokazał, deklarując, że jest Polakiem. Wśród Amerykanów było trzech mówiących po polsku. Zrozumieli go. Wysłano go do Afryki, do obozu, gdzie znajdowali się Polacy z całego świata. Omal nie umarł, bo rozchorował się na malarię. Cztery tygodnie spędził w szpitalu na Gibraltarze. Potem statkiem przewieziono go do Wielkiej Brytanii, do Szkocji, gdzie wstąpił do armii gen. Maczka. Zmienił nazwisko na Seroka. Przeszedł z Maczkiem całą kampanię, brał udział w wyzwoleniu Belgii i Holandii. W 1945 r. armia Maczka znalazła się na terenie Niemiec. Pewnego dnia poszedł na farmę kupić kury i tak poznał moją mamę, Marię. Była jedną z trzynastorga dzieci niemieckiego rolnika. Zakochał się, ale trzeba było poczekać aż dwa lata, żeby mogli się pobrać. Po dwóch latach znajomości postanowił uzyskać zgodę przełożonych na małżeństwo, ale okazało się, że to nie takie proste. Nikt nie lubił wówczas Niemców. Poradzono mu, aby raczej poślubił Polkę. Uparł się, że to właśnie ją chce. Był pierwszym Polakiem w armii Maczka, który uzyskał w końcu zgodę na małżeństwo z Niemką. Wzięli ślub cywilny w Hanowerze, a kościelny w Essen. Był rok 1947.

– Ojciec podjął decyzję o wyjeździe do Belgii? Dlaczego?

– Właściwie to nie wiem. Pewnie jak zwykle rolę odegrał przypadek. Wyobrażam sobie, że z żoną Niemką trudno by mu było wrócić do Polski. Zresztą, jak większość żołnierzy Maczka, nie miał po co wracać do kraju rodzinnego. Ojciec przyjechał do Belgii 1 stycznia 1948 r. Jeden z jego przyjaciół zaproponował mu, żeby tutaj dotarł i nauczył się zawodu u jego brata. Zatrudnienie dostał, ale długo starał się o oficjalne pozwolenie na pracę. Był bezpaństwowcem. Wziął w końcu wszystkie swoje wojenne order i odznaczenia, przedstawił je władzom, mówiąc: „To wszystkie odznaczenia, jakie dostałem, walcząc o wyzwolenie w Belgii. Jeśli nie mogę tutaj pracować, to odbierzcie je sobie!” No i otrzymał bezterminowe pozwolenie na pracę. Mama przyjechała do Belgii później, kiedy zapowiadało się, że w końcu Ojciec zacznie zarabiać i będzie w stanie ich utrzymać. Wiesz, miała zresztą niemałe trudności z tym wyjazdem do Belgii. Tak jak w większości krajów, tak i tutaj Niemcy nie byli mile widziani. To ktoś obcy musiał jej kupić bilet w Aachen i w końcu znalazła się w Brukseli, w małym pokoju, który Ojciec wynajmował.

– Ojcu pomógł przyjaciel, ale i on pomagał innym...

– Tak, wiem. Wiesz, w tamtych czasach jedyna praca, do jakiej przyjmowali Polaków, to były kopalnie węgla. Tak było w przypadku przyjaciela mego Ojca, który przez rok musiał pracować w górnictwie, a kiedy przyjechał potem do Brukseli, rodzice przez jakiś czas mieszkali w dwupokojowym apartamencie razem z przyjaciółmi i ich dzieckiem. Spali we czwórkę w jednym łóżku... Ojciec musiał podpisać w gminie gwarancję za niego. Później wynajęli mieszkanie tuż obok rodziców.

– Ojciec miał więcej szczęścia?

– Może i tak, ale przede wszystkim ciężko pracował. Pieniądze otrzymane w ramach demobilizacji nie wystarczyły na długo. Początkowo sprzedawał materiały, chodząc „od drzwi do drzwi”. Jednocześnie u brata przyjaciela uczył się zawodu futrzarskiego. Z czasem zaczął pracować sam dla siebie. Pomagała mu oczywiście Mama, szyjąc podkłady pod futra. Wkrótce Ojciec otworzył własne atelier. Cztery lata później pracowało u niego pięć osób.

– Rodzice przyjęli obywatelstwo belgijskie?

– O, nie było to takie proste! Ja urodziłem się jeszcze jako „bezpaństwowiec”. 9 maja 1949 r. na stole kuchennym w małym dwupokojowym apartamencie mieszczącym się w brukselskiej dzielnicy Anderlecht. To pewnie dlatego regularnie bolą mnie plecy... Wracając do rzeczy, wcześniej cała moja rodzina miała statut uchodźców ONZ-u. Rodzice dostali obywatelstwo belgijskie dopiero w 1963 r. Zwlekali z podjęciem starań, bo „obywatelstwo” kosztowało wtedy 20 tys. franków belgijskich. Mama miała szczęście, bo podlegała tzw. adopcji, więc nic ją to nie kosztowało, Ojciec otrzymał naturalizację. Ja sam Belgiem zostałem dopiero w wieku 12 lat.

– Jako syn Niemki i Polaka nie miałeś problemów?

– O tak, i to spore! W domu mówiliśmy po niemiecku. Z tego powodu od początku szkoły podstawowej spotykałem się z wyzwiskami *un sale Boche* (brudny Niemiec). Kiedy po raz kolejny, już w liceum, usłyszałem tę zniewagę, doszło do strasznej awantury i bójki z kolegami. Rodzice postanowili przyjść do szkoły, przynosząc wojenne order mego ojca; m.in. największe odznaczenie polskie – Order Virtuti Militari – i wtedy wreszcie ustały wszelkie zniewagi.

– Lubieś szkołę?

– O nie, nie lubiłem szkoły, cały czas miałem „głowę w chmurach” i własnych marzeniach. Miałem jakieś 13–14 lat, kiedy pojechałem ze szkolną wycieczką do Anglii. Razem z przyjacielem graliśmy rock and roll. Zaczęłem śpiewać. Na sali zrobiła się cisza. Cholera – śpiewaj! – pomyślałem sobie. Masz szansę, możesz w tym zawodzie zrobić karierę...

– Rodzice popierali twoje marzenia?

– Moja Matka mówiła mi, że często puszczała mi płyty z muzyką Beethovena. Szybko zdałem sobie sprawę, że interesuje mnie tylko muzyka. Rodzice patrzyli na moją pasję raczej z przymrużeniem oka. Moje życie uległo drastycznej zmianie, kiedy wieku 15 lat spotkałem genialnego gitarzystę, samouka Pierre’a Fontelle. To on nauczył mnie grać na gitarze, m.in. pokazał mi słynny i tajemny „uchwyt cygański” – bardzo trudny w wykonaniu. Był mistrzem piosenki francuskiej. To on także w 1968 r. napisał piosenkę *La neige*, którą zaśpiewałem w Sopocie i Monte Carlo. To też pierwsza moja piosenka, którą zgłosiłem w Sabam. Pierre grał głównie w kawiarniach i restauracjach znajdujących się na popularnych brukselskich placach Sablon i Marche aux Poissons. W tamtych czasach był to prawdziwy zawód i zarabiało się „to, co dadzą do kape-lusza”. Pierre znał wszystkie tajniki profesji. Razem z żoną Jacqueline otworzył restaurację, w której koncertował najczęściej. Niestety, nigdy nie wyszedł poza „kawiarniane” sceny. Szkoda, bo miał ogromny talent. Uwielbiałem go! Niestety, zginął tragicznie, spadając z dachu.

– Ty natomiast od początku miałeś znacznie więcej szczęścia!

– Tak, przyznam szczerze, że szczęście mi często w życiu dopisywało. Z czasem śpiewałem w coraz lepszych lokalach. Przypominałem sobie taką anegdotyczną sytuację.

W lokalu, w którym śpiewałem, pojawił się Ives Montand. Dał mi ogromny wówczas napiwek – 1000 bfr.! Oczywiście podziękowałem mu za ten fantastyczny gest wobec młodego piosenkarza.

– Kiedy nagrałeś pierwszą płytę?

– W 1968 r. – *Stephanie* inspirowaną *Noces de Figaro* we współczesnej aranżacji. Świątowałem to wydarzenie w moje dziewiętnaste urodziny. Nagrałem cztery piosenki, do których napisał muzykę Saint Preux, a teksty Gilles Vigneault i Patrick Modiano (późniejszy laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w roku 2014). Miałem także od początku szczęście do spotykania fantastycznych ludzi, niezwykle wybitnych osobowości. Zacząłem pojawiać się coraz częściej w radiu i TV. W 1969 r. koncertowałem w Belgii, Francji i Kanadzie. W Paryżu związałem się ze znanym wydawcą płytowym, firmą „Vogue”, potem z „Figaro”. Poznałem Michel Figuine, Saint Preux i autora Patrick Mondiano. Saint-Preux zrobił orkiestrację do piosenek *La valse de l'enfance* oraz do *La neige*, którą śpiewałem w Sopocie.

– No właśnie, to w tym samym czasie zaśpiewałeś w Sopocie. Co skłoniło cię do przyjazdu na festiwal w komunistycznym kraju?

– Występ w Sopocie zorganizował mój Ojciec. Bardzo chciał, żebym zaśpiewał w jego rodzinnym kraju. Poszedł do polskiej ambasady i uzyskał wszystkie informacje dotyczące udziału w festiwalu. Reprezentowałem Radio Luksemburg. Pojechałem do Polski z przerażającą trema. W dodatku miałem się spotkać z całą nieznaną mi polską rodziną. Oczywiście było to wyjątkowe wydarzenie w moim życiu. Nagrodzono mnie Grand Prix de la Presse. Tak zaczęła się moja kariera w Polsce i innych krajach bloku wschodniego.

– Nadal jednak związany byłeś z Radiem Luksemburg?

– Tak, nadal często bywałem i nagrywałem w Paryżu, i nawiązywałem liczne kontakty. Opowiem ci anegdotę. Byłem tam z wizytą w RTL, a na dachu nagrywał swoje piosenki Julien Clerc – wówczas już bardzo popularny piosenkarz. René Boyer, szef wydawnictwa „Fantasia” powiązanego z Radiem Luksemburg, zaproponował mi w 1970 r. wyjazd do Berlina. W tamtych czasach nagrywał tam swoje piosenki David Bowie w słynnym studio nagrań „Hanza” znajdującym się na Köthener Straße 38, w dzielnicy Kreuzberg, w pobliżu muru berlińskiego.

– Tak zaczął się twój tzw. okres berliński.

– Były to lata 70. W Berlinie spotkałem mego pierwszego prawdziwego menedżera. Nazywał się Von Sztankowski i był Niemcem pochodzącym z Berlina. Ciekawostką jest to, że po raz pierwszy spotkałem go w Sopocie i tam dostałem jego wizytówkę. Nagrywałem płytę po płycie. Pierwszą po niemiecku. Śpiewałem w dyskotekach, z akompaniamentem gitary i ośmiu tancerek. Stworzyłem własną grupę. Tam też spotkałem Guntera Gabriela, który początkowo pracował jako *disc jockey*, a później stał się znanym niemieckim piosenkarzem, muzykiem, kompozytorem. Nagrywałem w tym prestiżowym studiu „Hanza”. Lata ‘70–72 to wyjazdy pomiędzy „dwoma” Berlinami.

– Nie myślałeś o zmianie zawodu i ustakowaniu się?

– O tak! Od czasu do czasu wracałem z Berlina do Brukseli. Myślałem o podjęciu jakiejś dodatkowej pracy. Zobaczyłem ogłoszenie „Ty i twój samochód”. Nie bardzo wiedziałem, o co chodzi, ale poszedłem na spotkanie. Chciałem się dowiedzieć szczegółów o tej pracy, a oni podali mi najpierw jakieś formularze do wypełnienia. Rozzłościłem się i wyszedłem, trzaskając drzwiami. Na szczęście!

– Dlaczego na szczęście?

– Kilka dni później otrzymałem propozycję tournée po ZSRR płatnego w dolarach z czeską grupą Karel Vágnera. Cztery razy po 60 koncertów we wszystkich sowieckich republikach! Były to fantastyczne czasy, ale z koncertami tymi wiąże się także smutna historia z Niki Ikonomu (wokalistka słynnego wówczas w Polsce zespołu Filipinki), która mi towarzyszyła i była moją żoną już od 23 grudnia 1973 r. W Erewaniu poważnie się rozchorowała i leżała w szpitalu do końca tournée.

– Koncertowałeś także w innych krajach komunistycznych?

– Grupa, z którą koncertowałem, zaprosiła mnie na występy do Czech. Nagrywaliśmy dla czeskiej TV wspólnie z Haną Zagorową, Karemlem Vágnerem i Karemlem Gottem. W tournée po ZSRR brała udział także grupa z Jugosławii. Bardzo się zaprzyjaźniliśmy. Zaprośili mnie na koncerty do Jugosławii. Kiedy śpiewałem w Dubrowniku w 1978 r., otrzymałem zaproszenie na festiwal filmowy „Belgrad”. W moim życiu dużą rolę odegrało przeznaczenie. Często zdarzało mi się znaleźć we właściwym miejscu o właściwej porze. Na tym festiwalu nawiązałem masę kontaktów i otrzymałem pełno wizytówek zapowiadających ciekawe koneksje, które odegrają w moim życiu ważną rolę podczas pobytu w USA. Moją przyjaciółką została bardzo popularna wówczas aktorka amerykańska, Shelley Duvall.

– W międzyczasie wracałeś do Berlina?

Często wracałem do Berlina, gdzie życie kulturalne w tamtych czasach było fantastyczne. Opowiem ci ciekawą anegdotę. Nagrywałem w Berlinie Wschodnim razem z Mireille Mathieu. Miałem oczywisty wówczas problem: jak wydać korzystnie marki wschodnie? Kupiłem 1000 łup do znaczków i dogadałem się, że Johnny Stark, impresario Mireille, zabierze je i przewiezie w swojej walizce... Zrobiłem dobry interes, bo kosztowały mnie za sztu-

kę 1 markę wschodnią, a sprzedawałem je po 1 marce zachodniej, które, jak wiadomo, miały znacznie większą wartość!

– Z Berlinem wiązą się także twoje spotkania z Jackiem Bromskim?

– Jacka Bromskiego poznałem w Sopocie. Już wówczas bardzo się zaprzyjaźniliśmy. Znacznie później Jacek został nawet ojcem chrzestnym mojego jedyne go syna. Przyjeżdżał regularnie do Berlina, był wówczas studentem wydziału reżyserii szkoły filmowej w Łodzi. Przechodziliśmy razem z Berlina Wschodniego do Zachodniego przynajmniej raz dziennie, podrywając dziewczyny.

– W 1978 r. nagrałeś dla CBF płytę Butterfly.

– Tak, była rozprowadzana w Niemczech i we Francji. Dawałem liczne koncerty, wziąłem udział w konkursie „Casino w Evian” – „Le Trefle d’Evian”. Tam spotkałem słynnego pisarza Patricka Mondiano, autora kilkudziesięciu powieści, nagrodzonego później prestiżowymi nagrodami, m.in. Prix Goncourt i Noblem literackim. Napisał dla mnie słowa piosenki *Les oiseaux reviennent*.

– Śpiewałeś także we Francji?

– W 1971 r. nagrałem w Paryżu pierwszą płytę. To okres spotkania ze słynnym Eddie’em Barclayem. Poznaliśmy się na festiwalu filmowym w Palma de Mallorca, gdzie zdobyłem nagrodę za piosenkę *Son premiere été*. Tym razem, kiedy samodzielnie jeździłem i koncertowałem w Bretanii, na jednym z koncertów pojawił się nagle Barclay. I tak zaczęła się nasza współpraca.

– Przez lata pracowałeś z Jackiem Bromskim. Opowiedz o waszej współpracy.

– Często jeździłem do Polski na koncerty i nagrania. Przyjaźniłem się nadal z Jackiem Brom-

skim, który w międzyczasie skończył szkołę filmową. Jacek zaczynał karierę jako *discjockey*, potem był prezenterem muzycznym m.in. na festiwalach w Opolu i Sopocie. Często robił ze mną wywiady. Byliśmy naprawdę bardzo zaprzyjaźnieni. Pewnego dnia Jacek zaskoczył mnie, kiedy w samochodzie słuchał muzyki filmowej. Powiedział mi wtedy: *Napiszesz muzykę do mojego pierwszego filmu?* Pierwszym filmem Jacka zrobionym z Jerzym Gruzą był film muzyczny *Alicja* oparty na powieści *Alicja w krainie czarów*. Zagrałem w nim rolę kwiatciarza... Tuż po uzyskaniu dyplomu Bromski reżyserował film *Ceremonia pogrzebowa*, który zresztą został nagrodzony za debiut reżyserski w kategorii filmu telewizyjnego. Grała w nim m.in. Anna Romantowska i jej córka, Julia Kolberger. To właśnie do tego filmu napisałem moją pierwszą muzykę filmową dla Jacka. W rezultacie zrobiłem później muzykę do aż 14 jego filmów! Między innymi do filmów: *Ceremonia pogrzebowa*, *Halo Hans*, *Kuchnia polska*, *Alicja*, *U Pana Boga za piecem*, *Zabij mnie, glino*, *Kochankowie Roku Tygrysa*, *U Pana Boga w ogródku*. W niektórych filmach zagrałem też niewielkie role, właściwie epizody. Budżety na muzykę filmową były wówczas naprawdę minimalne.

– Lata 1978–1983 to okres, który nazywasz amerykańskim?

– W 1978 r. zadzwoniłem do Virginie, przyjaciółki, którą poznałem w Hiszpanii, mieszkającej w Waszyngtonie. Przyjechałem, pomieszkalem u niej kilka dni i postanowiłem wynająć samochód, aby odbyć podróż *via* Nowy Jork w stronę Kanady. Celem było dojechanie do Los Angeles. Tam spotkałem się z Peggy, która była asystentką scenarzysty i reżysera Gilberta Catesa. Peggy знаła masę ludzi ze środowiska artystycznego. Między innymi przyjaźniła się bardzo z parą Nathalie Wood i Robert Wagner. Ja z czasem też nawiązałem z nimi bliskie kontakty. Bywaliśmy często u nich w domu, zdarzało nam się nawet pilnować ich

dzieci. Pamiętam urodzinowy wieczór Peggy. Masa gości, wśród których wielu znanych i popularnych celebrytów. Nagle otwierają się drzwi, a w nich widzę Nathalie Wood. To było prawie jak sen... Kończyłem wtedy muzykę do filmu *Alice*. Nie mieszkalem z Peggy. Łączyła nas głęboka przyjaźń i postanowiliśmy pobrać się tylko po to, abym mógł uzyskać „zieloną kartę”, dzięki której mogłem spokojnie mieszkać i pracować w USA. Miałem ją przez 37 lat! Poznawałem coraz więcej ciekawych ludzi, zdarzyło mi się np. jeść przy tym samym stole z reżyserem, scenarzystą i producentem Jamesem Cameronem. Muszę wspomnieć tutaj pewną zadziwiającą historię, która podkreśla tylko, jak ważną rolę odgrywa w moim życiu przeznaczenie. Do USA przyjechał Gunter Gabriel z całą rodziną – żoną, córką i synem. Chciał się ze mną spotkać, ale nie miał mojego aktualnego adresu. Pływałem sobie przy małej plaży Pacyfiku i nagle widzę, że obok mnie pływa Gunter Gabriel! Nie mogłem uwierzyć, bardzo go ucieszyło to nasze niezwykle spotkanie, bo szukał mnie z wykorzystaniem wszystkich możliwości. Pracowałem nad projektem przyszłego filmu Jamesa Camerona, który pochłaniał masę czasu i termin realizacji ciągle się przedłużał. Gdybym miał większe zacięcie, być może zrobiłbym muzykę do *Terminatora*. Niestety, później Cameron zaangażował innego kompozytora. Ja powoli zaczynałem tracić cierpliwość. Od czasu do czasu wracałem do Europy. Spędziłem wiele, wiele godzin w samolotach, w których, o zgrozo, jeszcze się wówczas paliło. Często stałem w kabinach telefonicznych na lotniskach. Raz nawet zdarzyło mi się zadzwonić do samego siebie, bo w mojej głowie słyszałem melodię, którą bałem się zapomnieć. Nagrałem ją na własnej sekretarce automatycznej. Wierzę w kreację spontaniczną. Podobna sytuacja zdarzyła mi się nad Morzem Północnym. Prosto z plaży wszedłem do sklepu muzycznego z kasetami, prosząc właściciela, abym mógł coś nagrać. Nie miałem nawet pieniędzy, żeby zapłacić, ale właściciel sklepu zgodził się, żebym rachunek uregulował później.

– Niezwykle ważny był w twoim życiu rok 1984. Dlaczego?

– Tak, to bardzo ważny okres w moim życiu, rok samych sukcesów. W tym roku urodził się w Belgii mój syn Julien. Byłem absolutnie szczęśliwym tatą! Napisałem wtedy 35 piosenek do *Smerfów*. To był taki ponowny powrót do dzieciństwa. Ileż to miałem frajdy, śpiewając sobie piosenkę *Dziecko Smerf!* Za kompozycję do piosenki *Avanti la vie*, którą zaśpiewał Jacques Zegers, reprezentując Belgię na Konkursie Piosenki Eurowizji, dostałem złotą płytę. Jacques to mój serdeczny przyjaciel, współnik do pisania tekstów. W tym samym roku przedstawiono moją kompozycję na Igrzyskach Olimpijskich w Los Angeles jako belgijski wkład reprezentujący Europę w Ameryce Północnej. To przyniosło mi moją drugą złotą płytę. No i pisałem dużo muzyki filmowej, przede wszystkim do filmów Jacka Bromskiego.

– 1989 r. też był momentem przełomowym w twoim życiu?

– Pracowałem przy filmie w koprodukcji holendersko-chińsko-angielskiej. Znowu znalazłem się w Nowym Jorku. Współpracowałem z producentem filmu *Amadeusz* Michaeliem Hausmanem. W filmie tym zagrała Karen Blake. Oczywiście ciągle śpiewałem w Belgii, Francji, Niemczech, Polsce. Często występowałem w popularnym francuskim programie telewizyjnym Jacques’a Martina *Midi Magazine*. Kiedy wróciłem z Chin, byłem już po rozwodzie z mamą mojego syna Juliana. Poszedłem do dyskoteki w Brukseli i tam spotkałem Martine, dziewczynę mojego życia, z którą spędziłem 25 lat, aż do jej śmierci w 2014 r. Była dla mnie źródłem inspiracji. Bardzo mi we wszystkim pomagała...

– Opowiedz mi o Credo...

– Oratorium *Credo* miało swoją prapremierę na Zamku Książąt Pomorskich w Szczeci-

nie w obecności Jolanty Kwaśniewskiej, z którą później bardzo się zaprzyjaźniłem. Sam dyrygowałem Orkiestrą Filharmonii Szczecińskiej i znakomitym Chórem Akademii Morskiej. Na spektaklu była moja polska rodzina, przyjechał z Francji St Preux i wielu przyjaciół z Belgii. Wystąpiłem też w słynnej sali Lucerna w Pradze, która jest czeskim odpowiednikiem paryskiej Olimpii. Ciągle pisałem bardzo dużo muzyki do filmów.

– No i wreszcie postanowiłeś rozpocząć karierę producentką filmem *Konsul z Boredeaux*?

– Tak, w końcu zdecydowałem się zająć produkcją filmową, chciałem mieć większe możliwości i wpływ na realizację filmów. W 2011 r. zostałem współproducentem filmu *Konsul z Bordeaux*. Temat wydawał mi się ciekawy. Fabuła śledzi życie w 1940 r. Aristidesa de Sousa Mendesa, konsula generalnego Portugalii w Bordeaux, który podczas francuskiej klęski odmówił wykonania rozkazów premiera Oliveira Salazara i wydał ponad 30 tys. wiz wszystkim zagrożonym osobom pragnącym uciec z Francji. Uratował w ten sposób ok. 10 tys. Żydów, artystów, polityków spod nazistowskiego jarzma. Oczywiście zapłacił to utratą stanowiska. W 1966 r. został uznany za „Sprawiedliwego wśród Narodów Świata” i zrehabilitowany w 1980 r. przez władze portugalskie. Film reżyserował mój przyjaciel Jaõo Carrera, a ja oprócz wzięcia udziału w produkcji zrobiłem do filmu muzykę. Trzeba było znaleźć pieniądze na postprodukcję. Nie bardzo wiedzieliśmy, gdzie ich szukać. Pojechałem właśnie do USA i postanowiłem nagle pójść do konsulatu polskiego. Zapytałem, czy mogę spotkać się z konsulem i o dziwo, pani konsul Ewa dała mi *rendez-vous* natychmiast. Wiedział, a kim jestem, oczywiście z czasów Sopotu. Podczas rozmowy opowiedziałem jej o filmie i że chciałbym pokazać go w synagodze. Pomyślałem, że może spotkam tam bogatych Żydów, którzy chcieliby zainwesto-

wać w film pieniądze. Pomysł trafiony, miałem znowu szczęście, skontaktowała mnie natychmiast z odpowiednimi osobami. Reakcja po projekcji filmu była natychmiastowa. Zaproponowałem inwestycję w zamian za procent uzyskany ze sprzedaży filmu. Pierwszy odezwał się Żyd uratowany przez Konsula z Bordeaux. Zaproponował 2 tys. dolarów. Potem odzywali się kolejni. Następny był Zygmunt Rolat z Częstochowy, który zaproponował inwestycję 10 tys. dolarów. To fantastyczny człowiek – polsko-żydowski filantrop zamieszkały w Stanach Zjednoczonych, działacz kulturalny, mecenas sztuki, biznesmen, działacz na rzecz dialogu polsko-żydowskiego, prezydent Światowego Związku Żydów Częstochowian i Ich Potomków z siedzibą w Nowym Jorku, Honorowy Obywatel Miasta Częstochowy, członek Rady Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie oraz przewodniczący Północnoamerykańskiego Komitetu Wspierania Muzeum. Wyjechał po wojnie z Polski, mając w kieszeni 20 dolarów, i wkrótce stał się milionerem. Potem zainwestował znacznie więcej. Dzięki niemu mogliśmy doprowadzić do końca realizację filmu. Gdyby nie on, film prawdopodobnie by nie powstał. Robiliśmy nagrania w Polsce, to dzięki Zygmuntowi udało nam się wydać książkę-DVD. Premiera filmu miała miejsce podczas otwarcia Muzeum Polin. Połączona była z koncertem z muzyką z filmu w wykonaniu Simfonii Varsovii i pod moją dyrygenturą. Po tym wydarzeniu zdecydowałem, że przed każdą projekcją filmu będę dawał koncert, dyrygując miejscową orkiestrą grającą muzykę z filmu. Premiera brukselska odbyła się w prestiżowej sali Centrum Kulturalnego w Woluwe-St-Lambert, Wolubilis. Na sali obecny był ówczesny przewodniczący Komisji Europejskiej José Barroso i niemal wszyscy ambasadory przy Komisji Europejskiej, producenci, aktorzy i wiele innych znanych i wpływowych osób. Upewniłem się w przekonaniu, że jako producent mam znacznie większą wolność i wpływ na realizację filmu i jego promocję.

– **A jak zaczęła się przygoda z filmem dokumentalnym?**

– 2014 r. to był niestety okres poważnych problemów. Do USA miała przyjechać moja przyjaciółka i towarzyska życia Martine i okazało się, że nagle poważnie zachorowała. Zresztą zmarła kilka miesięcy później. Byłem w kompletnym szoku, nie mogłem sobie znaleźć miejsca, a przede wszystkim nie byłem w stanie mieszkać w domu, w którym spędziłem 25 lat życia. Wróciłem na Florydę, gdzie na wiadomość o chorobie Martine zostawiłem kupiony w Teksasie samochód. Postanowiłem tym samochodem pojechać do Montrealu, do mojego przyjaciela Huberta, znanego pisarza i adwokata. To fantastyczny człowiek, który pomógł mi w ciężkich momentach mojego życia. Mieszkalem przez kilka miesięcy w hotelu, próbując odnaleźć się z samym sobą. Musiałem się czymś zająć, żeby się w życiu odnaleźć. Pewnego dnia postanowiłem przejechać tym samym samochodem przez całą Kanadę, od Montrealu do Vancouver. Podczas podróży trafiłem na plemię, które wykonywało maski, rzeźby, totemy, także w porcelanie. Ich sztuka mnie zachwyciła. Postanowiłem zrobić na film na ich temat. Sam robiłem wywiady z tymi fantastycznymi ludźmi. Film reżyserował Philippe Sorel. Byłem jednocześnie prezydentem, autorem muzyki i producentem. Z filmu tego, zatytułowanego *Le Cri de Masque*, jestem bardzo dumny. Zresztą świetnie się sprzedawał i do dnia dzisiejszego regularnie można go zobaczyć na France 2.

– **Miałeś ochotę pozostać w Kanadzie?**

– Nagle wpadłem na pomysł, żeby kupić jakąś posiadłość w Kanadzie. 60 km od Montrealu znalazłem niesamowite miejsce w Saint-Sauveur (Święty Zbawiciel) – miście znajdującym się w prowincji Quebec. Zobaczyłem dom położony w pobliżu jeziora, w pełni natury. To było kompletne i nagle zauroczenie, to, co nazywamy po francusku *coup de foudre*. Ku-

piłem ten dom natychmiast i zostałem w nim przeszło cztery miesiące. Odwiedził mnie tam mój syn, Julien.

– **Kanada zaowocowała jeszcze jednym filmem?**

– Potem razem z Philippe'em Sorelem zrobiliśmy film *Sur la trace de Viking*. Zaprosiłem mojego reżysera do Polski, gdzie rokrocznie odbywa się festiwal poświęcony wikingom, i tam ten film pokazaliśmy.

– **Mimo epidemii też pracowałeś, i to w Polsce?**

– Prezydent miasta Zabrze zaproponował mi napisanie symfonii na 100-lecie tego miasta.

To moje ostatnie dziecko. Nagrywałem ją w wyjątkowych warunkach, w pełni epidemii COVID.

– **A teraz? Nowa przygoda?**

– Chyba tak, właśnie wróciłem do Berlina, gdzie mieszkam z moją nową przyjaciółką. Czas pokaże, co ta przeprowadzka w moje życie wniesie. Ale obecny jestem ciągle w Brukseli, gdzie na stałe mieszkam. Pracuję nad projektem filmu, którego bohaterami będą mój Ojciec i generał Maczek...

Rozmowę przeprowadzona w trudnych czasach COVID (via Skype).

Anna François-Kos

ALEXANDRA GADZINA – ADRENALINA I WIRUS BYCIA NA SCENIE



Na scenach muzycznych Belgii coraz częściej spotyka się artystów polskiego pochodzenia. Ojciec słynnego piosenkarza, kompozytora i producenta Henriego Seroki był Polakiem. Ojciec niezwykle popularnej we frankofońskiej części Belgii piosenkarki Typh Barrow nazywa się Baworowski i jest znanym w Brukseli architektem. Pianistka Ania Ciborowska i saksofonista Cezariusz Gadzina są rodzicami Alexandry Gadziny, która robi coraz większą karierę we flamandzkiej części Belgii i wszystko wskazuje na to, że będzie wkrótce coraz bardziej popularna. W każdym bądź razie krytycy muzyczni piszą o niej w słowach pełnych uznania i zapowiadają obiecującą karierę. O ile Seroka i Barrow praktycznie nie mówią po polsku, o tyle dla Alexandry język polski jest językiem ojczystym mimo tego, że urodziła się już w Belgii, bo po prostu w domu Gadzinów cała rodzina mówi po polsku. Chodziła zresztą do polskiej szkoły przy Ambasadzie RP w Brukseli i ma wśród przyjaciół wielu Polaków.

ALEXANDRA

Wygląda jak nastolatka: drobna, szczupłutka, delikatna, śliczna. Kiedy zabiera głos, ma się wrażenie, że stoi przed nami niezwykle dojrzała osoba. Realistka – świadoma trudności i niebezpieczeństw zawodu, który wybrała, ale jednocześnie marzycielka, pasjonatka pełna entuzjazmu i energii, gotowa przeskoczyć góry i wspinać się na ich szczyt!

Ta młoda i niezwykle uzdolniona dziewczyna nie tylko śpiewa, ale także gra na pianinie i gitarze. Sama pisze teksty piosenek, komponuje muzykę, zajmuje się akompaniamentem. Jest założycielką i wokalistką dwóch zespołów muzycznych: poprockowego Noia Lluna i jazzowego Aegle, w których nie tylko gra, śpiewa i komponuje, ale także zajmuje się sama całą stroną organizacyjną działalności obu grup. Nie mówiąc już o różnorodnych projektach muzycznych, których jest inicjatorką i współrealizatorką.

Czasem szorstkie, czasem dzikie, ale czasem też marzycielskie piosenki, które opowiadają widzom jakąś historię. Muzycy szukają w nich unikalnego brzmienia, unikają stereotypów. Oprawa poetyckich tekstów przeplata się z płynnymi pejzażami dźwiękowymi i mocnymi rytmemi. Nieograniczeni gatunkami ani językiem muzycy Noia Lluna wiedzą, jak poruszyć publiczność i sprawić, aby scena nas oczarowywała – pisze o zespole jeden z krytyków.

STUDIA MUZYCZNE

Jak mówi, muzyką była zainteresowana, od kiedy tylko pamięta. Zaczęła grać na fortepianie, zanim nauczyła się czytać. Od dziecka też śpiewała. Lekcje pianina udzielała jej mama, Anna Ciborowska, znana i popularna polska pianistka koncertująca na scenach całego świata. Atmosfera rodzinnego domu przepelniona jest duszą muzyczną. Ojciec Cezariusz Gadzina jest jednym z najpopularniejszych i najbardziej utalentowanych polskich muzyków jazzowych. Młodszy bracia Alexandry ciągle jeszcze są w szkole średniej i również grają na różnych instrumentach. Kamil wybrał pianino i saksofon, Mateusz gra na perkusji, pianinie, saksofonie i trąbce. Alexandra cieszy się, że urodziła się w tak muzycznej rodzinie, a z kariery rodziców jest po prostu bardzo dumna.

Rodzice twierdzą, że w żaden sposób nie nakładali jej do kariery muzycznej. O lekcje śpiewu poprosiła sama, kiedy miała jakieś sześć–siedem lat. Pierwszy koncert na pianinie zagrała w wieku siedmiu lat na wieczorze kołędowym w Polskiej Misji Katolickiej w Brukseli. W wieku ośmiu lat wystąpiła w szkole w Kortenberg (cała rodzina mieszka w tym podbrukselskim mieście położonym w flamandzkiej części Belgii). *Poczułam się dobrze na scenie. Pierwsze występy były stresującym przeżyciem, ale robiłam to, co najbardziej lubię* – mówi z entuzjazmem Alexandra. Na gitarze zaczęła grać już jako nastolatka. Naturalną kolejną rzeczą była

nauka w szkole muzycznej najpierw w Zaventem, następnie w Leuven, wreszcie rok studiów w Maastricht, a potem w Konserwatorium Królewskim w Brukseli z roczną przerwą na pobyt w Amsterdamie w ramach programu Erasmus. Z nostalgią wspomina Davida Linx, autora tekstów, kompozytora, wokalistę jazzowego i wykładowcę w Konserwatorium w Brukseli, który ukształtował jej osobowość muzyczną.

JUNIOR EUROSÖNG 2011

W wieku 13 lat została laureatką konkursu Eurovizji dla juniorów (2011). Z bliskim w oczach opowiada, że też „od zawsze” pasjonował ją ten konkurs, który oglądała każdego roku. *Było to moje pierwsze zetknięcie z prawdziwą sceną. Stres, ale i zdrowa adrenalina. Z 1000 kandydatów po pierwszej rundzie było nas 500 uczestników, w drugiej – 200! Kiedy znalazłam się w finałowej ósemce, byłam w kompletnej euforii. To było fantastyczne doświadczenie i ogromna satysfakcja. Zobaczyłam, jak wygląda procedura przygotowania piosenki, jak wygląda ten zawód z drugiej strony medalu. Zrozumiałam, że najważniejsza jest praca, praca i jeszcze raz praca. Ta jednak nigdy mnie nie przerażała. Cieszę się, kiedy mogę pracować i robić to, co lubię. Ten konkurs był swego rodzaju wejściem w dorosłość. Potwierdził, że tkwi we mnie wirus bycia na scenie!*

W konkursie zaśpiewała piosenkę *Big Bang*, do której sama napisała tekst i muzykę. Krążek z tym nagraniem zdobył status platynowej płyty. Pisanie tekstów i muzyki piosenek jest dla niej naturalną potrzebą, wręcz terapeutyczną. Teksty pisze głównie po angielsku lub niderlandzku. Wiersze często powstają podczas spaceru. Nagrywa je wówczas na telefonie, a potem dopracowuje po powrocie do domu. Jeden z jej wierszy wydrukowany jest na budynku biblioteki obok szkoły muzycznej w Zaventem. Bardzo chciałaby wydać swój tomik poezji. Ale przede wszystkim marzy jej się

występ w Eurowizji dla dorosłych. Chciałaby w nim reprezentować Belgię lub Polskę...

PRZYGODA Z RADIEM

Dodać trzeba, że Alexandra jest jeszcze prezenterką w radiu MNM. To publiczna stacja nadająca w regionie flamandzkim, należąca do najważniejszej w Flandrii grupy publicznej Vlaamse Radio en Televisieomroep organisatie (VRT). Wybór muzyczny stacji ukierunkowany jest na muzykę rockową, popową i taneczną. W 2019 r. 22-letnia wówczas Alexandra zaczęła pierwsze wieczorne własne audycje muzyczne! Niczego specjalnie nie planowała. Przygoda z radiem i pracą dziennikarską zaczęła się przypadkowo. Radio flamandzkie organizuje tzw. Dni Talentów. Każdy może wówczas przyjść i pokazać, co umie.

Radio знала, bo kiedyś śpiewała w nim „na żywo”. Przyszła i zaśpiewała własną piosenkę. Organizatorzy zadzwonili i zaproponowali jej test głosowy, a i próby programów ćwiczeniowych przez całe lato. W rezultacie otrzymała propozycję stałej pracy i dostała własną audycję muzyczną, którą prezentuje trzy razy w tygodniu. Nowe doświadczenie, które uwielbia. Fascynuje ją kontakt ze słuchaczami, możliwość prezentacji muzyki, którą lubi. Dodaje, że nawet nie traktuje tego doświadczenia jako pracy, bo to po prostu sama przyjemność.

NAGRODY, KONCERTY, NAGRANIA

Regularnie występuje na scenach Rataplan, CC De Factorij, Bozar, Crisis Festival, Hee Tervuren, Trefpunt, Kinky Stara i wielu innych. Uczestniczy w wielu projektach kulturalnych, była np. liderką projektu europejskiego „We Will Rock EU” w ramach programu „Młodzież w działaniu”, który zaowocował międzynarodową trasą koncertową. Ze swoim zespołem wygrała konkurs Kunstbende w Gandawie. W tym samym roku 2017 jako solistka wygrała „Talent of the Lowlands”. W 2019 r. w Brukseli

zajęła pierwsze miejsce w trzeciej edycji konkursu „The Voice of Polonia”, co zaowocowało również nagrodą Polskiego Radia.

Koncertowała także w Polsce, w ramach projektu „Za Wodą”, realizowanego przez Fundację TAK (Temat Aktualny Kultura). Trasa koncertowa odbyła się w różnych miastach i malowniczych sceneriach Pojezierza Drawskiego, wzięli w niej udział wspaniali muzycy. Z radością i artystyczną satysfakcją wspomina współpracę i spotkania z basistą Robertem Kubiszynem, perkusistą Cezarym Konradem czy Włochem Markiem Giovinnazzo. Trasa ta również była dla Aleksandry wyjątkowa, ponieważ na saksofonie grał jej tata Cezariusz Gadzina.

Na początku 2020 r. wraz z zespołem Noia Lluna zadebiutowała debutantką epką *Pillow Flights* oraz teledyskiem. Otrzymała liczne pochwały. Felix Sandon z Luminous Dash pisze o EP *Pillow Flights*: *Liderka zespołu Alexandra Gadzina pisze poezję i studiuję jazz. Jej debiut zawiera cztery utwory, które wyraźnie łączą obie te inspiracje, ale niosą ze sobą coś więcej. W Binnenstebuiten [ostatni utwór epki – przyp. tłumacza] wszystko nabiera intensywności: tu głos Alexandry brzmi najpełniej, wibrując efemerycznym pięknem. Jednak fatalizm filmu noir ciągle zagląda ukradkiem. Didier Becu z Luminous Dash komentuje koncert Noia Lluna: Ręczę za to, że to jest kwestia czasu, że ta dama [liderka zespołu – przyp. tłumacza] i jej grupa zaistnieją na rynku. Po tym, co wczoraj widziałem na scenie, ich sukces przyjdzie bardzo szybko. [...] Te piosenki, melodyjne i popowe, chociaż z akcentem buntu, mają indywidualny charakter, który idzie pod prąd. Pierwszy singiel Pillow Flights budzi ciekawość, czym zespół zaskoczy nas w przyszłości. Jeszcze nie znalazłem określenia na ich muzykę, ale Noia Lluna jest imieniem samym w sobie.*

Ambicją Alexandry jest dawać z siebie wszystko. Śpiewać, pisać, tworzyć, koncertować, rozwijać się wszechstronnie i pracować,

pracować, pracować... Muzyce postanowiła poświęcić wszystko. Jest dla niej tlenem, a bez pisania piosenek nie wyobraża sobie życia. Słucha bardzo różnej muzyki. Inter-

suje ją wielu wokalistów z różnych dziedzin. Uwielbia pop i jazz, ale nie czuje się niczym ograniczona. Otwarta jest na każde nowe doświadczenie.



EWA ANDRZEJEWSKA

sł. Ewa Andrzejewska, muz. Wojtek Winiarski

PAWANA NA ŚMIERĆ SĄSIADKI

★ ★ ★

Umarła wścibska sąsiadka
zamarła zdumiona klatka
z głów lokatorów
nikną kaszkiety
kapelusze
i berety

Osieroconym judaszem
pusty prostokąt drzwi straszy
starzy, nieletni
piękni i szpetni
emeryci i kobiety
płaczą tak:

Kto się mną teraz przejmie
Komu zależeć będzie
na moich powrotach
upadkach i wzlotach
Kto czule jak matka
zapyta: gdzie tatko?

Kto w odpowiedniej chwili
drzwi znacząco uchyli
by spłoszyć intruza
skrytego we wnęce
co noce chciał ogrzać
spod piątki panience...

Kto o nas zapamięta
co inni zapomnieli:
Kto, kiedy, dlaczego
drugiego bliźniego
Bez jakiej walizki
weszliśmy i wyszli
Z jakiego powodu

z przesyty czy głodu
Po mleku czy trunkach
W salonie, spelunkach

Na jakich obcasach
Po łąkach czy lasach
Co na to rodzina
Na którą do kina
Kto płakał po balu
Kto tylko o szmalu
Czy serce czy kamień
Kto potem Kto łzami
Kto zwierzę Kto człowiek
Kto poznał odpowiedź:
skąd przyszliśmy
kim jesteśmy
dokąd idziemy?!
Skąd przyszliśmy
kim jesteśmy
dokąd idziemy?!

Umarła wścibska sąsiadka
Zamarła zdumiona klatka
z głów lokatorów
nikną kaszkiety
kapelusze
i berety

Osieroconym judaszem
pusty prostokąt drzwi straszy
starzy, nieletni
piękni i szpetni
emeryci i kobiety
płaczą tak

śl. Ewa Andrzejewska,
muz. Krzysztof Mroziński

MAŁGORZATA BEZ MISTRZA

★ ★ ★

Miałam wyjść na ulicę
z bukietem żółtych kwiatów
żebyś mógł mnie odnaleźć i powiedzieć:
jesteś moją Małgorzatą

Ale tu
w całym mieście
kwiaty są niebieskie
tylko
tylko niebieskie

Wypatruję cię wszędzie
na wszystkich ulicach
Ludzie śmieją się ze mnie
Znowu za mną ktoś coś krzychał

No bo tu
w całym mieście
kwiaty są niebieskie
tylko
tylko niebieskie

Nie przestawaj mnie marzyć
ty – dla którego żyję
Jestem twoją Małgorzatą
-- odnajdźmy się choć na chwilę!

Nie może być
że diabli wszyscy
mieszkają tu od dawna
a ciebie
muszę szukać w książkach
samotna
i bezradna

No bo tu
w naszym mieście
kwiaty są niebieskie
tylko
tylko niebieskie

śl. Ewa Andrzejewska,
muz. Marek Dyjak

DZIWNA OKOLICA – KIEDYŚ...

★ ★ ★

Czasem umieram Zupełnie I już
Szczególnie kiedy niedziela
Listonosz kufel z piwem niesie do ust
i wszystko – tylko się do mnie nie wybiera

Czasem umieram Zupełnie Co dzień
Pejzaż się deszczem nasycza
Pod lasem czasem jakiś przemycza cień
Normalne Taka to dziwna okolica

Szyby mi w oknach
zarosły nocnym strachem
Poza tym w lesie
nikt dawno nie krzychał
Pisz do mnie czasem
Pisz do mnie czasem
Bo umieram
Bo taka dziwna okolica

Czasem odwiedza mnie brudny i zły
diabeł co wieści przemycza
z tej strony lasu z której nie wraca nikt
To wszystko Taka to dziwna okolica

Szyby mi w oknach
zarosły nocnym strachem
Poza tym w lesie
nikt dawno nie krzychał
Pisz do mnie

Pisz do mnie bo umieram
Bo taka dziwna okolica

śl. Ewa Andrzejewska,
muz. Mirek Kowalik

PSALMY ŚRÓDNOCE

★ ★ ★

Nad miasto lecisza nocą
Powietrze pachnie gwiazdami
Kieszenie cicho grzechoczą
nieskutecznymi pigułkami...

Ludzie się teraz na drugi bok
albo zupełnie we dwoje...
Niech zasną myśli twoje
– taki żal nie przystoi...

Nad miasto lecisza nocą
a potem latacie stadami
Piekące bezsenne oczy
o snu cudowną chwilę proszą

Ludzie się teraz na drugi bok
dlaczego się o nich boisz?
Niech zasną myśli twoje
– taki lęk nie przystoi...

Ludzie się teraz na drugi bok
przed nowym świtem i znojem
Niech zasną myśli twoje
Niech świat trochę postoi

Wybacz, że śpią i nie słyszą
jak życie dla nich piszesz

sł. Ewa Andrzejewska

TAKO ŚPIEWA MAREK DYJAK – TERAZ...

★ ★ ★

Czasem umieram zupełnie i już
 Szczególnie kiedy niedziela
 Listonosz wódkę niesie mi do ust
 Pisz do mnie, tylko się do mnie nie wybieraj
 Szyby w oknach zarosły mi nocnym strachem
 Pejzaż się łzami mymi nasycą

Pisz do mnie, bo umieram
 Bo taka dziwna okolica
 Pisz do mnie, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, bo taka dziwna okolica

Bo umieram, bo taka dziwna okolica
 Pisz do mnie czasem
 bo umieram, bo umieram
 Bo taka dziwna okolica
 Pisz do mnie, tylko się do mnie
 tylko się do mnie nie wybieraj.

Czasem odwiedza mnie
 Brudny i zły diabeł, co wieści przemycą
 Z tej strony lasu, gdzie mieszkam, nie chadza nikt
 Poza tym w lesie nikt dawno nie krzychał

Pisz do mnie, pisz do mnie czasem, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, czekam, tylko się do mnie nie wybieraj
 Pisz do mnie, czekam, bo umieram
 Pisz do mnie, tylko się do mnie nie wybieraj

sł. Ewa Andrzejewska,
muz. Krzysztof Kiljański**KOŁYSANKA**

★ ★ ★

Chodźmy spać
 nie ma na co czekać
 wszystko wiemy
 Cichy szmer To za oknem liście schną
 na znajomych drzewach

Rano wyjdziemy dokupić chleba
 wszystko układa się jak trzeba
 tylko ty
 zapatrzona w okna ekran
 nie dostrzegasz nieba

Trzeba u poduszki się schronić
 może ona nas obroni
 Nie musisz już się bać
 Lepiej chodźmy spać

Chodźmy spać
 nie ma na co czekać
 Śpią syreny
 Pod poduszką niech czuwa nasza broń
 – zaciśnięte pięści

Twoja sukienka na krześle omdlewa
 Wszystko dokładnie tak jak trzeba
 Tylko ty ciągle jeszcze śpiewasz
 że to sen
 i że nas tutaj nie ma

Trzeba u poduszki się schronić
 może ona nas obroni
 Nie musisz już się bać
 Lepiej chodźmy spać

śł. Ewa Andrzejewska,
muz. Mirek Kowalik

DZIEŃ DOBRY

★ ★ ★

Dzień dobry
wracasz do mnie
po całonocnej włóczędze
z głową wysoko w gwiazdach
w gwiazdach
Kłaczki porannej mgły
masz jeszcze na marynarce
Na przeprosiny znów
jak zawsze
dasz mi kamyki księżycowe
Ze śmiechem z włosów wytrzęsiesz
liście jak zawsze bukowe
liście jak zawsze bukowe
Dzień dobry
wracasz do mnie
po całonocnej włóczędze
z głową wysoko w gwiazdach
w gwiazdach
Mój lęk o ciebie
aż do świtu
pokój ołowiem wypełniał
a ty tak ładnie teraz powiesz:
przecież nie stało się nic
Dzień dobry...

śł. Ewa Andrzejewska,
muz. Waldemar Pawlikowski

WYBRAŃCY BOGÓW

★ ★ ★

Kochał cię bardziej z każdym ciosem
ty jego zardzewiały losie
wypluwał zęby i śpiewał dalej
że bez nich też jest wspaniale
Harmonię świata nosił w kieszeniach
i nagle cisza
Nie ma

Była zwyczajna jak dzień z nocą
Nie chciała płakać bo i po co
gdy panom świata szeptała rano
że jeśli chcą niech zostaną
Pół na pół Muza i Magdalena
i nagle zimno
Nie ma

Zdobywał wszystko niezdojane
od ścian odpadał ze skowytami
Darł pazurami wyklęte skały
by w końcu go pokochały
Że też chciała go nosić ta ziemia
i nagle pusto
Nie ma

A my zapluci własnym gniewem
dyskutujemy ciągle z niebem
i horoskopy kując na pamięć
biegniemy żalić się mamie
że był tu jeden
co chciał coś zmieniać
My nawet chętnie...
Lecz
już nie ma

Wybrańcy bogów umierają młodo
Nie podobajmy się bogom!

śł. Ewa Andrzejewska,
muz. Tomasz Szczepaniak

BOSSA NOVA NA ODLEGŁOŚĆ

★ ★ ★

Ja się z tobą nie napiję
ty się ze mną nie ożenisz
Nie sprawdzam czyje zdjęcie
nosisz w najgłębszej kieszeni

Nie z tobą się budzę
nie z tobą się nudzę
nie twoje w pośpiechu
poprawiam krawaty

Nie z tobą się kłócę
nie do ciebie wrócę
nie ja ci przynoszę
przepaszalne kwiaty

Dobrze, że cię mam
tak daleko
nie mój mężczyzno
nie moja kobieto
Dobrze, że cię mam
tak bardzo niewiele
mój aniele...

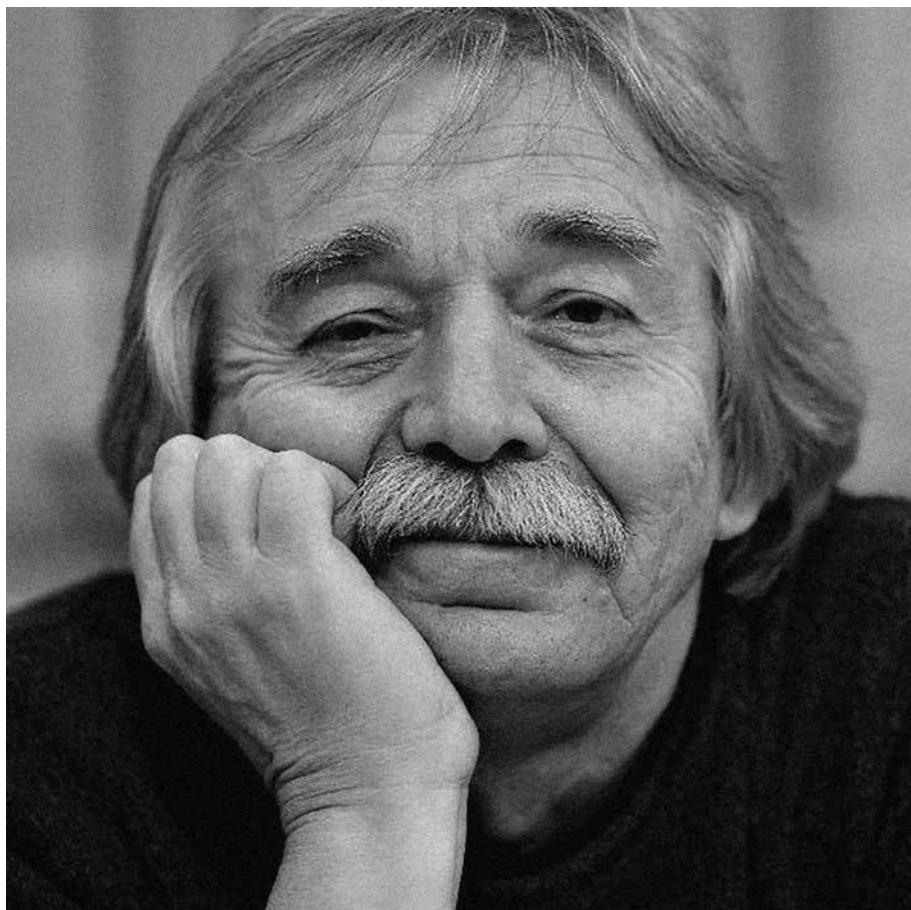
Między nami kawał świata
Między nami beczka soli
Gdy czekasz sama w oknie
nie ja nadchodzę powoli

Nie z tobą przed kino
nie z tobą w domino
Mnie inna niż tobie
pisana herbata

A jednak to ciebie
przywołam w potrzebie
Choć mieszkasz z kim innym
na końcu mego świata

Dobrze, że cię mam...

Między nami beczka soli
Między nami dawne dzieje
Przy ciepłym telefonie
ty się grzejesz
ja się grzeję



Waldemar Chyliński, fot. archiwum prywatne

WALDEMAR CHYLIŃSKI

śł. Waldemar Chyliński

O CHWILACH

★ ★ ★

Są chwile nie do zapomnienia
Nie będą nigdy powtarzane
Skończone jak ostatni seans
Choćby nad ranem

I świtu z nimi nie doczekasz
O świecie inne sprawy
Rozdajesz karty bije zegar
Czas przegrywany

Ref.
Żyjesz wspomnieniem jednej chwili
Ktoś ci przeszkadza płaczem
Gdy się spostrzegasz i nie mylisz
To życie płacze

Przez dzień się wleciesz jak ostatni
Na płaszczu wisi mgła zmęczenia
W lustrze gdy w oczy sobie patrzysz
Już nie doceniasz

I świtu z nimi nie doczekasz
O świecie inne sprawy
Rozdajesz karty bije zegar
Czas przegrywany

Ref.
Żyjesz wspomnieniem...

(1975)

st. Waldemar Chyliński

NITECZKI BABIEGO LATA

★ ★ ★

Ile dni musimy razem przeżyć
By się zmawiać w takich samych słowach
I jak bardzo trzeba sobie ufać wierzyć
By niczego potem nie żałować

Ile nocy trzeba razem przespać
By z nadzieją budzić się co rano
Jak musimy mocno kochać aby przetrwać
By to samo było wciąż to samo

Ref.
Moje myśli tak płyną do ciebie
Jak niteczki babiego lata
I naprawdę ciągle nic nie wiem
Wiem że kocham cię do końca świata

W ilu smutkach się trzeba zasmucić
By zrozumieć to najprostsze zdanie
Że z miłością nie warto się spierać i kłócić
Bo miłość to cudu spotkanie

Ref.
Moje myśli...

(2002)

st. Waldemar Chyliński

NA PODUSZKACH

★ ★ ★

Ja przed deszczem w dłonie schowam
Ja cię w słońcu ukołyszę
Tak byś była tylko moja
Tak spokojnie
Tak najciszej
Pocałuję

Dłoni ciepłem cię ogrzeję
W palce swoje cię ubiorę
Będziesz miała moje dłonie
Tak ciche
Tak spokojem
Zamyślane

Na poduszkach moich dłoni
Usta możesz tulić senne
Popatrz to nasza miłość
Tak ciepło
Tak wiosennie
Malowana

(1972)

st. Waldemar Chyliński

NA PARAPECIE SCENY

★ ★ ★

Może godzina może dwie
A może noc dawno minęła
Gdy podły w myślach próbuję znieść
Nieopisany w mózgu teatr

Ruchoma scena kręci się
Powariowały manekiny
Próbują między siebie wpleść mnie
I każą stroić durne miny

Ref.
Cisza cisza na scenie
Gdy rządzą prostytutki
Milkną przestrzenie
Teatr teatr skończony
Szykujcie skrzydła
Kruki i wrony

Nie cisza to lecz ciszy szept
Spod nóg gdzieś skrzypi głos suflera
Od książek moich niesie wieść
Że bzdurę trzeba grać na teraz

Więc patrzę w okno w oknie mrok
Punktak księżycy w oczy pali
Patrzę za siebie spoglądam w bok
Wszyscy się dawno rozegrali

Ref.
Cisza cisza na scenie
Rządzą prostytutki
Milkną przestrzenie...

Szminka i puder usta w ciup
Miękki gest w rękę wzrok otwieram
Pod powiekami skrzy się lód
A śmiech aktora mnie uwiera

Publika patrzy płaci i ceni
W recenzjach każdy krok jest ważny
Trzeba uważać by nie zmienić
W dramacie żadnej z kwestii prawdy

I nagle feeria dzikich braw
Seans skończony budzik dzwoni
Otwieram oczy za oknem świat
Normalny on czy urojony...

Ref.
Cisza cisza na scenie
Gdy rządzą prostytutki
Milkną przestrzenie
Teatr teatr skończony
Szykujcie skrzydła
Kruki i wrony

(1984–2017)

sł. Waldemar Chyliński

MOJA BEZSENNOŚĆ – PRZYJACIÓŁKA

★ ★ ★

Gdy księżyc handlarz sny sprzedaje
Przeliczam smutki i kłopoty
To odejmuję to dodaję
I jak tu zasnąć świecie złoty

Poduszka dawno mi usnęła
I cicho pochrapiują ściany
A mi w połowie myśl utknęła
Z kłopotem jakimś niewyspanym

Ref.
Moja bezsenność – przyjaciółka
Miłość fałszywa
Zbiera się nocą jak kurz na półkach
I sny porywa
Moja bezsenność – biała dama
W nocy powodzi
Niezapraszana i niekochana
Zawsze przychodzi

Wpatrzony w białą dal sufitu
Wymyślam sobie nowe jutro
I gdy jest coraz bliżej świtu
Robi się coraz bardziej smutno

Poduszka dawno mi usnęła
I cicho pochrapiują ściany
A mi w połowie myśl utknęła
Z kłopotem jakimś niewyspanym

Ref.
Moja bezsenność...

(2000)

sł. Waldemar Chyliński

MILCZĄCA NADZIEJA

★ ★ ★

Idziesz przez ludzkich tysięcy rąk
Wciąż niestworzona
Idziesz przychodzisz nie wiem skąd
Cóż chcesz dokonać

Ref.
A z tobą noce z tobą dni
Nadziejo tłisz się jeszcze
Jakby przez płomień jak przez dym
Drwiesz ze mnie moim wierszem

Śniąca się smutnym białym snem
Siadasz obok przy stole
Milczeniem swoim budzisz mnie
Wielbiąc moją bez wolę

Ref.
A z tobą noce...

(1976)

sł. Waldemar Chyliński

DUSZY UCIECZKA

★ ★ ★

Stepy po kres i nieba w bród
To Wschodu śpiew
Rozumu ból sumienia chlód
To Wschodu grzech
Na szczęście ciebie tam nie ma
I nie ma mnie – Ech...

Nieważny w czas historii znak
Ważny jest bat
Ważny jest car co powstały z mar
I dumy smak
Na szczęście ciebie tam nie ma
I nie ma mnie – Ach...

Ref.
Ej... duszy już nie ma
Gdy się kończy na wschodzie poemat
Jest Wschodu zły temat
Dobrze że ciebie i mnie tam nie ma

Dobry jest Bóg gdy czyni cud
I życie da
A dobry car gdy umiar zna
W pisaniu kar
Na szczęście ciebie tam nie ma
I nie ma mnie – Ja rad

Naród to byt a człowiek nikt
Więc ty i ja
Tak małe coś dwa razy nic
Nie warto znać
Na szczęście ciebie tam nie ma
I nie ma mnie
Ot Wschodu mać

Ref.
Ej... duszy już nie ma
Gdy się kończy na wschodzie poemat
Jest Wschodu zły temat
Dobrze że ciebie i mnie tam nie ma

Żal pieśni nut żal gorzkich słów
Miłości żal
Opadnie kurz na pola złóż
Skończy się bal
Na szczęście ciebie tam nie ma
I nie ma mnie
Sześć go pal

Ref.
Ej... duszy już nie ma
Gdy się kończy na wschodzie poemat
Jest Wschodu zły temat
Dobrze że ciebie i mnie tam nie ma

(2016)

śł. Waldemar Chyliński

CÓŻ CIEŃ SIĘ KŁADZIE

★ ★ ★

Cóż cień się kładzie
Między zamożnymi dłońmi
I ubiera się powieka w piżamę
Odmawiając pacierz wieczorny

Ref.

Jak wczoraj zmartwienia te same
Jak jutro znów będzie zmartwychwstanie

Łóżko z nocy wychodzi
By się cokolwiek nacieszyć sztucznym światłem
Gdzieś w mieście tramwaj z piskiem wyhamował
Swoją ostatni zakręt

Ref.

Jak wczoraj...

(1975)

śł. Waldemar Chyliński

DESZCZY SIĘ DESZCZ

★ ★ ★

moim wnuczkom Idze i Majce

Deszczy się na noc i w dzień a rano
Łzami się wieszczy
Kapie na padół na dach na siano
W kominie trzeszczy

Wiatr się rozhulał udaje króla
Gardłu złowieszczy
Płacze papryka, łzawi cebula
I cisza wrzeszczy

Ref.

Deszczy się deszcz
Wietrzy się wiatr
Katar się w nosie katarzy
Ziębi się ziąb
Poci się pot
Gorącznie cytryna się marzy

Ziąb się przeziębiał stojąc w przeciągu
Kicha i siąpi
Mokro w Sopocie wietrzno w Elblągu
Termometr wątpi

W kuchni się miodzi miód w kubku mleka
Żar idzie w pięty
Czosnek się gryzie i tęsknie czeka
Na listek mięty

Ref.

Deszczy się deszcz
Wietrzy się wiatr
Katar się w nosie katarzy
Ziębi się ziąb
Poci się pot
Gorącznie cytryna się marzy

(2020)

PIEŚNI DUETU LENDA/KOZUB



LEND/KOZUB, fot. Ola Bodnarski

LEND/KOZUB to debiutujący synthpopowy duet, w skład którego wchodzi młode małżeństwo wiecznych dzieciaków lat 90. Tworzą go Paulina Lenda-Kozub i Piotr Kozub. Dwójka młodych muzyków, których połączyła wspólna pasja i scena, gdzie rozpoczęła się przygoda duetu. I choć każde z osobna może pochwalić się bogatą historią muzyczną, wieloma nagrodami i doświadczeniem scenicznym, grając już od kilkunastu lat w różnych projektach i jako solowi artyści, to tak naprawdę dopiero w 2021 r., na epce *Zabawa w Dom*, światło dzienne ujrzał autorski materiał duetu w języku polskim, wyprodukowany we współpracy z Marcinem Borselem. Para dotychczas została wyróżniona przez fundację artystyczną im. Kaliny Jędrusik i została laureatem nagrody „Młody Talent 2018”. Ponadto zdobyli I miejsce i nagrodę główną im. Jacka Kaczmarskiego podczas Festiwalu słowa w piosence „Frazy” 2019, Grand Prix Festiwalu „Hoffer Superhit Festival” z autorską kompozycją *Boo Hoo*, I miejsce XV Festiwalu Stachuriada, I miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki „Szlakiem Bardów” oraz I miejsce podczas V Międzynarodowego Festiwalu CZ-PL im. P. Królikowskiego. Jako laureaci II miejsca konkursu „Piosenkarnia” Festiwalu Twórczości Korowód 2019 zagrali także na scenie Studia Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej w Warszawie. W 2019 r., podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Artystycznej OFPA 2020, wystąpili z autorskim materiałem i poza I miejscem zdobyli także Nagrodę Specjalną Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, zaproszenie do II etapu Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu oraz nominację do 56. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, na którym kilka miesięcy później zwyciężyli. W okresie pandemii wzięli udział w Domowym Festiwalu Piosenki, na którym wygrali I nagrodę w kategorii piosenka autorska, ale wygrali także I nagrodę i statuetkę „Jonaszka” na III Konkursie Piosenki Aktorskiej im. Jonaszka Kofty (organizowanego w ramach Festiwalu OFF-Północna w Teatrze Muzycznym w Łodzi). W roku 2021 zespół reprezentował Polskę, dołączając do line-up’u międzynarodowej imprezy „Hradecký slunovrat” w Hradec nad Moravicí w Czechach, ale także na Festiwalu CZ-PL, występując w mieście Náchod. Latem Paulina i Piotr zostali finalistami Przeglądu Piosenki Aktorskiej, zdobywając specjalną nagrodę Radia RAM, a chwilę później zwyciężyli podczas Festiwalu FOPA Ślesin i Festiwalu Koniugacje w Rawiczu. Zostali laureatami 47. Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie, na których zdobyli Nagrodę Główną im. A. Osieckiej, a z Festiwalu Pamięci Przemysław Gintrowskiego „Pamiętki” wrócili z nagrodą główną oraz nagrodą Prezydent Miasta Kołobrzeg. W 2021 r. duet został także zaproszony do udziału w finałowej odsłonie 24. Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego „Pamiętajmy o Osieckiej”.

śl. Paulina Lenda-Kozub
muz. Paulina Lenda-Kozub, Piotr Kozub

NIE BYŁO MIEJSCA

★ ★ ★

Nie było miejsca, a ponoć miał przyjść taki czas,
w ramiona swoje miały wziąć.
O brokat na rzęsach, o miękkość warg
każdy by dbał o takie lico, takie tło.

A brudna ja nie chciałam dać ugłaskać nigdy się.
Choć mogłam tak się dostać tam,
do panien z wyższych sfer, to...

Ref.
Nie było miejsca, nie.
Nie było miejsca, nie, nie dla mnie.
Nie było miejsca, nie.
Nie było miejsca.

Nie było czasu, dorosły już,
a każdej biust łamał dziesiątki męskich serc.
Wiedziałam zawczasu,
więc żyłam tak, by każdy brak wypełnić sobą po sam brzeg.

I nagle tu szukają dóbr, unosząc jedną brew.
Uwagi chcą, gdy one śpią,
panowie z wyższych sfer...

Ref.
Nie było miejsca, nie...

śl. Paulina Lenda-Kozub
muz. Paulina Lenda-Kozub, Piotr Kozub

ONODA

★ ★ ★

Runie to, co było ważne.
Nie umiem z pola bitwy zejść.
Wysnuję, dołożę dosadnie
i stłumię powstania tego zew.

Zapora pękła, robi się tu niebezpiecznie.
Polegli wszyscy, a my rzucamy wciąż mięsem.

Choć zostało dwóch, ze stu zostało nam dwóch,
ze stu zostało nam dwóch.

Zostało nam dwóch ze stu.
Więc może to czas, by któregoś skapitulowało?
Flagi w płomieniach, a nam nadal jeszcze mało.
Choć zostało dwóch, ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch.
Zostało tu.

Cel pal! Do salw!
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch, zostało tu.

Cel pal! Hekatomba!
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch, zostało tu.

Runie to, co było ważne.

Nie umiesz z pola bitwy zejść.
Rujnujesz, choć cię proszę ładnie.
W sumie, czy to ma jeszcze jakiś sens?

Bo któregoś jak Hirō Onoda samo zostanie,
strzelając w niebo, walcząc słowem nieprzerwanie.

A zostało dwóch, ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch.
Zostało nam dwóch ze stu.

Armia liczyła tyle samo po dwóch stronach.
Żołnierzy, amunicji brak, rodziny w domach.
Tu zostało dwóch, ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch, zostało tu.

Cel pal! Do salw!
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch, zostało tu.

Cel pal! Hekatomba!
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch.
Ze stu zostało nam dwóch, zostało tu.

To chyba czas najwyższy na złożenie broni.
Choć jedno skona, drugie skończy bój w agonii.
Więc przestańmy już i zostawmy tych dwóch ze stu, ×2
zostawmy tych dwóch ze stu, zostawmy już.

sł. Paulina Lenda-Kozub
muz. Paulina Lenda-Kozub, Piotr Kozub

TO, CO MAM

★ ★ ★

Wiem, że nie ma „na pewno”, przestałam więc brać
to wszystko za pewnik, co dookoła nas.
Mimo młodego wieku świat doświadczył nie raz,
w twarz mi dał.

Słyszę hałas na zewnątrz, tutaj wszystko bez zmian.
Ile jeszcze przede mną? Zdarte kolana mam.
Mimo młodego wieku tyle zdobytych ran,
tyle strat.

Ref.
To, co mam...
Choć jakby złamane, tego nie odsprzedam.
To, co mam...
Wciąż nadużywane jak w zdaniach zdrobnienia.
To, co mam...
Mogło być dane komuś innemu.
Lecz to ja – dostałam, więc mam.

Więc zwolniłam swe tempo, ciężko po kłodach biec.
Niczym Mario z Nintendo muszę ten etap przejść.
Mimo młodego wieku coraz ciężiej mi wstać, formy brak.

I też chyba mniej płaczę, rzadziej rozczulam się.
Już nie wolę inaczej, dobrze jest tak, jak jest.
Mimo młodego wieku, mimo zasobu słów milczę już.

Ref.
To, co mam...

sł. Paulina Lenda-Kozub
muz. Paulina Lenda-Kozub, Piotr Kozub

ZATAŃCZĘ

★ ★ ★

Zatańczę, odważnie zatańczę.
Gdy chwycisz za rękę mnie, odważę się.
Przetańczę, tę noc dziś przetańczyć chcę.
Gdy przyciągniesz ciało me, otulisz je.

Mój parkiet tak śliski był, że w miejscu stałam od lat.
Przez tego, który mnie zbył, każdy kolejny to żart.
Brak flar i zmian, wołałam stać.
Bałam się skoczyć w ten tłok, by nie podpierać już ścian.
Czekałam tu kilka lat, dostrzegłam brak swoich szans.
To nie ten krok i miejsce nie to.

Zatańczę, odważnie zatańczę.
Gdy wyjdziemy z sali tej, wymkniemy gdzieś.
Przetańczę, tę noc dziś przetańczyć chcę.
Przejdziemy na drugi brzeg, znikniemy hen.

Naiwnie wierzyć w to chcę, że się nie skończy ten bal.
Tańczymy razem we mgle, to nasz kolejny już brzask.
I to jest plan na przyszłych sto lat.
Nie śpieszmy się, mamy czas.
Wsluchajmy w rytm naszych dni.
Dokoła nas tyle par, tu już nie odbija nikt.
I sam na sam, a orkiestra gra.

Zatańczę, odważnie zatańczę.
Możemy spokojnie wyjść, nikt nie widzi nic.
Odańczę, taniec nasz dziś odańczyć chcę.
Świat złożyłeś mi u stóp, przeniosłeś przez próg

PIEŚNI TOMASZA ROKOSZA

Tomasz Rokosz, fot. Jan Poprawa

Dr hab. Tomasz Rokosz – kulturoznawca, etnomuzykolog, polonista, muzyk. Kierownik Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii (INoS, WNH KUL). Habilitował się w styczniu 2017 r. na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (dziedzina nauk humanistycznych, dyscyplina kulturoznawstwo). Doktoryzował się na UMCS w 2005 r. (promotorem rozprawy doktorskiej był prof. dr hab. Jerzy Bartmiński). Absolwent Podyplomowych Studiów Etnomuzykologicznych na Uniwersytecie Warszawskim. Stypendysta Ośrodka Badań nad Tradycją Antyczną Uniwersytetu Warszawskiego. Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz IOV (International Organization of Folk Art).

Jest autorem m.in. monografii: *Między mową a śpiewem. Słowo, muzyka i obrzęd w kontekście przemian* (2019); *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje (studium etnokulturowe)* (2016); *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze* (2009), redaktorem książek: *Studium harmonii polskiej. Materiały źródłowe* (2007), *Konfrontacja i dialog w tekstach kultury polskiej* (2011), *Pieśń i piosenka. Gatunek – tekst – muzyka* (2015), *Panslawizm – wczoraj, dziś, jutro* (2016) oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych i recenzji. Drukował m.in. w: „Edukacji Muzycznej”, „Journal of Urban Ethnology”, „Literaturze Ludowej”, „Czasie Kultury”, „Akcencie”, „Kresach”, „Twórczości Ludowej”, „Obyczajach” i wielu tomach zbiorowych. Twórca i wieloletni kierownik Pracowni Kultury Podlasia i Badań Regionalnych w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii UPH. Realizował międzynarodowe i krajowe granty naukowe. Prowadził etnomuzykologiczne, kulturoznawcze i etnolingwistyczne badania terenowe w Polsce i za granicą.

Pracował w komisjach jurorskich na ogólnopolskich i regionalnych przeglądach piosenki oraz ogólnopolskich i regionalnych przeglądach folkloru. Autor piosenek i monodramów. Uczestniczył w wielu koncertach i spektaklach, w kraju i za granicą. Zdobywał nagrody, zarówno za osiągnięcia naukowe, jak i artystyczne – m.in. Nagroda Naukowa „Marii Curie” w 2011 r., za udział w wydawnictwie *Lubelskie*, t 4, red. Jerzy Bartmiński (seria *Polska pieśń i muzyka ludowa*, redakcja całości Ludwik Bielawski); Folkowy Fonogram Roku 2000 (za płytę *Się Gra*, nagrań w Studiu im. Agnieszki Osieckiej w Warszawie).

sł. i muz. Tomasz Rokosz

KOLĘDA

★ ★ ★

Wielka eksplozja światłości,
od której zaczął rozszerzać się
wszechświat,
zdarzyła się daleko tak.
A nad błękitną planetą
słońce jak zawsze zachodzi
purpurą lat, zbyt krwawo wszak.

Zawsze tu znajdzie się Herod,
zawsze tu znajdzie się Piotr,
zawsze tu znajdzie się Piłat,
kiedy narodzi się On.
Światłości znak, co nocą szaloną
przyjdzie na świat uświęcić noc,
przez mękę dróg, z ludzkiego łona,
dziecko, co ma okazać moc.

Chciałbym odnaleźć to dziecko,
choć z wiary zostały wióry,
nie bacząc na góry i mury.
Która przyświeca mu gwiazda?
Jeżeli wiesz, wskaż mi ją!
Który z tysięcy oświecła dom?

Bo przecież znajdzie się Herod,
bo przecież znajdzie się Piotr
i Weronika się znajdzie,

nawróci się Dobry Łotr.
Stanie się tak, gdy nocą szaloną
przyjdzie tu ktoś, by zbawić świat,
przez mękę dróg, z ludzkiego łona
dziecko, którego szuka kat.

Cieszcie się, ludzie, dobrze już będzie,
wierzcie, nie wierzcie
tej prostej kolędzie.
Lew tuli jagnię,
król ślepca całuje,
anielski śpiew nad ziemią góruje:

Błogosławiona niech będzie ta noc,
która się stała źródłem radości,
błogosławione niech będzie światło,

ono oddzieli nas od ciemności.
Od ciemności, ciemności, ciemności.

Błogosławiony niech będzie mrok,
albowiem stał się źródłem radości,
błogosławione niech będzie światło,
ono oddzieli nas od ciemności.

Wybuch światłości, światłości, światłości.

Wielki prawybuch światłości,
od której zaczął rozszerzać się wszechświat,
tak blisko nas, tak blisko nas.

sł. i muz. Tomasz Rokosz

Z HERAKLITA

★ ★ ★

Dziś miałki jak piach, wczoraj twardy głaz,
dziś popiół, wczoraj żywe drzewo.
Igraszką bogów jest ten mały świat,
który dany na chwilę jest nam.

Płyną tu rzeki – takie idée fixe:
Jordan, Rubikon i Styks.

W każdym z nas mały świat – rzeki krwi, morze łez,
z wyspą serca ukrytą wśród raf.
Bezludna to wyspa, tajemna jest,
tylko śmiełek dopłynie tam.

Rwące w nas rzeki – takie idée fixe:
Jordan, Rubikon i Styks.

Ty początek znasz, nadziei chrzest
i niepokój – alea iacta est
i jesieni smak, zapomnienia lek,
kiedy widzisz już ten drugi brzeg.

Rwące w nas rzeki – takie idée fixe:
Jordan, Rubikon i Styks.

Wszystko płynie w nas, wszystko zmienia się,
Ty sam chciałbyś też zmienić rzeki bieg.
Przejdiesz wszystkie trzy i opowiesz mi,
opowiesz, co dalej jest...

sł. i muz. Tomasz Rokosz

DOBRY CZŁOWIEKU

★ ★ ★

Nie raz w życiu czułem się wolny jak ptak,
lekki jak koliber, dumny jak paw.
Nie raz jak skowronek śpiewałem pieśń.
a potem w ciepłe kraje odleciałem gdzieś.
Nie raz w życiu byłem przebiegły jak lis,
rekin finansjery, co z narybku drwi,
śliski jak węź, ostryga na dnie,
co czarną perłą kusi noce, dnie.

Myślę i dumam, i mrużę powiekę.
Czy byłem choć raz w życiu człowiekiem?

Widziałem w życiu lwice, łasice i kotki,
całkiem grube ryby i małeńkie płotki,
foki, kuny, norki: zwierzęta futerkowe,
które, żeby zdobyć, myśliwi tracą głowę.
Nie raz w życiu byłem rogiaczem, jeleniem,
któremu przypawilo rogi przeznaczenie,
wołem, mułem, osłem, baranem i płazem,
co czołga się w prochu na boską obrazę.

Myślę i dumam, i mrużę powiekę.
Czy byłem choć raz w życiu człowiekiem?

Dziennikarska hiena, żywię się „na sępa”,
świnią jestem co dzień, barankiem od święta
i gadam jak papuga, nie rozumiejąc nic,
po to tylko, by rozrywkę miał widz.
Nie raz w życiu zбитy jak pies,
płakałem jak bóbr, kłulem jak jeź,
patrzyłem wilkiem i wyłem do gwiazd,
kameleon, co ciągle zmienia twarz.

Myślę i dumam, i pojąć nie mogę,
jak to się stało, że w życiu, w tym wieku,
nikt ani razu do mnie nie szepnął:
„kocham cię, dobry człowieku”.
Spójrz, nim trzaśniesz za mną trumny wiekiem:
żyłem jak zwierzę, umieram człowiekiem.
Człowiekiem? Wrrrr!

sł. i muz. Tomasz Rokosz

POWRACAMY

★ ★ ★

Po cóż łośoś schronił się w mej pieśni?
On nie śpi, wędruje w górę rzek.
Co pcha go setki mil pod prąd?
Chyba to, że tam jest jego dom.

Tam właśnie płynąć chce
i spocząć gdzieś na dnie.
W tym miejscu, które zna,
chce nowe życie dać, życie dać.

Powracamy do dzieciństwa krain, które znamy.
Wieczne kręgi życia zataczamy.

Wolny ptak powraca jednak do swych gniazd,
gdy zima minie, gdy przyjdzie lepszy czas.
Co gna go setki mil pod wiatr?
Tam, gdzie latać uczył się, gdzie sięgnął gwiazd.
Tam chce powrócić znów,
z piór strzepnąć drogi kurz.
W tym miejscu, które zna,
chce nowe życie dać, życie dać.

Powracamy do dzieciństwa krain, które znamy.
Wieczne kręgi życia zataczamy.

Stary wilk wędruje w kniei głąb,
przez śnieg i mróz, przez deszcz i ziąb.
Co gna go setki mil w ten las?
Chyba to, że przyszedł jego czas.
Tam chce zakończyć bieg
i w gąszczu wreszcie lec.
W tym miejscu, które zna,
kończy się jego czas. Kończy się czas.

Powracamy do dzieciństwa krain, które znamy.
Wieczne kręgi życia zataczamy. Powracamy, powracamy...

sł. i muz. Tomasz Rokosz

ŚWIECIE CIEMNY, ŚWIECIE ŚWIĘTY

★ ★ ★

Śpiewam tobie, nieobjęty
świecie ciemny, świecie święty.

Świecie, gdzie kult rzeczy nowych,
cennych, bo jednorazowych,
dzięki ci, że masz na stanie
także ludzi z drugiej ręki:
używanych, znajdowanych
w second handach krótkich związków –
ja ich wezmę w dobrej cenie,
by oszukać przeznaczenie.

Śpiewam tobie, nieobjęty
świecie ciemny, świecie święty

Midas twardo śpi na złocie,
a więc ciągle nieszczęśliwy,
żebrak w starej swej kapocie,
przez noc idzie sprawiedliwy.
Świecie rzeczy pospolitych
i przegapionego piękna,

świecie! – jedną miarą mierzysz
bata trzask i szept pacierzy.

Śpiewam tobie, nieobjęty
świecie ciemny, świecie święty.

Kto pociąga długie sznurki?
Kto jest tylko marionetką?
My już mamy chyba z górki,
dzieciom będzie tu nielekko.
Dla nich zdrada, krew i gorycz,
dla nich słońce i nadzieja,
niech ich nie zawiedzie ona –
miłość – wierna narzeczona.

Śpiewam tobie, nieobjęty
świecie ciemny, świecie święty,
który jedną miarą mierzysz
bata trzask i szept pacierzy,
który dajesz mi nadzieję,
że w miłości ocaleję.

sł. i muz. Tomasz Rokosz

ADAM I EWA

★ ★ ★

Słabo ogród pilnowali aniołowie, to jest fakt,
Adam z Ewą boskie plany uprzedzili, nucąc tak:
Pozwól odejść nam z Edenu, pozwól nam na ziemi żyć,
pozwól owoc wykraść z raju – zło i dobro pić.

Skromny posąg w długą drogę ofiarował dobry Bóg:
wiarę, miłość i nadziei jasną lampę, na ten trud.
Boskie dary Adam włożył zamyślony w sakwy dwie,
by starczyło na tę podróż z panną Ewą – to się wie!

A po pierwszych sianokosach, gdy skoszone już żdźbła traw,
w stogu siana odnaleźli zaginioną igłę zła.
Gdy koszulę cerowała, igłą serce kłuła mu –
Ewa chęci szczere miała, żeby łatę przyszyć znów.

Mówią: „dobre chęci piekło brukowały”, a co raj?
A co raj ozdabia, Panie? Nadmiar szczęścia? Cnoty gaj?

Sprowadź z nieba nas na ziemię, tę prawdziwą, która rodzi,
gorzką, zimną, obiecaną, pozwól twardo po niej chodzić.

Dzięki, Panie, za tę ziemię, nie tę rajska, lecz prawdziwą,
gorzką, zimną, obiecaną, złem i dobrem żywą.

sł. i muz. Tomasz Rokosz

EROTYK SUWALSKI

★ ★ ★

Przyjęłaś lodowiec, przytul i mnie,
choć wobec ciebie zgrzeszyłem nie raz.
Nie rozumiem już ziemio gwary twych traw,
północnym dialektem szumiących pieśń.

Od pierwszego wejrzenia ta miłość,
pewności brak, że wzajemna.
Pięknem chwastów i zbóż się dopełnia
piaszczystych dróg twych zawilość.

Wstydliwie zasłaniasz biodra suknią łąk,
rzęsą przymykasz jezior twych odmęt.
Wstęgi dróg rozpuść, warkocze komet,
co raz na lat tysiąc zdobią twą skroń.

Od pierwszego wejrzenia ta miłość,
pewności brak, że wzajemna.
Pięknem chwastów i zbóż się dopełnia
piaszczystych dróg twych zawilość.

Ziemio, karmiona mlekiem spadających gwiazd,
pod pańskim okiem świątka lipowego –
z polnej kapliczki, co strzeże od złego,
cicho dumając, czy spełnił się czas.

Nieskończony jest czas, Mleczna Droga,
Wielki Wóz prószy piach w oko Boga.
Zagubiło ziemi pieśń ludzkie plemię,
w marzeń łupinie rzucone na ziemię.

Nieskończony jest czas, wieczna droga,
Wielki Wóz prószy piach w oko Boga.
Zagubiło ziemi pieśń ludzkie plemię,
w marzeń łupinie rzucone na ziemię.

sł. i muz. Tomasz Rokosz

**ZA RZEKĘ W CIEŃ DRZEW
(ERNESTOWI HEMINGWAYOWI)**

★ ★ ★

Podskórnych wód usłyszysz puls,
pod grudą ziemi nieznany świat.
Usłyszysz go, gdy w ciszy mchów
ukryjesz twarz.
Porami roku zakłęty fiord,
w którym jest królem najmniejsze źdźbło,
nie pytaj więc, komu dziś bije dzwon.

Zmierzyłem stopą szerokość dnia,
a teraz zmierzchom kłaniam się w pas,
podskórnych wód wzywa mnie puls,
miarowy takt.
Całun, co ma cztery rogi,
zwiążcie w węzelek ostatniej drogi,
idę za rzekę, za rzekę w cień drzew.

Gdy w sobie znajdziesz tę starą pieśń,
odbitą echem od gór i rzek,
co przez ocean powraca tu,
do twoich ziem.
Zanim odejdiesz, zapytaj: czy
dane ci było prawdziwie żyć?
Niech taka będzie twoja ostatnia myśl.

ANDRZEJ CIACH

sł. Andrzej Ciach

DŁUGA DROGA DO ŁOPIENKI

★ ★ ★

widziałem to w Paryżu
był wtorek szósta pięć
Murzyn drapał się po głowie
głowę miał wtuloną w kąt
kąt był kątem
jak gdziekolwiek
ja nie byłem również stąd
na metrze Gare du Nord

papierosa wziął ode mnie
rzekł szczęśliwy bądź i zdrów
tu ogólnie jest przyjemnie
póki nie opuści Bóg

może jesteśmy tylko snem
Boga na temat ludzi
kołderką go okryjmy serc
żeby się nie zbudził

w Madrycie na Legazpi
nim się zakończył dzień
piliśmy sol i combra
to znaczy słońce i cień

Castilla de la Mancha
do snu tuliła nas
Don Kichot był w rozjazdach
gdy Sancho Pansa miał czas

może jesteśmy tylko snem
Boga na temat ludzi
kołderką go okryjmy serc
żeby się nie zbudził

widziałem to w Łopience
Japończyk kręcił film
jak się zdarza w cerkwi
on w niej był ona w nim

się otworzyła przestrzeń
Japończyk, Lach i Bóg
a Bieszczad szumiał pięknie
na ten w Łopience cud

może jesteśmy tylko snem
Boga na temat ludzi
kołderką go okryjmy serc
żeby się nie zbudził

sł. Andrzej Ciach

ER JAK RONDO

★ ★ ★

Gdzieś przy drodze usiadł człowiek
Bo zapomniał dokąd zmierza
Choć ciekawą ma opowieść
Już jej drążyć nie zamierza

Nie zna raczej się na niczym
I nikomu nie chce życzyć
A to wszystko co w pamięci
Już radośnie go nie kręci

Nie wie o co kto z kim walczy
Z tarczą on jest czy na tarczy
A jak mówią mądrzy ludzie
Jak coś robisz to się brudzisz

Mylą szczęściu się numerki
Nie ma to znaczenia
Godzi wszystkich sygnał erki
Nie to nie, do niedozobaczenia

Mylą szczęściu się numerki
Nie ma to znaczenia
Godzi wszystkich sygnał erki
Nie to nie, do niedozobaczenia

Więc ten człowiek gdzieś przy drodze
Co zapomniał dokąd zmierza
Może kiedyś się obudzi
I coś zdoła jeszcze przeżyć

A jak nie to pal go lichu
I nikomu nic do tego
A na wszelki go wypadek
Uchroń Panie ode złego

Mylą szczęściu się numerki...

sł. Andrzej Ciach

BIESZCZADULA

★ ★ ★

Otwieram oczy i co widzę?
Na połoniny słońce idzie!
Różańcem ptaków tak co rano
Modlą się buki rozczochrane

A na wyrębie klękają dęby
I drwał gorzałę leje do gęby
Bo po trzeźwemu aż serce pęka
Jak mu w Bieszczadzie rośnie poręba

Ref.
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 raźniej było
Żeby się życia nie przepiło
A kiedy stanie się przed lustrem
Żar w nim zostawić a nie pustkę

Ref.
Po wilczych tropach...

sł. Andrzej Ciach

PARĘ NUTEK I TEKST

★ ★ ★

Na chwile niespokojne
Na niedorzeczne gesty
Na smutki które przyjdą
Na nieostrożne pieśni
Na klęski naszych szaleństw
Na radość co się ziści
Na noce nieprzespane
Na wszystkie dobre myśli

Jest przecież parę nutek
I prostych kilka akordów
Wzruszenia piękna podróż
I drewno z duszą w środku

Jest wiolinowa wiara
Co naga i bezbronna
Przemyka się ukradkiem
Po pięciolinii kątach
Na dni brzemiennych galop
Na sidła i potrzaski
Na miłość pastelową
Na nieprzychylną łaski
Na kłamstw pokrętne szlaki
Na upór dumnych znaczeń
Na zakrzyczaną ciszę
Na miejsca cichych straceń

Jest tylko parę nutek
I prostych kilka akordów
Wzruszenia piękna podróż
I drewno z duszą w środku

Jest wiolinowa wiara
Co naga i bezbronna
Przemyka się ukradkiem
Po pięciolinii kątach
Gdy słowa się wykrzyczą
Gdy żar się w nas wypali
Gdy już nas nie odwiedzą
Ci co poumierali

Jest jeszcze parę nutek
I prostych kilka akordów
Wzruszenia piękna podróż
I drewno z duszą w środku

Jest wiolinowa wiara
Co naga i bezbronna
Przemyka się ukradkiem
Po pięciolinii kątach

sł. Andrzej Ciach

SZURNIĘTE ANIOŁY

★ ★ ★

Widziałem raz człowieka
Rozrzucił coś po łące
Myślałem: świat zaśmiecą
Albo płoszy zające

Do głowy mi nie przyszło
Jaki ma w sobie pałer
Gdy się go mimo wszystko
Co robisz? – zapytałem

Robię budki dla biedronek
Żeby miały podziak gdzie się
Kiedy świat zapomni o nich
Kiedy je dopadnie jesień

Tak czy inaczej się nazywa
Każdego człeka radość krzywa

Tak czy inaczej się nią bawi
A przecież świata nie naprawi

Tak czy inaczej cię zadziwi
Anioł szurnięty a szczęśliwy

Tak czy inaczej wszystko składa
Serca zielona wciąż ballada

Siedziała zawsze w parku
Wołając do każdego

Upiorna anielica
Sądu Ostatecznego

Apokalipsa Kozik
Wołały za nią dzieci
Kiedy je pouczała
Że w parku się nie śmieci

Po za tym miała wizję
Cholera wie skąd wzięte
O jakimś końcu świata
Przy bułce napoczętej

Tak czy inaczej się nazywa
Każdego człeka radość krzywa

Tak czy inaczej się nią bawi
A przecież świata nie naprawi

Tak czy inaczej cię zadziwi
Anioł szurnięty nieszczęśliwy

Tak czy inaczej wszystko składa
Serca zielona wciąż ballada

Nie płoszcie aniołów
Aniołów nie płoszcie
Szurnięte anioły
Do domu zaproście

sł. Andrzej Ciach

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 płaszczy

Nie odlatujcie chłopaki
Na służbę do Pana Boga
Przecież tyle wypilo się wina
Tyle dziewczyn tuliło na schodach

Tak wam spieszno do posad
W niepojętym błękiecie
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

śł. Andrzej Ciach

W NIEBIESKIM PARKU TOMKOWI GĄSIOROWSKIEMU

★ ★ ★

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
ostanią 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 że życie to pic
wrócę 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 nie warte
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

śł. Andrzej Ciach

MOJE NIE MOJE ŻUBRACZE

★ ★ ★

Ryszkowi Szocińskiemu

Dzisiaj tak samo jak co dnia
Planeta człowiek pies i pchła
Gdzieś sobie lecą a ja nie wiem
Czy się rozkrzewiać czy zadrzewić

W radosny koral jarzębiny
Czy cierpką łzę gdzieś na tarninie
W gruszkę jabłuszko śliwki pestkę
Albo otworzyć się na przestrzał

Tam gdzie są sady inne raczej
Na połoniny na Żubracze

Wciąż szukam drogi na Żubracze
Odkąd Szociński je inaczej
Połączył z Bogiem wiersza kreską
Układał myśli na niebiesko

I widzę ludzi ale nie wiem
Czy oni też dostrzegli się
Uśmiechu przecież noszą grzebień
Którym uczesać można dzień



Andrzej Bogunia-Paczyński

SZWAGRZY W GRÓD WALĄ ALBO IGRCE W BARBAKANIE



Zaczął się od Ametystów. Ten drugi w Krakowie, po Białej Gwiazdzie, zespół beatowy powstał w Nowej Hucie w styczniu 1962 r. z inicjatywy saksofonisty Krzysztofa Partyki i gitarzysty Tadeusza Gogosza. Partyka i Gogosz już wcześniej, bo jeszcze w liceum, próbowali muzykować, tworząc szkolne *combo* (*Tadek grał tam coś na klawierze, nie pamiętam, żeby grał na gitarze...* – wspominał Krzysztof Partyka¹), ale dopiero po zdaniu matury i egzaminów na studia powrócili do wspólnego grania i planów założenia zespołu z prawdziwego zdarzenia: *Z początkiem 1962 r. ja z Tadekiem Gogoszem...* – to dalszy ciąg wspomnień K. Partyki – *dokooptowaliśmy do zespołu Sławka Butenkę na pianino, Marianna Pluteckiego na gitarę solową i Zdzisia Nazzarkę na perkusję. Przyjęliśmy nazwę, którą*

*zapropomowałem – Ametysty. Mówiąc prawdę, nikomu się nie podobala, ale ostatecznie została...*²

Zespół zaczął występować i grać do tańca na „ubawach” i „fajfach” w klubie młodzieżowym „Violinka” i w sali Zespołu Pieśni i Tańca Huty im. Lenina. Na jednym z pierwszych takich wieczorków, w organizowanym przez Ametysty stałym konkursie „Szukamy młodych talentów śpiewu”, wystąpił 16-letni Stanisław Zatorski³, który rewelacyjnie zaśpiewał *Let's Twist Again...* – *Staszek, nasz nowy solista, kapitalnie śpiewał twisty na podobieństwo Chubby'ego Checkera. Miał niezwykle, charakterystyczny dla śpiewaków murzyńskich „przydymiony” głos – dodaje Sławomir Butenko – i przy tym kapitalnie ruszał się na scenie. Był autentycz-*

¹ K. Partyka, *Big-beat w Nowej Hucie – początki (1960–63). Jak powstały Ametysty* (2003), www.ryszard.pl [dostęp 10.06.2008]. T. Gogosz wyznał – w rozmowie z Dariuszem Michalskim – że to granie w liceum na klawierze nudziło go bardzo; D. Michalski, *Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz*, Warszawa 2014, s. 71.

² K. Partyka, dz. cyt.

³ Stanisław Zatorski (1947–2009) występował pod pseudonimem Stan Zatorson.

*nym polskim Mulatem*⁴. Do zespołu dołączyli wkrótce także: wokalistka Elżbieta Żakowicz, gitarzyści Wiesław Wilczkiewicz i Lesław Trojanowski oraz pianista Andrzej Ibek.

*

Wiosną 1963 r. zdobywający coraz większą popularność zespół z Nowej Huty został zaproszony do udziału w juwenaliowym koncercie studenckich zespołów muzycznych w Barbakanie – tak doszło do pierwszego spotkania w tym miejscu 12 maja 1963 r. najlepszych wówczas krakowskich grup: Ametystów, Białej Gwiazdy i Big-Beat Six (zabrakło tylko Krakusów, które w tym samym czasie występowały, obok m.in. E. Demarczyk i Cyrulika, w hali Wisły, w koncercie galowym kończącym tradycyjne wybory Najmilszej studentki Krakowa). Wtedy prawdopodobnie zrodził się pomysł zorganizowania tu pierwszego przeglądu konkursowego krakowskich zespołów młodzieżowych; miało to być 16 czerwca. Konkurs odbył się rzeczywiście w tym terminie, ale nie w Barbakanie, lecz w klubie studenckim „Rotunda” (organizatorzy musieli ustąpić miejsca Teatrowi 38, który tego wieczoru dał w Barbakanie premierę *Starej baśni*⁵).

16 czerwca 1963 r. w „Rotundzie”, w finałowym koncercie I Konkursu Zespołów Big-Beato-wych Krakowa – zorganizowanego przez Radę Okręgową ZSP i Komitet Dzielnicowy ZMS Stare Miasto – zagrało pięć zespołów: Ametysty, Biała Gwiazda, Big-Beat Six, Krakusy i Piątka z Plusem; pierwsze miejsce przyznano *ex aequo* – Ametystom i Krakusom.

Po sukcesie w „Rotundzie” zespół Partyki i Gogosza dostał propozycję współpracy z klubem „Pod Jaszczurami” i odtąd, poczynając od 30 czerwca do końca sierpnia, w każdą sobotę i niedzielę grał do tańca w „Inter-clubie Jaszczury”, licznie odwiedzanym przez goszczących w Krakowie studentów zagranicznych. Jeden z tych cieszących się wielkim powodzeniem wieczorków tanecznych z Ametystami zarejestrowała telewizja zachodnioniemiecka.

Jednocześnie rozpoczęły się „trasy”, zespół podpisał bowiem pierwszy profesjonalny kontrakt z krakowską „Estradą” i odtąd przemierzał drogi ówczesnego województwa krakowskiego i Polski południowej – od Wadowic i Chrzanowa do Tarnowa i Rzeszowa, od Krzeszowic i Jaworzna po Nowy Targ, Nowy Sącz i Krynicy. Rola, jaką odegrały te pionierskie wojaże Ametystów z programem zatytułowanym „Twist Non Stop” – entuzjastycznie wszędzie przyjmowanych – jest trudna do przecenienia. O ile przecież w samym Krakowie działało już blisko 30 zespołów beatowych⁶ i trzykrotnie gościli tu Czerwono-Czarni (poczynając od pamiętnych koncertów w hali Garaży i w hali Korony w styczniu 1961 r.), o tyle na tzw. prowincji występy Ametystów – zespołu złożonego ze znakomitych muzyków i utalentowanych wokalistów – były pierwszym żywym kontaktem z nową muzyką.

Po wakacjach w zespole nastąpiły poważne zmiany; odszedł przede wszystkim jego współzałożyciel Krzysztof Partyka (niemogący pogodzić grania ze studiami) – kierownictwo muzyczne grupy przejął Tadeusz Gogosz; po-

jawili się też nowi muzycy: Zbigniew Sztyc (ex-Krakusy) i Jerzy Tarsiński (ex-Krakusy) oraz nowi wokaliści: Lucyna Demarczyk, Ryszard Horuz, Janusz Sołek i Włodzimierz Gurgul. Kierownikiem literackim Zespołu Estradowego Studenckiego Klubu Pod Jaszczurami „Ametysty” (to odtąd oficjalna nazwa grupy), autorem tekstów piosenek i konferansjerem został – Wiesław Dymny⁷.

*

W styczniu 1963 r. doszło do rozłamu w zespole – z Ametystów wyłoniły się dwie nowe formacje: część muzyków, skuszona zapewne lepszymi warunkami finansowymi, przyjęła propozycję „Estrady” i związała się z otwartą właśnie kawiarnią muzyczną „Cyganeria”⁸, tworząc zespół Bitni⁹, zaangażowany do stałego grania w tym lokalu; reszta muzyków pozostała wierna „Jaszczurom” i po uzupełnieniu składu zmieniła nazwę grupy na CR-64¹⁰. „Dziennik Polski” – który wystąpił z inicjatywą przekształcenia niecieszącego się dobrą sławą nocnego lokalu rozrywkowego w kawiarnianą estradę muzyczną – już w pierwszych dniach lutego donosił z satysfakcją: *Nasza akcja przynosi widoczne efekty: obecnie w „Cyganerii” po południu od godz. 17 do 22 odbywają się wieczorki taneczne, a jak nas informuje Miejskie Przedsiębiorstwo Imprez Artystycznych, w każdy czwartek i piątek, poczynając od 13 lutego, koncertować będzie w „Cyganerii” krakowski zespół mocnego uderzenia „Bitni”, z udziałem orkiestry, solistów i baletu big-beatowego („Bitni” powstał z po-*

*łączenia zespołów „Krakusy” i „Ametysty”). Jest to jeszcze jeden krok w kierunku zmiany charakteru lokalu „Cyganeria” na kawiarnię muzyczną – variete. Najbliższe plany MPiA to stworzenie na stałe w „Cyganerii” kabaretu piosenki*¹¹.

Połączonymi siłami Ametystów (Gogosz, Tarsiński, Wilczkiewicz, Ibek) i Krakusów (Sztyc, Spyrzyński, Koster, Gurgul) organizacyjnie kierował Igor Jarecki, muzycznie – Tadeusz Gogosz, artystycznie – Wiesław Dymny; gościnnie śpiewały z Bitniami Maria Kotowska i Ewa Sadowska. W tym składzie zespół po raz pierwszy przekroczył bramy Barbakanu, by najpierw wziąć udział w wielkim jubileuszowym¹² koncercie podczas „Juwenaliów ‘64” (11 V 1964), a w miesiąc później – zainaugurować tu stałe imprezy pod hasłem „Koncert i dancing z Bitniami” (19 VI 1964).

Wszyscy graliśmy to samo, chociaż nie tak samo... – wspominał w rozmowie z D. Michalskim Zbigniew Sztyc w 1968 r. – *Nawet jeśli „moi” Bitni nie mieli żadnych przebojów, to ważne było co innego: że ludzie nas akceptowali. Chyba się podobaliśmy, bo przychodzili na nasze występy (zawsze były tłumy!), tańczyli, bawili się. Działaliśmy krótko, za to w niezmiennym składzie. On by się na pewno zmienił, bo przecież wszystkich nas zatrudniły wkrótce inne zespoły*¹³.

Bitni działali rzeczywiście krótko – od stycznia do lipca 1964 r. Tłumy na ich występach zdarzały się przede wszystkim w „Cyganerii”;

⁷ Krzysztof Partyka: *Możemy się pochwalić: teksty piosenek pisał nam niezapomniany Wiesław Dymny. Z przykrością stwierdzam, że byłem w posiadaniu niektórych rękopisów jego tekstów. Niestety dziś wiem, że tylko byłem...*; K. Partyka, dz. cyt.

⁸ Kawiarnia muzyczna „Cyganeria” została utworzona przez Krakowskie Zakłady Gastronomiczne w miejsce działającego przy ul. Szpitalnej 32 nocnego lokalu o tej samej nazwie.

⁹ W niektórych zapisach: Beatni.

¹⁰ Zespół CR-64 grał (na przemian z orkiestrą Jazz Band Ball) na wieczorkach tanecznych w SK „Pod Jaszczurami” do połowy 1964 r.; wziął także udział w jednej z imprez towarzyszących II Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu.

¹¹ J. Jakubowski, *Bitni w „Cyganerii”*, „Dziennik Polski” 1964 z 2–3 II, s. 4.

¹² Koncert odbył się podczas „Juwenaliów ‘64” inaugurujących obchody 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego; w Barbakanie wystąpiły najlepsze studenckie zespoły artystyczne – chóralki, taneczne, teatralne, kabaretowe i muzyczne (Bitni i Jazz Band Ball).

¹³ D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, t. 3, Warszawa 2014, s. 574.

⁴ A. Bogunia-Paczyński, *Let's twist again... Odszedł Stanisław Zatorski (Stan Zatorson) – „polski Chubby Checker”*, „Kraków” 2011, nr 3, s. 56–57.

⁵ Widowisko Teatru 38 *Stara baśń* (wg powieści J.I. Kraszewskiego) w adaptacji i reżyserii Mieczysława Świącickiego, ze scenografią Wiesława Dymnego.

⁶ Zespoły beatowe istniejące w Krakowie w roku 1963: Ametysty, Biała Gwiazda, Bialo-Czarni, Big-Beat Six, Czarne Anioly, Czarne Diamenty, Czarne Koty, Czarne Perły, Duchy, Elem, Heralds, Huragany, Komet-Band, Kon-Tiki, Kormorany, Krakusy, Kuzyni, The Lessers, MOPP, Olimpia, Piątka z Plusem, Ryszardy, Telstar, Tip-Top, Twist&Boys, Wander Boys, Youngones, Zefiry.

w Barbakanie z frekwencją było trochę gorzej, pogoda nie dopisywała, skończyło się na pięciu imprezach¹⁴.

*

Tadeusz Gogosz, pytany po latach o powstanie zespołu Szwagry, odpowiedział: *Byłem założycielem Szwagrów, współ z Wiesiem Dymnym*...¹⁵ Barbara Nawratowicz, partnerka życiowa (także taneczna¹⁶) Wiesława Dymnego, zaświadczała o jego muzycznych zainteresowaniach i próbach instrumentalnych: *Obdarzony wszystkimi możliwymi talentami Wiesiek Dymny wprawdzie miał duże poczucie rytmu, ale był kompletnie pozbawiony słuchu, czego naturalną konsekwencją były jego ciągoty do tworzenia muzyki. W domu łomotał wściekle rytmy na garnku obciążonym ciężkim pęcherzem, a znacznie później został nawet wodzem swojego zespołu big-beatowego „Szwagry”*¹⁷.

W powstaniu Szwagrów miała też szczególnie udział jeszcze jedna osoba – Teresa Hryniewicz-Dymna. Autorka biografii W. Dymnego pisze o niej: *Zespół Szwagry powstał w 1964 roku. [...] 23 lipca 1964 roku Wiesław Dymny i Teresa Hryniewicz wzięli ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego Kraków Stare Miasto. W czasie związku z Teresą Dymny będzie dużo tworzył, odkryje nowe możliwości, silniej zwiąże się z filmem, będzie poświęcał swój czas i talent Teatrowi 38 (przygotuje m. in. scenografię do Starej baśni wyreżyserowanej przez piwnicznego kole-*

gę Mieczysława Świąćckiego), ale też warszawskiemu STS-owi, stworzy wreszcie popularny w tamtych latach big-beatowy zespół Szwagry. [...] Dymny był jego menadżerem, konferansjerem i... księgowym. Zachowały się drobniagzowe notatki i wyliczenia przeplatane tekstami piosenek, które Dymny pisał dla zespołu. – „Teresa bardzo mu pomagała i osłaniała go – wspomina jej siostra, Barbara Długosz. – Po prostu kochała go niezmiennie. Był mężczyzną jej życia. Trudno było dla kogoś coś więcej, bardziej oddać, zrezygnować... niż ona poświęciła w tym związku... Sama też pisała piosenki. Dla tych ich, w sumie – ich, Szwagrów”...¹⁸

*

W pierwszych dniach września dzienniki krakowskie poinformowały o koncertach nowego zespołu mocnego uderzenia pn. Szwagry (tak w pierwszym komunikacie, później już jednolicie: Szwagry¹⁹). Nazwę tę wymyślił, jak wiadomo, Dymny; w środowisku muzyków krakowskich powtarzano anegdotę: *Pierwsza sympatia Tadeusza Gogosza, Barbara, miała brata Janusza. Tadeusz i Janusz zwracali się do siebie per „szwagier”. To się bardzo spodobało Wiesławowi Dymnemu... „The Brothers-in-Law!” – powiedział i tak powstała nazwa zespołu*²⁰. Wersja angielskojęzyczna nazwy się nie przyjęła (choć małą czcionką dopisywano ją na banerach wiszących w Barbakanie), pozostały swojskie Szwagry; niekiedy na afiszach pojawiały się także: Krakowskie Szwagry²¹.

Założyciele powołali do składu nowej grupy, oprócz byłych Bitnych (Gogosza, Kostera i Gurgula), gitarzystów – Wiesława Wilczkiewicza (ex-Ametysty) i Zygmunta „Bobby’ego”-Zielińskiego (ex-Zefiry) oraz perkusistę – Wiktora Perelmutera (ex-Jazz Darings), a także wokalistów – Elżbietę Bańdo, Macieja Głogoczowskiego i Stefana Rzytkiego.

12 września Szwagry rozpoczęły miesięczne występy w Barbakanie z programem „Non-stop” – w każdą sobotę, niedzielę i poniedziałek koncertowali tu od 17 do 21. Nie był to jednak najlepszy czas na imprezy plenerowe; słaba reklama, pierwsze jesienne chłody i deszcze nie sprzyjały zabawom na wolnym powietrzu, część koncertów została odwołana²². Od października zespół grał najczęściej na wieczorkach w klubie studenckim „Pod Jaszczurami”.

*

Jedną z imprez I Gliwickiego Festiwalu Kulturalnego Studentów („Igrce Gliwickie ‘65”) był Ogólnopolski Przegląd Zespołów Muzyki Rozrywkowej (9–11 IV 1965); wzięło w nim udział dziesięć grup ze wszystkich ośrodków akademickich w kraju. Reprezentujący Kraków zespół Gogosza i Dymnego do Gliwic pojechał w zmienionym, poszerzonym składzie: z sak-

sofonistą Zbigniewem Sztycem (ex-Bitni), gitarzystą Markiem Jamrozem (ex-Czarne Koty) i z nową wokalistką, Ireną Wiśniewską²³.

Jury pod kierownictwem Marka Sarta nie miało wątpliwości – za najlepszy zespół gliwickiego przeglądu uznano krakowskie Szwagry; w pobitym polu pozostały: Chocholy (Warszawa), Kon-Tiki (Szczecin) i Gwarek ‘64 (Gliwice), w kategorii wokalistów pierwsze miejsce przyznano grupie wokalne Szwagrów (Wiśniewska, Gurgul, Koster), zaś nagrodą specjalną za „całokształt współpracy ze Szwagrami” uhonorowano Wiesława Dymnego²⁴.

Roman Waschko pisał o sukcesie Szwagrów i Dymnego: *Szwagry są zespołem młodzieżowym reprezentującym najmodniejszą obecnie wśród naszej młodzieży konwencję muzyczną – zespół wszystkie utwory (rodzime i obce) śpiewa w języku polskim. Jest wśród nich wiele ambitnych i zabawnych tekstów Wiesława Dymnego, który udowodnił, że pokutujące u nas przekonanie, iż język polski nie nadaje się do big-beatu – jest z gruntu błędne. Do atrakcyjności występów Szwagrów oprócz świetnych tekstów przyczynia się też prześmieszna i zawsze improwizowana konferansjerka Dymnego. W sumie pyszna zabawa dla publiczności i wykonawców, bowiem Szwagry na estradzie sami także się bawią, są swobodni i kulturalni. Jeżeli dodamy, że muzycznie wszystko opracowane jest czysto i stylowo,*

²² Koncerty zaplanowano – „w razie pogody” – na dni: 12–14, 19–21, 26–28 IX i 3–5 X 1964 r.; trudno dziś ustalić, ile z nich się odbyło, a ile odwołano ze względu na niesprzyjające warunki atmosferyczne.

²³ Irena Wiśniewska, wówczas studentka romanistyki UJ, po rocznym okresie występów ze Szwagrami trafiła do Piwnicy pod Baranami. Joanna Olczak-Ronikier, autorka monografii tego kabaretu, tak ją wspominała: *Urodziła się w Tuluzie, w rodzinie polskich emigrantów, którzy wrócili do Polski, kiedy Irka miała trzynaste lat, i zamieszkali w Bytomiu. Bardzo muzykalna, jak cała jej rodzina – cudownie z trzema siostrami śpiewała na głosy francuskie piosenki – wcześniej zaczęła występować z zespołami jazzowymi, w roku 1963 brała udział w Festiwalu w Opolu, koncertowała z Niebiesko-Czarnymi, a później ze Szwagrami. [...] W Piwnicznym życiu zadebiutowała na balu w Pieskowej Skale jako solistka grającego tam do tańca zespołu Szwagry. Śliczna, płowowłosa, miała ogromny wdzięk i temperament, radość życia, życzliwość, serdeczny uśmiech [...]. Wielka szkoda, że wyjechała razem z rodziną z powrotem do Francji. Była czarującą odozobą kabaretu. J. Olczak-Ronikier, Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków, Warszawa 2002, s. 215.*

²⁴ Programowo niechętny i krytyczny wobec big beatu miesięcznik „Jazz” odnotował wyniki gliwickiego Przeglądu, zaopatrując je następującym komentarzem: *Był to faktycznie przegląd czołówek studenckich zespołów muzyki rytmicznej. Wydaje się, że poziom ich coraz bardziej dorównuje profesjonalnym polskim zespołom, a w niektórych wypadkach nawet je przewyższa. Tak, jak kilka lat temu większość czołowych polskich jazzmanów wyrosła ze środowiska studenckiego, tak teraz przyszłość polskiej muzyki rytmicznej to zespoły grające w klubach – Krakowa, Warszawy, Łodzi czy Wrocławia. Uczestnicy przeglądu pokazali dobre opanowanie instrumentów, a niektórzy z nich, jak: Jan Kula (Bezimienni), Paweł Brodowski (Chocholy), Jan Zemler (Kon-Tiki), Leszek Wojnar (Kon-Tiki), Zbigniew Sztyc (Szwagry) i Marek Jamroz (Szwagry) – to znakomici muzycy. (mak), „Rytm i piosenka”: Gliwickie uderzenie, „Jazz” 1965, nr 6 (106), s. 19.*

¹⁴ 19–21, 29–30 VI, 1 VII 1964 r.

¹⁵ T. Gogosz w mailu do autora, 12 II 2013.

¹⁶ Para taneczna Barbara Nawratowicz – Wiesław Dymny zwyciężyła w pierwszym w Krakowie konkursie rock and rolla (3 II 1957).

¹⁷ B. Nawratowicz, *Kabaret „Piwnica pod Baranami”. Fenomen w kulturze PRL*, Kraków 2012, s. 161–162.

¹⁸ M. Wąs, *Życie z diabłami i aniołami*, Kraków 2016, s. 237–239.

¹⁹ Nie jest jasne, czy takie właśnie pierwotne brzmienie tej niepoprawnej nazwy zespołu Szwagry (powinno być: „szwagrowie”) było świadomym wyborem i, być może, po pierwszej publikacji zostało przez jego twórców zmienione na lepiej brzmiące Szwagry; niewykluczone też, że forma ta mogła pojawić się na skutek błędu redakcji bądź omyłki druku – we wszystkich późniejszych komunikatach używano już tylko formy Szwagry.

²⁰ *Big-beat, jazz w Krakowie i Nowej Hucie w latach 60-ych*, 2005, www.ryszard.pl [dostęp 10.06.2008].

²¹ Afisz zespołu Krakowskie Szwagry (1965) w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej, Oddział Wydawnictw Rzadkich i Dokumentów Życia Społecznego BJ.

będziemy mieli pełny obraz tego zespołu, który zaliczyć trzeba do czołówki naszych zespołów, nawet profesjonalnych. Odkrycie zespołu Szwa-gry jest poważnym osiągnięciem Gliwickiego Festiwalu. Na specjalne podkreślenie zasługuje nieprzewidziane regulaminem uznanie utalentowanego młodego pisarza, aktora i grafika Wiesława Dymnego, który opiekuje się zespołem Szwa-gry – niewątpliwą rewelacją gliwickiego Festiwalu²⁵.

*

Zapowiedziany na poniedziałek początek koncertów w Barbakanie, ze względu na niesprzyjającą pogodę (chłód i padający od kilku dni deszcz) odwołano – pierwszy występ zespołu Szwa-gry mógł się odbyć dopiero następnego dnia: *Nareszcie słońce! Wczoraj mieliśmy pierwszy dzień lata...* – donosił na-za-jutrz w komunikacie pogodowym „Dziennik Polski”. – *Temperatura przekroczyła 20 st., letni nastrój stwarzało lazurowe niebo i jaśniejące na nim słońce, za którym tak jesteśmy tęsknieni...*²⁶

Inauguracja „Tanecznego Non-stopu” w Krakowie zbiegła się więc w czasie z faktycznym początkiem lata: 15 czerwca 1965 r. młodzież tłumnie przybyła do Barbakanu – o godz. 18.00 na estradzie pojawił się długo oczekiwa-ny, niewidziany tu od jesieni, opromieniony sławą zwycięzców festiwalu w Gliwicach – zespół Szwa-gry pod wodzą Wiesława Dymnego, który w stylu sobie tylko właściwym witał publiczność i przedstawiał muzyków: *Oto przed państwem pan Sztyc, czyli człowiek – bez powiek... A to Bobby Zieliński – człowiek z loczkiem nad lewym oczkiem... A tamten to Gogosz – nie proboszcz...* itd. Jak przystało na „najweselszy w Polsce zespół mocnego ude-

rzenia” zaczęli od *Wesela*, czyli polskiej wersji beatlesowskiego *She's a Woman*, z tekstem Dymnego: *Ktoś struny głośno trąca / A ty wciąż jesteś śpiąca / Patrz, gości przyszło wiele / Bo przyszli na wesele...* Prowizoryczny parkiet za-pełnił się tańczącymi, radosna i głośna zabawa trwała do 21.00.

Następnego dnia telewizja wyemitowała zrealizowany przez OTV Kraków półgodzinny program rozrywkowy *Wesele ze Szwa-grami* – koncert zespołu instrumentalno-wokalnego (z Krakowa)²⁷. Audycja znakomicie spopularyzowała krakowską imprezę, a Szwa-grom pozwoliła zaistnieć na ogólnopolskiej scenie muzycznej. Koncerty w Barbakanie cieszyły się coraz większym powodzeniem wśród nastolat-ków krakowskich i nowohuckich, wielu mło-dych ludzi spoza Krakowa chciało wziąć w nich udział, posłuchać zespołu reklamowanego jako „lepszy od Czerwono-Czarnych”. Początek lata i koniec roku szkolnego sprzyjały wycieczkom pod Wawel, więc w Barbakanie zawsze był komplet widzów. W ostatnich dniach czerwca do Krakowa zawitała ekipa Polskiej Kroniki Filmowej, żeby zarejestrować niezwykle sceny rozgrywające się w średniowiecznych murach – w jednym z lipcowych wydań kroniki²⁸ wi-dzowie w całej Polsce mogli zobaczyć, jak w za-bytkowym krakowskim „Rondlu” młodzież weseli się, tańczy i bawi z grającymi mocnym rytmem Szwa-grami.

Koncerty Szwa-grów w Barbakanie trwały do 10 lipca, później zespół wyjechał z Krakowa (występował w zakopiańskim „Non-stopie” i w Międzyzdrojach), by powrócić tu w po-łowie sierpnia.

*

²⁵ R. Waschko, Krakowski zespół „Szwa-gry” rewelacją Gliwickiego Festiwalu Kulturalnego Studentów, „Sztandar Młodych” 1965 z 14 IV, s. 4.

²⁶ (red.), Kalendarzyk: *Nareszcie słońce!*, „Dziennik Polski” 1965 z 16 VI, s. 2.

²⁷ TVP, 16 VI 1965, godz. 18.35.

²⁸ *Big-beat w Barbakanie*, PKF nr 27A/65.

Dariusz Michalski w swojej *Historii muzyki rozrywkowej (1958–1973)* zwracał uwagę na charakterystyczne dla zespołów krakowskich „zauroczenie Beatlesami”, podkreślając jed-nocześnie, że piosenki Lennona i McCartneya wywarły, jego zdaniem, „największy wpływ na Wiesława Dymnym”, współtwórcy „nie-codziennej” repertuaru Szwa-grów. Istotnie, repertuar Szwa-grów, wprawdzie muzycznie wtórny, zaskakiwał jednak niezwykłością i oryginalnością tekstów lidera grupy. Składały się nań w większości polskie wersje standardów rock and rolla i najnowszych przebojów bry-tyjskich zespołów beatowych, przede wszyst-kim The Beatles (ale także The Rolling Stones, The Animals, The Swinging Blues Jeans i The Yardbirds) oraz solistów (Cliffa Richarda, Roya Orbisona, Chucka Berry’ego, Little Ewy i in.), z niekonwencjonalnymi, pełnymi humoru i fantazji tekstami Wiesława Dymnego, kie-rownika literackiego i artystycznego zespołu. Tych spolszczonych wersji D. Michalski doli-czył się siedemnastu: *Wesele, Rzepicha, Hura huba, Huk puk, Leniwa głowa, Dobry rok, Stary jary, Tak długo byłem zakochany, Dla ciebie, Zły duch, Byłem ministrem byłem pre-mierem, Siedem żon, Ja mam czas, Zapamiętaj, 1-2-3-4, Krwawe słońce, Hej ty, zejdź z mojej chmurki!*²⁹ Uzupełnijmy tę listę, dodając jesz-cze siedem tytułów: *Kochajcie babunię, Przy-tulić ciebie, Leń, Kto zawałił plan, Niedomówie-nia, Mam do ciebie Boże kilka spraw, Ballada zimowa*.

Co by na to powiedział McCartney? – zasta-nawia się Patryk Mamczur w swoich rozwa-żaniach o polskich tłumaczeniach angielskich tekstów piosenek wykonywanych przez nasze zespoły na początku lat 60.³⁰ Analizując tekst Dymnego *Wesele* jako przykład całkowite-go odejścia od oryginału – przy zachowaniu

harmoniki, melodyki i nawet powtórzeniu gitarowego solo – autor zwraca uwagę, że tekst w wersji Szwa-grów nie ma nic wspólne-go z *She's a Woman* Lennona i McCartneya, w żaden sposób nie nawiązuje do tematyki tego utworu Beatlesów; pisze Mamczur: *Mc-Cartney śpiewa o kobiecie, która co prawda nie obdarowuje swojego ukochanego podarunkami, ale ma dla niego coś znacznie wartościowsze-go – prawdziwą miłość. I wymienia przy tym poszczególne zalety swej partnerki. [...] Taką właśnie bezinteresowną miłość wychwalali Beatlesi i w innych wczesnych kompozycjach, chociażby w Can't Buy Me Love. Sprawdźmy jednak, czy podobny sens przeniósł na grunt big-beatowy Dymny wraz z krakowskimi Szwa-grami:*

*Ktoś struny głośno trąca
A ty wciąż jesteś śpiąca
Czekam już cztery niedziele
Żebyś wstała na wesele
A ty wciąż jesteś śpiąca
Tato posłał już po gości
Całe miasto do nas prosi
A ty wciąż jesteś śpiąca
Oddałbym całe złoto
Lecz obudź się, niecnoto
Biała suknia na wesele
Książdz już czeka nas w kościele
A ty wciąż jesteś śpiąca...*

Podczas gdy u Beatlesów przedstawiona dziew-czyna stanowi wzór cnót, u Szwa-grów jest ona „niecnotą”. U McCartneya mamy do czynienia ze szczerym miłosnym wyznaniem, u Dymnego to zabawna, okołoweselna opowieść³¹.

Jeśli chodzi o utwory własne, to w programie Szwa-grów było ich zaledwie kilka – najcie-kawsze to: śpiewane przez Irenę Wiśniewską

²⁹ D. Michalski, *Trzysta...*, s. 585–586.

³⁰ P. Mamczur, *Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki*. Cover i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big-beatu, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4, s. 56–61.

³¹ Tamże, s. 58–60.

Ulica sztuczna Andrzeja Nowaka, Kochajcie babunię Tadeusza Gogosza i Czemu nie wracasz Jerzego Piwowarskiego oraz Wspomnienie (Mimozami jesień się zaczyna...) – kompozycja Marka Sarta ze słowami Juliana Tuwima, której pierwszym wykonawcą był Marian Koster (Czesław Niemen nagrał Wspomnienie dopiero w kwietniu 1967 r.).

*

Najpierw oburzyła się „Gazeta Krakowska”: Straszliwe wrzaski w Barbakanie!, Nowy najazd Tatarów!, Szwagromania!³². Frontalny atak nastąpił kilka dni później na łamach „Dziennika Polskiego” – Juliusz Kydryński, znany publicysta, krytyk teatralny i tłumacz, opublikował tu felieton, w którym skrytykował i wyśmiał pomysł „Estrady” krakowskiej, aby w Barbakanie urządzać hałaśliwe koncerty i zabawy taneczne dla nastolatków. Tekst Kydryńskiego – zatytułowany Nonsens w Barbakanie – zasługuje na przytoczenie w obszernym fragmencie:

W krakowskim Barbakanie – w pogodne wieczory – odbywają się w tym roku występy zespołu, którego bardzo zresztą nieestetyczny afisz, zawieszony wysoko nad wejściem, pozwolę sobie przepisać w całości: „Non-stop, SZWAGRY, Big-beat, Rhythm and Blues – Szukamy młodych talentów”. Wyznaję, wszedłem tam kiedyś, żeby sprawdzić, co to takiego. I zobaczyłem – pandemonium. Już za kotarą, oddzielającą wnętrze od wejściowej kraty³³ w zupełnych niemal ciemnościach, szalały słoczone pary „nastolatków” w iście epileptycznych podrygach. Cała przestrzeń przed estradą – równie mroczna, gdyż wątle reflektory oświetlały samą tylko estradę – zatłoczona była takimiż szalejącymi para-

mi. Jakąś dziewczynę podrzucano rytmicznie i wielokrotnie do góry. Przeciętny wiek całego towarzystwa nie przekraczał chyba dwudziestu lat. Na estradzie zaś chłopcy z gitarami, perkusista i wszystko to, co trzeba, oraz pętający się w tym wszystkim wieczny młodzieniec Wiesio Dymny, zapowiadający pieśniarki-amatorki. (Przypomniał mi się fragment listu jakiejś smarkuli do jakiejś redakcji: „Jabym chciała pójść za piosenkarkę... Co robić?”. – Ależ do Barbakanu, dziecko! – chciałoby się jej odpowiedzieć po tym, co się tu zobaczyło i usłyszało.) Proszę państwa, a zwłaszcza proszę Wysokich Czynników, od których zależy opieka nad Barbakanem i gospodarka tym beczennym zabytkiem narodowej kultury, cudowną średniowieczną budowlą, jakich niewiele w Europie! Porozumiejmy się. Nic nie mam przeciwko „nastolatkom”, przeciwko „big-beatowi”, nawet przeciwko „Szwagrom”, choć wydaje mi się, że jeśli już używa się niepolitego słowa w pierwszym przypadku powiedzieć „Szwagrowie”, niż „Szwagry”. Ale mniejsza o to. Natomiast wcale nie mniejsza o to, że „nastolatkom”, „big-beatowi” i „Szwagrom” oddaje się Barbakan, tak jakby się już absolutnie nie wiedziało, co z nim zrobić. Tymczasem – powtarzam – sam już wielokrotnie upominałem się [...] o właściwe wykorzystanie Barbakanu w miesiącach letnich. Wielokrotnie przypominałem o istnieniu czegoś, czego nie ma nikt w Europie, ba, nikt na świecie, a my mamy, tylko uparcie trzymamy to pod korcem i nie pokazujemy tego nikomu. A to „coś” mogłoby się stać atrakcją prawdziwie kulturalną i prawdziwie artystyczną nie tylko dla nas, lecz także – a może nawet przede wszystkim – dla turystów zagranicznych, turystów dewizowych! Tym „czymś”, o czym myślę, są oczywiście Igrce w gród wałą Adama Polewki. Wspaniałe,

³² (jap), Sobota i niedziela w Krakowie: „Szwagromania”, „Gazeta Krakowska” 1965 z 23 VIII, s. 3.

³³ Piszący te słowa, obecny na tym właśnie koncercie, był świadkiem wspomnianej przez J. Kydryńskiego sceny za kotarą oddzielającą wnętrze od wejściowej kraty: p. Juliusz, w swoim charakterystycznym berecie, z nieodłączną niebieską olimpijką na ramieniu, stojąc przed wejściem, kilkakrotnie zaglądał do środka, uchylając nieco kotarę, odchodził, wracał, jeszcze raz spoglądał, jakby dla upewnienia, wreszcie odszedł, kręcąc głową z widoczną dezaprobatą.

pełne, uroku, poezji i dowcipu średniowieczne widowisko, specjalnie dla Barbakanu napisane, rzecz, która, gdyby ją wznowić, stałaby się, dziś zwłaszcza, właśnie wobec wzmożonego napływu zagranicznych turystów, sensacją na miarę – nie przesadzam – europejską, a nawet światową! [...] Wiem, ile Igrce są warte! A my dajemy Barbakan „Szwagrom”.... Uważam, że określenie tego stanu rzeczy jako „nonsens” jest jeszcze określeniem bardzo delikatnym. Nie wiem, w czyjej głowie urodził się koszmarny pomysł, żeby to cudo, jakim jest Barbakan, przekształcić w ponurą tancbudę. Niestety, nie wiem także, od kogo – instytucjonalnie i personalnie – zależy gospodarka Barbakanem. Ale proszę, aby te Czynniki, od których ona zależy, potraktowały ten felieton jako konkretną ofertę. Oświadczam, że podejmuję się osobiście w lecie przyszłego roku zorganizować, opracować i wystawić Igrce Polewki w krakowskim Barbakanie. Gwarantuję cowieczorne komplety widzów, przynajmniej w połowie „dewizowych”. Ale przede wszystkim gwarantuję przywrócenie Barbakanowi jego – godności³⁴.

Kydryńskiemu wtórował redakcyjny kolega, Janusz Roszko: W Barbakanie – o czym pisał Juliusz Kydryński – dzieją się rzeczy straszne. Orgia jakichś Szwagrów. No cóż, ale mamy tylko jedną sztukę na Barbakan – Igrce Polewki³⁵. Po kilku dniach zespół Szwagry – piórem Dymnego – odpowiedział Kydryńskiemu krótko i dosadnie: Wydaje nam się, że to, co napisał J. Kydryński, jest grubą przesadą, zaprawionym żółcią ordynarnym napadem na Bogu ducha winny zespół. [...] Złośliwy i tendencyjny atak na nasz zespół i tak nie da, naszym zdaniem, żadnego wyniku, nie my bowiem decydujemy, co i kto ma wystawiać w Barbakanie, a samą złością i argumentami „dewizowymi” nikt nie doprowadzi do wystawienia Igrców, przeciwko

którym nikt z nas nic nie ma, a wprost przeciwnie – cieszylibyśmy się, gdyby zarobione przez nas pieniądze spożytkowano na ten cel... – Zespół SZWAGRY³⁶.

Głos zabrał także dyrektor „Estrady”³⁷ Janusz Meissner, który – uznając argumenty Kydryńskiego – wskazał na istotne powody uniemożliwiającej realizację w Barbakanie widowisk takich jak Igrce w gród wałą (brak odpowiedniego zaplecza scenicznego i technicznego, wysoki koszt produkcji wieloobsadowych przedsięwzięć teatralnych, a także wzmożony hałas uliczny, o wiele większy niż w czasach premiery Igrców). Meissner zapewniał jednakże, że MPiA dążyć będzie do wszechstronnego wykorzystywania Barbakanu na imprezy różnego rodzaju, gdyż – jak napisał – jest tam miejsce i na dobrą sztukę, i na big-beat, który ściąga tłumy młodzieży.

Z listów, które licznie napłynęły do „Dziennika Polskiego”, redakcja przytoczyła fragmenty kilku wypowiedzi już to solidaryzujących się z postawą Kydryńskiego, już to broniących Szwagrów i „Tanecznego Non-stopu” w Barbakanie. Zdania były podzielone, przeważały jednak takie np. opinie: My, krakowianie, kochamy nasze miasto, cenimy nasze zabytki, szanujemy je, konserwujemy je, ale cieszymy się także, gdy dzieje się coś nowego, nie stereotypowego, w naszym pełnym tradycjonalistów grodzie. Dlatego też wielu z nas ucieszył fakt, że w starych murach Barbakanu pojawiają się nowe formy wykorzystania zabytków, formy zgodne z duchem epoki, z duchem czasu. Byliśmy z grupą znajomych na kilku występach „Szwagrów” w Barbakanie. Zobaczyliśmy dobry muzycznie zespół, pełny temperamentu, śpiewający dowcipne piosenki, estetycznie ubrany – zespół, który potrafi porwać widownię. Nic więc dziwnego, że

³⁴ J. Kydryński, Nonsens w Barbakanie, „Dziennik Polski” 1965 z 29–30 VIII, s. 4.

³⁵ J. Roszko, Próba ciśnienia, „Dziennik Polski” 1965 z 28–29 IX, s. 4.

³⁶ Zespół Szwagry, Listy do Redakcji: Jeszcze o Barbakanie, „Dziennik Polski” 1965 z 12–13 IX, s. 4.

³⁷ Miejskie Przedsiębiorstwo Imprez Artystycznych w Krakowie – pot. „Estrada”.

część młodych widzów nie wytrzymała i zaczęła tańczyć. Dobry rytm porywa wszystkich, którzy mają poczucie rytmu... Z.L.³⁸

*

Dymny, poirytowany niespodziewaną krytyką Kydryńskiego, nie poprzestał na ripoście na łamach „Dziennik Polskiego”; przygotował też szersze wyjaśnienie, w którym wskazywał na artystyczny i frekwencyjny sukces dwumiesięcznych występów Szwagrów w Barbakanie³⁹ – tekst ten (list do redaktora jednego z czasopism, najprawdopodobniej do Józefa Balceraka, redaktora naczelnego „Jazzu”) zachował się w archiwum Anny Dymnej: *Szanowny Panie Redaktorze, przesyłam Panu kilka moich ostatnich rysunków na tematy muzyczne, przy okazji chciałbym, żeby Pan zamieścił w najbliższym numerze kilka słów o moim zespole Szwagry. Dostajemy masę listów od czytelników i słuchaczy, na które przyznam się szczerze, nie mam kiedy odpisywać. W listach młodzi ludzie proszą przeważnie o informacje dotyczące zespołu, a to o wiek, kto śpiewa, a kto gra, a kto pisze itd., proszą o teksty – i nie jestem w stanie na te listy odpisać, bo musiałbym mieć biuro, a jeszcze nie mam, a Byrcek⁴⁰ na przykład ma. A więc kilka słów o Szwagrach. Szwagry wyłącznie śpiewają, mają w swoim repertuarze ponad 60 piosenek, wszystkie z moimi tekstami. Piosenki w dużej mierze napisane przez członków zespołu Tadeusza Gogosza i Mariana Kostera oraz Andrzeja Jerzego Nowaka (jazzman). Zespół zawsze występuje zapowiadany przeze mnie, a w konferansjerce wykorzystuję w dużym stopniu doświadczenia z Piwnicy pod Baranami (z moich występów); ciekawa reakcja młodej widowni, przeważnie bardzo przychylna. Skład zespołu:*

1. Irena Wiśniewska – solistka, lat 19, romanistka; 2. Maciej Głogoczowski – lat 19, uczeń; 3. Marian Koster – solista, lat 20, ojciec dzieciom; 4. Wiktor Perelmutter – perkusja, lat 23, PWSM; 5. Zygmunt Zieliński – gitara rytm., lat 20, uczeń; 6. Tadeusz Gogosz – gitara bas., lat 20, kierownik muzyczny zespołu; 7. Andrzej Kałużka – gitara sol., lat 21, prac.; 8. Zbigniew Sztyc – sax tenor., lat 20, PWSM; 9. Wiesław Dymny – konferansjerka, teksty piosenek, reżyseria, kierownik programowy zespołu⁴¹. W czasie dwóch miesięcy podczas występów w Barbakanie sprzedano na koncerty Szwagrów około 40 tysięcy biletów. Barbakan stał się miejscem słynnego już non-stopu krakowskiego. Bardzo typowa reakcja starszych krakusów (napastliwe artykuły w prasie itp.) wywołała wręcz odwrotny skutek, frekwencja w Barbakanie podnosiła się z dnia na dzień, ciągle komplety (Barbakan może pomieścić tylko sześćset osób, niestety, a chętnych jest dwa razy więcej). Zazdroszczą nam Barbakanu wykorzystywanego w ten sposób inne miasta (liczne listy). Młodzież bawiąca się w Barbakanie jest niezmiernie życzliwa, aktywna (konkursy młodych talentów itp.), bawi się wbrew oszczerstwom prasy nadzwyczaj kulturalnie. Jeżeli krzyczą i wiwatują, to dlatego, że są młodzi. Tylko dlatego, czego i wam życzę...⁴²

*

Dlaczego Dymny nie wysłał tego listu do redakcji? Być może nie skończył go pisać, może chciał jeszcze coś dodać...? Uzasadnione wydaje się przypuszczenie, że brakło mu po prostu czasu, wrzesień był bowiem niezwykle pracowitym okresem w życiu lidera Szwagrów: zespół przygotowywał się do nagrań radio-

wych (pod koniec miesiąca zarejestrowano dla pr. III PR dwadzieścia utworów, wszystkie z tekstami Dymnego) i do występu w Sali Kongresowej, w którym Szwagry – uznane za najlepszy polski zespół – miały poprzedzać koncert Cliffa Richarda i The Shadows (11 X 1965). Wszystkimi sprawami organizacyjnymi zajmował się Dymny – kierownik artystyczny, menedżer i księgowy w jednej osobie. Na dodatek pojawiły się kłopoty personalne – pod koniec października odszedł współzałożyciel zespołu i kierownik muzyczny Tadeusz Gogosz oraz gitarzysta Marek Jamroz (oba otrzymali powołania do wojska). Zastąpili ich: Tadeusz Wójcik (ex-Jazz Band Ball) i Jerzy Koniaczny (ex-Ryszardy) oraz Stanisław Kostka (ex-Huragany) i Andrzej Kałużka (ex-Telstar), z kolei miejsce Włodzimierza Gurgula (który odszedł do „Mazowsza”) zajął Maciej Głogoczowski.

Nagrana w listopadzie, już bez Gogosza, pierwsza i, jak się miało okazać, jedyna płyta Szwagrów⁴³ była ukoronowaniem ich krótkiej, rocznej zaledwie działalności.

*

Facebook, 14 VI 2019

Autor: „Szwagry w Barbakanie, 1965”

[...]

Leon Pawlik: Dumny był także autorem tekstów Tadeusz Gogosch: Dymny...

Stefan Rzytki: Dumny Dymny!

Tadeusz Gogosch: Dymny był dumny ze Szwagrów...

*

*Któż wypowie twoje piękno, Krakowie prastary... – ta piękna pieśń pochwalna rozbrzmiała znowu w Barbakanie, po dziesięcioletniej przerwie⁴⁴, 16 czerwca 1966 r. Tego właśnie wieczoru inauguracyjnego Dni Krakowa odbyła się premiera widowiska *Krotofile w Barbakanie według „Igrców” Adama Polewki*. Nie była to jednak obiecana przez Juliusza Kydryńskiego inscenizacja, lecz autorski spektakl Tadeusza Malaka, aktora i reżysera, który – wspierany przez „Estradę” – przygotował scenariusz oparty na fragmentach *Igrców* i średniowiecznych komedii sowizdrzalskich, a następnie zrealizował go z pomocą najlepszych sił aktorskich (w obsadzie m.in.: Z. Więclawówna, H. Chaniecka, A. Seniuk, W. Roszkowski, A. Pszoniak, J. Bińczycki, J. Kamas). Kydryński nie dotrzymał swojej obietnicy, *Igrców* w Barbakanie nie wystawił, ale był usatysfakcjonowany, że zadania tego podjął się Malak, nie krył więc radości:*

Największa to chyba radość dla człowieka pióra, kiedy może przekonać się, że jego uporczywe tym piórem machanie nie idzie jednak na marne⁴⁵. Radość ta właśnie spotkała mnie ostatnio. Niektórzy Czytelnicy pamiętają może, jak w roku ubiegłym rozżaliły mnie big-beatowe szaleństwa uprawiane letniami wieczorami w jednym z najpiękniejszych w Europie – i na świecie – teatrów pod gołym niebem, czyli w naszym krakowskim Barbakanie. Jak rozżaliły mnie tym bardziej, że big-beatowcy wygnali wówczas z Barbakanu jedynych jego pełnoprawnych użytkowników: średniowiecznych igrców, wagantów, śpiewaków i kuglarzy, ożywionych przez niezapomnianego Adama Polewkę w pięknym poetyckim widowisku, specjalnie niegdyś dla Barbakanu napisanym. Rozżaleniu temu dałem wyraz na łamach

³⁸ Z.L., *Listy do Redakcji: Jeszcze o Barbakanie*, „Dziennik Polski” 1965 z 12–13 IX, s. 4.

³⁹ 15 VI – 10 VII, 14–30 VIII 1965.

⁴⁰ Jan Byrcek – ówczesny prezes Federacji Polskich Klubów Jazzowych, wcześniej prezes Krakowskiego Jazz-Klubu.

⁴¹ Teresa Hryniewicz-Dymna nie była wprawdzie członkiem zespołu, ale najczęściej towarzyszyła mężowi na koncertach, niekiedy pojawiała się nawet z tamburynem na scenie i dyskretnie, stojąc z tyłu, dołączała do wspólnego śpiewania i zabawy.

⁴² Cyt. za: M. Wąs, dz. cyt., s. 240–242.

⁴³ Płyta EP N-0370 Muza zawiera cztery utwory – trzy z nich to polskie wersje zagranicznych przebojów z polskimi tekstami Wiesława Dymnego: *Hura huba* (*Twist and Shout* The Beatles), *Wesele* (*She's a Woman* The Beatles) i *Dobry rok* (*You're No Good* The Swinging Blue Jeans) – czwarty utwór to kompozycja własna *Ulica sztuczna* (muz. A. Nowak, sł. W. Dymny).

⁴⁴ Widowisko *Igrce w gród wał* autorstwa Adama Polewki miało swoją prapremierę podczas Dni Krakowa w 1938 r. (5 VI 1938); po 1945 r. było kilkakrotnie wznawiane – po raz ostatni w czasie Dni Krakowa w 1956 r. (1 VII 1956), w wersji uaktualnionej przez autora i w jego reżyserii, w opracowaniu muzycznym Gustawa Grawicza i choreograficznym Krystyny Marynowskiej, pod zmienionym tytułem *Igrce w Barbakanie*.

⁴⁵ Być może również w odpowiedzi na apel J. Kydryńskiego w OTV Kraków zrealizowano blisko dwugodzinny spektakl telewizyjny *Igrce w gród wał* A. Polewki (reż. Jerzy Uklaja, oprac. muz. Jerzy Kaszycki); emisja 16 VII 1966 r.

„Dziennika”, za co potężnie nawymyślała mi wówczas nasza dzielna młodzież. Rozsądniejsi okazali się jednak oficjalni gospodarze Barbakanu – w tym wypadku przedstawiciele MPIA. I w tym roku zdecydowali się przecież – zamiast big-beatowców – dopuścić do Barbakanu igrców. Brawo! Należy się za to wdzięczność i uznanie. Od kilku dni Barbakan rozbrzmiewa więc urzekającymi tonami wspaniałej pieśni pochwalnej o Krakowie – mieście „wieżyc stu”, co nad Wisłą „leżał lutni kształtem”, żywymi rytмами melodyjnej opowieści o Małgorzacie, która tańczyła z rybaltami, swawolnymi zwrotkami sławiącymi uciechy, jakich ludziom wędrownym dostarcza Bachus i „pani Venus”... Od kilku dni Barbakan pełni zatem funkcję najodpowiedniejszą: udziela wieczornego schronienia wesołej i barwnej konfraterni waganckiej, wskrzeszonej wyobraźnią i kunsztem poety i inscenizatora, i dostarczającej zarówno krakowianom, jak i turystom tzw. godziwej rozrywki⁴⁶.

Waganci, kuglarze, śpiewacy i wędrowni komedianci ponownie zawładnęli Barbakanem, zmuszając zwolenników big-beatu

do odwrotu. Na szczęście w tym samym czasie ukończono budowę muszli koncertowej w Parku Decjusza⁴⁷ i tam na stałe przeniesione zostały koncerty zespołów młodzieżowych.

*

Podczas odbywającego na zamku w Pieskowej Skale legendarnego Balu Jubileuszowego z okazji 10-lecia Piwnicy pod Baranami (29 VI 1966) do tańca grał zespół Szwagry. Wtedy też Ewa Demarczyk po raz pierwszy zaśpiewała – z towarzyszeniem Szwagrów – *Balladę o cudownych narodzinach Bolesława Krzywoustego* Andrzeja Żaryckiego do słów Galla Anonima. Nie było przy tym Wiesława Dymnego, który z ekipą filmową wyjechał na dłużej w Bieszczady⁴⁸. Powoli jego drogi i drogi Szwagrów zaczęły się rozchodzić – jesienią roku 1966 nastąpiło ostateczne rozstanie.

Zespół przetrwał do 1969 r., wielokrotnie zmieniając skład i program, ze Szwagarami Gogosza i Dymnego nie miał już jednak nic wspólnego.

Partyka K., *Big-beat w Nowej Hucie – początki (1960–63). Jak powstały Ametysty* (2003), www.ryszardyp.pl [dostęp 10.06.2008].

(red.), *Kalendarzyk: Nareszcie słońce!*, „Dziennik Polski” 1965 z 16 VI.

Roszek J., *Próba ciśnienia*, „Dziennik Polski” 1965 z 28–29 IX.

Waschko R., *Krakowski zespół „Szwagry” rewelacją Gliwickiego Festiwalu Kulturalnego Studentów*, „Sztandar Młodych” 1965 z 14 IV.

Wąs M., *Dymny. Życie z diabłami i aniołami*, Kraków 2016.

Zespół Szwagry, *Listy do Redakcji: Jeszcze o Barbakanie*, „Dziennik Polski” 1965 z 12–13 IX.

Z.L., *Listy do Redakcji: Jeszcze o Barbakanie*, „Dziennik Polski” 1965 z 12–13 IX.

Big-beat w Barbakanie, PKF nr 27A/65.

Polewka A., *Igrce w gród wałęs*, reż. Jerzy Ukleja, oprac. muz. Jerzy Kaszycki, OTV Kraków, emisja 16 VII 1966 r.

⁴⁶ J. Kydryński, *Teatr w Barbakanie*, „Dziennik Polski” 1966 z 19–20 VI, s. 4.

⁴⁷ Otwarcie muszli koncertowej w Parku Decjusza nastąpiło 8 VI 1966 r.

⁴⁸ Latem 1966 r. w Bieszczadach realizowano zdjęcia do filmu H. Kluby *Chudy i inni* wg scenariusza W. Dymnego i z jego udziałem.

BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA

Big-beat, jazz w Krakowie i Nowej Hucie w latach 60-ych, 2005, www.ryszardyp.pl [dostęp 10.06.2008].

Bogunia-Paczyński A., *Let's twist again... Odszedł Stanisław Zatorski (Stan Zatorson) – „polski Chubby Checker”*, „Kraków” 2011, nr 3.

Jakubowski J., *Bitni w „Cyganerii”*, „Dziennik Polski” 1964 z 2–3 II.

(jap), *Sobota i niedziela w Krakowie: „Szwagromania”*, „Gazeta Krakowska” 1965 z 23 VIII.

Kydryński J., *Nonsens w Barbakanie*, „Dziennik Polski” 1965 z 29–30 VIII.

Kydryński J., *Teatr w Barbakanie*, „Dziennik Polski” 1966 z 19–20 VI.

(mak), *„Rytm i piosenka”: Gliwickie uderzenie, „Jazz”* 1965, nr 6(106).

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.

Michalski D., *Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz*, Warszawa 2014.

Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, t. 3, Warszawa 2014.

Nawratowicz B., *Kabaret „Piwnica pod Baranami”. Fenomen w kulturze PRL*, Kraków 2012.

Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa 2002.

Patryk Mamczur

„OPIEKUŃCZE SKRZYDŁA JAZZU”.

POLSKI BIG BEAT NA ŁAMACH MAGAZYNU
„JAZZ” W LATACH 60. I NA POCZĄTKU LAT 70. XX W.



Polski big beat rozwijał się w latach 60. w warunkach odmiennych niż muzyka młodzieżowa na Zachodzie. I choć stwierdzenie to raczej nikogo nie dziwi, a wręcz wydaje się oczywiste, to praca nad dokładnym przedstawieniem szerszego kontekstu, w jakim tworzony i słuchany był big beat, daleka jest od ukończenia. Fragmentem tego kontekstu, który chcę pokrótce omówić w poniższym artykule i który – mam nadzieję – pozwoli lepiej zrozumieć historię big beatu, jest stan PRL-owskiej prasy muzycznej w rzeczonym okresie. W przeciwieństwie do krajów zachodnich (ale też np. Jugosławii, w której wydawany był imponujący magazyn „Džuboks”), w PRL lat 60. brakowało tytułów prasowych poświęconych wyłącznie muzyce młodzieżowej. W tej sytuacji na potrzeby młodych fanów polskiego big beatu odpowiedzieć musiały magazyny jazzowe. Artykuły dotyczące muzyki bigbeatowej pojawiały się w „Jazz Forum”, biuletynie Polskiej Federacji Jazzowej wydawanym od roku 1965. Przede wszystkim jednak pisano

o polskiej muzyce młodzieżowej w miesięczniku „Jazz” – w ciągu lat 60. magazyn ten stał się wręcz dla fanów big beatu głównym źródłem informacji. Jak do tego doszło? Co pisali o big beacie redaktorzy „Jazzu”? Czy ich podejście do rodzimej muzyki młodzieżowej zmieniało się w czasie? Zajrzyjmy do archiwalnych numerów czasopisma i spróbujmy odpowiedzieć na te pytania.

POCZĄTKOWA NIEUFNOŚĆ ŚRODOWISKA JAZZOWEGO WOBEC BIG BEATU

Magazyn „Jazz” zaczął ukazywać się w roku 1956, kiedy polska muzyka jazzowa wychodziła z tzw. okresu katakumbowego. Przyzwolenie na tworzenie jazzu, słuchanie go i pisanie o tej muzyce nie było oczywiście bezgraniczne – i tak np. na przełomie lat 50. i 60. redaktor naczelny „Jazzu”, Józef Balcerak, musiał walczyć o to, by dystrybucji czasopisma nie ograniczono wyłącznie do stałych prenumeratorów i nie wycofano go z kiosków¹ – ale wkrótce większe

problemy zażegnano i miesięcznik „Jazz” stał się kluczowym tytułem dla polskich fanów tej muzyki, docenianym także za granicą.

Teksty poświęcone innym rodzajom muzyki popularnej – zachodniemu rock and rollowi czy rodzącemu się polskiemu big beatowi – początkowo pojawiały się w „Jazzie” bardzo rzadko. Jednym z pierwszych artykułów traktujących o rodzimej muzyce młodzieżowej był ten pióra Adama Sławińskiego, zatytułowany *Czerwono-Czarni, czyli big-beat po polsku*. W specjalnym, wakacyjnym numerze „Jazzu” z roku 1962 Sławiński pisał:

Artykuł ten dedykujemy w pierwszym rzędzie licznyemu miłośnikom big beatu, którzy zasypują nas ostatnio listami, domagając się wiadomości z dziedziny muzyki zwanej „mocnym uderzeniem”. [...] Nie wiadomo, czemu przypisać karierę „mocnego uderzenia”. Czy to gest odwrotu od powikłań obecnego świata, czy też wynik miernej muzykalności młodzieży – dość, że dzisiaj „nastolatki” pragną wrażeń jak najprostszych. Big beat zaspokaja te pragnienia².

Sławiński z jednej strony zwracał się więc do młodych czytelników „Jazzu” z pewną sympatią, podejmując temat, który zdawał się dla nich bardzo ważny. Z drugiej strony jednak popularność big beatu pośród nastolatków³ próbował po części tłumaczyć „mierną muzykalnością młodzieży” i sugerował, że muzyka ta nie ma większej wartości, zaspokajając raczej najprostsze pragnienia. Porównywał przy tym big beat do jazzu, stwierdzając wprost, że „antagonizm między muzyką big beatu i jazzem jest sprawą znaną oraz że jazzmeni odżegnują się na ogół od rock’n’rolla. Na potwierdzenie tej

tezy przywoływał wypowiedź Krzysztofa Sadowskiego, muzyka jazzowego, który „mocne uderzenie” oceniał bardzo krytycznie: *Big beat zaliczam do maksymalnego prymitywu możliwego do przyjęcia dla Europejczyka. Granie takiej muzyki nawet dla przeciętnie rozwiniętego muzyka (zwłaszcza jazzmana przywykłego do improwizacji) musi być tragedią⁴.*

Bardziej pozytywnie o big beacie wypowiadał się w innym numerze „Jazzu” z 1962 r. Mateusz Świąćicki. Relacjonując finał I Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Talentów – współorganizowanego przez wspomnianych Czerwono-Czarnych – cieszył się, że nastoletni artyści coraz częściej śpiewają po polsku oraz podejmują się rockandrollowych adaptacji polskich melodii ludowych: *Młodzież ma swoich rodzimych bohaterów muzycznych – polskiego Paula Ankę, Brendę Lee i Presleyów, wykonujących utwory nie obciążające naszego kraju dewizami płaconymi z tytułu honorariów autorskich⁵.* Także jednak i w tym artykule nie zabrakło wartościującego porównania big beatu do muzyki jazzowej. Świąćicki wyrażał bowiem nadzieję, że „mocne uderzenie” będzie dla polskiej młodzieży jedynie pierwszym etapem na drodze do poznania bardziej wartościowej twórczości, a więc właśnie jazzu czy muzyki poważnej:

Droga jest bardzo prosta: młody, kilkunastoletni „rock-and-rollowiec” od około 18–20 lat przechodzi pod opiekuńcze skrzydła jazzu, coraz trudniejszego, coraz bardziej wyrafinowanego. Od jazzu nowoczesnego – szczególnie od tak zwanego „Trzeciego nurtu” – przejście do współczesnej muzyki poważnej wydaje się być formalnością⁶.

² A. Sławiński, *Czerwono-Czarni, czyli big-beat po polsku*, „Jazz” 1962, nr 7–8(71–72), s. 20.

³ Warto zwrócić uwagę, że termin „nastolatki” zapisywany jest przez Sławińskiego w cudzysłowie. W 1962 r. faktycznie wciąż był to termin stosunkowo nowy.

⁴ A. Sławiński, dz. cyt., s. 21.

⁵ M. Świąćicki, *I Ogólnopolski Festiwal Młodych Talentów*, „Jazz” 1962, nr 9(73), s. 10.

⁶ Tamże, s. 16.

¹ Archiwum Akt Nowych, WK KC PZPR, 237/XVIII/218, Korespondencja i materiały dot. pism kulturalnych [60–63], 12 grudnia 1960 r., s. 20–21. Więcej na ten temat: K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017, s. 47–48.

Wiara dziennikarza w istnienie „prostej drogi” prowadzącej od zainteresowania muzyką młodzieżową do słuchania jazzu może współcześnie wydawać się przesadzona. Co oczywiste, nie mógł Świącicki przewidzieć, jak bardzo rozwinie się w kolejnych latach muzyka rockowa, oraz tego, że i ona zacznie być w efekcie uważana przez rzesze krytyków za pełnoprawną, „wyrafinowaną” sztukę. Prorocze natomiast okazały się – w kontekście polskiego big beatu – słowa Świącickiego o „opiekunczych skrzydłach jazzu”.

POJAWIENIE SIĘ DODATKU „RYTM I PIOSENKA” JAKO ZNAK AKCEPTACJI NOWEJ MUZYKI

Mimo pewnych zastrzeżeń wobec nowej muzyki zarówno twórczość artystów zachodnich, jak i polski big beat zaczęły pojawiać się na łamach „Jazzu” coraz częściej. Artykuły poświęcone tej tematyce, dla odróżnienia od tekstów traktujących o muzyce jazzowej, oznaczano zwykle terminem „Kącik Fanatyków Piosenki”. Poza wspomnianym Mateuszem Świącickim o muzyce młodzieżowej sporo pisał m.in. Ryszard Ataman, prowadzący w tym samym czasie w Polskim Radiu Rzeszów jedno z pierwszych rodzimych audycji, w których prezentowano nowe nagrania brytyjskie czy amerykańskie. To właśnie przy jednym z artykułów pióra Atamana, w numerze „Jazzu” z października 1963 r., pojawiło się bardzo ważne dla polskich fanów big beatu ogłoszenie:

Uwaga! Począwszy od następnego numeru wprowadzamy rozszerzony do czterech kolumn dział fanatyków piosenki, który otrzyma nazwę „Rytm i Piosenka”.

I rzeczywiście – na okładce listopadowego numeru „Jazzu” znaleźć można było informację: *Przedstawiamy nowe mikro-pismo „Rytm*

i Piosenka”, a wewnątrz miesięcznika czekały na czytelników nie cztery kolumny, ale cztery pełne strony poświęcone muzyce młodzieżowej. Co prawda na pierwszej z owych stron Lucjan Kydryński, słynny prowadzący radiowej *Rewii piosenek*, stwierdzał, że *szerokie i nieco zbyt jednostronne zainteresowanie big beatem jest zjawiskiem niezbyt pożądanym*. Dodawał też jednak, że zjawisko to jest *chyba nieuniknione*⁸. I miał rację.

Od tej pory dodatek „Rytm i Piosenka” pojawiał się w „Jazzie” stale, a w niektórych numerach z lat kolejnych zdarzało się nawet, że stron poświęconych muzyce młodzieżowej było niemal tyle samo, co traktujących o jazzie. Pojawienie się „Rytmu i Piosenki” było nie tylko oznaką akceptacji części środowiska jazzowego dla tej nowej muzyki młodzieżowej, ale też wyrazem rosnącej aprobaty wobec big beatu w szeroko rozumianym społeczeństwie PRL lat 60.

TEMATYKA PORUSZANA W ARTYKUŁACH „RYTMU I PIOSENKI” W LATACH 60.

Treści publikowane w stałym dodatku „Rytm i Piosenka” były dość różnorodne. Dotyczyły nie tylko big beatu, ale też np. rodzimej muzyki estradowej (określanej czasem „muzyką środka”), sporadycznie też piosenki kabaretowej czy studenckiej. Skupmy się jednak na big beacie i na jego zachodnich inspiracjach, tzn. rock and rollu czy rocku.

Po pierwsze, na łamach „Rytmu i Piosenki” prezentowano sylwetki polskich wykonawców bigbeatowych. Niejednokrotnie pisano przy tym o zespołach, które dopiero zaczynały działalność, co było dla nich dużą szansą, by dać się poznać rodzimej publiczności. W latach 60. pojawili się w „Jazzie” m.in.: Blackout,

Breakout, Chocholy, Czerwone Gitary, Grupa ABC, Klan, Kon-Tiki, No To Co, Pesymiści, Polanie, Romuald i Roman, Skaldowie, Tajfuny czy Tarpany. Publikowano także biogramy artystów zagranicznych – głównie tych, którzy aktualnie cieszyli się największą popularnością. Już w pierwszym wydaniu „Rytmu i Piosenki”, z listopada 1963 r., pojawił się artykuł poświęcony zyskującym sławę Beatlesom i innym zespołom liverpoolskim⁹. Niejednokrotnie drukowano też sporych rozmiarów fotosy zachodnich wykonawców – w rzeczonym numerze połowę pierwszej strony zajmowała sylwetka Françoise Hardy (podpisanej jako „Francois Hardy”) z gitarą¹⁰. Świadczy to o dobrym zrozumieniu potrzeb młodego czytelnika, bowiem takie fotografie były przez wielu fanów muzyki młodzieżowej skrupulatnie kolekcjonowane.

W omawianym dodatku do „Jazzu” drukowano również wywiady przeprowadzone z muzykami. Redaktorzy „Rytmu i Piosenki” przepytывali m.in.: Adę Rusowicz, Czesława Niemena, Karin Stanek, Seweryna Krajewskiego, Tadeusza Nalepę czy Wojciecha Kordę, a więc czołowe postacie sceny bigbeatowej. Podobnie jak w wypadku sylwetek zespołów, pojawiały się też sporadycznie w „RiP” wywiady z artystami zagranicznymi. Większość z nich stanowiły jednak przedruki wywiadów z czasopism zachodnich – to dlatego, że na podróż na Zachód mogli sobie pozwolić nieliczni, a z kolei podczas występów zagranicznych wykonawców w Polsce (także bardzo rzadkich) możliwość przeprowadzenia wywiadu była ograniczana przez rodzimych urzędników. Maria Misiurewicz opisywała jednego z pracowników Pagaru, który *wspominając coś o wojnie w Wietnamie, ucieczce pewnego rodaka do Albanii oraz pijanych warszawskich studentach (!), kategorycznie zakazał wszelkich wywiadów z kon-*

certującymi u nas zespołami The Hollies oraz Lulu and The Luvvers¹¹.

Stałym elementem „Rytmu i Piosenki” stała się kronika wydarzeń polskiej sceny bigbeatowej zatytułowana po prostu *Z Kraju*. W krótkich, kilkudziesięciu wzmiankach informowano o niedawnych i nadchodzących koncertach, festiwalach, przeglądach, co ciekawszych audycjach radiowych i telewizyjnych, założonych niedawno zespołach amatorskich czy lokalnych klubach miłośników „mocnego uderzenia”. Co bardziej istotne wydarzenia, takie jak festiwale muzyczne, relacjonowano później w obszerniejszych tekstach – co roku pojawiały się reportaże z festiwali w Opolu i Sopocie, ale redaktorzy „RiP” opisywali też m.in. przebieg słynnego finału Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków z lipca 1966 r.

Regularnie starali się też redaktorzy miesięcznika informować o nowościach płytowych. O ile te zagraniczne opisywano dość wybiórczo – co ma oczywiście związek z ich słabą dostępnością w PRL – o tyle przegląd nagrań polskich był zwykle prowadzony na bieżąco i rzadko pomijano jakieś tytuły, zwłaszcza jeśli chodzi o najważniejsze, długogrające płyty. Nie było to zresztą trudne, bo bigbeatowe longplaye ukazywały się u nas dość rzadko. Etatowym recenzentem nowości płytowych w „Rytmie i Piosence” stał się z czasem Janusz Mechanisz. W niemal każdym numerze czasopisma prezentował on swoje krótkie, kilkudziesięciu opini. Niejednokrotnie były one mocno krytyczne, co w późniejszym okresie, już na początku lat 70., prowadziło do polemiki. Recenzując płytę Breakoutu *Blues*, obecnie przez wielu uważaną za kultową, Mechanisz stwierdził, że *beznadziejne teksty* [piosenek – przyp. P.M.] *biją wszelkie rekordy grafomaństwa i wypada tylko wyrazić zdziwienie, że mo-*

⁷ „Jazz” 1963, nr 10(86), s. 15.

⁸ M. Ronikier, *Kulisy wielkiej „Rewii”*, „R i P” rozmawia z L. Kydryńskim, „Jazz” 1963, nr 11(87), s. 7.

⁹ *The Beatles*, „Jazz” 1963, nr 11(87), s. 9.

¹⁰ *Francois Hardy*, „Jazz” 1963, nr 11(87), s. 7.

¹¹ M. Misiurewicz, *Za kulami*, „Jazz” 1966, nr 5(117), s. 8.

gły w ogóle zostać nagrane¹². Kilka numerów później wydrukowano nadesłaną do redakcji „Jazzu” odpowiedź Bogdana Loebla, autora tychże tekstów, który zarzucał recenzentowi brak rzetelności i szafowanie inwektywami¹³. Z tą opinią w innym liście zgadzał się Andrzej Kosmala, m.in. działacz poznańskiej Estrady, który recenzje Mechanisza określił wprost jako *krótkie cenzurki wystawione poszczególnym wykonawcom [...] w tonie apodyktycznym*¹⁴.

Z czasem na łamach „RiP” coraz częściej pojawiały się też relacje z występów polskich wykonawców bigbeatowych za granicą. Co interesujące, teksty te niejednokrotnie nadsyłali sami członkowie zespołów oraz ich opiekunowie. W 1966 r. Janusz Popławski z Niebiesko-Czarnych relacjonował *tournee* grupy na Węgrzech¹⁵, w kolejnym roku opisywał trasę po Jugosławii¹⁶, a w międzyczasie organizator zespołu, Franciszek Walicki (pod pseudonimem Jacek Grań), nadesłał do redakcji tekst o występie Niebiesko-Czarnych na festiwalu w Rennes¹⁷. Teksty takie miały więc w sobie sporo autopromocji, ale znaleźć też w nich można ciekawe spojrzenie rodzimych wykonawców na charakter zagranicznych scen muzycznych. We wspomnianej relacji z trasy jugosłowiańskiej Popławski pisał:

*Miłośnicy muzyki bigbeatowej zgromadzili się na wolnej przestrzeni przed estradą i w przejściach, tańcząc do upadłego... Nikogo to tutaj nie dziwiło, milicja nie interweniowała i zabawa była wyśmienita! Nie wyobrażam sobie, aby było to możliwe w Polsce, gdzie służba porządkowa reagowałaby na to z miejsca, uznając owe tańce za chuligańskie wybryki*¹⁸.

Dziennikarze „Rytmu i Piosenki” relacjonowali też występy wykonawców zagranicznych w Polsce, m.in.: The London Beats, wspomnianych The Hollies, The Animals czy wreszcie najważniejszy z nich – koncert The Rolling Stones w Sali Kongresowej w 1967 r. Ze względu na rzadkość takich koncertów w PRL treść rzeczonych relacji koncentrowała się raczej nie na muzyce, ale na zakulisowych plotkach, nietypowych zachowaniach zachodnich artystów, ich ubiorze czy stosunku do polskiej publiczności¹⁹. Należy bowiem pamiętać, że autorzy tych artykułów często występowali nie tylko z pozycji dziennikarzy, ale też po prostu fanów zagranicznych gwiazd.

Z punktu widzenia fanów big beatu bardzo ważna była pojawiająca się co kilka numerów „RiP” rubryka *Kącik Wspólnych Zainteresowań*. Prezentowano w niej krótkie ogłoszenia nadsyłane przez czytelników, chcących wymienić się numerami czasopism muzycznych, nagraniami płytowymi, zdjęciami i autografami swoich idoli – ale też po prostu poglądami o muzyce. Oto cytaty z kilku takich ogłoszeń: *korespondencję na temat big beatu nawiążę, uwielbiam big beat – pragnę wymienić poglądy na tematy muzyczne, uwielbiam big beat i muzykę klasyczną – kto jeszcze?, na temat piosenek, tekstów – wymianę myśli proponuję, mam 16 lat – bigbeatowe poglądy wymienię*. Co istotne, treść niektórych ogłoszeń zdradza, że „Jazz” i polski big beat trafiały też za granicę: niejaki Jerzy z Pragi poszukiwał polskich pocztówek dźwiękowych, członkowie czechosłowackiego Official Pilsen Beat Fan Clubu informowali, że chętnie nawiążą kontakt z polskimi słuchaczami big beatu, a Wasilij z Charkowa z dumą

oznajmiał, że *kocha się bez pamięci w No To Co, Trubadurach i Czerwonych Gitarach*²⁰.

Największy wpływ na zawartość „Rytmu i Piosenki” mieli jednak słuchacze big beatu przy okazji organizowanych głosowań na najpopularniejszych wykonawców i największe przeboje. Pierwszą ankietę mającą na celu zebranie opinii czytelników wydrukowano w jubileuszowym, setnym numerze „Jazzu” w grudniu 1964 r.²¹, ale jej wyników ostatecznie nie opublikowano. Do pomysłu wrócono dwa lata później, podsumowując rok 1966, a później podobne ankiety pojawiały się już dość regularnie. Redaktorzy „RiP” nie tylko prezentowali wyniki głosowania, ale też cytowali dłuższe, nadsyłane przez czytelników uzasadnienia, a nawet próbowali przy tej okazji scharakteryzować grupę polskich słuchaczy big beatu. We wspomnianej ankiecie za rok 1966 za najlepszy zespół uznano Czerwone Gitary, najlepszym wokalistą okrzyknięto Czesława Niemena, najlepszą wokalistką Adę Rusowicz, a w kategoriach „przebój roku” oraz „piosenka o najwyższych walorach artystycznych” pierwsze miejsce zajął *Sen o Warszawie* Niemena. W komentarzu redakcji do wyników głosowania przeczytać można było:

Ogłoszona w grudniu ubiegłego roku pierwsza ogólnopolska ankieta badająca popularność rodzimej muzyki rozrywkowej dała nam sporo satysfakcji. [...] Choć najmłodszy z uczestników liczył sobie lat 13 (bardzo ciekawy list), a najstarszy dokładnie trzykrotnie więcej, to średnią możemy określić na 17–22 lat. [...] Sporo skarg posypało się na zespoły, piosenkarzy, płyty, imprezy, audycje, rzadziej na poszczególne piosenki. Za wyjątkiem tylko Niemena „dostało” się po trochu wszystkim zwycięzcom naszej ankiety. A oto

*jakie zarzuty stawiano zespołom: Trubadurzy – nieoryginalny styl, teatralne maniere, Chocholy – zmanierowany wokalista, skandaliczne teksty, Czerwone Gitary – zbyt popularny styl (?), naśladownictwo Beatlesów [...]. Postulaty? Żądano od nas rzeczy niemożliwych (reportaże z Las Vegas, Paryża, Londynu, wywiady z Beatlesami, Shadowsami itp.). [...] Co natomiast możemy obiecać? Będziemy jeszcze więcej miejsca poświęcać polskiej zawodowej muzyce młodzieżowej*²².

Ankiety „Naj...”, bo tak je nazywano, nie tylko stanowiły barometr aktualnych trendów, pokazując, którzy wykonawcy i które piosenki są przez słuchaczy uważani na najlepszych, najbardziej wartościowych. Były też niejako ukoronowaniem prowadzonych co miesiąc na łamach „Rytmu i Piosenki” rozważań o big beacie. Pozwalały bowiem na bezpośrednie zderzenie opinii o tej muzyce u nastoletnich fanów oraz, czasem sporo starszych, dziennikarzy „Jazzu” zajmujących się polską muzyką młodzieżową.

WZROST KRYTYKI BIG BEATU NA PRZELOMIE LAT 60. I 70.

Charakter tych rozważań o big beacie zaczął zmieniać się wyraźnie w numerach „Rytmu i Piosenki” z końca lat 60. W miesięczniku zaczęło się pojawiać coraz więcej artykułów – często zresztą bardzo obszernych, wieloczęściowych – mocno krytykujących polski big beat. We wrześniu 1969 r. Marek Garztecki podsumowywał stan polskiej sceny muzycznej w sposób następujący: *W porównaniu z ogromnym rozkwitem pop music na zachodzie musimy stwierdzić, że nasza muzyka masowa zatrzymała się w rozwoju jakieś trzy-cztery lata temu. Dystans między Czerwonymi Gitarami a The Searchers był niewątpliwie mniejszy niż między*

¹² J. Mechanisz, *Wśród płyt*, „Jazz” 1971, nr 10(182), s. 14.

¹³ B. Loebel, *List od Bogdana Loebla*, „Jazz” 1972, nr 1(185), s. 18.

¹⁴ A. Kosmala, *Listy do redakcji*, „Jazz” 1972, nr 9(193), s. 16.

¹⁵ J. Popławski, *Niebiesko-Czarni na Węgrzech*, „Jazz” 1966, nr 10(122), s. 16.

¹⁶ J. Popławski, *Niebiesko-Czarni w Jugosławii*, „Jazz” 1967, nr 2(126), s. 10.

¹⁷ J.G. [pseud.], *We love Paris!*, „Jazz” 1967, nr 1(125), s. 9.

¹⁸ J. Popławski, *Niebiesko-Czarni w Jugosławii*...

¹⁹ Por. A. Olechowski, T. Wielski, *Rolling Stones w Warszawie*, „Jazz” 1967, nr 6(130), s. 8.

²⁰ Por. „Jazz” 1963, nr 11(87), s. 1; 1964, nr 7–8(95–96), s. 23; 1965, nr 10(110), s. 9; 1966, nr 4(116), s. 10; 1966, nr 10(121), s. 10; 1967, nr 7–8(131–132), s. 20; 1968, nr 1(137), s. 12; 1968, nr 9(145), s. 12; 1970, nr 1(161), s. 18.

²¹ *Wybieramy najlepszych*, „Jazz” 1964, nr 12(100), s. 8–9.

²² *Komentarze ankietowe*, „Jazz” 1967, nr 3(127), s. 7–8.

*Trubadurami a Procol Harum*²³. I choć dobór zestawionych przez Garzteckiego zespołów można oczywiście uznać za tendencyjny, to powyższy cytat bardzo dobrze oddaje charakter opinii redaktorów „RiP” z przełomu lat 60. i 70. Co konkretnie krytykowali? Według nich polscy bigbeatowcy zbyt oszczędnie korzystali ze zdobyczy zachodnich twórców, choć jednocześnie zarzucano im też zbyt uleganie zachodnim trendom (zwłaszcza popularnemu wówczas rockowi psychodelicznemu) i śpiewanie po angielsku. Twierdzono, że polscy artyści zbyt szybko ulegają pokusie gwiazdorstwa i zbyt dużo zarabiają. Krytykowano działalność giełd muzycznych i fanklubów oraz postulowano, by scena bigbeatowa została objęta ścisłą kontrolą państwa. W skrócie: widać w tych opiniach wyraźne przekonanie, że w mijającej dekadzie pozwolono twórcom, promotorom i słuchaczom big beatu na zbyt wiele²⁴.

Na fali tej krytyki pojawiły się też jednak pojedyncze głosy wykazujące nieudolność PRL-owskich instytucji odpowiedzialnych za kulturę. Andrzej Keyha, nawiązując do popularyzowanego sloganu „polska młodzież śpiewa polskie piosenki”, narzekał na zbytne promowanie rodzimej twórczości przy jednocześnie niewielkiej dystrybucji nagrań zachodnich²⁵. Wojciech Mann i Andrzej Olechowski także wskazywali na niedobór płyt zagranicznych, a ponadto krytykowali słabe zaplecze techniczne rodzimego przemysłu rozrywkowego, w tym m.in. nie najlepszy stan studiów nagraniowych²⁶. Zarzuty te były jednak przez etatowych dziennikarzy „Jazzu” odrzucane. Marek Garztecki głosy o niedoborze płyt zagranicznych zbywał

lapidarnym stwierdzeniem, że *wszystko to są problemy możliwe do rozwiązania*²⁷. Z kolei Jan Abstawski wyśmiewał sugestie poprawy stanu technicznego polskiej branży rozrywkowej, twierdząc, że takie postulaty mają na celu wyłącznie nieuczciwy, niezgodny z realiami państwa socjalistycznego zysk: *Opierałyby się jedynie na zasadzie wyłożenia forsy dla forsy – inwestycji w sprzęt, materiały, instrumenty, by po upływie czasu ich amortyzacji napchać czyjaś kabzę*. Podsumowywał też, że woli, by decyzje dotyczące big beatu zapadały w *gronie fachowców muzycznych – muzykologów, krytyków i działaczy kulturalnych*, a nie pośród *władców, dyspozytorów i szefów*²⁸.

Ten nagły wzrost liczby mocno krytycznych wobec big beatu artykułów nie był zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla publikowanego w „Jazzie” dodatku „Rytm i Piosenka”. Na przełomie lat 60. i 70. krytyka big beatu wzmożła się niemal wszędzie i wydaje się, że miało to wiele wspólnego ze zwrotem w polityce kulturalnej państwa. W 1970 r. Mirosław Dąbrowski, redaktor naczelny programów muzycznych Polskiego Radia i przewodniczący jury podczas festiwalu opolskich, przyznawał, że państwowe instytucje zaczęły traktować muzykę młodzieżową zbyt liberalnie i należy to zmienić:

Od kilku lat obserwujemy rozwój zespołów młodzieżowych [...]. Ale, jak to bywa, okazało się, że otwierano im zielone światło [sic – przyp. P.M.] zbyt liberalnie [...]. W tej sytuacji w Opolu piosenki innego rodzaju, bardziej wartościowe – znikły. [...] Wierzę, że przy lepszej organizacji, większej selekcji utworów – stanie się festiwal

*znów tak atrakcyjny, jak w latach poprzednich. [...] Z pewnością ograniczymy [także – przyp. P.M.] ilość giełd i plebiscytów, gdyż w obecnym stanie rzeczy nieraz trudno się zorientować, opierając się na ich licznych wynikach, co jest przebojem. [...] Przy ścisłej selekcji znajdzie się więcej miejsca na piosenki krajów demokracji ludowej, zasługujące na znacznie większą niż dotychczas uwagę. Wiadomo powszechnie, że są bardzo ładne*²⁹.

Zmiany w polityce kulturalnej PRL były nieuniknione. W październiku 1972 r. doszło do rotacji na stanowisku przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji – przychylnego big beatowi Włodzimierza Sokorskiego zastąpił Maciej Szczepański. W marcu 1973 r. odbył się ostatni z dużych ogólnopolskich festiwalu bigbeatowych – III Festiwal Młodzieżowej Muzyki Współczesnej. W lutym 1973 r. Polskie Radio nadało ostatnią audycję przygotowaną w, tak ważnym dla big beatu, Młodzieżowym Studio „Rytm”, a samo Studio zostało zamknięte. Słuszność zmian w polityce kulturalnej potwierdził ostatecznie nowy I sekretarz PZPR Edward Gierek, stwierdzając podczas VII Zjazdu PZPR w listopadzie 1972 r. krótko: *Państwo socjalistyczne nie może być neutralne wobec treści wychowania, wobec problemów kształtowania światopoglądu i postaw ideowych młodzieży*³⁰.

PODSUMOWANIE

Ostatecznie historia polskiej sceny bigbeatowej trwała nieco ponad dekadę. Jak widać, z historią tą niemal od początku związany był magazyn „Jazz”. Zmiany w podejściu publikujących w „Jazzie” dziennikarzy do big beatu bardzo dobrze oddawały stosunek szerszych rzesz społeczeństwa do tej muzyki – od początkowej nieufności na przełomie lat 50. i 60., przez późniejszą akceptację, a nawet aprobatę, po ponowny wzrost krytyki na przełomie szóstej i siódmej dekady XX w. Innym dowodem ścisłego związku „Jazzu” z big beatem był fakt, że miesięcznik ten (a zwłaszcza dodatek „Rytm i Piosenka”) nie tylko opisywał rozwijającą się scenę bigbeatową, ale też – zgodnie z powszechnym w studiach nad muzyką popularną przekonaniem o kluczowej roli prasy muzycznej³¹ – jednocześnie tę muzykę współkształtował. „Jazz” był w omawianym okresie jednym z ważniejszych (jeśli nie najważniejszych) źródłem informacji dla fanów big beatu, a współcześnie pozostaje jednym z bardziej istotnych i ciekawszych źródeł do badania tej muzyki. Pozostaje więc powtórzyć – parafrazując słowa Mateusza Świąćckiego z 1962 r. – że polski big beat rzeczywiście trafił pod „opiekuńcze skrzydła jazzu”. Czy może raczej „Jazzu”.

²⁹ Mniej giełd i plebiscytów w radio, „Jazz” 1970, nr 9(169), s. 16.

³⁰ E. Gierek, *Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972*, Warszawa 1978, s. 55, cyt. za: B. Tracz, *Powstrzymać „dywersję moralną Zachodu”. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce w latach 60. i 70. XX wieku*, w: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. D. Magier, Lublin 2016, s. 435.

³¹ Por. R. Shuker, *Understanding Popular Music*, London–New York 1994, s. 72.

BIBLIOGRAFIA

- Bittner K., *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017.
 Brodacki K., *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010.
 Dąbkowski G., *Kontrowersje wokół big-beatu w publicystyce lat 60.*, „Kultura Popularna” 2014, 2(40).
 Gaszyński M., *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*, Ożarów Mazowiecki 2012.
 Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
 Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej. Lata 1958–1973*, Warszawa 2014.
 Mielczarek T., *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne w PRL*, Kielce 2003.
 Shuker R., *Understanding Popular Music*, London–New York 1994.
 Toborek T., *Początki big-beatu w prasie PRL*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2002, 10(21).
 Tracz B., *Powstrzymać „dywersję moralną Zachodu”. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce w latach 60. i 70. XX wieku*, w: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. D. Magier, Lublin 2016.

²³ M. Garztecki, *O potrzebie krytyki pozytywnej*, „Jazz” 1969, nr 9(157), s. V.

²⁴ Por.: M. Garztecki, *Fan-cluby czy kluby piosenki*, „Jazz” 1969, nr 5(153), s. 17–18; J. Abstawski, *Bez kredytu*, „Jazz” 1969, nr 5(153), s. 18; M. Misiurewicz, *Kupić, nie kupić*, „Jazz” 1969, nr 6(154), s. 17; J. Abstawski, *Bez kredytu* [cz. 2], „Jazz” 1969, nr 6(154), s. 16, 19; M. Misiurewicz, *O Opolu, piosenkach i telewizji raz jeszcze słów kilka*, „Jazz” 1969, nr 9(157), s. IV; J. Szprot, *Definicje i konfrontacje*, „Jazz” 1969, nr 10(158), s. 16; J. Mechanisz, *Co najbardziej utrudnia rozwój naszego życia rozrywkowego*, „Jazz” 1970, nr 9(169), s. 16, 19; G. Michalski, W. Panek, *Uwagi o stylu w muzyce beatowej*, „Jazz” 1971, nr 2(174), s. 16–17.

²⁵ A. Keyha, *Polski beat. Nurty i źródła natchnienia*, „Jazz” 1970, nr 11(171), s. 13, 16, 19.

²⁶ W. Mann, A. Olechowski, *Bez jakiego kredytu?*, „Jazz” 1969, nr 9(157), s. V.

²⁷ M. Garztecki, *O potrzebie krytyki pozytywnej*, „Jazz” 1969, nr 9(157), s. V, VII.

²⁸ J. Abstawski, *Ekonomia beatowa czyli jeszcze raz o kredycie*, „Jazz” 1969, nr 11(159), s. 16.

Beata Cieślak & Jacek Kurek

MEMENTO...

SBB. PIERWSZA DEKADA

Józefowi, Jerzemu i Apostolisowi w 50. rocznicę ich wspólnego grania

Pojęcie piosenki – to pojęcie względne. Czy jest to coś, co nadaje się tylko do nucenia przy goleniu? Nawet z tego punktu widzenia nie jestem pewien, czy ktoś tam mojego utworu też sobie nie zanuci. [...] To przecież wcale nie musi być la, la, la!

Józef Skrzek

Józef Skrzek, Jerzy „Keta” Piotrowski, Apostolis „Lakis” Anthimos (Antymos)², czyli Silesian Blues Band, który oficjalnie zadebiutował w styczniu 1971 r., w chwili, gdy

piszę te słowa, obchodzi 50-lecie istnienia. Z tej okazji Muzeum w Chorzowie przygotowało poświęconą grupie wystawę „Wolność z nami / Freedom With Us”, a wraz z Miejskim

¹ Artykuł zainspirowany został scenariuszem wystawy „Wolność z nami / Freedom With Us” przygotowanej latem 2021 r. przez Muzeum w Chorzowie z okazji jubileuszu 50-lecia powstania grupy SBB. Jego autorami są niżej podpisani.

² Józef Skrzek – ur. 2 lipca 1948 r. w Michałkowicach (obecnie dzielnica Siemianowic Śląskich). Ojciec Ludwik pracował na kopalni, mama Maria zajmowała się domem. Ukończył Liceum Ogólnokształcące im. Mikołaja Kopernika w Katowicach i Średnią Szkołę Muzyczną im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach. W 1970 r. nagrał z grupą Breakout album *70a*. W roku 1971 wraz z Jerzym Piotrowskim i Apostolisem Anthimosem (początkowo także Ireneuszem Dudkiem) założył zespół Silesian Blues Band, który w latach 1972–1973 z Czesławem Niemenem działał jako Grupa Niemen (przez pewien czas w składzie z Helmutem Nadolskim i Andrzejem Przybielskim), odnosząc doniosłe artystyczne sukcesy. Po zakończeniu współpracy z Niemenem Skrzek przywrócił samodzielność zespołu SBB, który z inspiracji Franciszka Walińskiego pozostał w nazwie inicjały, ale rozwinął je w inne słowa: Szukaj, Burz i Buduj (Search, Break & Build). W roku 1980 Skrzek rozpoczyna karierę solową. Jest autorem muzyki do wielu spektakli teatralnych i filmów, m.in. Lecha Majewskiego: *Pokój saren*, *Wojaczek*, *Angelus*, *Młyn i krzyż*. W cieniu stanu wojennego i w następnych latach pojawia się ze swoją twórczością w kościołach. Regularnie uczestniczy w majowych pielgrzymkach świata męskiego do Piekar Śląskich, gdzie także dzieli się muzyką... Jerzy „Keta” Piotrowski – ur. 9 lutego 1950 r. w Żywcu, dzieciństwo i młodość spędził w Katowicach. Po ukończeniu szkoły średniej pracował w Biromecie, gdzie prowadził zakładowy radiowęzeł. W wolnym czasie zaglądali tam Irek Dudek z Maciejem Radziejewskim, wspólnie muzykując. Po rozpadzie SBB współpracował m.in. z Johnem Porterem, zespołem Kombi (gdzie zastąpił Jana Plute). Na płycie *Nowy rozdział* zagrał na elektronicznej perkusji Simmonsa. Był to pierwszy taki przypadek w polskiej muzyce rockowej. Keta współpracował także z: Krzysztofem Scierańskim, Martyną Jakubowicz, zespołami Pick Up, Young Power, Irkiem Dudkiem (a wcześniej jego zespołem Shakin' Dudi), Stanisławem Sojką, Dżemem. Podczas trasy odrodzonego SBB po Stanach Zjednoczonych w 1994 r. postanowił tam zostać na stałe. Jednak dwadzieścia lat później wrócił do SBB. Apostolis „Lakis” Anthimos – ur. 25 września 1954 r. w Siemianowicach Śląskich w rodzinie greckich emigrantów. Mieszkał w Katowicach-Piotrowicach, potem na Koszutce, gdzie poznał chłopaka z sąsiedztwa, późniejszego skrzypka Jana Błędowskiego. Założył grupę Fatum (grali w nim m.in. Jacek Gazda, Ryszard Patałas, później tworzący z Błędowskim pierwsze wcielenie zespołu Krzak). Po opuszczeniu SBB współpracował m.in. z: zespołem Krzak, Osjan, Tomaszem Stańką, Krzesimirem Dębskim, Tomaszem Szukalskim, Michałem Urbanakiem, ale także Johnem McLaughlinem, Patem Methenym czy Jackiem DeJohnette, Arludem Andersenem, Etienne'em Mbappe, Garym Husbandem. Chętnie występuje z wieloma artystami bliskiej sobie greckiej ziemi przodków, m.in.: Papadopoulousem Thimiossem, Tsabropoulousem Vasillisem, Vangelisem Katsoulisem czy Jorgosem Dalarasem. W projekcie Athens Liberation Orchestra pełnił funkcję perkusisty.

Domem Kultury Batory i Urzędem Miasta pierwszą w historii poświęconą wyłącznie triu (chwilami kwartetowi) konferencję naukową. Zespół cieszy się nadzwyczajnym i w zasadzie bezapelacyjnym uznaniem, ale paradoksalnie nie towarzyszą temu obszerniejsze omówienia jego twórczości. W 2003 r. ukazała się biografia grupy pióra Andrzeja Hojny i Michała Wilczyńskiego³. Powstaje kolejna. Wartościowe są komentarze kolejnych wznowień płyt, w czym szczególnie zasłużona jest oficyna GAD Records. Jeżeli zestawić to jednak np. z kilkoma obszernymi książkami poświęconymi porównywalnemu pod względem dorobku Czesławowi Niemenowi dziesiątkami artykułów naukowych oraz licznymi organizowanymi konferencjami naukowymi – różnica zaiste zdumiewa⁴.

PIWNICA

W piwnicznej Izbie trzech Młodych zapaleńców

w letnim ukropie wylewa poty ćwicząc na instrumentach bez opamiętania...

Matka podaje im chleb z tłustym...

Są zdeterminowani, stawiają wszystko na Jedną Kartę...

Tak powstaje Band na miarę Światową!

Z komentarza do płyty SBB (2012)

Podobno Apostolis Anthimos jeszcze jako amator co dzień modlił się gorąco, by dane mu było grać w jednej kapeli z Józkiem Skrzekiem. Było warto!⁵. Trwające po kilkanaście godzin próby młodych trójki artystów wypełniały intensywną muzyką bytomski klub Pyrlik, a potem siemianowicki Siemion, gdy jednak dbające tam o czystość panie i inni pracownicy ostatecznie utracili cierpliwość, młodziem-

cy powrócili tam, gdzie wszystko się zaczęło – do piwnicy w michałkowickim (dzielnica Siemianowic Śląskich) domu Józka Skrzeka. Grali całymi dniami, jak w transie, inspirując się bluesem, blues-rockiem, ale i jazzem. Józefa – niedawnego studenta Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach (obecnie Akademii Muzyczna im. Karola Szymanowskiego) – ciągnęło dodatkowo do klasyki. Pierwszy jednak był blues, obecny nie tylko w nazwie zespołu (zresztą Skrzek na krótko w roku 1970 dołączył do zespołu Breakout, koncertując z nim i nagrywając album *70a*). Irek Dudek, który na krótko znalazł się w składzie grupy, powiedział: *Grali wielogodzinne, wyczerpujące próby. Ja studiowałem, więc nie bardzo mogłem poświęcać im tyle czasu, ile bym chciał, ale to była niesamowita szkoła, fantastyczny warsztat. Graliśmy wtedy różne rzeczy: od czarnego i białego bluesa aż po blues-rocka. Znakomita szkoła!*⁶. Skrzek wspominał: [...] *pamiętam numery takie jak Nie będę z tobą psów pasał i Erotyk. Od zawsze jednak kombinowaliśmy przy aranżach, lubiliśmy grać bluesy, ale i inne „śmigulce”. Wszystko to, co wokół bluesa! Ile ja się tego nasłuchiwałem w śląskich klubach. To w nich było mi dane poznać bluesa, że tak powiem, w praktyce... Wtedy też powstawały zręby Mementa*⁷. W rzeczy samej, nagrana w 1971 r. pierwsza wersja *Mementa* z banalnym tryptykiem w warstwie muzycznej różni się od tej wydanej w 1980 r. na płycie zamykającej – jak się okazało – pierwszy okres działalności grupy. Jest intensywnie bluesrockowa, w bluesie zakorzeniona z orientальnymi elementami, nie zaś jak ta oficjalna progresywna. Ostał się jednak tekst, pierwszy, jaki napisał Julian Matej (Romuald Skopowski) dla zespołu, zarazem

³ A. Hojny, M. Wilczyński, *SBB. Wizje. Autoryzowana historia zespołu*, współpraca M. Zych, Katowice 2003.

⁴ Poza monografią Dariusza Michalskiego, Romana Radoszewskiego, wskażmy chociażby na trzy tomy (płon konferencji naukowych) Czesław Niemen i jego płytowe dzieła (Lublin 2014–2020), albo też *Unisono na pomieszczone języki*, w następnych edycjach *Unisono* w wielogłosie.

⁵ portal.vivid.pl, 2000.

⁶ J. Kurek, *Silesian Blues Band. Bluesowe źródło SBB. W 50. rocznicę powstania zespołu*, „Twój Blues” 2021, wiosna, nr 84, s. 35. Irek Dudek w 1971 r. w składzie Silesian Blues Band krótko grał na harmonijce ustnej. W 1974 r. wraz z Maciejem Radziejewskim założył zespół Apokalipsa, przez który przewinił się m.in. Marek Surzycz i Jan Borysewicz. Duży komercyjny sukces odniósł jego pastiszowy zespół Shakin' Dudi. Twórca legendarnego bluesowego festiwalu Rawa Blues, którego pierwsza edycja miała miejsce w 1981 r.

⁷ Tamże.

pierwszy słowno-muzyczny utwór grupy. Dla obu twórców czasy II wojny światowej miały ogromny wpływ na artystyczną tożsamość. Matej przyjechał najpierw na Dolny Śląsk z Kresów⁸. Słowa *Mementa* były tu niezwykle istotne. Odwoływały zarówno do rodzinnej historii Mateja, jak i Skrzeka, którego stryj – także Józef – został zamordowany w Bytkowie (sąsiadująca z Michałkowicami dzielnica Siemianowic Śląskich) przez Niemców podczas II wojny. W dużej mierze właśnie pamięć o tym ważnym tekście pozwoliła przetrwać idei utworu do końca lat 70.

*Właściwie nie ma nic nadzwyczajnego
W spożywaniu owoców
Ani w nim samym
[...]
Córko
Zabici leżą pośród jabłek w sadzie⁹.*

Rozwinięte od około szóstej minuty tempo przywołuje na myśl improwizacje znane z twórczości Ten Years After. Ten utwór to świadectwo bluesowych źródeł wczesnej muzyki jakże później progresywnego SBB. To także obraz początków, pierwszych poszukiwań, „pierwszych ważniejszych odkryć”. Pierwotna wersja *Mementa* rozpoczyna, a druga zamyka kluczową dekadę w historii zespołu. Pierwszą nagrywał Silesian Blues Band, drugą Szukaj, Burz i Buduj. A to, co je łączy, to twórcy i tekst¹⁰. Julian Matej tak mówił o Józefie: *Józek jest człowiekiem głęboko zakorzenionym w sensie miejsca – właśnie Śląska, właśnie Michałkowic, ojcowizny – mówi, że „to jest mój dom, dom mojego Ojca, tam się urodziliśmy, tam moi*

rodzice, tam moje rodzeństwo”. Ktoś niedawno napisał o Józku, że jeśli nie byłby genialnym kompozytorem – a takim jest – byłby genialnym organistą w kościele św. Michała w Michałkowicach. I jest to prawda – Józek się z tym miejscem utożsamia. Dla niego jest bardzo ważne, że on znalazł się tam z miłości rodziców i kultywuje tam własną miłość. Dla niego zdanie „z miłości jestem” jest tak istotne, że on ciągle szuka potwierdzenia, że jego przynależność do Śląska, do ojcowizny wywodzi się z tego, że jest to akt miłości. Zauważ, jak on mówi o swoich rodzicach, jacy są dla niego ważni... On siedzi sobie na swoim placu przed domem, ma naprzeciwko zrujnowany dom, martwy szyb kopalni „Michał”, ogródki działkowe, ulica Komuny Paryskiej z domami bądź zburzonymi, bądź takimi, gdzie okna zaślepiono ceglami... ale to jest Jego miejsce – tam się narodził. Dlatego „Z miłości jestem” – to słowa, które pozwalają mu żyć¹¹.

*z miłości jestem
z których krwi krew moja
z miłości jestem czy też z woli męża
z których kości kość moja
[...]
nie słyszałem w tym domu
cichych dzwonków tliwości
z których myśli myśl moja
nie widziałem nigdy waszych pocałunków
dlaczego zatem gdy odeszło jedno
drugie odeszło
z miłości jestem¹².*

*W kołysce dłoni twych (Ojcu)
Wspominam słodkie dni,
W kołysce dłoni twych*

⁸ Julian Matej (Romuald Skopowski) – poeta, autor zdecydowanej większości tekstów w pierwszej dekadzie istnienia zespołu, znany także jako Rufin Podolski: *Galazka rdzy, Wolność bezbrzeżna, Czekam na błękit, Zasiadziałem się, czas na mnie*. W twórczości SBB wyrzmiwiają także słowa Józefa Skrzeka oraz wielu innych autorów. Są to: Heike Aretz, Arystoteles, Paweł Brodowski, Paul Drasch, Jacek Grań (Franciszek Walicki), Keef Hartley, Bogdan Loeb, Lech Majewski, Anna Mierzwińska, Marek Milik, Krzysztof Niewręda, Cyprian Norwid, Tomasz Pałasz, Józef Pless, Alina Skrzek, Tadeusz Ślawek, Tomasz Somlo, Kamila Stabach, Paul Wertico, Tom Winter.

⁹ *Memento z banalnym tryptykiem z płyty Memento z banalnym tryptykiem*; muz. Józef Skrzek, sl. Julian Matej (LP 1980, CD ed. 2004).

¹⁰ J. Kurek, dz. cyt., s. 34–37.

¹¹ A. Hojn, M. Wilczyński, dz. cyt., s. 37–38.

¹² J. Matej, *Z których krwi krew moja* (w oryginale wiersz nie miał tytułu).

*Jawił się znów szczęśliwy sad,
Wschodził tam ciepły deszcz¹³.*

Prowadząc gości do legendarnej piwnicy pierwszych prób zespołu, Józef czasami dziwi się, jak zmieścił się tam wysoki Franciszek Walicki¹⁴, który po latach wspominał: *W piwnicy panował półmrok. Była ciemna, niska, wilgotna. I tam, w tych niecodziennych warunkach, trzech młodych ludzi [...] tworzyło muzykę, która przeszła do legendy polskiego rocka [...]. Słuchałem ich muzyki z mieszanymi uczuciami. Spodziewałem się ciężkiego śląskiego rocka, a oni grali coś zupełnie innego. Początkowo byłem rozczarowany, bo nie mogłem połapać się, o co im chodzi, wydawało mi się, że grają nieczysto, zwłaszcza Antymos, że to jakaś kakofonia. Ale po kilku minutach ta muzyka zaczęła wciągać. Długie wstępy i rozciągnięte solówki tworzyły klimat, a kiedy zamieniały się w rwący potok, było jasne, że mam przed sobą wirtuozów. Ta muzyka była czymś zupełnie innym niż to, co grały w tym czasie polskie zespoły; łączyła w sobie elementy klasycznego bluesa, żywioł rock’n’rolla, agresję Hendrixa, funky i nowoczesny jazz. Była syntezą różnorodnych rodzajów muzyki, ale syntezą tworzącą nierozdzielalną całość¹⁵*. Podobne wrażenie odniósł przy pierwszym spotkaniu z triem autor jego anglojęzycznych tekstów i pomysłodawca tytułu drugiej płyty SBB płyty *Nowy horyzont* Paweł Brodowski¹⁶. Andrzej Matysik o tamtych pierwszych latach powiedział: *Byłem na jednym z pierwszych koncertów grupy Silesian Blues Band. W składzie z Jurkiem, Lakisem, Józkiem i Irkiem na harmonijce. To był bytomski Pyrlik. Ten koncert zrobił na mnie wrażenie. Fajne, żywe granie. Był to chyba pierwszy*

w moim życiu koncert o takiej dawce energii. Znanej wyłącznie z płyt Mayalla, Alexisa Kornera czy Stonesów. To był tak dobry koncert, że później żałowałem, jak powstało SBB. Myślałem sobie: szkoda tamtego zespołu¹⁷. Upłynie jeszcze nieco czasu, zanim nagrana zostanie pierwsza płyta grupy – zarazem pierwsza koncertowa w historii polskiego rocka (już pod SzylDEM Szukaj Burz i Buduj). Będą już za nią spektakularne sukcesy w grupie Niemen, a Józef rozpocznie od słów przywitania, które dopiero po latach zostaną opublikowane – w edycji z roku 2021: *Na wstępie chciałbym jednak zaprezentować formę, którą uważamy za przewodnią... bluesa¹⁸*. Ten brawurowy debiut był naturalną konsekwencją filozofii muzycznej zespołu.

GRUPA NIEMEN

*Wielka Przygoda z Niemenem... Wielki Świat...
Wielka Scena... Koncert z Mahavishnu
Orchestra... Nagrania z Mackiem...
Marionetki... Wielka Przyjaźń...
Smutne Rozstanie...
Z komentarza do płyty SBB (2012)*

Będąc u szczytu mocy twórczych, Czesław Niemen pod koniec 1971 r. zaproponował (być może z inspiracji Helmuta Nadolskiego, choć wersji jest więcej) współpracę Józefowi Skrzekowi, który postawił jednak warunek – przyjęcie zaproszenie, jeżeli w zespole znajdą się „Lakis” i „Keta”. Tak też się stało i 22 grudnia 1971 r. Grupa Niemen oficjalnie zadebiutowała w składzie: Czesław Niemen, Józef Skrzek, Apostolis Anthimos, Jerzy Piotrowski, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski. 17 sierpnia 1972 r. odbył się koncert Grupy Niemen pod-

¹³ J. Matej, *W kołysce dłoni twych (Ojcu)*.

¹⁴ Franciszek Walicki – menedżer wielu wykonawców lat 60., 70. i 80. XX w. Wśród nich znajdują się: Rhythm & Blues, Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, Breakout, SBB. Poza nowym brzmieniem nazwy Szukaj, Burz i Buduj wymyślił także znak skorpiona. Jako Jacek Grań jest autorem tekstu do kompozycji *Odłot* z pierwszej płyty zespołu.

¹⁵ F. Walicki, *Szukaj, Burz, Buduj*, Warszawa 1995, s. 47.

¹⁶ Rozmowa Jacka Kurka z Pawłem Brodowskim (lipiec 2021).

¹⁷ M. Babko, *Ziuta Blues*, Poznań 2008, s. 48.

¹⁸ Wypowiedziane przez Józefa Skrzeka słowa z powitania publiczności zebranej w „Stodole” w kwietniu 1974 r.

czas olimpiady w Monachium, m.in. z Mahavishnu Orchestra i Charles Mingus Dynasty. Powstały dwie części *Marionetek*, a nagrana w stolicy Bawarii we współpracy z producentem i inżynierem dźwięku Reinholdem Mackiem (później współpracował m.in. z: T. Rex, Deep Purple, The Rolling Stones, Electric Light Orchestra i Queen) *Ode to Venus* – nazywana jest czasem zerową płytą SBB, z uwagi na intensywny wkład jej członków w ostateczny efekt (zespół był już wtedy kwartetem) – eksperymentalny czy awangardowy, za to najbardziej rockowy. SBB i Mack spotkali się także po latach podczas prac nad albumami *New Century* (2005) i *Za linią horyzontu* (2016). Już jednak w czerwcu 1973 r. Józef, Apostolis i Jerzy rozstali się z Czesławem Niemenem i powrócili na Śląsk¹⁹. Skrzek wspominał: *Gdy latem 1973 r. odeszliśmy od Niemena, wszyscy nam grozili, że będziemy skończeni, czeka nas tylko bieda, nic więcej*²⁰.

CHCIELIŚMY DZISIAJ PRZEDSTAWIĆ WAM MUZYKĘ...

*Dajcie mi waszą wolność,
dajcie mi wasze dłonie.
O chmury moje – obłoki –
zaprowadźcie do niej...*

Odlecieć z wami
Jacek Grań (Franciszek Walicki)

Pod koniec 1973 r. do SBB na krótko dołączył skrzypek Jan Błędowski – kojarzony w tym czasie z pierwszym wcieleniem zespołu Krzak i Czesławem Niemenem. Po odejściu z SBB reaktywował Krzak, a gdy opuścił i ten zespół, współpracował m.in. z Laboratorium, Irkiem

Dudkiem, a po wyjeździe do Niemiec także tamtejszymi wykonawcami. Na początku 1974 r. do akcji raz jeszcze, tym razem na dłużej, wkroczył wspomniany już „ojciec chrzestny polskiego rock and rolla” Franciszek Walicki. Zespół nie powrócił już do szyldu Silesian Blues Band. Za sprawą Walickiego nazywać się odtąd będzie Szukaj Burz Buduj, ze szczególnym uwzględnieniem wartości słowa „buduj” (choć spektakularne zburzenie fenomenalnie rozwijającej się współpracy z Niemenem nie jest bez znaczenia). Raczej apokryficzną informacją jest, że po raz pierwszy nowej nazwy zespół użył 4 lutego 1974 r. – podczas trasy odbywanej w zastępstwie holenderskiej grupy Woodwind w krakowskiej hali KS „Wisła”. Prawdą jest natomiast, że część publiczności nie przyjęła wówczas muzycznej propozycji grupy i opuściła salę przed końcem koncertu. Debiut SBB to, jak wspomniano, pierwsza polska oficjalna płyta zespołu rockowego nagrana na żywo. W marcu 1974 r. w ukazującym się na Śląsku tygodniku „Panorama” pojawiła się informacja, że podczas koncertu w jednym ze śląskich klubów SBB nagra debiutancki album. Stało się to jednak ostatecznie w warszawskim klubie Stodoła. 18–19 kwietnia 1974 r., podczas dwóch koncertów, nagrana została muzyka na debiutancki LP, będący pierwszą oficjalną koncertową płytą w historii polskiej muzyki rockowej. Sławomir Piwowar²¹, późniejszy drugi gitarzysta SBB, wspominał: *Znałem SBB od pierwszego koncertu w „Stodole”. Ten występ zrobił na mnie niesamowite wrażenie, tylko trzech ludzi – a jak grają. Nie było tak potężnie brzmiącej kapeli w Polsce, to było jak objawienie, jak feniks z popiołów*²². Skrzek tak zapamiętał tę chwilę: *Gdy w kwietniu 1974 r.*

*graliśmy koncerty w „Stodole”, przyjechała ekipa Polskich Nagrań. Ze sprzętem, z którego nasz akustyk Grzesiu Maniecki – bardzo się śmiał. Na Śląsku dzieci miały lepsze magnetofony*²³. A przy innej okazji dodał: *Trzeba inaczej traktować nagrania studyjne, a inaczej granie koncertów. Zespół na koncertach zawsze miał bardzo dużą wolność, graliśmy, co chcieliśmy. Natomiast w studio bawiliśmy się. Mieliśmy do dyspozycji wielosłady, to aż się prosiło o wykorzystanie. Bardzo chciałem to rozwijać. Płyty trzeba traktować jako zupełnie oddzielny rozdział w naszej karierze. Albumy wcale nie odzwierciedlały wszystkiego, co robiliśmy. Na koncertach tworzyliśmy zupełnie coś innego, nawiązując fragmentarycznie do tego, co pojawiało się właśnie na nowej płycie*²⁴. Podkreślając koncertowo-improwizacyjny walor zespołu, Jerzy Piotrowski z pewną przesadą mówił: *Nigdy do końca nie sprawdzaliśmy się w studiu, to nam nigdy całkowicie nie odpowiadało*²⁵.

AFERA

W czerwcu roku 1974 SBB koncertowali m.in. w zachodnoniemieckich klubach „Sinkkasten”, „Zoom” i „Palmengarten”. Potencjał zespołu dostrzegli przedstawiciele CBS Records. Latem 1974 r. muzycy, nie godząc się na artystyczne kompromisy i chcąc pozostać przy swoim charakterze muzyki, rezygnując z intratnego kontraktu z niemieckim oddziałem prestiżowej wytwórni CBS Records. 29 czerwca 1974 r. odbył się nocny koncert w amfiteatrze w Opolu „Rock przez cały rok” poza głównym programem festiwalu. Zespół dzielił czas koncertu z grupą Novi Singers. SBB zagrało *Wizje* i *Figo Fago*. Nawet po bisie tamtego koncertu ani konferansjerzy, ani wykonawcy nie mogli jednak wejść na scenę. W końcu Józek sam

zapowiedział Novych... *Od tego momentu – wspominał Skrzek – było jasne, że to my jesteśmy idolami. Zmieniały się pewne wartości, trafiliśmy w czas*²⁶.

Na Jazz Jamboree w październiku tego samego roku trio ze Śląska wykonało tylko jeden utwór *Razem z wami* – zawierający tematy z *Wicher w polu dmie* i *Wolność z nami*. Ten ostatni wykonany został w wersji wokalne, a słowa w kontekście epizodu z CBS nabierały szczególnego znaczenia. *Afera! Kontrakt już był przygotowany, ale powiedziałem, że skoro nie mamy swobody artystycznej, to my tego nie podpiszemy. Kupujecie nas z naszą muzyką. Byliśmy prawdopodobnie jedynymi na świecie, którzy zerwali kontrakt z CBS. Zagraliśmy piękny koncert na Jamboree i poszliśmy dalej w biedę. Biedę, ale swoją, niezależną. Artysta musi mieć wolność*²⁷. W komentarzu do płyty SBB wydanej w 2012 r. czytamy: *Jeśli Cyfry grają rolę to w tym Czasie poszło jak w Marzeniach... Wszystko się zgrało... Muzyka, Kariera, Szczęście... Nocny Koncert w opolskim amfiteatrze... Nagranie płyty live w Stodole... Jazz Jamboree... Świat... Wspaniała Publika... Zaskakujące Brzmienia... Fantastyczne Odkrycia w Aranżacji... Rytmika na miarę Pulsu młodzieżowego Wigoru... Nie wiedzieliśmy jeszcze wtenczas o Cierpieniu...*²⁸

SŁOWIAŃSKIE DZIEWCZYNY

W grudniu 1974 i styczniu 1975 r. w studiu Polskich Nagrań powstał drugi LP *Nowy horyzont* (tytuł wymyślił, jak wcześniej wspomniiano, Paweł Brodowski). W maju 1975 r. – trasa w Szwecji z Jack The Lad (Anglia) i Splash! (Szwecja); jeden z koncertów, w Karlstad, został utrwalony na taśmie i po latach wydany. To kolejne świadectwo ukazujące fenomen ze-

¹⁹ J. Kurek, Czesław Niemen – Józef Skrzek. *Starcie tytanów?*, w: Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2, red. P. i E. Chlebowscy, Lublin 2017, s. 71–78.

²⁰ A. Hojn, M. Wilczyński, dz. cyt., s. 252.

²¹ Sławomir Piwowar – gitarzysta, kompozytor, aranżer. W latach 70. XX w. współpracował z Czesławem Niemenem. W latach 1979–1980, a potem 2006, 2014 był gitarzystą SBB. Na płycie *Memento* z *banalnym* tryptykiem znalazła się jego kompozycja, którą nagrał tylko z udziałem Józefa Skrzeka – *Trójkąt radości* (tytuł pochodzi od nazwy części Warszawy, w której Piwowar mieszkał aż do śmierci w 2015 r.). W latach 80. współpracował z Grzegorzem Ciechowskim, później także m.in. z zespołem Spitfire, Robertem Cichowiczem, Kasią Kowalską czy Urszulą.

²² Z komentarza do płyty: *SBB. Complete Tapes 1974* (2007).

²³ Tamże.

²⁴ A. Hojn, M. Wilczyński, dz. cyt., s. 45.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 35.

²⁷ Słowa Józefa Skrzeka. Tamże.

²⁸ Por. scenariusz wystawy „Wolność z nami / Freedom With Us”.

społu, jego perfekcyjny warsztat i nieomal nieograniczone możliwości stylistyczne. Apostolis Anthimos wspomina: *Pojechaliśmy zarobić na głośniki. Potem przywieźliśmy je do Polski, źle podłączyliśmy i spaliliśmy za pierwszym razem*²⁹. W październiku 1975 r. członkowie SBB weszli do studia Polskich Nagrań po wielomiesięcznym remoncie jako pierwsi artyści. Nagrali trzeci album zatytułowany *Pamięć* (w sklepach ukaze się blisko rok po nagraniu). Był to zarazem pierwszy w pełni studyjny album grupy i, jak ujął to Michał Wilczyński: *bezdyskusyjnie jedno z najważniejszych dokonania polskiego rocka progresywnego wszech czasów*³⁰.

W 1976 r., po nawiązaniu kontaktu z Dietmarem Lausseggerem – szefem wiedeńskiego sklepu „For Music”, muzycy zaczęli zaopatrywać się tam w sprzęt. To z kolei doprowadziło do kontraktu Józefa z firmą Norlin, właścicielem Moog Music na cały świat. Firma zawierała umowy promocyjne z wybranymi i wybitnymi muzykami, wśród nich znajdowali się m.in.: Rick Wakeman (Yes), Tony Banks (Genesis), Keith Emerson (Emerson, Lake and Palmer), Patrick Moraz (Yes, The Moody Blues) Jan Hammer (Mahavishnu Orchestra) – w gronie wymienionych „legend” muzyki progresywnej Józef Skrzek był jedynym artystą „zza żelaznej kurtyny” (wprawdzie Hammer pochodził z Czechosłowacji, ale opuścił kraj w 1968 r. i działał, odnosząc sukcesy w USA). Na początku 1977 r. w ankiecie miesięcznika „Non Stop” Józef Skrzek uznany został za kompozytora roku, piąte miejsce zajął jako wokalista, zwyciężył też jako lider pierwszego (po raz drugi już) zespołu, którego płyta *Pamięć* uznana została

za najlepszą. W kategorii „wykonawcy, których nagrań oczekujesz” zespół SBB zajął miejsce drugie. W marcu i kwietniu 1977 r. w studiu Polskich Nagrań powstawała płyta *Ze słowem biegnę do ciebie* (w sprzedaży miała się ukazać jednak dopiero jesienią 1978 r.) wypełniona dwiema suitami, którym w pierwotnym zamysśle miała towarzyszyć orkiestra symfoniczna. Z braku finansów pozostały syntezatory Józka. W marcu 1977 r. równoległe do prac nad *Ze słowem biegnę do ciebie* w studiu Polskich Nagrań SBB nagrał z Haliną Frąckowiak płytę *Geira*³¹. Artystka była jedyną kobietą, z którą zespół zrealizował studyjne nagrania (choć występował jeszcze z Marianną Wróblewską).

W kwietniu – kilka dni po ukończeniu sesji *Ze słowem...* w praskim studiu Mozarteum powstał album SSB nazwany od jednego z dwóch utworów *Wołanie o brzęk szkła* (ale także *To uha po zvoněni střepů* oraz *Slovenian Girls*). W komentarzu do płyty SBB (2011) czytamy: *Graliśmy z „Ketą” w wiedeńskim Luna-Parku, kiedy pojawili się Młodzi rozradowani Europejczycy, którzy oczarowani naszą Muzą zaproponowali JOB z Klasą... I tak rozpoczęły się regularne trasy koncertowe po Świecie... Nagrania płytowe, promocje medialne, show-businessowy sznyt na Wielką Skalę... Oni robili West, a my z tęsknoty graliśmy East... Aż zrozumieli Slovenian Girls.*

WELCOME IN RADIO OPOLE

W 1976 r. w studiu Polskiego Radia w Opolu zespół nagrał utwór *Niedokończona progresja*. Niebawem zdomowił się tam na dobre. Powstawały kolejne realizacje. Latem na kasecie

magnetofonowej Zakładu Usług Wideo-Fonicznych „Wifon-Polteł” ukazał się zbiór dzieł utworów pt. *Jerzyk*. Tam też zrodziły się albumy *Welcome* i *Memento z banalnym tryptykiem*. Grupa zarejestrowała wiele nagrań radiowych, a Józef Skrzek pierwsze klasyczne solowe płyty *Pamiętnik Karoliny*, *Ojciec chrzestny Dominika* i *Józefina*. Ich wydanie spłotło się z końcem pierwszej fazy istnienia SBB oraz początkiem samodzielnej aktywności autora. *Jerzyk* nieco zaskakiwał. To wybór krótkich form, zrealizowanych na przekór malkontentom zarzucającym zespołowi dłużyżni i dużo było w nich funku. Kompozycje, które nie zmieściły się na kasecie, dodano do płytowych reedycji w roku 2004 i 2021. Opublikowano w nich także jedyny w repertuarze SBB utwór napisany przez kompozytora spoza zespołu, Adama Makowicza (*Jak było, tak było, ale jest*). *Jerzyk* ukazał się, gdy wydawanie kaset magnetofonowych stanowiło jeszcze w Polsce nowość. Nieżyjący już kierowca zespołu Jerzy „Auszus” Jagiełło uparczywie prosił Józefa, by ten upamiętnił go w jakimś utworze. W końcu zdarzyło się to w utworze tytułowym kasety *Jerzyk*. W listopadzie 1977 r. w hanowerskim Tonkooperativ Studio odbyła się sesja nagraniowa do płyty *Follow My Dream* realizowana z myślą o pierwszym wydawnictwie SBB przeznaczonym na rynek zachodni. W grudniu 1977 r. w Berlinie Wschodnim zespół nagrał płytę znaną jako *Amiga Album* – sesja nagraniowa zrealizowana pod koniec grudnia 1977 r. koresponduje muzycznie z *Jerzykiem*. Na *Amidze* znalazł się utwór *Profesor Moog* (zresztą bez użycia mooga).

Dziś choć studio muzyczne Radia Opole znajduje się w innym budynku, nosi imię SBB, a część znajdujących się tam instrumentów grupy przez kilka miesięcy zdobiła wspomniana chorzowska wystawa.

DLA MARLEYA WARTO BYŁO ZARYZYKOWAĆ

2 lipca 1978 r., w dniu trzydziestych urodzin Józefa Skrzeka, SBB jako pierwszy wykonawca z Polski (potem były jeszcze Republika i Maanam) wystąpiło na Festiwalu w Roskilde przed półmilionową publicznością, wychodząc na scenę po zespole Boba Marleya. To jeden z największych koncertowych sukcesów zespołu. Roskilde jest odbywającym się w Danii od 1971 r. festiwalem, nazywanym europejskim Woodstock. Skrzek wspominał: *Koncert na jednej Scenie z Bobem Marleyem... Niewiarygodne... Bożyszcze Jamajki i Świata reggae śpiewa z chórem „Happy Birthday To You”, a za chwilę gramy Koncert dla pół miliona Ludzi... Piękne Świętowanie 30-tki...*³²

*To był piękny prezent na moje urodziny 2 lipca 1978 r. Marley stał otoczony swoimi chórzystkami, zziąjany, a my stremowani. Potraktował nas bardzo życzliwie, mówił, że jesteśmy partnerami. Wiedział, skąd pochodzimy. Na ten duński koncert przemyliłem w samochodzie naszego gitarzystę Antymosa Apostolisa, który nie miał paszportu. Przejechał granicę z dokumentem podobnego do niego technika SBB o pseudonimie Hindus. Dla Marleya warto było zaryzykować*³³.

Michał Wilczyński: *Technicy znoszący sprzęt Marleya ze sceny po jego koncercie chcieli przez pomyłkę zabrać Polymooga Józefa, ponieważ był w identycznym futerale jak ich egzemplarz. Bardzo ich dziwiło, że ktoś w Europie ma już Polymooga (!), że jest to zespół z Polski (!!!), i występuje po Bobie Marleyu (!!!)*³⁴.

MEMENTO PO RAZ DRUGI I (NIEKONIECZNIE) OSTATNI...

We wrześniu 1978 r. w studiu opolskiej rozgłośni Polskiego Radia powstała płyta *Welcome*.

²⁹ Tamże.

³⁰ Z komentarza do wznowienia płyty (2020).

³¹ Halina Frąckowiak – jedyna wokalistka polskiej estrady, która pracowała z SBB i z którą trio nagrało płytę. Wcześniej związana z zespołami: Tony, Takty, Tarpany, Czerwono-Czarni, Drumlersi, Grupa ABC, pierwszy solowy album *Idę* wydała w 1974 r. Drugim była *Geira*. W 1980 r. zaśpiewała na płycie Józef Skrzeka *Józefina* (1980). Podczas prac nad tym albumem zrodził się pomysł nagrania z Józefem Skrzekiem płyty do wierszy Kazimierza Wierzyńskiego *Ogród Luizy* (ukazała się w 1981 r.). Artystka w rozmowach z autorami artykułu przeprowadzanymi w 2021 r. podkreślała wciąż trwającą wyjątkową więź duchowo-artystyczną z Józefem Skrzekiem. Planowano kolejny album, plan zniweczył stan wojenny.

³² Z komentarza do płyty *SBB* (2012).

³³ Por. scenariusz wystawy...

³⁴ Z komentarza do płyty: *SBB. Lost Tapes*, vol. 1, Studio & Live Recordings 1974–1978 (2005).

Taśmy przewieziono do studia Conny'ego Plan-ka w Wolperath, gdzie album został zmiksowany z udziałem właściciela oraz Dave'a Hutchinsa i muzyków zespołu. Przy powstaniu tego wydawnictwa po raz pierwszy polski Wifon współpracował z niemieckim Aries! W styczniu 1979 r. *Welcome* ukazało się w Niemczech. W Polsce różniąc się od edycji zachodniej wersja opublikowana została wiosną 1980 r. Wcześniej pojawiła się na polskim rynku jedynie kasetka magnetofonowa. W maju 1979 r. do zespołu dołączył wspomniany już Sławomir Piwowar. W lutym 1980 r. w Radiu Opole powstała płyta *Memento z banalnym tryptykiem*, ostatni na ponad 20 lat studyjny album zespołu. Wiosną 1981 r. LP *Memento z banalnym tryptykiem* dostępny był w sprzedaży. Zespół wtedy już nie istniał. Skrzek wspominał: *Pół roku graliśmy w karty, piliśmy wódkę i czekaliśmy, aż nas zamknie ZOMO. Zagraliśmy na Rawie Blues, ale nie można było wtedy grać koncertów, bo koncerty były wtedy bitwami. Zomowcy wjeżdżali, pięćdziesiąt osinobusów, i bili młodzież. Nie mogłem tak grać, uciekłem od tego*³⁵. A w innym miejscu: *Po 9 latach harówki trzeba było się rozstać... My tylko wiemy, ile nas kosztowało wyrzeczeń, tułaczki, upokorzeń... W tym czasie rodziła się Rewolucja Solidarności... Nasz FREEDOM jakże wymowny*³⁶.

BEZ POINTY

Po latach Wiesław Królikowski napisał: *Skrzek chyba naprawdę marzył o „muzyce uniwersalnej”, o jakiejś wszechogarniającej muzycznej syntezie. W każdym razie dał temu wyraz na następnych płytach, a póki co – rzucał na szale swą zadziwiającą wszechstronność. Jak można się przekonać, słuchając tej płyty, potrafił być*

*stylowym wokalistą bluesowym, biegłym pianistą o bluesowo-jazzowych inklinacjach, gitarzystą basowym szokującym dziwnymi brzmieniami, jednym z naszych pionierów gry na moogu. I – mimo wszystko – pozostać sobą w każdym z tych wcieleń. Zaś to, co można uznać za muzyczne grzechy SBB, traci wagę z perspektywy lat. Bo nie doczekaliśmy się drugiego takiego zespołu*³⁷. Michał Wilczyński: *SBB w zasadzie od początku swojej artystycznej wędrówki marzyło o większych formach, aranżowanych z prawdziwym rozmachem i udziałem znacznie poszerzonego aparatu wykonawczego. Wszystkie tego typu plany, jakie pojawiały się w latach 70., miały jeden wspólny mianownik: nie doszło do ich realizacji*³⁸. Dopiero w ostatnich latach SBB, jak zawsze o tym marzył Józef, stanęło na jednej scenie z orkiestrą: *To dla mnie magiczny projekt – mówił przed występem Józef Skrzek. – Graliśmy na całym świecie, występowaliśmy z Deep Purple, Bob Marley składał mi życzenia na festiwalu w Roskilde, ale tylko na Śląsku czuję się jak w domu. SBB z orkiestrą to jest dla mnie spełnienie*³⁹.

Na portalu vivid.pl napisano: *Chyba nikt inny (oprócz może Soft Machine) nie potrafił do tego stopnia połączyć szaleństwa... z precyzją. Ale SBB to coś jeszcze; połączenie gwałtowności z delikatnością, ognia z wodą. Muzyka pełna nagłych „zwrotów akcji”, gdzie niepokojące, często połamane rytmy sąsiadują z fragmentami spokojnymi, nastrojowymi... Hard-rock à la The Cream i hendrixowskie solówki, „orientalizujący” jazzrock z krainy Mahavishnu Orchestra, balladowe wstawki, cytaty z muzyki klasycznej, wszystko to zaprawione domieszką folku (m.in. elementami folkloru Beskidu Śląskiego)... King Crimson, Yes, ELP, Pink Floyd, Genesis i Polska*

*– w jednym. Nigdy nie wiadomo, czego się po tej SBB spodziewać*⁴⁰.

*

Znamienne – bodaj najwybitniejszy polski zespół rockowy doby PRL-u w Rosji wystąpił znacznie później, bo dopiero w 2003 r., w innych zatem już zupełnie czasach. Wcześniej, w 1994 r., udało im się wreszcie wyjechać do USA. Co innego z Węgrami i południowymi sąsiadami Polski: *Spotkania z węgierskimi Muzykami zawsze były Wyjątkowe... Dlatego*

*chętnie wracaliśmy na Południe... Tak było z Locomotive GT wcześniej, a potem w Szeged na Festiwalu... Ciekawe, że tamtejsi Muzycy grali z nami i przychodzili chętnie na nasze Koncerty... Podobnie w Czechach... Z Przyjaźni, Podziwu, Szacunku, Ciekawości... Tak zostało do Dziś...*⁴¹

Najwspanialsze jednak, że ta historia wciąż trwa, a jej kolejne rozdziały intensywnie zapisywane są przez życie. Tak więc ciąg dalszy z pewnością nastąpi...

⁴⁰ portal.vivid.pl, 2000.

⁴¹ Z komentarza do płyty SBB (2012).

BIBLIOGRAFIA

- Babko M., *Ziuta Blues*, Poznań 2008.
Hojn A., Wilczyński M., SBB. *Wizje. Autoryzowana historia zespołu*, współpraca M. Zych, Katowice 2003.
Czesław Niemen i jego płytowe dzieła, red. P. i E. Chlebowscy, Lublin 2014–2020.
Kurek J., Czesław Niemen – Józef Skrzek. *Starcie tytanów?*, w: Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2, red. P. i E. Chlebowscy, Lublin 2017.
Kurek J., *Silesian Blues Band. Bluesowe źródło SBB. W 50. rocznicę powstania zespołu*, „Twój Blues” 2021, wiosna, nr 84.
Scenariusz wystawy „Wolność z nami / Freedom With Us”.
Unisono na pomieszanym języku, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2010.
Walicki E., *Szukaj, Burz, Buduj*, Warszawa 1995.

portal.vivid.pl.
<https://nospr.org.pl/pl/aktualnosci/sbb-and-nospr-z-milosci-jestem-live> [dostęp 12.07.2021].

³⁵ Por. scenariusz wystawy...

³⁶ Z komentarza do płyty SBB (2012).

³⁷ A. Hojn, M. Wilczyński, dz. cyt., s. 32.

³⁸ Por. scenariusz wystawy...

³⁹ <https://nospr.org.pl/pl/aktualnosci/sbb-and-nospr-z-milosci-jestem-live> [dostęp 12.07.2021].

Wojciech Kwieciński

Instytut Historii / Kolegium Humanistyczne, Uniwersytet Rzeszowski

RZESZOWSCY MUZYCY NA POLSKIEJ SCENIE BIGBEATOWEJ W DRUGIEJ POŁOWIE LAT 60.

Pojęcie *big beat*¹, które pojawiło się w realiach PRL-u, było synonimem stylistyki *rock and roll*. Jego funkcjonowanie w obiegu publicznym i dyskursie kulturowym wynikało z braku akceptacji reżimu komunistycznego dla „zachodnich” wzorców. Miało stwarzać wrażenie odrębności i oryginalności wobec faktycznego źródła inspiracji artystycznych. Wymyślenie terminu przypisywane jest Franciszkowi Walickiemu, który zyskał miano ojca chrzestnego polskiego rocka². Pod wpływem zachodnich wykonawców, jak Bill Ramsey – szwajcarski wokalista i pianista – zaproszonych na drugą edycję festiwalu jazzowego w Sopocie (1957 r.), Walicki powołał do życia grupę Rythm and Blues, która rozpoczęła swoją działalność wiosną 1959 r. Entuzjazm młodzieży podczas koncertów tego zespołu, powodujący częste interwencje milicji, sprowokował interwencję „czynników politycznych” i doprowadził do ograniczenia działalności tej pierwszej w Polsce grupy rockandrollowej. Rhythm and Blues nie mógł dawać koncertów w dużych salach i finalnie, zaledwie po kilku

miesiącach, musiał zawiesić swoją działalność. W rezultacie tych doświadczeń kolejne kroki Walickiego skutkowały przemyślaną metodyką działań, która miała na celu pozowanie dystansu wobec estetyki zachodniej muzyki młodzieżowej. Egzemplifikacja tych założeń znalazła wyraz chociażby w „kolorowych” nazwach zespołów, które współtworzył, w przesłaniu ideologicznym schlebającym zamierzeniom władz PRL-u („polska młodzież śpiewa polskie piosenki”), a także pojawieniu się elementów rodzimych wpływów i inspiracji, zarówno w warstwie muzycznej, jak i tekstowej utworów beatowych. Zgodnie z wymogami ideologii komunistycznej piosenka miała spełniać walory „wychowawcze” i czerpać szerokiemi strumieniami z bogactwa polskiej muzyki ludowej.

Istotnym wydarzeniem w okresie formatywnym polskiego big beatu był koncert zespołu Niebiesko-Czarni podczas festiwalu sopockiego w 1962 r., następnie trasy koncertowe tego zespołu, które determinowały rozwój młodzie-

żowej sceny muzycznej. Tadeusz Nalepa określił koncert Niebiesko-Czarnych w Rzeszowie (1964 r.) i działalność tego zespołu jako wydarzenie determinujące powstanie grupy Black-out oraz źródło inspiracji muzycznych i wzorów profesjonalnej działalności organizacyjnej. Do tego dochodziły coraz częstsze koncerty wykonawców przyjeżdżających spoza „żelaznej kurtyny”, które były sukcesywnie zapraszane i „dopuszczane” do występów w strefie krajów demokracji ludowej. W latach 1965–1966 na wielu koncertach w Polsce, w tym w Rzeszowie, występowała brytyjska grupa The London Beats, która uwierzytelniając swoją brytyjskość, wprowadziła do nazwy słowo *original* – The Original London Beats³. Poza tym Polskę odwiedziły wówczas gwiazdy muzyki rockowej – The Animals (1965), The Rolling Stones (1967) – a ich koncerty miały wielkie znaczenie dla rozrastającego się w szybkim tempie środowiska muzycznego. Płyty zachodnich wykonawców docierały m.in. poprzez marynarzy, którzy je dystrybuowali na „czarnym rynku”. Stopniowo muzyka amerykańska i angielska była również grana przez rozgłośnie radiowe. Niepoślednią rolę w jej „krzewieniu” miało paradoksalnie Polskie Radio. Radiowa Trójka, działająca od 1 kwietnia 1962 r., co prawda nie miała jeszcze wówczas zbyt dużej słuchalności, z racji na mały zasięg fal UKF, jednak prezentowała wielu zachodnich wykonawców. Również rzeszowska rozgłośnia Polskiego Radia nie pozostawała w tyle. Audycje Ryszarda Atamana, znanego kolekcjonera płytowego („Parada gwiazd z płytoteki Ryszarda”), nadawane od początku lat 60. do 1967 r., były szanowane w warszawskim środowisku i stały się „eksportowym” programem lokalnej rozgłośni, która udostępniała je na antenie ogólnopolskiej. Wskazane okoliczności miały swoje następstwo w postaci prawdziwej

eksplozji młodych wykonawców, zarówno solistów, jak i zespołów, którzy byli promowani przez liczne festiwale i imprezy muzyczne (Festiwal Młodych Talentów w Szczecinie, Krajowe Targi Piosenki, Wiosenny Festiwal Muzyki Nastolatków, Giełda Piosenki Młodzieżowej i in.).

Ówczesny Rzeszów na tle realiów ogólnopolskich pozostawał ośrodkiem peryferyjnym. Był stosunkowo młodym centrum administracyjnym, awansując w okresie powojennym do rangi województwa. Nie mógł się w sposób oczywisty równać z tradycjami i prężnością Krakowa, Wrocławia, Poznania, nawet Lublina, nie mówiąc o stolicy. Jednak poczynając od początku lat 60., można wskazać na kilka inicjatyw kulturalnych, które skracaly dystans wobec wiodących centrów. Najważniejszym z tych obszarów pozostawała sfera rozrywki. W tym kontekście należy wyróżnić działalność Wojewódzkiej Agencji Imprez Artystycznych (późniejszej Estrady), w ramach której w 1960 r. powstał jedyny w kraju stały zespół estradowy – Porfirion, kierowany przez Juliana Krzywkę. Odnosił wiele sukcesów i został zauważony na scenie ogólnopolskiej. Między innymi zdobył dwukrotnie najwyższe laury na festiwalu zespołów kabaretowych w Olsztynie. Prezentował ambitny program, opierający się na twórczości Williama Szekspira, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W Porfirionie występowali zarówno profesjonalni artyści (J. Krzywka, Zdzisław Kozień), jak i wybitnie uzdolnieni amatorzy (Anna German). Z zespołem współpracowała również doceniana kompozytorka Katarzyna Gärtner. Profesjonalna kariera estradowa Tadeusza Nalepy i Miry Kubasińskiej prowadziła właśnie przez wskazany zespół Porfirion, z którym zaczęli współpracę w 1963 r. Dzięki

¹ Nazwa ta funkcjonuje w różnej pisowni: *big beat*, *big-beat*, *bigbit*. W latach 90. XX w. nazwa *big beat* została przypisana do jednego z nurtów elektronicznej muzyki tanecznej.

² F. Walicki (1920–2015), organizator życia muzycznego, współtwórca i menedżer zespołów: Rhythm and Blues, Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, Czerwone Gitary, „Breakout”, SBB; autor tekstów piosenek (pseudonim Jacek Grań).

³ Była to formacja dużo koncertująca w Europie, jednak nie ciesząca się zbyt dużą popularnością i renomą na Wyspach Brytyjskich. Dziennikarz muzyczny Radia Rzeszów Andrzej Klee wskazał na jeszcze jeden zespół, mało znaną grupę angielską The Atoms, która również odwiedziła w połowie lat 60. Rzeszów, wzbudzając sporą sensację, zarówno jeśli chodzi o reperatur, jak i instrumentarium, które było poza zasięgiem grających wówczas muzyków polskich.

występom na scenie kabaretowej zauważony został talent piosenkowski, ale i aktorski Miry Kubasińskiej, która została zaproszona na II Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu (24–28 czerwca 1964 r.), zdobywając na nim wyróżnienie.

Tadeusz Nalepa był postacią, która w sposób fundamentalny zaważyła na rozwoju rzeszowskiej sceny muzyki młodzieżowej lat 60. i okazała się niezwykle wpływowa, jeśli chodzi o rozwój polskiej muzyki rozrywkowej. Urodził się w pobliskim Zgłobniu 26 sierpnia 1943 r., w rodzinie muzykującej od pokoleń. Od najmłodszych lat przejawiał wielki talent oraz niezwykłą pasję do muzyki. W wieku nastoletnim był już cenionym muzykiem grającym w rzeszowskich lokalach gastronomicznych: „Parkowa”, „Przodownik” i „Jutrzenka”. Następnie trafił do najlepszej orkiestry tanecznej w Rzeszowie, kierowanej przez Romana Albrzykowskiego, która grała w restauracji „Klubowa”. W tym okresie doszło również do poznania późniejszej partnerki życiowej i estradowej – Miry (Marianny) Kubasińskiej, która przyjechała do Rzeszowa na występy z zespołem pieśni i tańca działającym w Zakładowym Domu Kultury w Ostrowcu. Incydentalne spotkanie w restauracji „Przodownik” dało początek znajomości utrzymywanej korespondencyjnie i zaowocowało zatrudnieniem Kubasińskiej w zespole Albrzykowskiego pod koniec 1963 r. Współpraca estradowa Nalepy z Kubasińską przyniosła wkrótce pierwszy sukces w postaci wyróżnienia duetu na szczecińskim Festiwalu Młodych (lipiec 1963 r.) za wykonanie utworu *Let's Twist Again* Chubby Checkera. Następnie zagrali trasę koncertową z profesjonalnym zespołem Luksemburg Combo oraz rozpoczęli intensywną pracę we wzmiankowanym Porfirionie.

Początki profesjonalnej pracy estradowej małżeństwa (wzięli ślub 9 stycznia 1964 r. w Wałbrzychu, podczas trasy koncertowej kabaretu) zapowiadały dwutorowy charakter kariery.

Kubasińska była już wówczas nazwiskiem rozpoznawalnym w Polsce, szczególnie po występach w 1964 r. na festiwalach piosenki w Opolu i Sopocie. Otrzymała angaż do zespołu The Original London Beats (The OLB), z którym intensywnie koncertowała, również na Wyspach Brytyjskich (1966 r.) oraz zrealizowała nagrania studyjne. W międzyczasie, latem 1965 r., Nalepa powołał do życia własny zespół. W oparciu o dwóch muzyków „podebranych” z zespołu Jerzego Dyni, grającego w restauracji „Rzeszowska” – Krzysztofa Potockiego (gitara basowa) i Jozefa Hajdasza – oraz Andrzeja Zawadzkiego (gitara rytmiczna) i Stanisława Guzka (pracownika kulturalno-oświatowego klubu „Łącznościowiec”) powstała grupa Blackout, jeden z najbardziej kreatywnych i wpływowych zespołów polskiego big beatu. Zespół funkcjonował na scenie ok. 2,5 roku i zarejestrował sześć tzw. czwórek i jedną płytę długogrającą *Blackout* (Polskie Nagrania „Muza” XL 043). Przez jego skład przewinęło się wielu kluczowych dla ówczesnej sceny młodzieżowej muzyków. Postacią najbardziej rozpoznawalną, poza leaderem i Kubasińską, był oczywiście Stanisław Guzek (Stan Borys). Do momentu wygaśnięcia współpracy Kubasińskiej z The OLB (druga połowa 1966 r.) Stan Borys był pierwszym wokalistą grupy Blackout, to on wyśpiewał największe hity zespołu, piosenki *Anna*, *Studnia bez wody* oraz kojarzone z zespołem protest songi *Te bomby lecą na nasz dom*, *Pozwólcie nam żyć*. W interpretacjach Stana Borysa odzwierciedlała się jego wielka pasja do poezji i teatru. Potwierdzała to także jego działalność teatralna w Rzeszowie (Teatr Rybaltów, role epizodyczne w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej), zdobywał również nagrody na ogólnopolskich konkursach recytatorskich i pisał wiersze. Dysponował niezwykle szeroką skalą głosu, wrodzoną umiejętnością wykorzystywania środków ekspresji, świetnie operował dynamiką oraz barwą. Dzięki jego znajomości z Bogdanem Loeblem, wówczas prezesem rzeszowskiego Klubu Literackiego, doszło do podjęcia współpracy zespołu z tym

doświadczonym już wówczas poetą i prozaikiem. Duet autorski Nalepa-Loebl okazał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i znaczących tandemów muzyczno-poetyckich na polskim rynku piosenkar skim. Wkład literacki Loebła w sposób znaczny podniósł wartość artystyczną utworów, które komponował Nalepa zarówno dla zespołu Blackout, jak i Breakout. Momentem przełomowym dla rozwoju kariery pierwszego zespołu Nalepy był występ na Krajowych Targach Piosenki w Rzeszowie (1965 r.), w trakcie którego grupa wykonała trzy kompozycje lidera do tekstów Loebła (*Boję się psa*, *Nic mi więcej nie trzeba*, *Ktoś wziął mi*). Poziom wykonawczy i wartość wykonywanych kompozycji zostały docenione przez obecnego na koncercie Mateusza Świąćickiego⁴, który komplementował Blackout na łamach wpływowego i opiniotwórczego miesięcznika „Jazz”. Dzięki rekomendacji i zaproszeniu M. Świąćickiego doszło do realizacji pierwszych nagrań w Warszawie (październik 1965 r.), które otworzyły drzwi do ogólnopolskiej kariery zespołu.

Sporą część repertuaru wykonywał również wokalnie sam Nalepa (*Julia*, *Gdy ją spotkacie na swojej drodze*, *Nic mi więcej nie trzeba*, *Przyjmij słońce z moich rąk*, *Powiedz swoje imię*, *Uwierz mamie*). Blackout, mając w swoich szeregach trójkę wokalistów, słynął ze świetnie zaaranżowanych partii wokalnych, śpiewanych często wielogłosowo bądź w formule duetów. Mira Kubasińska ze względu na zobowiązania kontraktowe zaśpiewała łącznie w tym okresie osiem utworów jako główna wokalistka. Wykonywane przez nią piosenki dowodzą niezwyklej muzykalności, świetnego poczucia rytmu, umiejętności frazowania. Doskonalemi przykładami jej talentu i niebagatelnych możliwości wokalnych oraz interpretacyjnych są utwory: *Spokojnie śpij*, *Nie przechodź*

obok, ale przede wszystkim *Wyspa*, największy przebój Kubasińskiej z tego okresu. Dysponowała głęboką barwą głosu, nienaganną emisją (oczywiście w ramach estetyki muzyki rozrywkowej). Jej wykonawstwo cechowała prostota, oraz elegancja w doborze środków wyrazu – delikatne *vibrato*. Nie epatowała manieryzmem oraz stroniła od przesadnej ekspresji.

Blackout był zespołem, którego kariera mimo krótkotrwałości była bardzo intensywna. W roku 1966 jego muzycy występowali na kluczowych festiwalach (Opole, Wiosenny Festiwal Muzyki Nastolatków), zdobywając wyróżnienia i nagrody. Konkurowali o prymat na scenie bigbeatowej z krakowskim zespołem Skaldowie. Intensywnie koncertując na przestrzeni 1966 r., zespół „wyprowadził się” z Rzeszowa i miał swoją bazę w Warszawie (Hotel Warszawa). W 1967 r. do Blackoutu dołączył Krzysztof Dłutowski, znany już wówczas warszawski muzyk (pianista, organista), grający wcześniej w zespole Dzikusy. Zespół poza koncertami dokonywał nagrań studyjnych, radiowych i telewizyjnych. W wyniku narastającego napięcia na linii Tadeusz Nalepa – Stan Borys ten ostatni odszedł z grupy definitywnie po koncercie sylwestrowym (31 grudnia 1967 r.). Blackout po reorganizacji składu występował jeszcze na początku 1968 r., m.in. w popularnym programie rozrywkowym *Zgaduj zgadula* razem z Czerwonymi Gitarami. Występy te wynikały jednak ze zobowiązań kontraktowych. Faktycznie już w lutym Tadeusz Nalepa w kooperacji z Franciszkiem Walickim powołał grupę Breakout, która zadebiutowała 21 lutego 1968 r.

Na przestrzeni całego okresu działalności w zespole Blackout grało łącznie jedenaścioro muzyków (razem T. Nalepą i M. Kubasińską).

⁴ Mateusz Świąćicki (1933–1985), muzyk, kompozytor i aranżer, dziennikarz radiowy oraz prasowy, animator życia muzycznego i organizator wielu znaczących festiwali, m.in. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu

Wskazuje to na dość dużą rotację personalną, a zarazem wymagającą postawę Nalepy, który był apodyktycznym i bezkompromisowym liderem. Muzykiem, który najdłużej grał z Nalepą, również w Breakoutach oraz w okresie kariery solowej, był Piotr Nowak (gitarzysta rytmiczny i basista), który był wcześniej członkiem zespołu Halniaki oraz orkiestry Antoniego Kopfa. Dużą karierę muzyczną zrobił pierwszy basista Blackoutu – Krzysztof Potocki, który po odejściu z zespołu wiosną 1967 r. i przeprowadzce do Opola grał w orkiestrze Polskiego Radia oraz współpracował z zespołem Chłopcy z Opola. Następnie dostał angaż do zespołu Niebiesko-Czarni, z którym współpracował w latach 1967–1971. W latach 70. pracował w Polskim Radiu razem z M. Święcickim. Nagrywali również wspólnie muzykę do kronik filmowych oraz zarejestrowali pionierską na polskiej scenie płytę z wykorzystaniem syntezatora (Mateusz Święcicki – *Halo Wenus*, 1974). Pierwszy gitarzysta rytmiczny zespołu Blackout, Andrzej Zawadzki, poza intensywną pracą muzyka estradowego w Finlandii, w latach 1971–1972 był członkiem grupy Antoniego Kopfa Partita. Największą karierę poza formacjami Tadeusza Nalepy zrobił Stan Borys, który bezpośrednio po odejściu z Blackoutu zaczął współpracę z grupą Bizony, będącą konstelacją muzyków pochodzących z zespołów Tajfuny, Akwarele i Big Bandu Stodoła. Już wiosną 1968 r. na Olsztyńskim Przeglądzie Zespołów Estradowych zostali nagrodzeni, a rok później zrealizowali album *Ta ziemia*. Synchronicznie Stan Borys nagrał swoją debiutancką solową produkcję *Krzyczę przez sen*. Od 1971 r. z powodzeniem rozwijał swoją karierę, występując z licznymi sukcesami na festiwalach w kraju oraz za granicą, również w krajach zachodnich (Austria, Belgia, Francja, Gracja). W 1973 r. na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie zdobył nagrodę „Bursztynowego Słowika” za wykonanie utworu *Jaskółka uwieczona*, występował w pierwszej polskiej rock operze *Naga*, a dwa lata później w oratorium muzycznym Katarzyny Gärtner

i Ernesta Brylla *Zagrajcie nam wszystkie srebrne dzwony*. Będąc u szczytu popularności w Polsce i zarazem w szczytowym punkcie kariery, zdecydował się na emigrację do USA (grudzień 1975 r.).

Drugi zespół T. Nalepy Breakout (M. Kubasińska, J. Hajdasz, Michał Muzolf i Włodzimierz Nahorny) okazał się jedną z najbardziej wpływowych i awangardowych formacji przełomu lat 60. i 70. Debiutancki album tego składu *Na drugim brzegu tęczy* (1969) wywołał prawdziwy wstrząs na rodzimej scenie muzycznej, będąc zarazem albumem transformującym estetykę bigbeatową w kierunku rocka. Breakout po przyjeździe z Holandii w jesieni 1968 r. był zespołem odstającym od konkurencji, zarówno jeśli chodzi o wyposażenie sprzętowe, jak i nowoczesną stylistykę, zawierającą elementy psychodelii, fuzji rocka, jazzu i bluesa. Dystans zwiększył się jeszcze w następnym roku, po kolejnym *tournee* w Holandii. Znalazło to odzwierciedlenie w elektryzującym publiczność występie grupy na festiwalu w Opolu oraz wysokich pozycjach w rankingach muzycznych. W plebiscycie ogłoszonym przez Polską Federację Jazzową (PFJ) wraz z Agencją Imprez Artystycznych w Sopocie Breakout zwyciężył w kategorii najlepszy zespół, po raz pierwszy detronizując Skaldów.

W kolejnych latach grupa działała dwutorowo, Nalepa, dokonując kolejnej wolty stylistycznej, nagrywał albumy odwołujące się do estetyki bluesowej (*Blues* – 1971, *Karate* – 1972, *Kamienie* – 1974), zaś Mira Kubasińska z akompaniamentem zespołu Breakout zrealizowała bardziej różnorodne i zdominowane przez piosenki płyty *Mira* (1971) i *Ogień* (1973). W tym czasie zespół przechodził liczne rotacje składu. Występowali w nim tak wybitni instrumentalści jak: Józef Skrzek, założyciel zespołu SBB, Dariusz Kozakiewicz, wybitny gitarzysta solowy grający następnie w zespole Test, Winicjusz Chróst, Marek Surzyn i in.

Rzeszowska scena muzyczna okazała się być mocno wpływowa dla rozwoju polskiej muzyki rozrywkowej końca lat 60. i początku kolejnej dekady. Powstanie zespołu Blackout należy uznać za kluczowy moment, który dokonał zasadniczego przewartościowania na muzycznej scenie peryferyjnego i podrzędnego ośrodka kulturalnego. Kumulacja wybitnych indywidualności, pozostających do pewnego momentu pod silnym wpływem zdeterminowanego lidera, jakim był Tadeusz Nalepa, zaowocowała sukcesem artystycznym, dla którego lokalna scena i jej ograniczenia były niewystarczające. Estrada Rzeszowska nie była w stanie zdyskon-

tować potencjału artystycznego zespołu, który mógł być jej wizytówką, co spowodowało artystyczną emigrację Blackoutu, który zdobył ogólnopolską popularność i został objęty patronatem przez inne agencje artystyczne (Estrada Białostocka, Biuro Koncertowe Polskiej Federacji Jazzowej). Bez wątplenia zyskała na tym polska muzyka rozrywkowa. Dynamicznie rozwijająca się kariera zespołów Tadeusza Nalepy, Miry Kubasińskiej, Stana Borysa i innych muzyków została utrwalona w postaci wielu wartościowych nagrań, które stanowią istotny wkład w dorobek odchodzącej generacji artystów kształtujących oblicze polskiego big beatu.

BIBLIOGRAFIA

- Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Poznań 2006.
 Knap P., *Big-beat i co dalej? Festiwal Młodych Talentów w Szczecinie (1962–1963) na łamach popularnych czasopism*, w: *Letnia Szkoła Historii Najnowszej 2010. Referaty*, red. N. Jarska, T. Kozłowski, Warszawa 2011.
 Królikowski W., *Tadeusz Nalepa. Breakout absolutnie*, Warszawa 2008.
 Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, przedm. F. Walicki, Warszawa 2014.
 Niedzielski T., *Blackout wraca do domu*, Rzeszów 2009.
 Szarzyńska B., *Teatralne i muzyczne instytucje zawodowe w Rzeszowie 1944–1975*, Rzeszów 2007.



Ewa Andrzejewska

O CZYM MY TU WŁAŚCIWIE...



O d lat zajmuję się i piosenką, i pieśnią, i nadal niewiele o nich wiem. Piosenki – niby lżejsze, bliższe, ale przecież pisząc je, zawsze kawał czasu sobie z życia wyszarpuję, żeby nie tylko urodzić, ale i dopieścić, a potem na chłodno ocenić, czy aby wszystko dopięte i doczesane, zanim pójdzie w świat.

Pieśni pojawiły się u mnie dużo później niż piosenki, i to w formie najbardziej archaicznej. Przypadek sprawił, że spróbowałam śpiewu tradycyjnego, białego, a talenty i osobowości Witolda Kozłowskiego i Marzeny Motyl-Kozłowskiej z Fundacji OVO dla Kultury i Edukacji sprawiły, że związałam się z grupą ludzi śpiewających „po babciowemu” – Grupą Drewno. Tak kiedyś myślałam: „po babciowemu”, a potem się okazało, że wschodnie polifonie są światem magicznym, pociągającym muzycznie i treściowo, a najbardziej chyba – emocjonalnie. Nie bez racji mówi się w gronie zainteresowanych, że nie zabrzmi dobrze pieśń śpiewana przez ludzi skonfliktowanych ze sobą, że archaiczny śpiew działa na spójność wewnętrzną i stan ciała, tak samo jak stan ciała i spójność wewnętrzna działają na urodę pieśni. Potrzeba wydobyć głosu zupełnie inaczej niż przy pracy wokalne z mikrofonem sprawia, że przebudowujesz siebie w sobie bardzo wiele, aż tyle, ile trzeba, by wydobyć głos prosty, czysty i mocny jak płacz niemowlęcia... Czyli – wracamy do źródła głosu, by przez niego odnaleźć to, co było przed nami – narracje z zupełnie innego, dawnego świata. Nie przesadzałabym

z „całopewnościowym” określeniem wieku tych pieśni, ponieważ często ich istnienie nigdzie nie było udokumentowane, funkcjonowały tylko w formie przekazywanej z ust do ust, a przecież tzw. wieść gminna potrafi sporo wyolbrzymić lub zbagatelizować. Myślę, że Kolberg nie obraziłby się za takie podejście... Dla mnie, opowiadacza, tekściarza, nasłuchi-wacza, historie zawarte w pieśniach są dodatkowym źródłem radości. Tekst pieśni, piosenki jest jak dokument historyczny, czasem jak diagnoza, czasem jak inspiracja. Taka na przykład miłość. Właściwie wszystkie są o miłości. Albo o jej braku. Albo o skutkach jej braku – np. o wojnie. Albo o oczekiwaniu i szukaniu miłości. Ostatecznie, przy dużej determinacji badacza, o miłości własnej lub jej niedostatku... O życiu po prostu.

Pamiętam moje zdziwienie, gdy przyjrzałam się po jakichś warsztatach ogółowi materiału, który tam śpiewaliśmy. Wyszło na to, że te białoruskie – właściwie wszystkie były pieśniami kobiecymi. Poznawaliśmy akurat *wies’nianki* – pieśni śpiewane wiosną, niektóre tęskne, niektóre radosne, często zaklinające urodzaj. Volha Yemialyanchyk, nasza nauczycielka, wyjaśniła, że wiosna nie była dla mężczyzn czasem radości, śpiewania – wiosną zaczynały się wojny, wygasały zawieszenia, rozogniały się konflikty. Mężczyzna wiosną w niewesołym nastroju oczekiwał branki do wojska lub wezwania do dawnego oddziału. To kobiety brały na siebie troskę o byt, o plony, o dzieci

i starych – o tym śpiewały i śpiewami zaklinały los. By mężczyzna zdążył zaorać, posiać, zrobić co trzeba. Jeśli już, mężczyźni śpiewali raczej o śmierci, samotności z druhem żołnierzem przy boku bądź o niepewności, czy w domu ktoś czeka...

Volha (Olga) przyniosła zresztą do naszego kraju pieśń, której popularność wykonawcza bije rekordy. Odkryta przez nią i opracowana podczas badań terenowych *Sztoj pa moru* jest przykładem opowieści „przyrodniczo-lirycznej”. Tak sobie to nazwałam, ponieważ historia najpierw zawiera motyw przyrodniczy – tu o stadzie łabędzi pływających po wodzie, zaatakowanych niespodzianie przez orła – by poprowadzić nas do zawłości związku między młodą kobietą a jej mężem, teraz już miłym, ale którego wcześniej nie chciała.

Rzeczywistość dawnego chłopskiego życia, opowiadana śpiewem, jest czasem przejmująca. Wielokrotnie powtarza się, czy to w pieśniach białoruskich, ruskich, czy ukraińskich, nawet polskich, historia wielkiej tęsknoty dziewczyny za rodzicami, za matką, i skargi na nowe życie. Wiąże się to ze zwyczajem, że młoda żona opuszczała dom rodziców i wprowadzała się z mężem (czasem niekochanym) do domu jego rodziny. Czasem oznaczało to rozstanie z bliskimi na całe życie, bez możliwości odwiedzin (bo wielodniowa, zbyt droga czy niebezpieczna podróż) bądź napisania listu (bo analfabetyzm), bez jakiegokolwiek ratunku, gdy trafiała na dom przemocowy, z nieżyczliwymi teściami i ogromem obowiązków. Zamieszkanie z nową rodziną oznaczało też wielką samotność, szczególnie gdy miły musiał się udać na wojnę, czasem tam ginąc, czasem przepadając na bardzo długo. Nieżyczliwa teściowa, ludzkie języki lub niezrozumienie się z nowym środowiskiem – oto tematy poruszane w takich pieśniach. Inną bolączką było też wydanie za mąż za dużo starszego kandydata. Wtedy panna błagała rodziców bądź los, by nie doszło do takiego ślubu. Jeszcze jedną opcją było zostanie wdową, ale

i wtedy życie nie było usłane różami, gdyż społeczność często oczekiwała, że kobieta stan wdową zachowa już do końca życia. Stąd dramaty związane z sekretnymi miłościami, niechcianymi ciążami czy oczekiwaniami miejscowych chojraków, by wdowa, kobieta samotna, nie opierała się zbyt stanowczo ich umizgom.

Dziewczyny, domniemane autorki (i bohaterki) takich pieśni, nie były jednak tylko potulnymi wykonawczyniami woli rodziny. Potrafiły też zakochać się w cudzym mężu i namieszać w życiu wielu osób lub uciec z jakimś „niegrzecznym chłopcem”. Śmiało też walczyły o zainteresowanie wybranego chłopaka, zaczynając śpiewać, czasem nieco dwuznacznie, o rzeczach neutralnych (wstająca zorza, przy polu brzoza rosnąca, ptaszki różne akurat siedzące lub latające nad miejscem wydarzeń, wiatr wiejący lub księżyc jasny, lub – z własnego podwórka – czerwone jabłuszko przekrojone na krzyż...), by w dalszych zwrotkach już jaśniej artykułować swoje oczekiwania. Urzekające szczególnie są tu np. prośby o określenie się chłopaka, jak to „z nimi” jest (gdyż rodzice właśnie postanowili ją wydać za mąż i już pora coś zdecydować), lub ostrzeżenia, by inny obiekt męski nie zbliżał się do nich (panien) zbyttnio.

Zaloty zalotami, potem nastawała szara codzienność. Mąż pijak, czasem gorąco kochany, czasem ledwo znoszony przez udręczoną żonę, czasem po prostu przepijający dorobek życia. Czasem znów to kobietka sama lubiła się bawić, pić, tańczyć, śpiewając chwalić się swoją niezależnością lub zaradnością. I znów wojny, niedole, znów panny rodzące niechciane dzieci, znów tęsknoty, niespodziane powroty do domów, rozczarowania, pomyłki. Życie. W pieśniach kozackich, ukraińskich chociażby, zauważalnym wątkiem jest samotność „po służbie”: mężczyzna wraca w rodzinne strony, nie ma tam – prócz matki staruszki – nikogo, a na doskwierającą samotność ma tylko ciężką pracę, pogawędkę z wiernym koniem, lub rzadkie spotkania z towarzyszami broni...

Jeszcze jednym fascynującym dla mnie tematem są pieśni o sprawach ostatecznych. Śmierć jest tu bliską towarzyszką, zarówno kozaka obytego z wojaczką, jak i kobiety oplakującej zmarłych, ale również sieroty, której źle żyć samotnie bez rodziny, albo starca, który zdaje sobie sprawę z kresu swej drogi. Bóg pojawia się tutaj jako surowy, ale sprawiedliwy sędzia. Czasem wyśle on życzliwego anioła, by pomógł duszy trafić do nieba. Czasem, jak dobry ojciec, upomni i ostrzeże. Przymknie też oko na uczynienie w innej pieśni bohaterem kruka, *worona*, pogańskiego wysłannika z zaświatów lub zwiastuna „odgórných” wieści. Ale generalnie i niebo, i śmierć to sprawy bliskie, które przyjdą nieuchronnie, do żołnierza zapewne szybciej niż do kogo innego, więc po co się buntować, szarpać, lepiej się zbratać z nimi, oswoić. Jak chyba w całej słowiańszczyźnie, w pieśniach tradycyjnych okolicznościowych – kołędach, lamentach wielkopostnych, psalmach – często osoby boskie czy święci są bliscy niemal jak rodzina. Maryja i jej syn – jak sąsiedzi, owszem, z szacunkiem opisani, ale i z ciepłem, niemal poufale. Anioł to taki mądry i piękny gość, ale jakby brat łąta. A wszyscy z tego grona, dołączając paru świętych, lubią kwiaty, czytanie wierszy, światło świec...

Każdy z nauczycieli wprowadza w fabułę pieśni inaczej. Lubię słuchać, jak robi to Olga (Volha), jak Tetiana Sopiłka, Jurij Pastuszenko, ale nikt nie pokona w tej dziedzinie Witka Kozłowskiego. Jego opowieści, zanim jeszcze zaczną się śpiewać, dygresje, anegdoty, wprowadzają w kontekst historyczny, przybliżają językowe i obyczajowe zawiłości, aż zafascynowany słuchacz nie może się doczekać pierwszego wdechu, pierwszego wersu.

*

Miało to być krótkie wprowadzenie do dalszej części mojego tekstu... Jak widać, człowiek zakochany, a ja zakochałam się w tradycyjnych słowiańskich wielogłosach, nie zna umiaru, nie zna litości wobec słuchacza, czytelnika. Każ-

da niemal nowa pieśń to uczta dla wyobraźni, budowanie sobie całej otoczki, klimatu danej historii. Czyli tak naprawdę robię to, co każdy uczciwy użytkownik utworu słowno-muzycznego zrobić powinien – analizę tekstu, *research* istny. I tu przebiegle podprowadzam Cię, czytelniku, do zaplanowanego pierwotnie tematu mojego wywodu: o czym my sobie dzisiaj śpiewamy, szanowni moi? Osierocili nas Wielcy – nic nam już nie opowie Osiecka, Młynarski, Kofta i Przybora. Zostaliśmy z innymi mistrzami, ale czasy jakieś takie mało sprzyjające hołubieniu ich, a i system dystrybucji dobra, jakim jest piosenka, nie sprzyja na ogół zgłębianiu tekstu. Ma być optymistycznie, energetycznie, ewentualnie wystarczy szybka wpadłość w ucho. Takie odnoszę wrażenie jako słowoskładacz na zamówienie oraz jako słuchacz i oglądacz mediów. Może to nie jest źle, może tak już trzeba? Czasy niełatwe, więc niech z muzyczką łatwiej będzie ludzkości żyć? Oczywiście całe moje dumania dotyczą kręgów niedalekich, gdyż nic lub niewiele wiem o etosie choćby pieśniarzy country, którzy wielbieni są w swoich stronach za bliskie sercom słuchacza opowieści o niełatwym, amerykańskim w tym wypadku, życiu. Nie będę się też popisować swoją skromną zaiste wiedzą na temat piosenki francuskojęzycznej czy cudownego fado – ponieważ ta nasza słowiańska część świata ma swoje własne narracje, tu czuję się ciut pewniej. Ciut. Pomijam też celowo cały rodzimy nurt piosenki literackiej, aktorskiej, Krainy Łagodności. Bliskie są memu sercu, ale mam świadomość, jak elitarnie to w tej chwili nurty i jak oddani i kompetentni są ich wierni „wyznawcy”. Przyglądam się raczej temu, co popularne, dominujące wokół nas, przeciętnych odbiorców – i wytwórców...

O czym my więc właściwie mówimy – śpiewając? Czego dowie się potomność o nas z nośników, na których zapiszemy nasze piosenki? A może, jak kiedyś, ocalają tylko te zapisane w ludzkiej pamięci? Podawane z ust do ust, powtarzane w przyjaznym kręgu jednoczącym

wielogłosem? Tu mam szatańską propozycję: poszukaj, Drogi Czytelniku, w swej pamięci pięciu – a niech będzie łatwiej: trzech! – piosenek, które pamiętasz, najlepiej całe, przeżywasz wciąż intensywnie i masz je z kim zanucić. Wspólność – to najważniejszy warunek. Czy te „kawałki” są o czymś specjalnym? Dlaczego są ważne? Jak często do Ciebie wracają? Czy jak wiejskie staruszki z jakiegoś niszowego nagrania będziesz w stanie z przyjaciółmi szybko wygrzebać z pamięci na zawołanie każdy z tych trzech, pięciu, ... pięćdziesięciu tytułów – i zaśpiewać? Pochylam głowę przed „babciowym śpiewaniem”, bo ocala ono nie tylko dawny świat, ale i człowieka w dawnym kształcie.

Niebrzydkim przecież, choć tak bardzo nie-modnym. Mam oczywiście swoje typy, sporo typów nawet, piosenek współczesnych, które piękne są i mądre, i dobre, czyli niemal idealne, ale cóż wniesie tu taka moja top lista? Bardziej ekscytujące jest dla każdego jego własne poszukiwanie. Miejmy o czym opowiadać, przecież nie jesteśmy aż tak nudni, by śpiewać o nas nie było co, prawda?

To jak tam u Was, Drodzy, ze wspomnianymi Tymi Trzema Piosenkami? Bo u mnie na pierwszym miejscu – *Małgośka* (a gdzieś w pierwszej dziesiątce *Bal na Gnojnej*). I co ta potomność sobie teraz o mnie pomyśli?

Dariusz Bazaczek NORMALNY WARIAT



Czasy mamy takie, że nie trzeba zbyt daleko sięgać okiem, aby wypatrzeć wariata. Gdyby to był zwyczajny wariat, normalny szaleniec, ułożony, w objęciach niegroźnego dla otoczenia oblędu... Na tę myśl ogarnia mnie nostalgia. Śpieszę jednak uspokoić czytelnika, że nie wynika ona z moich osobistych doświadczeń i tęsknot za dawnymi doznaniem. Mam nadzieję, że jestem normalny (choć pewnie tak samo myśli o sobie każdy oblakany), a przynajmniej pozostaję w bezpiecznych granicach psychicznej normy. Przekonałem się zresztą o tym doświadczalnie, udając się na roczną terapię psychologiczną. Dokładniej rzecz ujmując, raz w tygodniu ucinalem sobie godzinną pogawędkę z sym-

patyczną panią psycholog, ale „roczna terapia” brzmi o wiele bardziej profesjonalnie. Do podjęcia tak zdecydowanych kroków namówiła mnie ulubiona z moich żon (bo jedyna), argumentując to stwierdzeniem, że na pewno jestem w depresji. Faktem jest, że jakiś czas przed wspomnianą terapią zakończyłem swoją dwudziestoparoletnią karierę korporacyjną i zacząłem pracować na własny rachunek. Tak drastyczna zmiana z pewnością odbiła się na moim samopoczuciu, bo musiałem pracować i więcej, i dłużej, ale myślę, że do depresji sporo mi jeszcze brakowało. Jednakże dla świętego spokoju mojej małżonki, a także trochę z literackiej ciekawości, wybrałem się do psychologa. Było to ciekawe doświadczenie, a temat

na tyle obszerny, że wart osobnych rozważań. Obiecuję sobie zresztą kolejny etap tego rodzaju wtajemniczeń – wizytę u psychiatry, na co apetyt zrobił mi sam Woody Allen. Oczywiście nie osobiście, a za pośrednictwem swoich filmowych dzieł.

Terapia psychologiczna ubarwiła swoją niecodziennieścią moje nowe, pozakorporacyjne życie. Lecz gdy podczas jednej z wizyt prawie zasnąłem, kołysany aksamitnym głosem prowadzącej, stwierdziłem, że drzemkę mogę uciąć sobie w domu, i to za darmo. Postanowiłem więc zakończyć terapię, a sympatyczna pani psycholog z pewną ulgą potwierdziła, że to dobra decyzja. Widocznie byłem zbyt normalny i brakowało jej już konceptu, co ze mną robić przez godzinę w tygodniu. Zwłaszcza że do picia mieliśmy tylko wodę.

Tak więc nie zauważono u mnie żadnych istotnych odchyśleń od psychicznej normy, a przynajmniej sympatyczna pani psycholog nic nie dała po sobie poznać. Skąd więc tęsknota za wariatami? Doświadczenia ze stosowaną psychologią pozwoliły mi na refleksję, że w moim życiu co jakiś czas pojawiały się postacie o dość, mówiąc oględnie, niecodziennych umysłowościach. Spotkanie z jedną z nich wyjątkowo głęboko zapadło mi w pamięć. Było to za owych pięknych dni, gdy bary mleczne swoją odmiennością nie wabiły jeszcze hipsterów, influencerów czy wegetarian w ich rozmaitych odmianach – wpadało się tam, aby zwyczajnie i tanio zjeść prosty obiad. Wpadłem więc i ja któregoś dnia do jednego z barów mlecznych w centrum Gdyni, chwyciłem tacę z talerzem, na którym niezwykle apetycznie dymił kotlet mielony z ziemniaczkami, zapowiadając niezwyczajne doznania kulinarne, i rozejrzałem się po sali. Tylko jedno miejsce było wolne, przy stoliku, gdzie siedziała starsza pani o miłym wyglądzie. Była ubrana nieco staroświecko, ale ze smakiem, i właśnie kończyła swój kotlet. Niedysyjsze bary mleczne posiadały bowiem krótkie acz treściwe menu, gdzie kotlet mielony

posiadał tak mocną pozycję, jak dzisiaj co najmniej stek z sezonowanego antrykotu. Obok kobiety stała na stole niewielka czarna torebka.

Być może zapytałem, czy mogę się dosiąść, nie pamiętam. W czasach owych w mlecznym barze nie dbano o konwenanse – gdy miejsce było wolne, oznaczało to, że można je zająć. Podejrzewam zresztą, że kotlet mielony tak wówczas mną owładnął, że równie swobodnie dosiadłbym się do tygrysa w klatce. Byłem w studenckim wieku, gdy jeść się chce zawsze i wszędzie, i w zasadzie wszystko jedno co – byle tylko się za bardzo nie ruszało między zębami. Usiadłem więc i z ustami pełnymi śliny sięgnąłem po widelec, a wówczas starsza pani spojrzała na mnie zimno i stwierdziła dobitnie: *I tak nie ukradniesz mi torebki*. Zamarłem z uniesionym widelcem, a ona dodała jeszcze, mrużąc oczy: *Ja was znam, wy paryscy złodzieje*, po czym wstała i wyszła. Oczywiście z torebką.

Zdarzenie to musiało mnie wprawić w takie osłupienie, że mój stan było widać z daleka, bo barowa kasjerka, osoba podwójnie stateczna – bo i z cielesnej objętości, i z zajmowanego stanowiska – uspokoiła mnie z wysokości swojej wszechpotężnej kasy: *Niech się pan nie przejmuj. Ona tak zawsze*. Muszę jednak przyznać, że przejąłem się bardzo i właściwie do dzisiaj nie wiem dlaczego. Nie przestraszyłem się starszej pani. Uznała mnie co prawda za paryskiego złodzieja, ale potem oddaliła się spokojnie, nie robiąc żadnego użytku ze swojej czarnej torebki. Taki oręż w rękach kobiety może być przecież argumentem nie do odparcia, ale nie, ona wyszła po prostu, i to wyszła jak dama – o ile można powiedzieć tak o kimś, kto wychodzi z mlecznego baru. Starsza pani zniknęła, ale pozostawiła we mnie na zawsze to wspomnienie spotkania z czymś nieokreślonym, z czymś, co budzi lęk, ale i pociąga zarazem, i... kto wie, być może wtedy zostałem naznaczony przymusem tworzenia. Z tamtego czasu pochodzi jeden z moich pierwszych tekstów, piosenka o ulicznych wariatkach.

Wariatki

*W chińskich szlafrokach, przetartych na łokciach,
W kapeluszach, zapomnianych przez lata,
Wychodzą, szepcząc słowa pod nosem,
Na ulice naszego świata.
Przeklinają słońce i deszcz,
Grzebią głęboko w koszach na śmieci,
Tuląc do piersi puste torebki
Łażą po naszym świecie.
Karmią koty za plecami kamienic,
Miesząc palcem chmury w kałużach
I leżą na łóżkach, jak rozbite szkło,
Kiedy w niezwyklej butelce po mleku,
Umrze niezwykle róża.
Oglądamy się długo, gdy idą,
Patrzymy na siebie, czy śmiać się, czy nie,
Opowiadamy znajomym,
Szukamy w sobie na dnie.
Później patrzymy na drzewo,
Potem na niebo, za ptakiem
I już nie chcemy pamiętać
Twarzy ulicznych wariatek.
Karmimy koty za plecami kamienic,
Palcem chmury w kałużach miesząc,
Tylko różę w zwyczajnym wazonie,
Kiedy jej płatki przygasną zwyczajnie,
Na inną zwyczajną zmieniamy.*

Wspomniana starsza pani z torebką nie była w owym czasie jedyną osobliwą postacią w moim mieście. Wymieniony w tekście „chiński szlafrok” nie znalazł się tam przypadkiem – był z daleka rozpoznawalnym atrybutem innej kobiety. Jego właścicielka przechadzała się w nim po głównych ulicach miasta, mocno umalowana i w szerokim kapeluszu o dziewiętnastowiecznej proveniencji, wzbudzając tym równie wielkie rozbawienie co i popłoch przechodniów. Trzeba bowiem wiedzieć czytelnikowi, że w latach 80., gdy zdarzenie miało miejsce, aby wyjść na ulicę w szlafroku, trzeba było być naprawdę szalonym, szalonym klinicznie, a nie tylko z chęci wyróżnienia się z tłumu.

Szlafrok sam w sobie był niezwykle: niezwykle barwny, atlasowy, pożądany przez wielu nie tylko z powodu swojej urody, ale także dlatego, że pochodził z Chin, kraju równie wtedy dla Polaków egzotycznego, co Madagaskar czy Polinezja. Można było się chwalić takim nabytkiem przed zaufanym gronem przyjaciół, ale wyjść w nim na ulicę? To mógł zrobić tylko człowiek szalony.

Mimo tej osobliwej moralności, która zakazywała w owym czasie tzw. ludziom normalnym zachowywać się z fantazją, uliczni wariaci nie byli jakąś specjalną osobliwością. Pamiętam kobiety w żółtym kasku motocyklowym o niezbyt wyrafinowanym kształcie, celnie porównywanym do połówki orzecha; chodziła w nim ulicami, trzymając się jak najdalej od ścian budynków, i podobno nie zdejmowała go nawet do spania. Pamiętam starszego mężczyznę, ubranego niezależnie od pogody w brązowy płaszcz ortalionowy, z laską, przemyślnie zrobioną z nogi szpitalnego łóżka. Szedł, ciągnąc za sobą ni to wózek, ni to przyczepkę, pełną osobliwych przedmiotów, podartych książek, nic niewartych drobiazgów, jakby wyszedł przed chwilą z samego środka nieodkrytej jeszcze powieści Brunona Schulza. Pamiętam i innych. Myślę, że wtedy każde miasto miało swojego „wariata”, swoją „wariatkę”, swoją człowieczą osobliwość, z której podśmiewano się, ale którą traktowano z dobrocią, z życzliwym przymrużeniem oka, jako część miejscowego kolorytu.

Jak stwierdza w swoim dziele *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michel Foucault: *Aż do połowy XVII wieku ludzie na Zachodzie byli w sposób godny uwagi tolerancyjni wobec szaleńców i szaleństwa. Chociaż zjawisko to określał jakiś system wykluczenia i odrzucenia, stanowili oni część tkanki społecznej i systemu myślowego. [...] I choć byli oni istotami z marginesu, nie wykluczano ich całkowicie, ale pozwalano im funkcjonować w obrębie społeczeństwa¹.*

¹ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 40.

Jak wyczytać można dalej w dziele Foucaulta, sytuacja ta uległa drastycznej zmianie w latach późniejszych i wraz z rozwojem cywilizacji dobre czasy dla nieszkodliwych zachodnich wariatów się skończyły. Być może do nas te zmiany dotarły znacznie później, bo polski wariat nie tylko długo miał się dobrze, ale był ceniony przez naszych wybitnych twórców. Z niewyczerpanych źródeł obłędu czerpali tematy: Mickiewicz, Słowacki, Sienkiewicz, czy wspomniany już Schulz. Niejedna osobliwa postać pojawia się w *Lalce* Bolesława Prusa, oczywiście nie licząc Stanisława Wokulskiego, który bez ogródek zostaje nazwany wariatem, i to w całkiem dosłownym znaczeniu. Stanisław Ignacy Witkiewicz, notabene zwany Wariatem z Krupówek nie omieszczał swojego dzieła *Wariat i zakonnica* osobiście poświęcić *wszystkim wariatom świata*, włączając w to *inne planety naszego systemu, a także planety innych słońc Drogi Mlecznej i innych gwiazdozbiorów*).

Nie dziwi, że twórcom wariat był bliski, wszak już Seneka Młodszy trafnie zauważył, że nie było wielkiego geniuszu bez domieszki szaleństwa². Bohater o słabowitym umyśle, wariat, szaleniec boży, wioskowy głupek, jaśnowidzący – cała galeria takich postaci jest obecna w światowej kulturze od wieków, nie mogło więc jej zabraknąć także w piosence. Po znakomite i namacalne tego przykłady można sięgnąć bardzo głęboko w przeszłość, bo aż do wieków średnich, ale miejmy litość nad czytelnikiem. Wystarczy chyba zauważyć, że bez szeroko pojętego wariata zubożałyby przepiękne pieśni Édith Piaf, jak choćby *Padam, padam* czy *Bravo pour le clown*, sens straciłby poetycki *Fool on the hill* Beatlesów, nie wspominając nawet o *Dark side of the moon*, jednej z najsłynniejszych płyt w historii muzyki rockowej. W dziewiątym z kolei utworze na tej płycie, zatytułowanym *Brain damage*, Roger Waters

wyznaje, że w jego głowie poza nim samym jest jeszcze ktoś:

*The lunatic is in my head,
You raise the blade, you make the change,
You re-arrange me ,til I'm sane.
You lock the door
And throw away the key,
There's someone in my head but it's not me.*

czyli w wolnym przekładzie:

*W mojej głowie jest szalenie,
Ty wznies ostrze, dokonaj zmiany,
Przerób mnie, póki jestem przy zdrowych zmysłach,
Ty zamknij drzwi
I wyrzuć klucz,
W mojej głowie jest ktoś, ale to nie jestem ja.*

Popularna niemiecka piosenka, brana za swoiste dzieło sztuki ulicznej, a w rzeczywistości pochodząca z dziewiętnastowiecznej operetki, instruuje wręcz, że wariaci są w Berlinie i tam należy się udać, aby wśród nich znaleźć swoje miejsce:

*Du bist verrückt mein Kind,
du musst nach Berlin.
Wo die Verrückten sind
da gehörs du hin*³.

czyli w wolnym przekładzie:

*Zwariowałaś, moje dziecko,
Musisz pojechać do Berlina.
Twoje miejsce jest tam,
Gdzie są wariaci.*

Ale nie można się z tym zgodzić, gdyż wariaci są wszędzie, a poza wariatami z importu mamy też naszych, krajowych. I nie są to bynajmniej osobniki w gorszym gatunku. Z bardziej znanych mamy więc tańczącą wariatkę z tekstu

Agnieszki Osieckiej, rozslawioną przez Marylę Rodowicz, o nienormalnych mowa we *W nieciekawych czasach* Wojciecha Młynarskiego, a zwłaszcza w jego *Kupletach wariatów*. O *Głupim Jasiu* śpiewa Jacek Kaczmarski, o *Wigilii w domu wariatów* – śpiewa Mirosław Czyżykiewicz. Grzegorz Turnau przypomina nam w piosence opowieść Tuwima, jak to się spotkała *miejskowa idiotka z tutejszym kretynem*. Co ciekawe, nie udało mi się znaleźć ani jednego wariata w tekstach Jeremiego Przybory. Być może za mało poświęciłem na to czasu, a może autor, znany z niezwykłego taktu, nie mówił o wariatach wprost, uznając słabość umysłu za rodzaj przywary, o której mówić nie wypada, bo i tak każdy widzi? Lecz zarówno sam Jeremi Przybora, jak i pełnowymiarowy Kabaret Starszych Panów to przecież sam w sobie wspaniały i bogaty przykład nienormalności, zwłaszcza na tle czasów, w których powstawał. I to nienormalności w najlepszym swoim wydaniu, tej, o której mówi wielka literatura. Nienormalności, która w swojej istocie jest tęsknotą za uwolnieniem od przymusu obyczaju, formy, treści. Podobną wysepką szaleństwa, *wysepką w morzu bestialstwa, szarzyzny, głupoty, łajdactwa, nietolerancji i przemocy*, jak mówił Piotr Skrzynecki, była Piwnica Pod Baranami, a przez jej malutką scenę przewinęły się całe zastępy odszczepieńców, wariatów bożych i ofiar systemowego obłędu, powołanych do życia przez piwnicznych artystów. A jak się ma wariat we współczesnej polskiej piosence? Chyba nie najgorzej, jeśli z czułością śpiewa o nim Renata Przemyk:

*Wpadaj do mnie często jakbyś wpadał w szal
Kaftan bezpieczeństwa zdejmuj szybko w drzwiach
Na twej głowie palma w moich włosach bzik
Kochaj mnie jak wariat*

Na cześć wariata śpiewa Ania Wyszkonil, o ulicznym wariacie posłuchać można w piosence zespołu Strachy na Lachy, wspomina o nim Budka Suflera, nieistniejący już Mysłowicz uzmysławia nam, że w *każdym z was*

jest wariat w utworze *Myszy i ludzie*. Jest to pewnie nawiązanie do jednego z najznakomitszych dzieł Johna Steinbecka, krótkiej, lecz jakże przejmującej powieści *Of mice and men*, której jednym z głównych bohaterów jest upośledzony osiłek o umysłowości małego dziecka.

W poszukiwaniu wariata we współczesnych polskich piosenkach zajrzałem na Spotify, który okazał się znakomitą narzędziem do tego celu. Samych wariatów znalazłem tam kilkaset, nie zabrakło też wariatek, szaleńców, głupków, pojawił się nawet idiota i debil, i to w najróżniejszych muzycznych odmianach: od muzyki pop, przez rock, trash metal i cięższe jego warianty po tzw. (na ogół z przekąsem) polski rap, a skończywszy na disco polo, bo potem naprawdę nie ma już nic. Wyniki tych poszukiwań naturalnie nie oznaczają moich osobistych refleksji na temat utworów i wykonawców – to tytuły piosenek lub nazwy zespołów zawierające wymienione słowa. Wynika z tych rozważań, że polski wariat nie tylko ma się dobrze, ale nawet łączy pokolenia i muzyczne gatunki. Nie badałem co prawda samych tekstów, ale pewnie większość z nich używała wariata w całkiem zwyczajny sposób, nazywając tym określeniem naiwnego kochanka, niepoprawnego altruistę czy idealistę bez wyobraźni. Myślę, że mało się znajdzie takich przykładów ujęcia szaleństwa w piosence, jakie znalazłem w tekście Andrzeja Garczarka *Sobota*. Znakomity ów autor nie używa głębokich metafor ani poetyckich odniesień i nazywa obłęd zupełnie konkretnie:

*Trzydziestoletni taksówkarz z Pittsburga
Strzelał do tłumu na głównej ulicy,
Pan ordynator przy świadkach go badał,
Stwierdzili ciekawy przypadek nerwicy.*

Żyjemy w czasach, gdy głupca stojącego na wzgórzu i patrzącego na zachodzące słońce zastępuje niebezpieczny gość z bronią w ręku i całym zestawem psychicznych odchyłań. Trochę żal, ale dobrze, że ktoś umie nazywać

² Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit (łac.), Seneka Młodszy, *De tranquillitate animi* 17.10.

³ Cytat z marsza *Vorwärts mit frischem Mut* pochodzącego z dziewiętnastowiecznej operetki *Fatinitza* Franza von Suppé, austriackiego kompozytora i dyrygenta, rozslawiony przez film Ludwiga Linkmanna *Der eiserne Gustav* z 1958 r.

rzecz po imieniu. Może dzięki temu zaczniemy bardziej uważać na wariatów i przestaniemy im wkładać brzytwę do ręki, gdy z miłym uśmiechem obiecują, że nas ogolą. Jednak mimo wszystko patrzę przez okno i tęsknię za

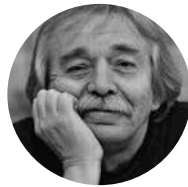
normalnym wariatem ulicznym, który w międzyczasie gdzieś niepostrzeżenie zniknął. Mam nadzieję, że tylko zaszył się gdzieś w tłumie i czeka na lepsze czasy, czasy nieciekawe. Obyśmy tylko obaj dotrwali.

BIBLIOGRAFIA

Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tł. H. Kęszczyka, Warszawa 1987.
Seneka Młodszy, *De tranquillitate animi* 17.10.

Waldemar Chyliński

WRACAJĄC DO PIEŚNI MIŁOŚCI I NIENAWIŚCI



O Cohenie zbyt wiele nie wiedziałem. Coś mi się tam w „Trójce” o uszy obijało, że jest taki, natomiast jego twórczości wcześniej nie znałem. Interesować się Cohenem zacząłem dopiero po tym, jak Maciek Zembaty zaprosił nas, tj. Elę Adamiak, Andrzeja Poniedziałkiego i mnie, do telewizyjnego programu *Pieśni miłości i nienawiści*. Dopiero wówczas, przygotowując się do nagrań, zorientowałem się, że Cohen jest postacią wyjątkową w świecie piosenki. Później jeszcze dowiedziałem się, że inni moi znajomi już wcześniej znali tego kanadyjskiego mistrza słowa, muzy i nastroju, i zauroczyli się nim. W Gdańsku kimś takim był Marek Prusakowski, w tamtym czasie student Akademii Medycznej. On, podobnie jak Zembaty, tłumaczył i śpiewał Cohena. Dzisiaj Marek jest poważnym lekarzem, ale wtedy prowadził na swojej uczelni kabaret „Jelita” i od czasu do czasu w tym kabarecie Cohena śpiewał. Gdy skończył medycynę, okazało się, że posiada również talent dziennikarski, więc najpierw pisał o Cohenie w trójmiejskich gazetach,

a potem propagował go w Radiu Gdańsk, gdzie prowadził swoje autorskie audycje. Macieja Zembatego w rozsławianiu Cohena w Polsce jednak nie przebił, bo trudno było go w tym przebić. Maciek miał swoje audycje w „Trójce”, a ogólnopolska „Trójka” to nie było to samo co regionalne Radio Gdańsk.

Wracając do programu... *Pieśni miłości i nienawiści* Leonarda Cohena nagrywaliśmy pomiędzy I Ogólnopolskim Przeglądem Piosenki Autorskiej w Warszawie a XV Festiwalem Piosenki Studenckiej w Krakowie, w których to imprezach braliśmy udział. W Warszawie, w „Hybrydach” Andrzej Poniedziałki zdobył pierwsze miejsce, ja drugie. I to właśnie tam, na koncercie laureatów, Zembaty zapytał nas, czy chcielibyśmy wziąć udział w programie o Cohenie. Oczywiście zgodziliśmy się bez wahania i wkrótce już zaczął się przedziwny czas poznawania Cohena bardzo osobiście. Po nagraniu tego programu z Elą i Andrzejem spotkałem się na wspomnianym festiwalu w Krakowie. Tam nagrodzono nas w odwrot-

nej kolejności, Andrzej zdobył drugą nagrodę, a ja pierwszą, *ex aequo* z Jackiem Kaczmarskim i Grzesiem Bukalą śpiewającym wraz z Wałami Jagiellońskimi. Ela Adamiak, której już od jakiegoś czasu pisałem teksty, podsumowując tę moją z Andrzejem, który dopiero zaczynał pisać jej teksty, niezamierzoną rywalizację, powiedziała tak: *To nieważne, kto pierwszy, kto drugi, ważne, że wygrywają moi chłopacy*.

A wracając do programu Maćka... Do Warszawy przyjechaliśmy kilka dni przed nagraniem, na próby. Odbływały się one w TVP przy Woronicza, w salach, w których były wielkie lustra. Co ja się wtedy na siebie napatrzyłem... I dobrze, że się napatrzyłem, bo potem już nie było okazji. Pierwszy raz program, który nagrywaliśmy z Zembatym wyemitowano w telewizji prawie cztery lata po jego nagraniu, w 1981 r. *Pieśni miłości i nienawiści* zostały wyprodukowane w 1978 r. i od razu trafiły na tzw. półkę, co znaczyło, że na jego pokazanie nie zgodziła się cenzura albo wyższe czynniki. Pierwszy raz wyemitowano go po narodzinach „Solidarności”, chyba wiosną 1981 r. Potem nastął stan wojenny i nasza praca znowu trafiła na „półkę”, na której przeleżała osiem kolejnych lat. Ponownie można było obejrzeć ten program w telewizji dopiero w 1989 r., po zmianie w Polsce politycznego i gospodarczego systemu. Pokazali go kilka razy. Teraz *Pieśni*... można już bez problemów znaleźć na YouTube.

Wróćmy jednak do programu... Uczyliśmy się piosenek i próbowaliśmy kolejne sceny programu w tych różnych salach z lustrami chyba ze trzy dni, by potem na dwa dni wejść do największego na terenie telewizji studia S-5 i tam go nagrać. Nagrywaliśmy „na żywo”, nie używając playbacku i nie przerywając nagrania, chyba że jakiś kiks był oczywisty i nie do przyjęcia. W pierwszych latach istnienia telewizji było chyba podobnie, tyle że grało się wtedy wprost na antenę, a my jednak nagrywaliśmy na taśmę, co było jakimś zabezpieczeniem przed ewentualną wpadką. Może trochę prze-

sadziłem, że nie przerywaliśmy, nagrywaliśmy całymi scenami i piosenkami, ale nagrań poszczególnych piosenek jednak nie zakłócano poprawkami. To sprawiło, że w naszej telewizyjnej opowieści nie ma sztuczności, która piosence Cohena mogłaby zaszkodzić. By program w maksymalnym stopniu oddawał surowy i prawdziwy charakter piosenek, okraszono go minimalną dekoracją. Jakieś łóżko, jakieś krzesła, lampa, maszyna do pisania i gołe cegły w murze studia, instrumenty – to wszystko, co było na planie. Nie wstydzono się kamer i mikrofonów w kadrze. Na dobre wyszło też to, że podczas prób cała ferajna szybko się ze sobą zaprzyjaźniła i już wtedy robiło się miło, ba, nawet tak miło, że postronni brali nas za bandę hippisów jakimś cudem wpuszczonych do telewizji. Pewnie gdyby nie to, że byli z nami ludzie już znani, to może i ktoś by nas wtedy z Woronicza pogonił. Na szczęście nic takiego się nie stało i do żadnego incydentu nie doszło. To kumpelstwo, które zapanowało, najbardziej pomogło nam, tj. Eli, Andrzejowi i mnie. Myśmy wtedy występowali jeszcze jako tacy kompletni nowicjusze, zupełnie zieloni w tym środowisku. Bardzo byliśmy jeszcze studentcy, co się chyba też programowi przysłużyło. Gdy weszliśmy w próby, wszystko robione było dość żywiołowo, a my, jako ci studenci artyści, do takiej atmosfery byliśmy przyzwyczajeni, bo wszystko, co wtedy robiliśmy, było żywiołowe – i może dlatego ten program jest taki fajny, że nikt w nim nie jest sztuczny. Wszystko mi się w nim podoba, prócz może jednego, tego że Maciek w *Maleńka, nie wolno się żegnać w ten sposób* obsadził Andrzeja Poniedziałkiego. Gdy usłyszałem tę piosenkę, od razu wpadła mi w ucho i byłem przekonany, że to jest w stu procentach piosenka dla mnie. Bardzo ją wtedy czułem, gdyż podobną sytuację do opisanej w piosence niedawno przeżyłem. Natomiast przeznaczona dla mnie piosenka pt. *Siostry miłosierdzia* nie leżała mi zupełnie, bo co ja mogłem wtedy wiedzieć o prostytutkach? Choćby i najbardziej czułych, mądrych i pięknych. Do dzisiaj nic o nich nie wiem. Nie odważyłem

się jednak Maćka prosić o zamianę, wychodząc z założenia, że skoro to jego program, to on rządzi, i wierząc, że on wie lepiej, co komu pasuje w tym pomysle. Do dzisiaj żałuję, że nie podniosłem tego tematu, bo jestem pewien, że zaśpiewałbym *Hey, that's no way to say goodbye* dużo lepiej, niż zaśpiewałem *Sisters of mercy*. Może nawet lepiej zaśpiewałbym ją niż Andrzej. Kto wie? No, szkoda. Wiem, że program *Pieśni...* na wielu ludziach zrobił spore wrażenie i, co dziwne, do dzisiaj ogląda się go tak, jakby czas stanął w miejscu. Gdyby nie to, że kilka osób biorących w nim udział już nie żyje, można by pomyśleć, że to współczesne dzieło.

Zawsze chciałem być hippisem i nigdy nim nie byłem, choć nosiłem długie włosy i starałem się żyć na dużym luzie. Trochę poczuć się jak hippis pomógł mi właśnie ten program Maćka. Dzieci biegające swobodnie po studiu były chyba kogoś z rodziny Basi Wasilewskiej, znajomej towarzyszącej nam w nagraniach, i synowie Kory. Maciek Zembaty i reżyser Tomek Zygałdo chcieli, byśmy się zachowywali po swojemu, więc to, że Elka tam robi na drutach, to żadna lipa, ona naprawdę wtedy jeździła z drutami na koncerty i robiła swetry, czapki i szaliki. To nie było wymyslane, ja przynajmniej tak pamiętam. Naturalne było też to, że Andrzej gdy śpiewał, bardzo pochylał głowę, co czasami wyglądało tak, jakby go trema zżerała albo bardziej niż wykonywana piosenka interesował go stan obuwia, a on tak wtedy zawsze występował. Miał taki naturalny, swój styl. A co do tremy, to na pewno ją miałem. I to solidną. Zresztą do dzisiaj przed każdym wyjściem na scenę przeżywam katusze. Zawsze gdy mogłem, skracałem swój pobyt na scenie, gdy inni wydłużali swoje ile mogli. Było nawet takie powiedzenie, że dobrze jest dostać większe okłaski na zejściu ze sceny niż na wejściu. Zawsze się bałem, że gdy będę schodził, to nie usłyszę żadnych braw.

Wracając do programu... Znalazłem sobie miejsce przy klawiszach Jana Kantego Paw-

luśkiewicza i starałem się być niewidoczny, bo zupełnie nie wiedziałem, co przez całe nagranie mam ze sobą zrobić, a Zygałdo mi niczego nie podpowiedział. No to stałem sobie albo się pałętałem po planie bez celu. Myślałem, że Tomkowi Zygałdzie, reżyserowi, zupełnie to wisi, co robię, stoję, czy leżę, a jemu nie tyle to wisiało, co zamysł miał taki, by puścić wszystko na żywioł, specjalnie się nie wtrącać i łapać na taśmę, co z tego luzu na planie wyjdzie. To było z jego strony bardzo mądre posunięcie. Zawodowych aktorów i tak by z nas nie zrobił, więc ogarniał nasze naturalne reakcje i sytuacje, jakie się między nami tworzyły podczas wchodzenia w świat Cohena. Chyba z nas wszystkich jedynie Roman Wilhelm z grubsza wiedział, co i jak ma robić, i na planie reżyserował się sam. Pięknie grał. Pięknie grał też kontrabasista Bednarek na kontrabasie, grał i palił papierosy. Strażacy mieli nas na oku, ale to chyba było dozwolone już w scenariuszu. Palenie wtedy nie wywoływało raka płuc, choć w tramwajach już palić nie było wolno, a w pociągach były przedziały dla niepalących. Olge, czyli Korę, Portera i Jackowskiego, pierwszy raz zobaczyłem i usłyszałem na Famie: chyba w 1976 r. Jako Maanam grali na dwóch gitarach akustycznych. W roku 1978, gdy był nagrywany program o Cohenie, też grali na gitarach akustycznych, nie było jeszcze elektrycznego, rockowego Maanamu. Rok po nagraniu zobaczyłem ich na jakimś koncercie na południu Polski, przy okazji swojej trasy z Wałami Jagiellońskimi. Zobaczyłem afisz na słupie i pojechałem ich posłuchać. Bardzo byłem zdziwiony, gdy znowu zobaczyłem Korę na scenie, bo oni już byli w stu procentach świetnym zespołem rockowym. Kora szalała, Marek bujał się jak Keith Richards, ale nie pamiętam, czy Porter jeszcze z nimi był. Chyba już nie. Chyba to już był ten skład, z którego ich znają wszyscy. To było rok przed Opolem, które wywindowało Maanam na pierwsze miejsca list przebojów. Jak to się wtedy wszystko szybko działo... Tam na Famie, gdy spotkałem Maanam pierwszy raz, pamiętam, jak dali koncert w sali gimna-

stycznej szkoły z internatem, w której w czasie wakacji rządziła Fama, miałem wrażenie, że Kora wyśpiewując jakieś różne dźwięki, coś jakby wokalizy, fałszowała. Słuchałem tego występu w towarzystwie swojego przyjaciela Jacka Zwoźniaka, lidera wrocławskiego kabaretowego zespołu muzycznego o nazwie BABA, muzyka po szkołach muzycznych, oraz gitarzysty tego zespołu Marka Solowego Ferdka – i oni słyszeli to samo co ja. A gdy potem w Warszawie i tam na południu, a później jeszcze w Opolu usłyszałem Korę perfekcyjnie śpiewającą wszystkie, nawet te najtrudniejsze dźwięki i frazy, to zupełnie zgłupiałem. To był zupełnie ktoś inny, zupełnie inna osoba. Między tamtą Famą a nagraniami programu *Pieśni miłości i nienawiści* minęły niemal dwa lata. I już wtedy widać było, że Olga jest bardzo profesjonalna w piosenkar skim fachu.

Wróćmy jednak do programu... Otwarta na ludzi Olga – albo Kora, jak kto woli – pomagała nam na planie i robiła to chyba po to, byśmy byli bardziej poradni, bo pewnie widziała, że choć już wcześniej przed kamerami stawaliśmy, to jednak jesteśmy zupełnie zieloni. Eli np. pokazywała, jak się powinna malować, by kamera ją ładnie brała. To było bardzo sympatyczne, że tak szła nam z pomocą, takie bardzo było to kumpelskie. Jak w tej sytuacji wszyscy mieliśmy się nie zaprzyjaźnić? Wszystko wtedy było tak miłe, że po programie „na wariata”, choć miałem jechać do Olsztyna, z Janem Kantym Pawluśkiewiczem pojechałem do Poznania na koncert Grechuty, w którym Kanty miał grać i dyrygować zespołem. A było tak: Po nagraniu programu ostatnią noc spędziliśmy na przyjęciu w mieszkaniu Macieja Karpińskiego, a potem jakoś tak wyszło, że Jan Kanty zapytał mnie, czy nie pojechałbym z nim na koncert do Poznania. A co tam – pomyślałem, będąc jeszcze trochę wstawiony, i... pojechałem. Wsiadliśmy w taksówkę, była z nami jeszcze znajoma, i pojechaliśmy taksówką do Poznania. Dla mnie, wówczas człowieka początkującego w trudnej sztuce bycia artystą, taka wesoła

– bo nadal było wesoło – niezaplanowana i trochę pijana podróż w nieznane sytuacje to było światowe życie. A co? Artyści mają gest i zachciankę, to artyści jadą, gdzie chcą i jak chcą.

Takie to było zakończenie programu. Program musiał być robiony w kwietniu, bo pamiętam, że z tego Poznania pojechałem w końcu do Olsztyna pociągiem, który na każdej stacji się zatrzymywał. To był zwykły osobowy pociąg, a ja byłem nieco – delikatnie mówiąc – wczorajszy. Chyba sam jechałem w tym pociągu. Nie było kogo zapytać ani z kim pogadać, ani poprosić o pomoc, a mi się tak strasznie chciało pić, że dałbym wtedy wszystko za łyk czegoś wilgotnego. Niestety, żadnej wody, żadnego płynu, żadnego ratunku, a bałem się wyskoczyć na stacji, bo zdawało mi się, że ten pociąg był jakiś taki nieprzewidywalny. Zatrzymywał się nie tylko na stacjach, ale też w polu. Częściej się włókł, ale czasem zaczynał pędzić. Bałem się, żeby mi nie uciekł. I tak jechałem, męcząc się okrutnie, a na dodatek co miasteczko, to wszędzie czerwono. Wszędzie czerwone flagi powiewały na wietrze, jakieś marsze wojskowe grali, trybuny stały na ulicach i szły pochody. To był 1 Maja – święto klasy panującej. A ja cóż... artysta – zmęczony, stłamszony, wyschnięty, ale artysta. Ot, światowe życie.

Wracając do programu... Prócz oczywistej zniewalającej urody miała też niezwykle dużo uroku, który zauważało się od pierwszej chwili. Halina Golanko, przepiękna polska aktorka. Chyba się nawet w niej podczas kręcenia *Pieśni miłości i nienawiści* podkochiwałem. Ona oczywiście o tym nie miała pojęcia, ale ja co na nią spojrzałem, to wdychałem. Chyba miała grać rolę kochanki Cohena, ale grała ją też Teresa Haremza. Widać przy Wilhelmim jeszcze jedną kobietę, ale nie mam pojęcia, kto to jest. Nie pamiętam. Wyszło na to, że kobiety na łóżku z Wilhelmim w tym spektaklu to siostry miłosierdzia z wykonywanej przeze mnie piosenki. Ach, cóż to za piękne siostry były. Niestety, Teresa w 1996 r. zmarła w Australii.

Występuje tam też z nami Maciek Karpiński, współautor scenariusza, gra siebie, przystojnego faceta w okularach, z krótką brodą, w dobrze skrojonej marynarce. Kiedy pada fraza *lubię patrzeć, jak ona się dla mnie rozbiera*, to on się w tę marynarkę ubierał. Pamiętam, że wymyślono to na poczekaniu. Chyba nawet sam Karpiński sobie to wymyślił. Do dzisiaj nie wiem po co, co to miało znaczyć, jaką treść przekazywać? Trudno zgadnąć. W tej scenie Maciek próbuje ładnie gwizdać, ale mu to nie wychodzi, po prostu fałszuje. Nie wiem dlaczego, ale to akurat bardzo mnie wtedy śmieszyło.

Wróćmy jednak do programu... Gdy przyjechalibyśmy do Warszawy, wszystko było przygotowane. Maciek zebrał wszystkich, powiedział, o co chodzi, i wręczył scenariusz. To był gotowy materiał do zapoznania się, nauczania i zaśpiewania czy, jak kto woli, do melorecytowania, bo Cohen przecież jest taki mówiąco-śpiewający. Na tym pierwszym zebraniu zapoznajemy się nie było Romana Wilhelmi, poznaliśmy go później, w ostatnim dniu prób. Zaskoczyło mnie to, że był szalenie bezpośredni, szczerzy i serdeczny. Można było z nim normalnie pogadać, jak z kumplem na podwórku, a nie gwiazdorem. Nawet doszło do takiej sytuacji, gdy podczas jednej z przerw siedzieliśmy z Andrzejem na korytarzu, na podłodze, i raczyliśmy się calvadosem z butelki, akurat przechodził Wilhelmi, zobaczył, że sobie popijamy, to się przysiadł. Natychmiast zrobiło się jeszcze bardziej sympatycznie. Różne anegdoty i dykteryjki nam opowiadał. Zapamiętałem historię o nieznanym kobiecie, która przyjechała do Warszawy z jakiegoś małego miasteczka i nocą zaczęła się dobijać do drzwi jego mieszkania. Uważała, że on obiecał jej małżeństwo, więc ona przyjechała na próbę je skosztować. Opowiadał to tak ciekawie, że słuchaliśmy uważnie i choć była to w sumie smutna historia o kimś niezrównoważonym, to uśmialiśmy się setnie. Wilhelmi był niezwykle i przyjemnie było patrzeć, jak świetnie wciela się w rolę Cohena. Bardzo miło wspominam tamte dni.

Po latach dopiero zorientowałem się, że przytrafiła mi się wtedy, w tym programie, niesamowita i zupełnie nieprawdopodobna historia, bo Kora była u mnie chórzystką. Na szczęście mam dowód, gdyby ktoś nie chciał wierzyć. Otóż należę do tych nielicznych śpiewających facetów, u których Kora śpiewała w chórze. Prócz Andrzeja Poniedziałkiego i mnie niewielu chyba czymś takim może się pochwalić. Niedawno jakiemuś znajomemu o tym powiedziałem, to popukał się w głowę.

Wracając do programu... Z tego, co się działo wtedy z nami – i na tych festiwalach studenckich, i w tym programie – my z lepszym lub gorszym skutkiem zrobiliśmy sobie zawód. Nikt nas tego zawodu nie uczył. To jakoś tak samo wyszło, było i tak jeszcze czasami jest. Ela miała swój styl i nadał go ma, do tej pory śpiewa tak samo jak na początku. Andrzej od zawsze śmiesznie się zapowiadał, a potem rozszerzył ten dział twórczości i śmiało poszedł w satyrę mówioną, będąc w tym świetny, a ja, choć jeszcze czasami coś piszę, nagrywam i koncertuję, to właściwie jestem już na emeryturze.

Wróćmy jednak do programu... Po nagraniach bałem się, że program będzie miał złe notowania, ponieważ w tamtym czasie nie robiło się podobnych audycji. W telewizji obowiązywała zupełnie inna moda. Inaczej się to wszystko nagrywało. Chyba jeszcze na topie był cykl pt. *Z wizytą u was* i wywiad z krową. Natomiast tutaj wszystko było luz, blues... Może się mylę, ale chyba coś w naszym spektaklu było z atmosfery musicalu *Hair*. Wszystko szło jakby w biegu i choć pieśni w swej refleksji nie galopowały, to w rytmie programu też tkwiła pewnego rodzaju prawda o naszym życiu, a piosenki Cohena są właśnie taką prawdą o życiu, więc to wszystko, co wymyślił Maciek Zembaty i co my, nie wychodząc z siebie, zagraliśmy, to się ze sobą bardzo pięknie w tym programie skleiło. Ale o tym, że tak to wyszło, to ja się dowiedziałem dopiero w 1989 r., kie-

dy po ośmiu latach zobaczyłem *Pieśni miłości i nienawiści* w telewizji drugi raz. Pomyślałem wtedy: O kurczę... to się w ogóle nie starzeje. I niech tak zostanie.

A może nam się zdaje?

Wśród ciszy tej co gdzieś w nas śpi
A może tylko nam się zdaje
Budzi się on wielebny krzyk
I ból co rośnie razem z płaczem

Ref.
Wierzimy w każdą miłość
Nocy i dnia
Wierzimy w każdy ranek
I każdy wieczór
Wierzimy w każdą prawdę

Gdy trzeba spać
Wierzimy w byle co by nie czuć

Nad głową noc a noc jak koń
I niepokoju tyle we mnie
Gdzieś leci świat gdzieś pędzi dom
Ktoś bliski znika mi bezwiednie

Ref.
Wierzimy w każdą miłość...

Gdy ręką dnia dotykasz chmur
A może tylko ci się zdaje
Myślisz że w nocy to nie był ból
Nie krzyk nad twoim małym krajem

Ref.
Wierzimy w każdą miłość...
(1978)

Janusz Gast

Kierownik Artystyczny Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia

STUDIO PIOSENKI TEATRU POLSKIEGO RADIA



W marcu 2020 r., w związku z ogłoszeniem pierwszego lockdownu COVID-19, po pięciu latach została zawieszona działalność Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia. Do tej pory pomimo wielu starań i wcześniej przygotowanego kolejnego, 40. koncertu pt. *Nic nie może wiecznie trwać* z piosenkami Romualda Lipki, który miał się odbyć 28 marca 2020 r., oraz mojej sugestii, by kontynuować koncerty, transmitując je w technice streamingu, nadal jesteśmy unieruchomieni (wrzesień 2021 r.). Dziwię się temu,

bowiem wielu komentatorów bacznie obserwujących nasze Studio oraz ogromna rzesza odbiorców (w ostatnich latach słuchalność dochodziła do kilkuset tysięcy, a w niektórych przypadkach nawet do miliona) twierdzi, że to jeden z najlepszych muzycznych programów radiowych ostatnich lat.

Pozwolę sobie przypomnieć, że do udziału w koncertach organizowanych przez Studio Piosenki Teatru Polskiego Radia są zapraszani niezwykle utalentowani wykonawcy młodego

pokolenia. Są wśród nich absolwenci wyższych szkół teatralnych i muzycznych, laureaci wielu przeglądów oraz krajowych i międzynarodowych festiwalu piosenki, w tym festiwalu piosenki w Opolu. Są też uczestniczący w popularnych programach telewizyjnych: „Voice of Poland”, „Szansa na sukces” czy „Twoja twarz brzmi znajomo”.

W ramach Studia powstają koncerty, podczas których wybrani artyści wykonują w nowych aranżacjach i interpretacjach utwory wpisane już w historię polskiej piosenki oraz stworzone przez wybitnych autorów tekstów i kompozytorów.

Do tej pory w koncertach Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia brało udział ponad 150 wykonawców. Znaczna ich część już zawodowo występuje w wielu musicalach, spektaklach i widowiskach muzycznych w teatrach Warszawy, Krakowa, Wrocławia, Gdańska, Poznania, Łodzi, Szczecina i Bydgoszczy. Ich kariery nabierają rozpędu, już dziś wielu z nich występuje z własnymi recitalami, w ten sposób zasilając polską estradę, i znani są coraz szerszej polskiej oraz w niektórych przypadkach zagranicznej publiczności.

Większość z nich posiada wydane single i autorskie płyty CD. Niektóre z naszych koncertów były zaprezentowane podczas „Święta Saskiej Kępy” w Warszawie oraz jako imprezy towarzyszące festiwalom: Piosenki Studenckiej w Krakowie, „Sztuki Faktu” w Toruniu i Teatru Telewizji Polskiej i Polskiego Radia „Dwa Teatry” w Sopocie. Artyści ze Studia Piosenki uświetniali Gale Teatru Polskiego Radia „Splendory – 2018” i „Splendory – 2019”, Nagród Sportowych TVP i Polskiego Radia.

Przy wypełnionych salach naszych koncertów słuchała publiczność m.in.: Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, Filharmonii Gorzowskiej, Teatru „Rampa” w Warszawie, PWST w Krakowie i Teatru Miejskiego w Gliwicach.

*

Poniżej zamieszczam kronikę zawierającą spis 39 koncertów, które do tej pory zostały zrealizowane w Studiu Piosenki Teatru Polskiego Radia.

25 stycznia 2016 r. „Rodzynki, strokane winogrona” – piosenki Juliana Tuwima, wystąpili: Beata Banasik, Łukasz Jemioła, Justyna Panfilewicz, Ewa Prus, Natalia Sikora, Kamil Studnicki.

28 lutego 2016 r. „Raz się żyje” – piosenki Studenckiego Teatru Satyryków, wystąpili: Beata Banasik, Łukasz Jemioła, Agata Klimczak, Ewa Prus, Kamil Studnicki, Monika Węgiel.

20 marca 2016 r. „TyJaMy – czyli Fragmenty Listów Niewykorzystanych”, wystąpili: Beata Banasik, Agata Rożankowska, Anastazja Simińska, Edyta Wilk.

24 kwietnia 2016 r. „Każdy ma swoją Gehennę...kę” – piosenki Marcina Partyki, wystąpili: Justyna Panfilewicz, Julia Sobiesiak, Jagoda Stach, Małgorzata Wojciechowska, Mariusz Orzechowski, Paweł Ruszkowski.

29 maja 2016 r. „Nie mówię żegnaj” – piosenki Marka Gasińskiego, wystąpili: Marta Kostur, Agnieszka Przekupień, Anastazja Simińska, Piotr Dąbrowka, Łukasz Jemioła i Łukasz Mazurek.

12 czerwca 2016 r. „Nadzieja” – piosenki Jana Pietrzaka, wystąpili: Marta Kostur, Klaudia Kuchtyk, Julia Sobiesiak, Paulina Walendziak, Monika Węgiel, Edyta Wilk.

30 października 2016 r. „Uciekaj moje serce” – piosenki Agnieszki Osieckiej i Seweryna Krajewskiego, wystąpili: Karolina Burek, Justyna Kokot, Karolina Wasilewska, Kuba Blokesz, Łukasz Mazurek i Maciej Piasny.

18 grudnia 2016 r. „Najpiękniejsze, polskie koledy”, wystąpili: Ania Federowicz, Basia Gąsienica-Giewont, Dominika Majewska, Wioleta Markowska, Karolina Wasilewska, Edyta Wilk.

29 stycznia 2017 r. „Taka mała” – benefis Krystyny Sienkiewicz, wystąpili: Mateusz Bieryt, Justyna Kokot, Marcin Ozio Orzechowski, Agnieszka Przekupień, Paulina Walendziak, Sylwia Zelek.

26 lutego 2017 r. „Bo we mnie jest seks” – piosenki Kaliny Jędrusiak, wystąpili: Karolina Burek, Anna Federowicz, Klaudia Kuchtyk, Aurelia Luśnia, Karolina Łopuch, Dominika Majewska.

25 marca 2017 r. „Piosenki o naszej Warszawie”, wystąpili: Jan Marczewski, Jakub Pawlak, Paweł Ruszkowski, Łukasz Szczepanowski, Patryk Wasilewski, Michał Wolny.

29 kwietnia 2017 r. „Ja chciałbym być poetą” – piosenki

Leszka Długosza, wystąpili: Martyna Dudek, Małgorzata Kozłowska, Joanna Płonka, Jan Marczewski, Grzegorz Paczkowski, Mateusz Rulski.

28 maja 2017 r. „Tak, tak... to ja” – piosenki Grzegorza Ciechowskiego, wystąpili: Paulina Grochowska, Weronika Pieniężna, Mery Spolsky, Filip Małek, Dominik Mironiuk, Szymon Rzeszowski.

17 czerwca 2017 r. „Przed nami było wielu” – piosenki Jana Krzysztofa Kelusa, wystąpili: Joanna Płonka, Sylwia Zelek, Mateusz Górski, Dominik Mironiuk, Szymon Rzeszowski.

30 września 2017 r. „Dni, których nie znamy” – piosenki Marka Grechuty, wystąpili: Idalia Orman, Justyna Panfilewicz, Jagoda Stach, Mateusz Bieryt, Filip Małek.

18 października 2017 r. „Nie wierzę piosence” – piosenki Władysława Szpilmana (emisja radiowa 17 grudnia 2017 r.), wystąpili: Barbara Gąsienica-Giewont, Paulina Grochowska, Dominika Handzlik, Joanna Pocica, Mateusz Górski.

28 października 2017 r. „Już nie zapomnisz mnie” – piosenki Henryka Warsa, wystąpili: Sylwia Banasik, Paulina Brzozowska, Wiola Markowska, Kamil Dominiak, Zadeusz Seibert.

11 listopada 2017 r. „Między nami” – piosenki Jacka Kaczmarskiego, wystąpili: Aleksandra Batko, Julia Wawreszuk, Jakub Blokesz, Łukasz Jędrus, Łukasz Szczepanowski.

28 listopada 2017 r. „Trzeba marzyć” – piosenki Jonasza Kofty (emisja radiowa 31 grudnia 2017 r.), wystąpili: Katarzyna Klaczek, Joanna Oleś, Małgorzata Pauka, Filip Karaś, Mateusz Weber.

21 stycznia 2018 r. „Mały Książę” – piosenki Krzysztofa Dzikowskiego, wystąpili: Sandra Babij, Dominika Handzlik, Małgorzata Pauka, Patryk Wasilewski, Marcin Wojciechowski.

11 lutego 2018 r. „Nic dwa razy się nie zdarza” – piosenki Łucji Prus, wystąpili: Pamela Adamik, Karolina Gwóźdź, Katarzyna Janiszewska, Alicja Juszkiewicz, Katarzyna Osipuk.

17 marca 2018 r. „Byłeś serca biciem” – piosenki Andrzeja Zauchy, wystąpili: Olga Łasak, Karolina Łopuch, Michał Juraszek, Tadeusz Seibert, Piotr Zubek.

21 kwietnia 2018 r. „Zielona Gęś” – piosenki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, wystąpili: Anna Mierzwa, Joanna Pocica, Joanna Wąż, Stanisław Linowski, Marcin Wojciechowski.

26 maja 2018 r. „Jego portret” – piosenki Włodzimierza Nahornego, wystąpili: Magdalena Howorska, Sandra Rusin, Izabela Szafrńska, Kacper Andrzejewski, Piotr Zubek.

22 września 2018 r. „Czy mnie jeszcze pamiętasz” – piosen-

ki Czesława Niemena, wystąpili: Karolina Łopuch, Oliwia Skóra, Marcin Januszkiewicz, Filip Rychcik, Mateusz Wiśniewski.

27 października 2018 r. „Akompaniator” – piosenki Zbigniewa Łapińskiego, wystąpili: Karolina Gwóźdź, Izabela Szafrńska, Małgorzata Wojciechowska, Piotr Dąbrowka, Mateusz Weber.

24 listopada 2018 r. „Na drugim brzegu tęczy” – piosenki Tadeusza Nalepy, wystąpili: Sandra Mika, Katarzyna Osipuk, Agata Rożankowska, Kacper Andrzejewski, Mateusz Wiśniewski.

29 grudnia 2018 r. „Ja, kabareciarz” – piosenki Mariana Hemara, wystąpili: Sandra Babij, Ania Mierzwa, Alina Szczegielniak, Filip Karaś, Michał Wolny.

26 stycznia 2019 r. „Skaldowie” – piosenki Andrzeja i Jacka Zielińskich, wystąpili: Martyna Kasprzycka, Julia Mika, Julita Wawreszuk, Łukasz Gocławski, Maksymilian Łapiński.

23 lutego 2019 r. „(Nie)Przejdziemy do historii” – piosenki Krzysztofa Klenczona, wystąpili: Paulina Serwatka, Anna Maria Wicka, Łukasz Gocławski, Łukasz Jędrus, Grzegorz Paczkowski.

30 marca 2019 r. „Tańczące Eurydyki” – piosenki Anny German, wystąpili: Anna Federowicz, Alicja Sękowska, Izabela Szafrńska, Wiktoria Tracz, Judyta Wenda.

27 kwietnia 2019 r. „Przypowieść błękitna” – piosenki Romana Kołakowskiego, wystąpili: Agata Klimczak-Kołakowska, Agata Grześkiewicz, Bartłomiej Abramowicz, Grzegorz Bukowski, Marcin Kątny.

18 maja 2019 r. / 25 maja 2019 r. „Winda do nieba” – piosenki Janusza Kruka, wystąpili: Barbara Broda-Malon, Małgorzata Chruściel, Sandra Rusin, Michał Juraszek, Arkadiusz Obrzut.

28 września 2019 r. „Żółte kalendarze” – piosenki Piotra Szczepanika, wystąpili: Karolina Kobielska, Paulina Wróblewska, Kinga Zygmunt, Karol Donda, Krzysztof Szczepaniak.

26 października 2019 r. „Kora”, wystąpili: Natalia Cwajna, Nikola Krauze, Małgorzata Chruściel, Szymon Butor, Dominik Rybialek.

23 listopada 2019 r. „Znamy się tylko z widzenia” – piosenki Ryszarda Poznańskiego, wystąpili: Sylwia Banasik, Natalia Skorupka, Aga Twardowska, Filip Mizio, Kamil Owczarek.

21 grudnia 2019 r. „Opowiedz mi swoją historię” – piosenki Kasi Sobczyk, wystąpili: Dominika Hoffman, Karolina Lizer, Natalia Orkisz, Sandra Rusin, Paulina Szlachcic.

25 stycznia 2020 r. „Zegarmistrz światła” – piosenki Tade-

usza Woźniaka, wystąpili: Juliusz Godzina, Wojciech Melzer, Tomasz Osica, Filip Rychcik, Jakub Szyperski.

22 lutego 2020 r. „Do grającej szafy grosik wrzuć” – piosenki Marii Koterbskiej, wystąpiły: Katarzyna Golecka, Adrianna Kućmierz, Paulina Sobiś, Judyta Wenda, Martyna Zygałdo.

*

Realizacja artystyczna koncertów: Scenariusz i reżyseria – Janusz Gast, kierownictwo muzyczne, aranże – Marcin Partyka; rejestracje koncertów zostały zamieszczone na stronie: <http://www.polskieradio.pl/7/5100>, Studio Piosenki Teatru Polskiego Radia.

Leszek Kazimierski

PIOSENKA JAKO UNIKALNY CZYNNIK KULTUROTWÓRCZY



Piosenka, jak większość utworów literackich, opisuje otaczającą nas rzeczywistość lub odnosi się do wyobraźni i odczuć. Nierzadko piosenki zahaczają o tematykę filozoficzno-abstrakcyjną i w takim przypadku opisują nierzeczywiste, abstrakcyjne światy. Tak czy owak, w wymienionych sytuacjach piosenki mają raczej charakter reaktywny, wtórny, odnosząc się do tego, co już było, co się wydarzyło naprawdę lub tylko w wyobraźni autora.

Jest jednak jeszcze jeden ciekawy aspekt życia niektórych piosenek. Otóż pewne utwory słowno-muzyczne wpływają w sposób aktywny na procesy komunikacyjne, myślowe, czy wręcz na postrzeganie rzeczywistości, i to nie tej z przeszłości, ale wydarzeń przyszłych. Jest to tym ciekawsze, że takie piosenki niejako żyją swoim własnym życiem, czasem zgodnie z zamiarem autora, a czasem – o dziwo – wbrew jego woli. Takie piosenki wpływają na język, który czerpie z ich zasobów i przejmując tzw. skrzydlate słowa, a także zwroty i wyrażenia frazeologiczne. Podobnie ma się rzecz z niektórymi innymi utworami literackimi lub filmami.

W tym artykule, z przyczyn oczywistych, zajmować się jednak będziemy tylko piosenkami, czyli, jak to określił Andrzej Poniedziałski, *wierszami o przedłużonym działaniu*.

Piosenka w sposób szczególny i często bardzo mocno obecna jest w kulturze każdego narodu. Piosenka większości z nas towarzyszy na co dzień, a jej słowa zapamiętują się w dużej mierze podświadomie. Stąd jest rzeczą oczywistą, że te zapamiętane słowa, zwroty i wyrażenia wpływają na kształtowanie się języka, którego używamy potocznie. Język natomiast wpływa na nasze postrzeganie i rozumienie świata, na nasz sposób myślenia. Często ludzie nawet nie zdają sobie sprawy z tego, jak w związku z tym słowa piosenek mocno kształtują ich sposób postrzegania i rozumienia otaczającej ich rzeczywistości. Atrakcyjność przekazu piosenki podnoszona jest poprzez nacechowane emocjonalnie przenośnie, porównania, gry słów, szczególnie jeśli odnoszą się do otaczającej codzienności, aktualnych wydarzeń, będąc jednocześnie ich swoistym poetyckim i publicystycznym komentarzem. Niewątpliwie sprzyja

to zapamiętywaniu i utrwalaniu określonych zwrotów i wyrażeń, a w związku z tym przechodzenia do codziennego języka wspomnianych już „skrzydlatych słów”. Teksty piosenek odgrywają również niebagatelną rolę integrowania określonych grup społecznych, a nawet wręcz kreowania i gruntowania ich tożsamości (np. subkulturowej czy pokoleniowej).

Absolutnymi rekordzistami i niekwestionowanymi liderami wśród autorów późniejszych polskich „skrzydlatych słów” są z pewnością Agnieszka Osiecka i Wojciech Młynarski, którzy pisali teksty dla wielu różnych, swego czasu wiodących na polskiej scenie muzycznej wykonawców. Wystarczy przytoczyć kilka absolutnie ponadczasowych przykładów, znanych z pewnością większości Polaków niezależnie od wieku: *w co się bawić, w zielone gramy, jesteś lekiem na całe zło, wyszłam za mąż, zaraz wracam*, „*róbmy swoje, niech żyje bal, jak dobrze mieć sąsiada*”. Przykłady takich autorów fenomenalnych fraz można by mnożyć. Warto wspomnieć chociażby utwory takich zespołów jak: Skaldowie, Czerwone Gitary, Lady Pank, Perfect, Maanam, Kombi, Elektryczne Gitary. Niektóre ze zwrotów i wyrażeń użytych w ich piosenkach tak mocno wrosły we współczesną polszczyznę, że wielu jej użytkowników nie wie nawet, że pochodzą z utworów muzycznych, a już na pewno niewielu Polaków potrafi poprawnie przyporządkować je do autora.

Zapamiętywaniu słów piosenek, a zwłaszcza ich refrenów, sprzyja też sama konstrukcja utworu muzycznego, w szczególności powtarzalność określonych zwrotów i wyrażeń. Na to, czy jakaś piosenka jest bardziej lub mniej rozpoznawalna i popularna, oprócz częstotliwości emitowania jej na falach wiodących rozgłośni radiowych wpływają również rozmaite inne czynniki, takie jak: osoba wykonawcy, jego sposób interpretacji, a także okoliczności powstania i wykonywania utworu. Jeśli dołożymy do tego jeszcze atrakcyjną formę muzyczną, to mamy gotowy przepis na tzw. hit lub *ear worm*,

czyli w bezpośrednim tłumaczeniu z angielskiego „robaka usznego”, to jest piosenkę, która wpada w ucho, wgrzyza się w nie i staje się mimowolnie powtarzaną swoistą mantrą. Od takiej piosenki nie jest łatwo się uwolnić. Zresztą nie ma takiej potrzeby, bo „wpadła w ucho” nie bez przyczyny, a z powodu swojej atrakcyjności.

Kod znaczeniowy użyty w piosence jest zazwyczaj mocno związany ze środowiskiem językowym, w którym dany utwór słowno-muzyczny powstawał. Odnosi się do skrótów myślowych, a także do używanych na co dzień, dobrze znanych użytkownikom tego języka metafor oraz dotyka powszechnie znanych w danym środowisku narodowym faktów i zdarzeń, tak ze współczesności, jak i z historii. Przy czym, co ciekawe, te analogie i metafory wcale nie muszą być tak oczywiste i łatwe do zrozumienia dla kogoś spoza danego kręgu kulturowo-językowego. Podobnie rzecz się ma z anegdotami i dowcipami, które często są po prostu „nieprzetłumaczalne na obce języki”, jak to śpiewał Jacek Kaczmarski. Dlatego dobre przetłumaczenie piosenki, zwłaszcza o ambitnym tekście, jest dla tłumacza nie lada wyzwaniem.

Szczerze mówiąc, rzadko kiedy można spotkać naprawdę dobre przekłady tekstów piosenek. Zdecydowanie częściej są to co najwyżej okrojone wersje oryginału lub utwory powstałe na motywach oryginału. Dodatkowym utrudnieniem są też np. zmieniające się akcenty wyrazowe, które skutecznie komplikują zachowanie rytmu piosenki, a także tzw. fałszywi przyjaciele tłumacza, czyli wyrazy w języku oryginału brzmieniowo podobne do słów w języku przekładu, ale znaczeniowo bardzo od nich odległe czy wręcz zupełnie co innego znaczące. Na szczęście czasem zdarzają się istne perełki tłumaczeniowe, genialnie przełożone teksty piosenek, zwłaszcza tych o ambitnej treści. W wielu przypadkach mamy tu jednak do czynienia z indywidualną oceną jakości tłumaczenia dokonywaną przez konkretnego odbiorcę. Jednemu spodoba się ten przekład, a drugiemu inny.

Jak zawsze w takich przypadkach jest to, cytując Zbigniewa Herberta, „kwestia smaku” i gustu. Nie bez znaczenia są tu też niekwestionowane kompetencje autorskie tłumacza tekstów piosenek. Najlepsi tłumacze tekstów poetyckich, a takimi wszak są piosenki, niewątpliwie muszą mieć sami w sobie pierwiastek poetycki, a najlepiej, żeby sami byli poetami. Często w Polsce można np. z ust osób nie znających języka rosyjskiego usłyszeć: „lubię piosenki Okudźawy”, gdy tymczasem bardziej zgodnie ze stanem faktycznym powinno być: „lubię piosenki Mandaliana, Woroszyłskiego, Młynarskiego, Osieckiej” itd. Pamiętajmy, że tłumacz zawsze dokonuje interpretacji tekstu oryginalnego, a odbiorca przekładu czyta nie autora oryginału, ale tłumacza właśnie. Idealnie ilustruje to zjawisko angielska i francuska nazwa tłumacza ustnego, a mianowicie odpowiednio *interpreter* i *interpréteur*, czyli po prostu „interpretator”.

Przetłumaczalność jakiegokolwiek tekstu, a piosenki w szczególności, ma też swoje nieprzekraczalne granice. Nie wszystko da się po prostu przetłumaczyć z jednego języka na inny. Każdy język ma taki swój unikalny obszar semantyczny, który jest swoisty tylko i wyłącznie dla niego jednego. Jest to jeszcze bardziej odczuwalne i widoczne w krótkich formach literacko-poetyckich, jakimi są piosenki, w których często stosuje się niedopowiedzenia i skróty myślowe, że o zwrotach frazeologicznych nawet nie wspomnę. Na szczęście większość tych rozterek, o których tutaj piszę, jest udziałem naprawdę bardzo nielicznej grupy odbiorców przełożonych tekstów. Odbiorców, którzy doskonale znają oba języki i którzy jeszcze potrafią ocenić prawdziwą jakość tłumaczenia, a zwłaszcza stopień zachowania wszystkich cech semantyczno-estetycznych oryginału. Większość słuchaczy i czytelników myśli, że odbierają oni przetłumaczony tekst w taki sam sposób, w jaki doświadczają tego nosiciele języka oryginału. I niech tak zostanie, bo inaczej mielibyśmy bardzo niewiele możliwości obcowania z zagraniczną piosenką prze-

tłumaczoną na nasz język ojczysty. A szkoda by było tak się ograniczać.

Piosenka pomaga też zrozumieć ducha narodu, w którego obszarze kulturowym przyszło jej funkcjonować. Jest elementem zjawiska, które po rosyjsku nazywa się *лингвострановедение*, czyli w przekładzie na polski: lingwistyczne realioznawstwo dotyczące danego kraju. Znamość piosenek, które są popularne w danym kraju i wykonywane w języku danego narodu, pozwala się odnaleźć podczas rozmów i dyskusji z nosicielami tejże kultury i języka. Dlatego też słowa piosenek są nieocenionym pomocnikiem w procesie nauki języków obcych. Nie dość, że pozwalają zanurzyć się w kulturę i realia danego języka, to jeszcze dają unikalną możliwość przyswojenia nie tylko pojedynczych słów, ale i całych zwrotów i wyrażen charakterystycznych dla tegoż języka. Można przy okazji być świadkiem wielu zabawnych, ale i sympatycznych sytuacji, w których, porozumiewając się z obcokrajowcami przy użyciu cytatów z piosenek, łatwiej jest znaleźć platformę porozumienia i zadzierzgnąć nić przyjacielskiej znajomości. Nic tak bowiem nie łączy jak wspólne śpiewanie piosenek, które nas wzruszają, i to w dodatku z udziałem obcokrajowca, który te piosenki zna, rozumie i umie zaśpiewać.

Jest to wyjątkowo atrakcyjna metoda nauki obcych języków. Łączy bowiem w sobie aspekt edukacyjny z walorem estetycznym wynikającym ze słuchania melodyjnych „wpadających w ucho” utworów słowno-muzycznych. Klasyczne połączenie przyjemnego z pożytecznym. Słuchając piosenek w obcym języku, uczymy się tego języka niejako nieświadomie i przy okazji, zapamiętując najczęściej używane zwroty, wyrażenia, całe gotowe konstrukcje słowne mające zastosowanie w autentycznym, naturalnym i żywym języku. Przede wszystkim jednak poznajemy kulturę, kod pojęciowy i skojarzeniowy oraz strukturę myślową języka, którego chcemy się nauczyć. Osoby znające

dużą liczbę piosenek z pewnością będą uchodzić za „swojego” w gronie naturalnych odbiorców tych utworów. O wiele łatwiej przyjdzie im zrozumieć ducha tego języka i porozumiewać się przy użyciu specyficznie określonego kodu lingwistycznego, który jest swoisty dla danego narodu lub grupy etnicznej.

Dlatego im więcej będzie się znać i rozumieć piosenek, tym łatwiej i lepiej będzie można na-

uczyć się języka, w którym te piosenki zostały napisane i w którym są wykonywane. A wiedząc, że piosenka łagodzi obyczaje, można przy okazji budować pozytywne relacje międzynarodowe na szczeblu indywidualnych kontaktów międzyludzkich. Od tego już tylko mały krok do pokonywania negatywnych stereotypów i zbliżenia między narodami, które przecież składają się z pojedynczych ludzi słuchających na co dzień ulubionych piosenek.

Ewa Kornecka

O PEDAGOGICE PIOSENKI

Swobodne, subiektywne, sarkastyczne i nieco sentymentalne rozważania o pedagogice piosenki – czyli kto, kogo i czego uczy: nauczyciel ucznia czy też jest zupełnie odwrotnie, dlaczego tak jest i co z tego wynika.



Obyś cudze dzieci uczył; Śpiewać każdy może; Piosenka jest dobra na wszystko; Tam, gdzie już nie ma nadziei, pozostaje jeszcze śpiew. I zupełnie (jak się później okazało) nieprawdziwe, ale kuszące: *Gdzie słyszysz śpiew, tam idź, tam dobre serca mają...*

Wyposażona w takie prawdy i sentencje wyruszyłam dość dawno temu w ciernistą i fascynującą drogę życia pedagoga piosenki. Po latach okazało się, że te wszystkie mądrości są średnio przydatne – najważniejsza zaś jest zasada z innej zupełnie dziedziny działalności *Homo sapiens*: PRIMUM NON NOCERE, czyli „po pierwsze nie szkodzić”. To oczywiście podstawowa zasada etyki lekarskiej, a także, jak nas uczy życie, podstawowa zasada współistnienia Anno Domini 2021. Być może tym stwierdzeniem właściwie można byłoby zakończyć ten

tekst, ale obowiązek wobec tzw. historii i zamawiającego obliguje do rozwinięcia tematu. Oczywiście należy ustalić, jak rozumieć termin „nauczyciel piosenki”. To specyficzna i wielogatunkowa profesja. Są w niej elementy socjologii, psychologii, psychiatrii, aktorstwa, reżyserii, kuglarstwa i kulturoznawstwa, zdarzało mi się też zahaczać o geometrię, ergonomię i fizykę, plastykę, chiromancję i geografę; oczywiście należy dołączyć też ratownictwo wszelakiego rodzaju – czyli m.in.: krawiectwo, usługi fryzjerskie i doradztwo prawne oraz ocieranie łez i umiejętność imprezowania w granicach dostojności. Czyli – nauczyciel piosenki to trochę trener, trochę niania, w sumie pani/pan od wszystkiego – omnibus, władca dusz i rodzic ekstremalny. Oczywiście – nie ma aż tak wszechstronnych osób, więc każdy z nas od czasu do czasu udaje, że wszystko jasne, i dzia-

ła improwizując, *ad hoc*, po omacku, z różnym skutkiem zresztą. Warto jednak w tym fachu mówić po prostu „nie wiem, szukam, myślę nad tym” – tworzy się wtedy fantastyczna jakość współpracy. Zawsze może się okazać, że nauczający dowie się czegoś oszałamiającego od ucznia (na naukę nigdy nie jest za późno, czyli „ja się ciągle uczę”).

W ten sposób zresztą powstał jeden z najbardziej fascynujących „moich” egzaminów – spektakli w PWST Kraków, *Nick Cave – piosenki*. Materia, którą wzięliśmy na warsztat (w grupie m.in. Joanna Liszowska, Magda Boczarska, Kasia Strączek), wszystkich nas początkowo zupełnie przerosła i tak naprawdę spektakl zrobił się sam – macaliśmy i nadgryzaliśmy cierpliwie te utwory ze wszystkich stron i kapitalny efekt końcowy był dla nas pełnym zaskoczeniem. Piosenki, elementy zaplanowane i wpadki stworzyły jakość i przekaz, o którym nie śmieliśmy marzyć. Notabene – wpadki wykorzystaliśmy w późniejszej eksploatacji spektaklu: uznaliśmy, że tak miało być i że stanowią konieczny element decydujący o jego jakości.

Tu odpowiednie wspomnienie: Jest 20 minut przed rozpoczęciem spektaklu, przychodzi studentka X i mówi: „Och, co teraz, zgubiłam but, mam tylko jeden”. Patrzę – rzeczywiście. Jeden but. Z pełnym spokojem (jestem przecież doświadczonym pedagogiem i tego się trzymamy) odpowiadam: „Trudno, zaśpiewasz w jednym bucie”. Tak też się dzieje, po spektaklu przychodzi profesorka Y i mówi: „Ależ jaka wstrząsająca interpretacja... i ten jeden but, co za głębia, co za postać, ona w tym jednym bucie – to po prostu zapiera dech...” No, i tak powstaje CZASEM historia, albowiem okazało się, że brak buta miał wyjątkowy sens.

Albo inny egzamin – totalna wpadka, mówiąc wprost – fałsz przy śpiewaniu wielogłosu *a cappella*. Ja, jako wspierający belfer, macham do studentów, że jest super i żeby dalej do

przodu, nie zniechęcać się, nie rezygnować. Studenci z przerażeniem w oczach śpiewają więc bliżej nieokreślone konstrukcje harmoniczne (harmonia silnie współczesna, tzw. klaster). Gwoli sprawiedliwości trzeba przyznać, że bardzo ładnie frazują i ładnie wyglądają, tudzież „realizują temat”. Po egzaminie (brawa, gratulacje *etc.*) przychodzi profesor XX, znakomita postać muzyki polskiej, i mówi: „Wszystko ekstra i świetne. Ale zdradź mi, proszę, JAK ty zrobiłaś te SUBTELNE harmonie?” Hm... Czasem przypadek rządzi sztuką. Przyznaję, że na tym konkretnym roku studiowały m.in. Marysia Peszek i Maja Ostaszewska.

Celowo nie napisałam, że pedagog piosenki jest nauczycielem muzyki. Jeśli już – jest raczej jej opowiadaczem i użytkownikiem, choć muzyka jest oczywistym tworzywem piosenki. Brak „obycia muzycznego” i wiedzy teoretycznej muzycznej nigdy nie był (wg mojego doświadczenia) przeszkodą w pełnej realizacji piosenki, natomiast braki kulturowe w znacznym stopniu ograniczały współpracę. Tu kolejna anegdota – w trakcie egzaminu wstępnego któryś z Najjaśniejszych i Najwspanialszych Pedagogów (Stuhr? Globisz?) mówi uprzejmie do zdającej, że „akurat nasz akompaniator ma ten utwór w repertuarze i może pani zagrać”, na co zdająca odpowiada rezolutnie: „A niech gra, MI NIE PRZESZKADZA”... Zaprawdę, powiadam Wam, czasem trudno było zachować się w sposób, który przystoi egzaminatorom. Tu jeszcze uwaga w temacie tzw. podłoża kulturowego: Ostatnimi laty rozpoczynam współpracę od dostarczenia linków utworów z listy obowiązkowej, skonstruowanej przeze mnie, do przesłuchania. Umożliwia to stworzenie wspólnego doświadczenia, wspólnego świata pojęć i tym samym – możliwości rozmowy o piosence, sztuce wykonawczej i interpretacji. Co jeszcze – warto wspomnieć, że w sytuacjach skrajnego braku chemii (w desperacji, dzień przed egzaminem czy spektaklem) przyznawałam się do bezradności i proponowałam zastosowanie tzw. Żelaznej Zasady Interpretacji

Piosenki wg Ewy Korneckiej – czyli pierwsza zwrotka *forte*, druga zwrotka *piano*, w trzeciej – transpozycja, oczywiście do góry. Jeśli nie było trzeciej zwrotki, delikwentka/delikwent powtarzali refren w transpozycji. To zawsze działało. I zawsze ratowało wykonawcę, jego egzamin i naszą wzajemną relację, a tym samym nadzieję, że mimo wszystko da się jeszcze w kolejnym semestrze efektywnie współpracować. Jako osoba przekonana o niemal służebnej roli nauczyciela zawsze byłam skłonna winę brak za sukcesu przypisywać sobie, nie uczniowi. Nigdy nie wystawiałam studentki/studenta na „odstrzał” – uważałam, że należy zrobić wszystko, żeby pokaz odbył się w sposób ludzki, bez upokorzeń i złośliwych tryumfów pedagoga typu „a nie mówiłem, że się nie nadaje?” Wyjaśniałam to potem wykonawcy w rozmowie w cztery oczy: tym razem się dało tak, ale nie do końca jesteś boska/boski.

Wieloletnia praktyka pokazała mi, że do każdego da się dotrzeć – czasem tylko, jako ludzie dorośli, postanawialiśmy, szanując się wzajemnie, że „odpuszczamy” uprawianie piosenki. Co jest ważne i na co czasem nie zwraca się uwagi – przedmiot „piosenka” ze swej natury jest wszechstronny i „wielodyscyplinarny” i w szkole teatralnej nie jest celem samym w sobie, ale jest narzędziem edukacyjnym i ćwiczeniem rzemiosła. Czyli – po kursie piosenki student dobrze wiedział, czego mu brak w ogólnie pojętej technologii scenicznej, jakie ma słabe strony jako „normalny” aktor, nie aktor śpiewający. Tu kłania się wszelka korelacja, kontrola, dyscyplina sceniczna, także wydolność fizyczna. Tak więc kiedy bardzo interesujący, „spoko” student mówił: „Jakoś nie, śpiewanie, piosenka nie są dla mnie najważniejsze” i pokonywał materiał w sposób wystarczająco dobry, żeby wiedzieć, o co w tym chodzi – było OK. Nieprzypadkowo używam w tych rozważaniach słowa „współpraca”, gdyż tylko na tej płaszczyźnie mogło powstać coś wyjątkowego, coś, co wynagradzało trud wykonawcy i przewodnika – nauczyciela. Kiedyś zupełnie

nie mogłam dotrzeć do studenta – świetnego, interesującego, pracującego i na dodatek tzw. chcącego. Totalna ściana. Okazało się po spokojnej rozmowie, że używam tych samych perfum co niedawno zmarła matka tego człowieka, co kompletnie go rozbijało i dekoncentrowało. Przestałam więc ich używać, z pożytkiem zresztą dla siebie (dla zainteresowanych info – zamieniłam Kenzo na Cerruti) i dobrym skutkiem dla naszej przyszłej współpracy.

Na pewno „pedagogika piosenkowa” nie jest też nauką technologii wokalne, choć umiejętności wokalne warunkują współpracę. Niespodzianką jest zapewne moje spostrzeżenie: często zbyt dokładne i machinalne, rutynowe posługiwanie się techniką uniemożliwiała wykonawcy wspięcie się na najwyższy, indywidualny wymiar wykonania piosenki – na stworzenie dzieła indywidualnego, kreacji artystycznej. Tu przykład – mówię do wykonawcy: „Zastanów się nad słowem np. *jutro* – jak je w finale zaśpiewać, żeby opowieść miała sens”, a student mówi: „Najlepiej wezmę to miksem” (tu oczywiście kłania się przemodny SLS – który stosowany ślepo unifikuje i standaryzuje, niestety, głosy). Albo mówię do studentki: „zwróć uwagę na ten konkretny fragment zwrotki” – a ona powiada: „tak, to durowy w pierwszym przewrocie, przecież czysto zaśpiewałam”... Czasem właśnie trud wykonania, niedoskonałość naprowadzały nas na właściwy trop interpretacyjny. Potem tylko trzeba było ten „błąd” zastosować świadomie, jako środek wykonawczy.

Oczywistością jest, że w „nauczaniu pozaszkolnym” część tych elementów nie występuje i w sumie – szybciej wchodzimy na scenę, uczymy się, działając. Po prostu nie ma etapu wzajemnej obserwacji, swoistej „gry wstępnej” (*sorry!*), bierzemy się od razu do pracy. Wiem, że dany wykonawca zna moje metody, wiem, że przyszedł dobrowolnie i jeśli współpraca nie wyjdzie – rozstaniemy się, co w wypadku nauczania szkolnego niestety nie wchodzi w grę. W szkole unikałam dociskania, uważałam, że

przymus, przemoc do niczego nie prowadzą – wtedy otwarcie mówiłam: „nie mam siły z tobą pracować, nie chcesz – spoko, przeżyjesz z tym, co już wiesz”.

SENTENCJE I MĄDROŚCI – CO Z TEGO ZOSTAŁO I O CO W NICH NAPRAWDĘ CHODZI

Obyś cudze dzieci uczył – tak, to brzmi zło-wieszczco i sarkastycznie, ale w przypadku nauczania np. piosenki powiedzenie traci swój złośliwy podtekst. Otóż – lepiej uczyć „cudze dzieci”. Własne dzieci zazwyczaj się już zna, one też (niestety!) znają nas... Nie ma radości spotkania z innym, nowym światem. Każdy rozpoczynający się rok to było oczekiwanie – na kogo trafimy, kto tym razem przybył do szkoły, co nam opowie, co będzie nowego, co nieznanego, jakie będą pomysły „nowych”, nawet – mówiąc z pewną emfazą – jak zmieni się nasze postrzeganie świata. I właśnie – czego się OD NICH nauczymy.

Śpiewać każdy może? Co jest ważne w kontekście nauczania akademickiego – obowiązkowa piosenka była zazwyczaj stresująca dla adeptów sztuki aktorskiej. Najlepiej było na początku zakomunikować, że ja jako pedagog nie przyjmuję do wiadomości, że ktoś „nie śpiewa”. Zawsze informowałam, że nie chcę tego wiedzieć, wolę z nimi pracować bez zastrzeżeń i wcześniejszych uprzedzeń i usprawiedliwień. Brak możliwości śpiewania i brak wiary we własne siły: „bo ja fałszuję, bo mi słoń nadepnął na ucho”, często polegają na braku praktyki i fizycznej sprawności w wydawaniu dźwięków wokalnych. Jeśli mówimy – to znaczy, że mamy słuch, bo przecież mówić nauczyliśmy się „ze słuchu”. Zapominamy też, że każdy mówiący człowiek jest potencjalnym wokalistą – gdyż śpiew w swej najprościej pojmowanej formie jest mową na dźwiękach różnej wysokości, z przedłużonymi samogłoskami. W razie trudności zawsze warto najpierw powiedzieć tekst, wydłużając samogłoski. Warto przeanalizować i próbować WYKONYWAĆ piosenkę jako

tekst umuzyczniony, a nie utwór muzyczny ze słowami. No i bardzo ważne – często chcielibyśmy śpiewać jak ktoś, jakaś gwiazda, nasz idol. Zapominamy, że najpierw musimy zaśpiewać jako MY, swoim głosem.

Tutaj kolejna mądrość – **piosenka jest dobra na wszystko**. W powszechnym rozumieniu – wg mistrzów Przybory i Wasowskiego – tak, rzeczywiście na wiele okazji jest dobra, nawet bardzo. Ale przede wszystkim jest niezwykle przydatna jako start do różnych zajęć artystyczno-pedagogicznych ogólnorozwojowych: na początek współpracy, z „nowicjuszami”, z debiutantami, z pierwszorocznikami – piosenka po prostu „uruchamia”. Często mówiłam: „Po prostu zaśpiewaj – wszystko jedno jak – zaśpiewaj pełnym głosem!” Tu działała sentencja: **Tam, gdzie już nie ma nadziei, pozostaje jeszcze śpiew**. Dokładnie tak, choć może niezupełnie zgodnie z intencją autora cytatu, prowadziłam w PWST/AST w Krakowie przedmiot piosenka zbiorowa na pierwszym roku (właśnie – 1. rok, 1. semestr, czyli najważniejszy czas dla studenta) i piosenka fantastycznie działała integrująco i ośmielająco, wręcz „otwierająco”. Jeśli ktoś wydawał się „bez nadziei” wycofany i „zamknięty” – zbiorowe śpiewanie utworów typu gospel i muzyka bałkańska zawsze pomagało.

Natomiast jeśli chodzi o ostatni cytat: **Gdzie słyszysz śpiew, tam idź, tam dobre serca mają...** – informuję, że się kompletnie i zasadniczo nie zgadzam, a oponentom dedykuję pieśń *TOMORROW BELONGS TO ME* (genialny *Kabaret*, zwłaszcza że ostatnimi czasy coraz częściej przychodzi mi na myśl ten utwór. Tym nieco pesymistycznym akcentem kończę swoje rozważania, a czytelnikom pozostawiam ocenę i wnioski, kto i czego się uczy, ucząc „piosenki”. Ja ze swej strony pozostaję przy opinii, że nauczyłam się bardzo wiele jako pedagog piosenki i że z chęcią pozostanę przy tym zajęciu – tzn. przy dalszym edukowaniu się od swoich uczniów.

Ryszard Leoszewski & Barbara Stenka

ARPEGGIO, CZYLI ARFIK

Napisany dla „Piosenki” w 2016 r. tekst pt. *Od gitary do orkiestry symfonicznej* zakończyłem takimi słowami: *Zupełnie inną, chociaż może równie interesującą (lub nie), historią jest moja wieloletnia twórczość dla dzieci z zespołu ARFIK, który założyłem w 1987 r. Po części ma ona związek z moim wykształceniem (z zawodu jestem nauczycielem nauczania początkowego), jednak zaczątkiem, przysłowio-wą iskrą, były zachwycające prostotą wiersze Danuty Wawiłow.*

No... to proszę! Oto ta historia. Oczywiście w wielkim skrócie.

*

W 1987 r. umiałem już komponować i wiedziałem, że sprawia mi to ogromną radość. Miałem na koncie kilkanaście piosenek napisanych dla Sklepu z Ptasimi Piórami, czyli tak naprawdę – dla siebie. Ale w tym wspomnianym roku trwała akurat przerwa w tworzeniu, śpiewaniu, koncertowaniu. Byłem asystentem w Wyższej Szkole Pedagogicznej, sześć lat po studiach, trzy lata po rocznej obowiązkowej służbie wojskowej, miałem dwuletniego synka i dorabiałem do pensji jako stolarz meblowy, a gitarę schowałem do pokrowca. I pewnie by tak trwało... (może dziś byłbym doktorem nauk pedagogicznych albo miałbym swój zakład stolarski?), gdyby nie pewna książeczka przyniesiona przez moją żonę, Nelę, ze szkoły, w której wtedy pracowała. To był tomik wierszy Danuty Wawiłow *Strasznie ważna rzecz*, wydany w 1978 r.

Że ja dopiero teraz to odkryłem!? Ale ważne, że odkryłem, bo od tego momentu sprawy potoczyły się „strasznie” szybko. W ciągu czterech dni cztery wiersze: *Moja siostra królewna*, *Kałużyści*, *Niewidzialna plastelina* i *Listy* miały już moją muzykę. Podczas wędrówek po szcze-

cińskich księgarniach zdobyłem kolejne tomiki wierszy Danusi. Tak! Mogę powiedzieć – Danusi, bo mając kilka następnych melodii do jej wierszy, pojechałem do Warszawy, aby na Jelonkach spotkać się z autorką tych niezwykłych słów. Sama podróż i cudowne spotkanie z całą jej rodziną (i psem) to osobna opowieść. Były więc piosenki, gitara wyjęta z pudła i co najważniejsze – powróciła radość tworzenia. Brakowało tylko wykonawców, a tymi – jeśli ktoś zna wiersze Wawiłow, to wie dlaczego – musiały być dzieci. Z taką informacją – pomysłem założenia dziecięcego zespołu, poszedłem do klubu osiedlowego przy ul. Jodłowej w Szczecinie. Po kilku tygodniach z grupki dzieci biegających po podwórkach stworzyłem grupę wokalną, którą z okazji pierwszego występu na osiedlowym festynie nazwaliśmy ARFIK. Później był pierwszy festiwal, pierwsze nagrania studyjne, pierwsza płyta, pierwsze programy telewizyjne, pierwsze wyjazdy do innych miast, innych krajów. W Arfiku wszystko było pierwsze. I to też, 1996 r., pierwsze spotkanie z Basią Stenką, z którą do dziś razem tworzymy Nasz Arfik.

Dlatego oprócz moich pojawia się tu też słowa tej znakomitej szczecińskiej poetki i pisarki. Kilka lat temu napisaliśmy wspólnie książkę pt. *Mój Arfik* i jej fragmenty, łącznie z wypowiedziami małych, dużych i już bardzo dorosłych dzieci związanych z zespołem również tu zacytuję.

Nazwa: ARFIK – to polski odpowiednik terminu muzycznego: *arpeggio*, który z kolei pochodzi od nazwy harfy (wł. arpa). *Arpeggio* to ozdobny sposób grania akordów. Nie szarpie się kilku strun (lub nie uderza kilku klawiszy) równocześnie, lecz szybko po kolei, zaczynając najczęściej od dźwięku dolnego.

To jest zespół muzyczny, w którym uczymy się różnych piosenek, które są tworzone z głowy! Nagrywamy płyty. Poznałam tutaj fajne koleżanki i kolegów. Utrzymuję z nimi kontakty, tak bardziej osobiście. Ogólnie – jest to grupa młodych ludzi, którzy mają własną pasję. Przyszłam tutaj, by spełniać marzenia. Od małego mam pasję śpiewania. Czasami nawet rodzice mieli już dość słuchania mnie w domu. Dlatego tu przyszedłam.

*

Szczerze mówiąc – to rodzice wybrali Arfik. Wydaje mi się, że mieli dosyć moich śpiewów lub, jak to oni mówili – „piania” po kątach naszego domu. Cieszyłam się, że mnie zapisali na próby arfikowe. Ale śpiewać po domu to ja dopiero wtedy zaczęłam!

*

Z jednej strony, każdy ma swoje zadanie w zespole, swoją rolę do zagrania, swoją zwrotkę do zaśpiewania i każdy jest gwiazdką tego przedstawienia. Ale tylko razem tworzymy taki gwiazdociąg zwany Arfikiem, który wygląda dużo piękniej niż każdy z nas z osobna.

*

B.S.: – Jak najkrócej napisać o samych początkach Arfika? Hm... Ziemia ma cztery i pół miliarda lat. Uformowała się z mgławicy słonecznej. Żyją na niej m.in. istoty, które są w stanie słyszeć, poruszać kończynami, wydawać odgłosy, śmiać się, podskakiwać, nadawać znaczenie przedmiotom i słowom. Istoty muzyczne, istoty sceniczne, obdarzone mocą tworzenia i kreacji.

A nieco więcej o trzydziestu pięciu latach w historii Ziemi, latach istnienia grupy artystycznej? Dla każdego, kto współtworzył nasz Arfik, jest to czym innym. Trzydziesto-, czterdziestolatki wspominają, jaki był zespół kiedyś, gdy nie było na świecie smartfonów, internetu i galerii handlowych. A dzisiejsze kilku- i nastolatki tworzą Arfik współczesny,

brnący przez nieboskłon jak mały dzielny, uparty, długowieczny wróblek między boeingami... Czy te Arfiki bardzo się od siebie różnią? Czy w ogóle mają jeszcze coś wspólnego – choćby jedną, jedyną nutę, emocję, rytuał czy cel? Ważne, że to wciąż, na zawsze – „nasze” kochane arfikowe dzieci. I nie zmienia tego fakt, że wielu z nich ma już własne pociechy, że niektórzy są kierownikami i dyrektorami, a wszyscy wyglądają jak dorośli: panowie i panie. To niewątpliwie wciąż szalona, odważna, otwarta na życie i muzykę rodzina – rodzina z wyboru, z potrzeby, z przekonania. Jesteśmy. Trwamy. Śpiewamy i tworzymy. Nie wiemy, czy za tydzień lat jakieś arfikowe atomy będą krążyły w atmosferze. Czy dociekliwy cyberarcheolog wyłuska z nieznanych struktur choćby wers naszej piosenki? Czy srebrne humanoidy wchłoną swoimi gładkimi tkankami muzyczne historyjki o kopareczce, chomiku, krainie rodzinie czy czereśniowych kolczykach... Kto wie?

O istnieniu Arfika dowiedziałam się w 1996 r., czytając program radiowy w „Głosie Szczecińskim”. Zaintrygowała mnie nazwa audycji – „Klub Arfika”. Byłam pewna, że popełniono błąd, literówkę, i chodzi o klub „Afrika”, bo to program – zapewne – podróżniczy. Tydzień później – znowu ta sama literówka. Tym razem postanowiłam sprawdzić, a nawet zainteresować. Włączyłam radio i... zachwyciłam się! Nie miałam pojęcia, że w moim mieście, dosłownie w sąsiedztwie mojego bloku, działa tak wspaniała grupa. Od lat marzyłam o tworzeniu dla dzieci i pracy z nimi, z uwagą i zafascynowaniem oglądając w telewizji spektakle Gawędy czy Fasolek. Pisałam „do szuflady” (może niezupełnie, bo skromny dorobek już miałam – moje limeryki publikowano w „Szpiłkach”), nie mając nadziei, że kiedyś odważę się komuś zaproponować te teksty i liczne pomysły inscenizacyjne. W ogóle, w moim środowisku człowiek dorosły oglądający z zapalem programy dla dzieci był postrzegany jako ktoś wyjątkowo infantylny, nie traktowano go poważnie, nie akceptowano tego typu zainteresowań.

Nie miałam wtedy pojęcia, że istnieją ludzie dzielący moje zainteresowania. Arfik był odkryciem, natchnieniem, zelektryzował mnie. Z wrażenia nie spałam przez cały tydzień, aż wreszcie drżącą dłonią wykręciłam na tarczy telefonu numer Rysia Leoszewskiego (wtedy numery były po prostu wydrukowane w książce telefonicznej, dostępnej dla każdego obywatela). Wszystko potoczyło się błyskawicznie. Arfik był akurat po premierze *Czereśniowych kolczyków* i Rysiu właśnie kompletował teksty do kolejnego spektaklu – o tematyce portowo-morskiej. Dzień później biegłam do biblioteki, z której przytączyłam piramidę książek na tematy mi nieznane, acz konieczne do utrwalenia w wierszach na temat budowy statków, pracy w porcie, wodowania i piractwa. Udało się. Poczułam, że stałam się arfikową autorką i że będę z tego piosenki! – to było więcej, niż kiedykolwiek mogłam pragnąć. Później Rysiu poprosił mnie o napisanie scenariusza do świątecznej „Dryndy” (przez kilka lat robiliśmy potem ten program dla TVP Szczecin i TVP Polonia). Następnie wpadł na pomysł, bym po prostu przysłała na próbę Arfika i spróbowała wytłumaczyć dzieciom, jak to ma wyglądać na ekranie. Nie wahałam się, jednak czułam odpowiedzialność – bite dwie doby (znowu bez snu) opracowywałam każde zdanie, którym uraczę dzieci. Byłam tak niewyspana, że nawet niezdolna byłam się denerwować. Wszłam do pełnej młodych artystów sali i... Poczułam, że wreszcie trafiłam na swoją bezpieczną wyspę. Tam, gdzie powinnam od dawna być. Od pierwszej próby jakoś tak dobrze ułożyło się między nami i z miejsca zostałam „ciocią Basią” (to określenie było wtedy dla mnie – dwudziestokilkulatki – kłopotliwe, konsternujące i mocno postarzające; długo się do tego przyzwyczajałam). Gdy to spotkanie dobiegało końca, dzieci zaczęły pytać, czy przyjdę znowu i czy mogę zostać dłużej! Czy mogłam w ogóle o tym marzyć? Przemknęły mi wtedy przez głowę moje wszystkie „ciemne” i bardzo trudne lata i pomyślałam, że może stanowiły preludium do tej pięknej chwili i takie być musiały? Że

są pewnego rodzaju „ceną” za najwspanialszą nagrodę życia, jaką stał się dla mnie Arfik? No i zostałam. Wciąż we mnie tkwi ten czarodziejski moment, gdy zrozumiałam znaczenie i rolę muzyki wobec tekstu. Szczególnie takiej muzyki, jaką podarował mi Rysiu. To było jak... coś w rodzaju procy, wyrzutni, dzięki której moje wiersze wyruszyły między ludzi. Czasem zdarzały się z nimi, innym razem były wchłaniane jak tlen albo robiły sobie dłuższy przystanek w czyjeś głowie. Pojęłam też, że to wszystko jest czymś więcej niż nagranie, niż występ czy płyta. Jak to wzbogaca i zmienia mnie, i dzieci, w sensie ludzkim, emocjonalnym, lirycznym, poznawczym. Wciąż pamiętam wszystkie „pierwsze” arfikowe wtajemniczenia: moja pierwsza piosenka, pierwszy układ choreograficzny, pierwszy program radiowy, telewizyjny, pierwszy koncert, festiwal, wyjazd, wywiad, wakacje z Arfikiem, pierwsza garderoba, scena, kulisy. Układało się to jak puzzle, było dla mnie naturalne, poczułam się „na miejscu” i tak zostałam „arfikiem”.

*

Przychodzimy na miejsce, i siadamy, czekając na próbę. Niektórzy wyciągają komórki. Na początku próby pan Rysiu krótko mówi, co będziemy dzisiaj robić, i odkładamy telefony na tackę, po czym zaczynamy. Czasami uczymy się nowych piosenek i układów. Na przerwie jemy i na chwilę bierzemy telefony. Eksperymentujemy też z nowymi układami, kręcimy teledyski i się wygłupiamy.

*

Oczywiście na początku wydawało się, że Arfik to przede wszystkim liczne koncerty, wyjazdy, generalnie same przyjemności. Rzeczywistość okazała się inna, albowiem Arfik to przede wszystkim próby i nauka. Na plus dla rzeczywistości okazała się bardzo rodzinna atmosfera, o której nie myślałam, wyobrażając sobie Arfika jako dziecko – wówczas myślałam tylko o występach. W szczególności utkwily mi w pamięci próby z czasów, gdy przygotowywaliśmy

Miniatury Bajkowe. Było wówczas bardzo wesoło, zabawnie, jakoś tak blisko i rodzinnie, i przede wszystkim miałam świadomość uczestniczenia w tworzeniu widowiska od zupełnych podstaw.

*

Pan Ryś nigdy na nas nie krzyczał. A kiedy już naprawdę wyprowadziliśmy go z równowagi naszym ciągłym gadaniem i nie udawało się nas uspokoić, to po prostu wychodził z sali. Wtedy wszyscy cichli, a delegacja szła po pana Rysia. Bardzo podobały mi się też próby z liną do Bajki która nam się należy, które odbywały się na dworze.

*

Przypuszczałam, że Arfik będzie bardziej zorganizowany i schematyczny, próby będą bardziej obciążające i rygorystyczne. Że będzie od nas wymagane dokładne wykonywanie kroków czy wyspiewywanie wersu piosenki ze stuprocentową precyzją. Nie wyobrażałam sobie, że można w atmosferze luzu, dowolności i partnerstwa wypracować tak dobry efekt.

*

B.S.: – No właśnie, koncert – to efekt i dowód. Efekt nieprzerwanej pracy zespołu i dowód na to, że jest ona przyjemna, porywająca i jednocząca artystów. Dająca radość i refleksje publiczności. Koncerty – to stan gotowości. Już niczego nie można zmienić i trzeba współpracować, dać się ponieść i naprawdę czuć się artystą. Przed koncertem wartko płynie życie garderobiane. Garderoby – to pojemny temat. Arfikowi zdarzało się przygotowywać do występu w pięknych, lśniących garderobach najlepszych teatrów w Polsce i za granicą. Nowoczesny design, wspaniałe lustra i lampy, poczęstunek na stołach, puszyste dywany, pachnące nowością łazienki... Ale tak samo entuzjastycznie dzieci przebiegały się w... autobusie lub sękatym wnętrzu tira, namiocie czy w małej klasie wiejskiej szkoły. Do brze, gdy organizator koncertu rozumie, że

potrzebne są mikrofony, odsłuchy, odtwarzacz i... scena. Sceny bywają różne: podobnie jak z garderobami. Miło występuje się na zadbanej scenie, z dopracowaną scenografią i kulami odpowiedniej wielkości. Czasami jest to drewniany, trzeszczący podest, który grozi zawaleniem się przy każdym podskoku. Czasem – piękna, lecz maleńka jednoosobowa scenka, gdzie zespół tuli się do siebie jak zmarznęte gołąbki. A najważniejsza jest zawsze – wiadomo – publiczność. To dla niej ta cała zabawa, praca, pomysły i starania. Te wokale, kostiumy i tańce. Rekwizyty i niespodzianki. Zawsze trzeba sobie poradzić, bo czasami publiczność naprawdę zaskakuje i zamiast wielodzietnych rodzin, na występ Arfika przychodzi pułk żołnierzy lub stu nastolatków z zakładu karnego. Zespół szanuje swoją publiczność i o to chodzi. To od razu się czuje.

Przed koncertem niedobrze jest przesadzić z żartami. Jeśli szampańsko bawią się artyści, bywa, że myślą się na występie i nawet nie chcąc przenoszą żarty na scenę. Nie brzmi to dobrze i ma sens wyłącznie poza sceną. Sprawdzane. Dobrze jest wypaść się przed koncertem (szczególnie trudne na wyjazdach) i umyć głowę (niezbędne). I jest duża szansa, że – będzie dobrze.

*

Pierwsze wspomnienie to na pewno koncert w studiu S-1 Radia Szczecin z okazji 5-lecia Arfika. To był mój pierwszy tak duży i ważny koncert. Drugi – występ z Rickiem Wakemenem – wtedy nie wiedziałem zupełnie, kto to jest, i co to jest YES, ale wiedziałem, że to coś ważnego. I jeszcze trzeci, śpiewaliśmy w foyer jakiegoś teatru, publiczność była bardzo blisko nas i wszyscy widzowie znali słowa piosenek i śpiewali ze mną – czułem się jak gwiazda [rocka]!

*

Najbardziej w mojej pamięci zapadł koncert w 2001 r. w Danii, a był to jeden z pierwszych moich koncertów z Arfikiem za granicą. Był to

przeгляд chórów dziecięcych: poważne dziewczynki ubrane w elegancie sukienki i chłopcy w garniturach śpiewali doniosłe pieśni. My, jako zespół wokalny, przygotowaliśmy jednak jedną piosenkę po angielsku z podziałem na głosy, którą można uwzględnić w kategorii utworu chóralnego... i na tym kończyły się nasze podobieństwa z chórem. Wykonaliśmy pięknie dwie piosenki z naszego, polskiego repertuaru, w tym Podkówek dajcie ognia, oczywiście klaszcząc i tupiąc bez krępacji, budząc zdumienie w pozostałych uczestnikach. Samo wyjście na scenę dało innym do zrozumienia, że „coś tu jest nie tak”, bo wyszedł nasz Pan Rysiu z gitarą, ubrany w zwykłą koszulę i spodnie, NA BOSAKA! Za nim z uśmiechem na ustach wyszliśmy my: stado kolorowych, ubranych w lniano-bawełniane koszulki z latami, w spodniach 3/4, BOSYCH urwisów! Za nasz śmiały pokaz, występ wokalny i złamanie sztywnych schematów pamiętam, że dostaliśmy wyróżnienie.

*

R.L.: – Latem 1989 r. zostaliśmy zaproszeni na koncert do Świnoujścia. Wtedy (podobnie jak dzisiaj) ze Szczecina te 111 km jechało się pociągiem niecałe dwie godziny. Z zapasem czasu, potrzebnym na przeprawę promową, przygotowanie sceny, próbę techniczną, wyruszyliśmy z dworca głównego w wesołą podróż. Wesoło było przez 70 minut, po czym pociąg stanął i... stał, i... stał – i tak 70 minut. Pasażerowie dowiedzieli się jedynie o zerwaniu trakcji i że „to może potrwać”. Jeśli zaraz nie ruszymy, to może być kłopot z punktualnym rozpoczęciem koncertu. Zacząłem się trochę niepokoić o moje arfikowe dzieci, a dodatkowo stresować brakiem możliwości zawiadomienia organizatorów o naszym kłopotcie. Dzisiaj, w dobie internetu i komórek nie byłoby problemu nie tylko z przekazaniem informacji, ale nawet z załatwieniem zastępczego autokaru. Trzeba było działać. Poszedłem do konduktora i opowiedziałem o naszej sytuacji. Poszliśmy razem do kierownika pociągu, którego poprosiłem, żeby służbą, kolejową

linią telefoniczną zawiadomił kogoś na dworcu w Świnoujściu, a ten zadzwonił do domu kultury i powiadomił o możliwości naszego spóźnienia. Udało się!

Ale opóźnienie przyjazdu pociągu nie zmniejszało się. Mimo że w końcu ruszyliśmy, było wiadomo, że się bardzo spóźnimy. Wszyscy zastanawialiśmy się, co nas czeka na miejscu. Czy publiczność będzie czekała, czy koncert nie zostanie odwołany?

Ze stacji na prom, z promu kawałeczek szybkim marszem i wchodzimy do sali koncertowej z dwugodzinnym opóźnieniem. Wyobrażacie sobie: pełna sala dzieci, rodziców, nauczycieli wita nas ogromnymi brawami, uskrzydleni przechodzimy przez scenę, rekordowo szybko przebiegamy i wyjście na scenę. Światła są, dźwięk działa, zaczynamy. Poszło pięknie! Zero zmęczenia, zero stresu, sto procent zabawy i współpracy na scenie. Jak one, jak te dzieci, jak ten Arfik to robi???

*

B.S.: – To, co widzicie na scenie – to przedstawienie dla publiczności. Drugie – nasze prywatne, arfikowe, trwa zwykle właśnie za kulisami. Od lat dzielimy się zadaniami w ten sposób, że Rysiu obsługuje sprzęt, a ja odpowiadam za uporządkowane wyjścia dzieci na scenę (czasami i nasze, gdy też mamy swoje „numery” lub prowadzimy koncert) i za dobrą atmosferę. Zazwyczaj z tej drugiej, niewidzialnej strony jest wesoło: tańczymy i skaczymy (zamiast oszczędzać energię na występ). Rozśmieszamy się wzajemnie, wspieramy tych, których podgryza trema. Nakręcamy atmosferę. Poprawiamy fryzury i dopinamy kostiumy. Bywało, że rysowaliśmy komiksy, jedliśmy ogórki, robiliśmy bransoletki przyjaźni, szukaliśmy w ciemności szkła do okularów, które wypadło jednej z dziewczynek.

Smartfony zostają w garderobie. Rzadko się skupiamy i wyciszamy, choć powtarzamy so-

bie szeptem teksty. Czasami drżymy ze strachu, gdy coś nas zaskakuje: najczęściej czyjaś nieoczekiwana nieobecność i nagle zastępstwo w tempie ekspresowym – dwadzieścia minut przed wejściem na scenę. Nieraz jest bardzo gorąco albo strasznie zimno. Sporadycznie mamy atak paniki, gdy na scenie brakuje rekwizytu, który za chwilę „wchodzi” do inscenizacji. Pamiętam, gdy nie wzięliśmy białego prześcieradła do wiersza o śnieżnej górze i za kulisami trwało gorączkowe organizowanie czegoś choć z grubsza podobnego: bieganie, pytania, sprint korytarzami Zamku (ostatecznie to Rysiu chwycił jakiś biały obrus i w ostatniej sekundzie dostarczył dzieciom). No i kultowe pytania związane z tajemniczą chorobą zwaną „sklerozą linową” (ale to już kategoria „standard”): *Gdzie jest lina? Czy w ogóle mamy naszą linę? Dlaczego lina jest poplątana?* – jakimś cudem zawsze udaje nam się zdążyć i żółta lina łąduje na miejscu w samą porę. Zdarzają się sytuacje, gdy któryś „arfik” jest chory: ma gorączkę lub złamał rękę albo spotkało go coś bardzo przykrego. Mobilizujemy się wtedy i pocieszamy, a ja jestem pełna podziwu i szacunku do tych małych twardzieli, którzy mimo wszystko decydują się przybyć na koncert i wspaniale występują. Jest jeszcze coś: to dziwne, zawsze lekko niemiłe dla mnie, uczucie po koncercie. Gdy emocje opadną, gdy publiczność i artyści rozchodzą się w pośpiechu w swoje strony. Akustycy zwijają kram. Oświetleniowcy wyłączają reflektory. Puste krzesła nie stoją już tak równo. Gdzieniedzie wije się kabel do odsłuchu czy turla się zapomniana śrubka. Na blacie leżą zgniecione plastikowe kubeczki po napojach. Otwarte pokrowce na instrumenty szczerzą się jak paszcze krokodyli. Nie wiem dlaczego, ale zawsze trochę mi wtedy smutno. Czuję, że coś się skończyło. Taką przejmującą samotność w najgłębszym zakamarku duszy. A przecież koncert się udał. Czy też tak macie?

*

R.L.: – Wraz z rozwojem Arfika następował rozwój technologiczny w dziedzinie audio i wi-

deo. Przeszliśmy wszystkie etapy tzw. nośników dźwięku i obrazu. Prapoczątki to nagrywanie na „setkę”. Po odpowiednim ustawieniu się w studiu przy mikrofonach na znak realizatora, siedzącego za grubą szybą, następowało nagranie. Zapis dźwięku (stereo!) dokonywał się na tzw. wąskiej taśmie radiowej. Duże szpule z taką taśmą można było odtworzyć tylko na magnetofonie wielkości lodówki. Tak nagrany materiał przegrywano później na kasetę. I ta mała kasetka magnetofonowa – to było nasze demo.

W takiej postaci cztery pierwsze arfikowe utwory w 1988 r. zawiozłem do warszawskiej wytwórni płytowej „PolJazz”. Nie muszę chyba dodawać, jak wielkie było moje szczęście, kiedy po przesłuchaniu kasety zapadła decyzja, żeby zrobić całą sesję nagraniową (15 piosenek) na naszą pierwszą płytę długogrającą.

Sesja odbyła się w następnym roku. Przeszliśmy wtedy kroczone dalej w postępie technologicznym. Nagrywaliśmy wszystkie instrumenty i partie wokalne na tzw. taśmę szeroką na profesjonalnym magnetofonie studyjnym 16-śladowym. Miksowanie takiego materiału było bardzo trudne. Wszystkie 16 śladów trzeba było zgrać do wersji stereo z taśmą szerokiej na „taśmę matkę” (wąską!). Ciekawostką jest to, że materiał na taśmę szerokiej nie mógł być zbyt długo przechowywany, bo była ona bardzo droga i było jej niewiele, może 3–4 sztuki takiej taśmy w studiu. Kiedy przychodziło jakieś następne nagranie, musiała być czysta.

Z „taśmy matki” robiło się co najmniej dwie kopie. Gdyby ta oryginalna została uszkodzona, przepadłby cały materiał. Potwierdza się tu zasada, że „matka jest tylko jedna i jest ona najważniejsza”. Taką „matkę” można było wysłać do wytwórni płytowej, która robiła z niej matrycę do produkcji płyty winylowej i tak oto powstała nasza pierwsza płyta – czarna, analogowa, długogrająca, longplay, LP – *ARFIK – Kuba Buba*.

Przy następnych sesjach studyjnych sposób nagrywania był ten sam i taśma była jedynym pewnym archiwum, na którym materiał był przechowywany. Wtedy też na rynku zaczęły się pojawiać kasety, a płyt było coraz mniej. W 1993 r. Arfik doświadczył prawdziwej rewolucji. Nie trzeba było kopiować materiałów na wąskie taśmy radiowe, tylko już na kasetę o nazwie DAT (*Digital Audio Tape*) wielkości połowy dzisiejszego telefonu komórkowego. Małe! Małe! Małe! No a już szokiem, kosmosem dla mnie było to, gdy materiał studyjny był nagrany na płytę audio typu CD-R (*Compact Disc – Recordable*, czyli nagrywalna płyta kompaktowa). Piosenki na płycie CD – nowoczesność! Co prawda, to jeszcze nie oznaczało wydania naszych utworów na tym nośniku, a było tylko ułatwieniem technicznym. Ale już w 1995 r. dzięki Kompanii Muzycznej Pomaton ukazała się pierwsza arfikowa płyta kompaktowa *Piosenki małe i duże*. Kilka lat później doczekaliśmy się też pierwszej prawdziwej muzycznej sesji cyfrowej. Były to nagrania piosenek do spektaklu *Sny o morzu*.

*

Zaczynaliśmy zazwyczaj od partii grupowych, które powtarzaliśmy kilka lub nawet kilkanaście razy, by zabrzmiały czysto, równo, w odpowiedniej interpretacji itd. Gdy Pan Rysiu wraz z realizatorem zdecydowali, iż nagraliśmy już odpowiednią wersję, przechodziliśmy do partii solowych. Taka sesja trwała parę godzin, a po jej zakończeniu nie mieliśmy możliwości odsłuchania tego, co nagraliśmy. Dopiero po jakimś czasie, gdy nagranie zostało odpowiednio zmiksowane (wszystkie ścieżki „sklejone” w całość, ustawiona głośność, dodane efekty itp.), następowało uroczyste odsłuchanie (najczęściej na próbie) naszego dzieła. Byliśmy zawsze pozytywnie zaskoczeni efektem, dumni i szczęśliwi! Mnie udało się nagrać kilka i dziś z dumą puszcza je moim dzieciom...

*

Na początku dostawaliśmy nagranie samej muzyki i tekst do nauczenia się. Ciocia Basia (autorka tekstów) pytała też, czy wszystko w tekście jest zrozumiałe dla nas. Z panem Rysiem nauczyliśmy się melodii piosenki. Nawet nie przypominam sobie, żebym jakoś specjalnie siadała i uczyła się tekstu – on po prostu sam wchodził mi do głowy. W ustalonym terminie spotykaliśmy się w studiu nagraniowym i nagrywaliśmy całość albo kawałek po kawałku. Świetnie było też siedzieć po drugiej stronie szyby i obserwować osobę, która właśnie nagrywała swój fragment.

*

R.L.: – W roku 1991 zacząłem realizować autorski program radiowy przeznaczony dla dzieci i prowadzony przez dzieci. Przez siedem lat co tydzień nagrywaliśmy 20-minutowe audycje pod nazwą „Klub Arfika”. To był bardzo twórczy i radosny okres artystycznych działań, bo oprócz koncertów, regularnych prób arfikowe dzieci miały możliwość uczestniczyć, zaistnieć w magicznym świecie radia. Dodam tylko, że montaż nagranych w studiu „kawałków” słownych i muzycznych też należał do mnie. Najczęściej robiłem to na ogromnym magnetofonie szpulowym, wyposażonym w specjalny przyrząd do cięcia i sklejania taśmy. Gotową, zmontowaną taśmę, z zieloną rozbiegówką i czerwoną tyłówką, zanosilem do działu odpowiedzialnego za emisję audycji. Ważny był też opis każdego odcinka „Klubu Arfika”, czyli tytuły i nazwiska autorów wykorzystanych tekstów, wierszy, piosenek, czas trwania muzyki itp. I właśnie z tego to powodu w Radiu Szczecin po raz pierwszy dotknąłem klawiszy profesjonalnego komputera, przedstawiając się w ten sposób z ręcznego wypełniania rubryk na elektroniczną formę generowania etykiety audycji. Wtedy słowo *login* nie było tak oczywiste i powszechne.

*

B.S.: – Przez wszystkie arfikowe lata wyrosła wysoka piramida zwolnień, sprawiedliwień

i zaświadczeń, jakie pisaliśmy naszym śpiewającym dzieciom. Na ogół takie pismo ze stosownym stempelkiem miało dużą moc i szkoły były dumne z faktu, że szeregi ich uczniów zasilają młodzi artyści. Dzięki takiemu zacnemu „papierkowi” uczniowie na ogół nie byli gnębieni z powodu nieobecności. Przecież brali wtedy udział w koncertach, festiwalach, premierach, przeglądach artystycznych i związanych z nimi podróżach, próbach, nagraniach. Zdarzało się jednak, że nie mogłam uwierzyć w pretensje nauczycieli, represje i nagany. Słowo daję – rzadko, ale zdarzało się. Kiedyś nawet wraz z Rysiem interweniowaliśmy osobiście w pewnym liceum, a rozmowa z nauczycielką była trudna. Jednak chyba właściwie dobraliśmy argumenty, bo ostatecznie dwie nasze nastoletnie „arficzki” mogły zaliczyć klasówkę w innym terminie i pojechały na festiwal teatralny – ich kilkumiesięczna praca nad spektaklem nie została zmarnowana.

*

R.L.: – Pamiętacie film *Czekolada*? Burmistrz, pan hrabia rządzi miasteczkiem, poprawia (a właściwie sam pisze) kazania dla miejscowego księdza i... zakazuje mieszkańcom chodzić do cukierni – czekoladziarni.

Oglądając niedawno po raz kolejny ten film, przypomniałem sobie sytuację sprzed wielu lat, chyba to był koniec lat 90. Otóż pewna pani dyrektor pewnej szkoły muzycznej w pewnym mieście na „Sz” wydała rozporządzenie zakazujące swoim uczniom zapisywania się do zespołu Arfik. Rodzice na pierwszym szkolnym spotkaniu dowiadywali się, że ich dzieci regulaminowo są chronione przed produktami z cukierni Arfik. Tym mój większy podziw i szacunek dla Patrycji, Magdy i innych dzieci (i ich rodziców), które nie zważając na groźby i sankcje dyscyplinarne, odważyły się wejść do naszej czekoladziarni. Dodam, że to zupełnie nie przeszkodziło im być wzorowymi uczniami szkoły muzycznej. Do tej pory zasta-

nawiam się, jakimi przesłankami kierowała się ówczesna dyrektorka, dodając do regulaminu szkoły punkt o zakazie uczęszczania na dodatkowe zajęcia pozaszkolne. Swoją drogą, żałuję, że nie zgłosiłem tej sytuacji do Rzecznika Praw Dziecka.

*

B.S.: – Rysiu i ja organicznie nie cierpimy konkursów, rywalizacji, dążenia do tego, by pokazać, że jedne dzieci są lepsze od innych. To wypacza sens swobodnego działania artystycznego, zgodnego z emocjami i inspiracjami – nas, twórców. Jednak często zdarzało się tak, że instytucje, do których należeliśmy, delegowały nas jako reprezentantów na liczne konkursy i przeglądy. Zderzałyśmy się tam z obcym nam światem, z zawziętością i czymś w rodzaju wrogości z założenia. Te zestresowane, poirytowane i nadpobudliwe instruktorki, nabuzowani adrenaliną trenerzy wokalni, dziwne, sztuczne zachęty do walki (!) Hm... Wkładaliśmy wielki wysiłek w sprawienie, by nasze arfikowe dzieci nie przejęły takich wzorców, by nie wpadły w tryby konkurowania i z szacunkiem podchodziły do twórczości innych. By rozumiały, że wraz z innymi zespołami wzajemnie możemy być dla siebie jedynie natchnieniem, nigdy rywalami. I to często działało! Rzecz jasna – uogólniam, bo poznaliśmy na tych konkursach kilku naprawdę miłych i zupełnie, na szczęście, „niedorosłych dorosłych”.

A nasze najciekawsze i najprawdziwsze zwycięstwo...? Na festiwalu jedna z juryerek uznała piosenkę *Zajączkowanie* za niezrozumiałą dla dzieci, nieodbieraną przez nie, przeznaczoną dla „nie wiadomo kogo”. Stwierdziła, że dzieci nie wiedzą, o czym to w ogóle jest! Inscenizacja też jest niewłaściwa, bo jeśli już „zajączkowanie”, to należy wziąć do rąk lusterka i puszczać „zajaczki”. Zatem – miażdżąca dezaprobata. Puenta tego zdarzenia jest taka, że na tym festiwalu Dziecięce Jury przyznało główną nagrodę... właśnie Arfikowi i tej piosence!

*

R.L.: – Nic mnie w dzieciach nie denerwuje, nie męczy. No... może jedno. Nie lubię, gdy dzieci piszczą! To zbyt wysokie, nieprzyjemne dźwięki, przy których zawsze mam wrażenie, że stało się coś okropnego.

– Bardzo cenię u dzieci poczucie humoru! To, jak chwytają nasze żarty, parodie, sarkazm i nas zaskakują swoimi powiedzonkami.

– To prawda, nie wszystkie dzieci są kreatywne, ale w każdym składzie Arfika znajdowały się osoby, które potrafiły uskrzydlić i porwać do zabawy inne dzieci. Tak było np. przed koncertem w Koszalinie, kiedy to Daria zaaranżowała, wymyśliła debatę sejmową o przeciwdziałaniu alkoholizmowi. Albo parodie teledysków Spice Girls, The Prodigy i The Kelly Family w brawurowym wykonaniu dziewczyn i chłopaków w Lubniewicach, a później w telewizyjnej „Dryndzie”. No, a scenka na Moście Artystów w Paryżu? Bieżąca, prawie publicystyczna, komiczna opowieść o osobach nielegalnie handlujących pamiątkami pod wieżą Eiffla – cudo!

– Największe wyzwania muzyczne? Z jednej strony – stanąć przed orkiestrą symfoniczną i zaśpiewać swój utwór, z drugiej – skomponować piosenkę na cztery głosy i flet poprzeczny. To pierwsze w 2006 r. w Operze na Zamku, to drugie przy pracy nad pierwszym spektaklem *Kostki Cukru Wypożyczalnia*.

– Zapamiętałem dwa trudne pytania od dzieci. Podczas przerwy w próbie podeszła do mnie ośmioletnia dziewczynka i bardzo poważnie, jakby na ten moment czekała od dawna, pyta: „A dlaczego pan na nas nie krzyczy?”. Drugie usłyszałem w czasie pobytu w Ogrodzie Dendrologicznym w Przelewicach. Dzieci bawiły się na dużej łące, a to ganiały się dookoła głazów, a to się wspinały, czasem śpiewały, stając na ich szczytach. Ja w tym czasie siedziałem na drewnianym balu i po prostu cieszyłem się

chwilą. Nagle pytanie dziesięciolatki: „A pan to się z nami nie nudzi?”

– Sukcesy nieartystyczne? Za sukces uważam fakt, że potrafiłmy przekonać dzieci, żeby na wyjazdach wakacyjnych nie organizować tzw. zielonych nocy. Okazało się, że wspólne nocne wyjście na plażę i powrót z użyciem kultowej już żółtej liny jest o wiele ciekawszą formą „obchodów” ostatniej nocy. Sukcesem jest również wprowadzenie nowej jednostki miary. Jest ona wypadkową odległości i czasu podczas podróży każdym środkiem lokomocji. Nazwaliśmy ją „jednostką jezdną” i okazała się w praktyce bardzo skuteczną obroną w ataku pytań: ile jeszcze kilometrów, kiedy dojedziemy, daleko jeszcze, o której będziemy? itp. Wystarczyło wtedy powiedzieć: jeszcze trzy i pół jednostki jezdnej.

– Tak, uwielbiam pracę w studiu! Śpiewać do mikrofonu w słuchawkach albo być z drugiej strony i słuchać, jak ktoś inny śpiewa, dogrywać instrumenty, chórki. Nagrania studyjne to jeden z piękniejszych etapów twórczości. Dobiega końca coś, co zaczęło się kilka miesięcy, a czasami parę dni temu. Wiersz i muzyka z małego robaczka przekształcają się w postać motyla. Z tekstu i melodii, z akordów gitary, z dodanych instrumentów, a przede wszystkim z ludzkiego głosu, z jego brzmienia i niepowtarzalnej barwy powstaje gotowy utwór, który frunie w świat.

*

B.S.: – Wszyscy lubią wyjazdy – tę męczącą, radosną, upojną ucieczkę od codzienności. Dobrze, gdy się pamięta, że wyjazd to przede wszystkim występ. Kawalek Arfika, taki arfikowy kafelek, który zostawia się w innej części świata. Niektórzy tak bardzo lubią wyjazdy, że zapominają o tym szczególnie albo już naprawdę nie mają sił na koncertowanie. Przecież sama podróż, umacnianie przyjaźni, zwiedzanie, przygody w hotelach pochlaniają mnóstwo energii i są takie ważne. A tu jeszcze – występ.

Arfikowe podróże to – czasami – wielogodzinna jazda autobusem. Zamknięta przestrzeń, w której powstaje swoisty mikroświat. Miarowe kołysanie. Za każdym oknem mieniące się złotem rzepaku i ogniem maku pola. A w środku? Dwadzieścioro dzieci, dwójka instruktorów i kierowca. Niektórzy arfikowcy wręcz rozkwitają w autobusie! Nieśmiało, milczące, introwertyczne dziewczynki zmieniają się w kipiące dziwną kosmiczną energią formy życia! Wybuchy przenikliwego śmiechu doprowadzające słuchaczy do mimowolnych skurczów mimicznych. Pan Rysiu, proszący po raz trzydziesty łagodnym tonem: „Ale ciesz się tam, dziewczyny...” Tylko czy to jeszcze zwykle dziewczyny i chłopaki? Nie, to już autobusowe stwory, pałające radością, produkujące okrzyki, piski, podrzuty, wymachy, podskoki, uniki, skłony, chlapanie i stukanie! Najważniejsza na wyjazdach jest jednak wspólnota. To, że razem dokonuje się odkryć i można wspierać się w udźwignięciu tych wrażeń. Wspomina się je przez całe życie, one łączą na zawsze, nawet gdy dorosłe arfiki już nigdy się nie spotkają. Jest jeszcze coś: nigdy nie należy arfikowym dzieciom zadawać po wyjeździe pytań typu: Co wam się najbardziej podobało w Paryżu/Malmö/Berlinie/Lille?

*

B.S. i R.L.: – Bardzo często razem wspominały cudowną arfikową „epokę trzymania się za ręce”. To wcale nie frazes: gdyby każde z nas miało po dziesięć rąk, uwierzcie! – wszystkie byłyby „zamówione”, „zajęte”, „zaklepane od wczoraj” – każdą ścisłoby kilka dziecięcych łapek. Dookoła zawsze stała kolejka „arfików”, które niecierpliwie czekały na miejsca u naszych boków. I wcale nie były to tylko maluchy! Gdziekolwiek wyruszyliśmy – nie mieliśmy szans, by choćby podrapać się w nos – nasze dłonie kurczowo trzymały dzieci. Wieszali się, tuliły, nieraz

udawały, że boli je nóżka czy brzusek – było blisko nas. Zdarzało się, że w autobusie spały i śniły na naszych kolanach lub po prostu musiały natychmiast, choć na chwilę, mocno nas uściskać.

Do dzisiaj czerpiemy z tych niezastąpionych zapasów bezinteresownej serdeczności, ocianu pozytywnych emocji i bliskości. Jak by to banalnie nie zabrzmiało – uwielbiamy te nasze „arfiki” – tak bardzo, że aż czasem boli. Wzruszają nas, zachwycają, urzekają – i nic tego nie zmieni. Także teraz, gdy nasze dłonie są wolne, a dziecięce rączki pracowicie pracują na smartfonach.

*

TO JA!

(sł. Barbara Stenka, muz. Ryszard Leoszewski)

Czasami tak patrzę na ludzi,
a ludzie są piękni i chudzi.
Ich włosy kręcone falują na głowie,
a ja – taki zwykły człowiek...
Czasami rozmyślałam o innych,
że są idealni i zwinni
i każdy w dodatku mądrego coś powie,
a ja – taki zwykły człowiek...

Myślę więc raz dwa:
przecież JA to JA!
I nie można we mnie wątpić
i nie można mnie zastąpić!
Spytaj mego psa –
powie ci, że ja
jestem w miarę i w porządku,
bez wyjątku, od początku!
Niech to dalej trwa,
bym mną była JA!
Moje imię i nazwisko,
uszy, oczy – moje wszystko!
Kto mnie lepiej zna
niż znam siebie ja?
Trochę siebie dziś pochwalę,
zanim pójdę dalej!

A jutro osłabię swe moce
w natarciu porównań i ocen:
znów pewność mnie zjada, że słabo wypadam
w tej pełnej sukcesów epoce.
Co mogę – ja, pyłek w kosmosie,
gdy w nogach tak mało mam siły,
mam spodnie na szelkach i serce wróbelka,
a ręce mi się wybrudziły...

*

Przyjaciele, dobre dusze, po latach mogę powiedzieć, że niesamowite jest to, że nigdy nie zawiedli naszego zaufania. Byli jak rodzice. Kiedy miło, to miło, ale pokrzyknąć kiedy trzeba i ustawić do pionu też potrafili, choć to nie natura Rysia... To byli zawsze pedagogzy z krwi i kości, tacy prawdziwi. Rysiu to dla mnie taki Pan Kleks: uwielbia dzieci, potrafi wyciągnąć z nich to, co w nich fajne. Czasem wydaje mi się, że on czerpie energię od dzieciaków. Rysiu jest perfekcjonistą i jak już coś robi, to porządnie! Niesamowicie wpłynął na moje dzieciństwo. Ma niespożyte pokłady przyjaźni, miłości, szacunku i empatii do świata wokół niego. Jest niekwestionowanym autorytetem, którego dziś dzieciakom brakuje. Po kilku latach przygód w Arfiku nie można być złym człowiekiem, krzywdzić innych itp. Każdy „Arfikołek” wie, o czym mówię... – Tomek (l. 38)

Postrzegałam ich nie jako nauczycieli, ale jako mentorów, którzy pomagali nam stawać się coraz lepszymi, wyciągali z nas te najbardziej wyjątkowe i najwspanialsze cechy i umiejętności, i wykorzystywali je w piosenkach czy scenkach, dzięki czemu absolutnie każdy czuł się wyjątkowy i niezbędny dla całości przedstawienia. Tak swoją drogą, myślę, że wielu dorosłych mogłoby się uczyć od Cioci Basi i Pana Rysia podejścia do dzieci – Zuzia (l. 20)

Pan Rysiu – zawsze pełen ciepła. A jednak budzący respekt i szacunek. Ciocia Basia – najukochańsza i zabawna. Pamiętam, że pożyczyła mi 3 zł, kiedy w drodze z arfikowych wakacji zabrakło mi już kieszonkowych. Ta zimna cy-

trynowa fanta wypita w autokarze w trzydziestostopniowym upale to było najpyszniejsze, co piłam w całym moim życiu, dziękiuję! Myślę, że oni wiedzieli dużo więcej, niż nam się wydaje. Tylko czuwaliby nad nami, dopóki nasze dziecięce pomysły nie stawały się niebezpieczne – Olga (l. 31)

Zdarzają się czasami dorośli, którzy chcą zrobić z dziećmi „coś fajnego”. Nieco rzadziej zdarzają się tacy, którzy nie tylko chcą zrobić „coś fajnego”, ale też mają na to pomysł. Najbardziej zaś zdarzają się osobnicy, którzy oprócz dobrych chęci i pomysłu posiadają wytrwałość i talent, aby swoje plany wprowadzić w życie. Jeślibyśmy zaś chcieli poszukać dorosłych, którzy robią z dziećmi „coś fajnego” już od dwudziestu pięciu lat i w dodatku to „coś” staje się z upływem czasu coraz fajniejsze, to niechybnie musielibyśmy odwiedzić Szczecin. Tam bowiem działa grupa artystyczna ARFIK. Działa to zresztą mało powiedziane. ARFIK bowiem nie tylko działa, ale też śpiewa, tańczy, wystawia, inscenizuje, nagrywa, jeździ po Polsce i Europie z koncertami, a na dodatek świetnie się tym wszystkim bawi. Droga, jaką pokonał zespół od swego założenia w 1987 r., jest imponująca. Z grupy wokalne stworzonej przez szczecińskiego pedagoga i kompozytora Ryszarda Leoszewskiego zamienił się bowiem ARFIK w samodzielną instytucję kultury dziecięcej. Działając na pograniczu piosenki, teatru i kompletnego, pozytywnego wariactwa, ARFIK jest tworem unikalnym. Wielka w tym zasługa Barbary Stenki (w Arfiku od 1996 r.) – autorki tekstów, choreografii i kostiumów – Rafał Witek (autor powieści, wierszy i słuchowisk dla dzieci i młodzieży)

Dlaczego zacząłem w swoich audycjach nawać Protest song chomika? Bo poczułem więź emocjonalną z tym zwierzęciem. A nawet zacząłem się z nim identyfikować. Fizycznie upodobałem się do chomika już dawno, psychicznie od jakiegoś czasu czułem, że też mam ochotę krzyknąć ze swego słoika: „Jeszcze będzie wspaniale! Ja wam jeszcze dowalę... Futro

wymienię na zbroję... Tylko na razie się boję". A gdybym miał odpowiedzieć trochę poważniej, to ujęło mnie w tej piosence coś, co nieczęsto się ostatnio zdarza – świetny tekst, bardzo dobra muzyka i doskonale wykonanie. I to wystarczy – Artur Andrus (dziennikarz, poeta, piosenkarz) Basia Stenka – baldachim dziecięcych marzeń. Do tego naturalnie piękna, dobra i skromna. Już dawno powinna wygrać w totka. Niech ktoś w końcu w tej sprawie coś zrobi! Rysiu Leoszewski – oddał Arfikowi ostatnią koszulę! Po kawałku, do ostatniej nitki, przez 35 lat. Ma jeszcze jedną, w kwiatki, w rozmiarze L. Ktoś chętny? – Joanna Kołaczkowska (aktorka kabaretowa i teatralna, autorka tekstów i prezenterka radiowa)

Z Arfikiem spotkałem się kilka razy. Najpierw w roku 1988 za sprawą wierszy niezapomnianej Danki Wawilów. Rysio Leoszewski napisał do nich klimatyczną muzykę, a dzieciaki z Arfika zaśpiewały te piosenki tak, że po plecach przechodziły ciarki, a na rękach pojawiała się gęsia

skórka. Pojechałem do Szczecina nakręcić dla telewizyjnego programu „Tik-Tak” teledysk do mojej ulubionej piosenki Jak ja się nazywam? i wtedy poznałem młodych artystów. To były zwyczajne dzieci o nadzwyczajnych zdolnościach i umiejętnościach. Współpraca z Arfikiem to jedno z moich najwspanialszych przeżyć zawodowych i twórczych – Andrzej M. Grabowski (autor telewizyjnych programów dla dzieci, książek, wierszy, scenariuszy filmowych)

*

Wypadałoby zakończyć, ale kończymy jedynie naszą opowieść dla „Piosenki”, bo historia Arfika trwa – trzydziesty piąty rok. Nagrywamy właśnie naszą kolejną autorską płytę pt. *Nibyzima*, wyjeżdżamy na warsztaty artystyczne, realizujemy nowe teledyski i nowe żarty, drukujemy napis „arfik” z rysunkiem jaskółki na kolorowych koszulkach. Dzięki kochanym arfikom – trzymamy się. Muzyki, poezji i życia. Dzielimy się z Nimi naszą mocą, ile by jej tam nie było...

Eugeniusz J. Lisowiec

WARSZTATY BUFFO W TERESINIE



Przez dwa tygodnie (27.06–10.07.2021 r.) w Ośrodku Szkoleniowo-Hotelowym „Leśne Zacisze” w Teresinie trwały XVIII Musicalowe Warsztaty Artystyczne Teatru Studio Buffo w Warszawie. Opiekę artystyczną sprawują od początku Janusz Józefowicz (pomysłodawca warsztatów) i Janusz Stokłosa. Te-

goroczna edycja była organizowana w Teresinie po raz pierwszy.

Program kształcenia młodych adeptów sztuki nie zmienia się od lat. Młodzież uczy się śpiewu, tańca z elementami akrobatyki oraz gry aktorskiej. Mają one [warsztaty] charakter

otwarty na każdego młodego człowieka z kraju i zagranicy. Obserwujemy, czy w przyszłości te najbardziej utalentowane osoby mają szansę znaleźć się w zespole naszego teatru. Staramy się im stworzyć możliwość występów w projektach artystycznych teatru Buffo. Tak było i jest w przypadku musicali Metro, Romeo i Julia czy Piotruś Pan. Ważne też jest, że mają bezpośredni kontakt z naszym teatrem, a my mamy z nimi – mówi Janusz Józefowicz. Zdobyliśmy doświadczenie podczas pracy z młodymi ludźmi przy realizacji musicalu Metro. Ukształtowała się przy tym kadra wspaniałych pedagogów. Chcieliśmy to wykorzystać. I tak właśnie powstał pomysł utworzenia Studia Artystycznego – wspomina w jednym z wywiadów.

Prapremiera musicalu *Metro* odbyła się 30 stycznia 1991 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Występ w nim pomógł zaistnieć w show-biznesie takim gwiazdom jak: Edyta Górniak, Katarzyna Groniec, Robert Janowski, Katarzyna Skrzynecka, Dorota Rabczewska Doda, Michał Milowicz, Barbara Melzer, Natasha Urbańska i Monika Ambroziak. Według szacunków *Metro* wystawiono prawie 3 tysiące razy, a obejrzało go ok. 2,5 miliona widzów.

Musical *Metro* wystawiany jest nadal, tylko stale zmienia się jego obsada, gdyż jest to sztuka o młodych ludziach, więc siłą rzeczy muszą grać w niej młodzi artyści. I tych twórcy musicalu cały czas szukają właśnie poprzez ogólnopolskie warsztaty i castingi. Janusz Józefowicz i Janusz Stokłosa i tym razem przyglądali się pracy młodzieży w czasie teresińskich warsztatów. Nie tylko pod kątem szukania nowych artystów do *Metra*, ale też do innych projektów Teatru Buffo. Uczestnicy warsztatów poznawali różnorodne techniki aktorskie, nabywali umiejętności, które są potrzebne w teatrze muzycznym. Uczyli się różnego tańca – od musicalowego, poprzez współczesny, hip-hop, po improwizację ruchową. Doskonalili się wokalnie, stosując ćwiczenia wzmacniające pracę przepony i poprawiające skalę głosu. Instrukto-

rzy uczyli ich wyboru repertuaru do indywidualnych potrzeb i pracy nad piosenką zbiorową oraz nad partiami solowymi. W trakcie zajęć aktorskich prowadzono ćwiczenia słowne poprawiające dykcję i wymowę oraz przygotowywano etiudy aktorskie.

Kadram warsztatów w Teresinie kierowała Danuta Fidusiewicz – związana z tym projektem edukacji młodych artystów od 28 lat. Po rocznej przerwie spowodowanej pandemią tegoż warsztaty wiązały się z dużym ryzykiem – mówi szefowa Fidusiewicz. Przestrzeganie reżimu i obostrzeń sanitarnych przez grupę 130-osobową było prawdziwym wyzwaniem. Oczywiście kadra była zaszczepiona dwoma dawkami. Na wysokości zadania stanęli właściciele „Leśnego Zacisza” Agnieszka i Damian Tymorek, dyrektor Teresińskiego Ośrodka Kultury Mariusz Cieśniewski i Krzysztof Walencik – dyrektor Gminnego Ośrodka Sportu i Rekreacji. Oni i ich pracownicy robili wszystko, a nawet więcej, by wszystko się udało jak najlepiej. I udało się.

Zajęcia wokalne prowadziły: Mariola Napieralska, Ewelina Kordy i Aleksandra Graneczka, taneczne – Beata Urbańska i Piotr Tolak. Spotkania z teatrem prowadzone były przez Adama Fidusiewicza i Marcina Chochlewa. Akrobatycznych ewolucji młodzież uczyli Beata „Wisienka” Gonciarz i Maciej Krocak. Opieka medyczna Jarosława Nowakowska. Administracja, dokumentacja, księgowość i techniczne zabezpieczenie warsztatów i pokazu to: Sabina Tyburek, Sylwia Ogonowska, Kasia Nowatkiewicz i Wojciech Andrasz. Nagłośnieniem przygotowanego pokazu zajęli się inżynier dźwięku Jakub Nowakowski, a oświetleniem Sławomir Zwierzyński.

Podsumowaniem warsztatów był otwarty dla publiczności pokaz artystyczny w wykonaniu wszystkich uczestników warsztatów w sobotę 10 lipca na scenie Teatru Studio Buffo w Warszawie.

Grzegorz Paczkowski

POMIĘDZY POEZJĄ A TEKŚCIARSTWEM



Przez długi czas uważałem tekściarstwo, rozumiane jako tworzenie tekstów przeznaczonych wyłącznie jako część utworu słowno-muzycznego, w dodatku na czyjeś wyraźne zamówienie obłożone nieraz surowymi wytycznymi albo pod istniejącą już muzykę, za czynność w pewnym sensie ułomną, żeby nie powiedzieć uwłaczającą. Sam siebie (i było w tym dużo uszlachetniającej przesady) uważałem za człowieka piszącego teksty poetyckie, wiersze same w sobie będące skończonym dziełem, a dopiero potem, z niejaką pobłażliwością i wyłącznie dla zabawy, opatrującego je muzyką. Schemat pisania „zwrotka-refren-zwrotka refren-most-refren-refren-refren” uważałem za przyziemny, nie dość artystyczny, niegodny człowieka pracę ze słowem traktującego serio. Splot sprzyjających okoliczności, wydarzeń i wielu rozmów prowadzonych w godzinach, w których nie powinno się już prowadzić żadnych rozmów, zmusił mnie jednak do zrewidowania swojego patrzenia na ten temat. Pokornie poddałem się tej rewizji i dziś z dumą, dlaczego nie, mogę powiedzieć, że kilkadziesiąt tekstów, które udało mi się napisać dla innych wykonawców i które stały się dzięki nim i ich kompozycjom pięknymi piosenkami, zrobiło ze mnie właśnie tekściarza. Okazało się przy tym, że działalność taka wcale nie wiąże się z artystycznym upokorzeniem, ba, jest zupełnie innym, ale równie ciekawym i nie mniej satysfakcjonującym rodzajem pracy nad słowem, nad tekstem, nad poezją. A oto

kilka moich przemyśleń, związanych z moją dotychczasową pracą, z pisanem dla innych.

Po pierwsze, muszę powiedzieć, że ogromnym zaszczytem jest dla mnie każda sytuacja, w której ktoś proponuje mi, żebym napisał dla niego / dla niej tekst. Bo to się tak mówi – napisać tekst. Ja w tym widzę trochę więcej. Oto ktoś decyduje się, by w piosence, która pójdzie w świat, o tym świecie opowiadać moimi słowami. To wyraz ogromnego zaufania wobec mnie, ale sytuacja taka oznacza również, że ktoś poznał mój sposób obserwowania i opisywania świata, uznał go za godny tego, by właśnie za jego pomocą opowiedzieć o własnych rozterkach, radościach, niepewnościach, niepokojach, dylematach. Ktoś uznał, że spośród tysięcy ludzi zajmujących się pisanem tekstów piosenek to właśnie mój sposób układania obok siebie słów będzie najodpowiedniejszy do tego, co mu gra w duszy. No i na koniec stwierdził, że mój warsztat poetycki udźwignie jego pomysł. To ogromne wyróżnienie.

Po drugie, w momencie kiedy otrząsnę się już ze wzruszenia, należy zasiąść do pracy i tutaj zaczynają się kręte schody, prowadzące raz do góry, a raz w dół, w dodatku takie o różnej wysokości stopni, żeby człowiek do każdego kroku musiał podchodzić inaczej. Bo muszę wspomnieć, że mój czuły zwrot ku pisanu dla innych nie oznacza, że pozbyłem się perfekcjonizmu, który nie pozwala mi odejść od

kartki, zanim nie będę pewny każdego napisanego słowa i miejsca, w którym je postawiłem. Oczywiście najbardziej komfortowa jest sytuacja, w której mam wolną rękę, zarówno co do treści, jak i co do formy, bo np. muzyka do piosenki jeszcze nie powstała i będzie dostosowana do kształtu mojego tekstu. Wtedy do pracy mogę podejść sobie na pełnym luzie, który ogranicza jedynie zdroworozsądkowe podejście do czasu wykonania zlecenia. Nie staram się popisywać i pobijać rekordów tekściarzy, którzy „już po godzinie odsyłają gotowy, wspaniały tekst”. To niczemu nie służy, poza tym zbyt wiele zbyt szybko napisanych przez siebie tekstów posłałem już w niebyt ze względu na liczbę niedociągnięć technicznych, których przez pośpiech się w nich dopuściłem. Zupełnie inaczej jest jednak, kiedy dostaję konkretny temat. Wówczas mam do czynienia już z pewnym wyzwaniem, a wyzwania pisarskie akurat bardzo lubię. W zasadzie nie lubię żadnych innych. Jednak są przypadki, gdzie się wytycznych gęstnieje jeszcze mocniej i zaczynają się rozmowy o liczbie i długości zwrotek, długości wersów, rodzaju i treści refrenów, pewnej ich „chwytliwości”, używaniu słów o konkretnej liczbie sylab w konkretnych miejscach tekstu i tak dalej, i tak dalej. Wtedy robi się trochę trudniej, ale to nadal tylko trudności techniczne, warsztatowe, a więc takie, które wymagają czasu, ale są jak najbardziej wykonalne. Zdarzało mi się bowiem pisać teksty, których ładunek emocjonalny był odczuwalny dla mnie samego jeszcze w trakcie pracy. Nie chcę przez to powiedzieć, że pisałem tak świetnie, że sam się przy tym wzruszałem. Chodzi mi o to, że wielu ludzi, dla których piszę, znam osobiście. Gorzej, lepiej, ale jednak znam. Niekiedy chcą oni śpiewać piosenki o bardzo osobistych sytuacjach, które wpłynęły na ich życie. Wtedy robi się jeszcze trudniej, bo jako autor słów muszę bardzo uważać, by nie przekroczyć niewidzialnej granicy pomiędzy dobrze napisanym tekstem dotykającym głębokich emocji a tanią, cikliwą opowieścią, która zrozumiała będzie tylko dla wykonawcy, a i jemu nie posłuży długo,

bo piosenka z takim tekstem nie będzie w stanie wywołać emocjonalnej reakcji u odbiorcy. Ale skoro powiedziało się A, to trzeba powiedzieć B, więc również wtedy biorę się do pracy i z dumą mogę stwierdzić, że póki co, udało mi się powyższej granicy nie przekroczyć.

No właśnie – piszę przeważnie dla ludzi, których znam. Zarówno prywatnie, jak i scenicznie. Szczercie mówiąc, to duże ułatwienie. Znając repertuar, który ktoś dobierał sobie dotychczas, znając jego/jej temperament sceniczny, technikę śpiewu, ładunek energetyczny, który jest w stanie z siebie wykrzesać, a także rzecz tak prozaiczną jak np. dykcja, jestem w stanie lepiej dostosować pisane słowa pod jego/jej warunki. Wychodzę z założenia, że taka „personalizacja” może wyjść wszystkim tylko na dobre. Również prywatna znajomość z danym człowiekiem jest ważna. Wtedy jestem bardziej świadom jego inspiracji, również artystycznych, co też jest pewną wskazówką co do tego, jak pisać.

Założmy, że uda mi się pokonać wszystkie trudności, o których wspomniałem powyżej. Odsyłam gotowy tekst „zleceniodawcy” (przerażające określenie w kontekście pracy twórczej, ale co zrobić) i... zdarza się, że spotyka mnie coś, co nie ma szans mnie spotkać, kiedy piszę sam dla siebie. Poprawki! Jestem typem, który raczej niechętnie wraca do raz skończonego tekstu, wolę dłużej i dokładniej popracować w trakcie, niż modyfikować tekst po tym, jak uznam go za skończony. Ale tutaj jednak jest jeszcze wykonawca, a nieraz i kompozytor. I okazuje się, że jednak wersy są o sylabę lub dwie za długie, że wydźwięk refrenu też powinien być trochę inny, że coś jednak jeszcze zgrzyta. Takie sytuacje uczą mnie najwięcej. Kiedy sam piszę lub komponuję muzykę, mogę sobie pozwolić na wszystko, nie uznawać żadnych prawideł i zasad, nie przejmować się obowiązującymi kryteriami. Tutaj jednak muszę wejść w dialog z innymi twórcami, by wspólnymi siłami doprowadzić utwór do

formy, z której wszyscy będziemy mogli być dumni. To ogromna lekcja, której wcześniej nie spodziewałem się otrzymać. Wszystkie jednak te trudności (choćaż koniec końców wszystkie mają raczej pozytywny wydźwięk) odchodzą w niepamięć, kiedy otrzymuję wiadomość z gotową wersją nowej piosenki. Doświadczanie tego, że ktoś nie tylko pięknie śpiewa, ale też śpiewa słowa, które ja sam poukładałem, i jeszcze do pięknej, stworzonej przez siebie lub kogoś trzeciego melodii, jest nieporównywalne z żadnym uczuciem, którego dotąd doświadczyłem, działając solo. Moment, w którym słyszę piosenkę z moim tekstem wykonywaną na scenie, przed publicznością, albo w którym spotyka się ona z ciepłym przyjęciem w sieci, jest dla mnie momentem satysfakcji najwyższej próby. Momentem wartym wszystkich wcześniejszych wysiłków.

To oczywiście duży skrót tego, z czym wiąże się pisanie dla innych wykonawców, a przynajmniej duży skrót tego, z czym wiąże się to w moim przypadku. Postanowiłem jednak pominąć aspekty czysto techniczne, gdyż jest to naprawdę mało interesująca dla odbiorcy kwestia, a poza tym to temat na nieco obszerniejszy artykuł. Zamiast tego pomyślałem, że ciekawiej będzie, jeśli przytoczę kilka konkretnych tekstów piosenek, które do tej pory powstały we współpracy z – najczęściej – moimi bardzo utalentowanymi kolegami i koleżankami. Wszak zawsze konkretniejszy od ogółów.

Ślad na skórze

(muz. i wykonanie Łukasz Jędrys)

Nie muszę prosić się o dialog,
Choć wcześniej często rwał się zasięg,
Dziś niezależnie od pór roku
Świty zjawiają się o czasie.

Nie czytam listów, w których słowa,
Choć jest ich wiele, nic nie znaczą
I rzadziej płaczę, choć podobno
Błogosławieni, którzy płaczą.

Na skórze mam ślad
Tych błędów i lat,
Co przywiodły mnie do miejsca, w którym jestem,
Największy mój lęk
Zamienić chcę w dźwięk,
Niech na nowo poukłada wokół przestrzeń.

Nie muszę prosić się o laski
Tych, co się złudną mienią siłą,
A jeśli czegoś mam żałować,
To tego, co się zdarzyło.

Nie słucham pieśni, w których frazy
Już przetrwioną brzmia energią
Nie cierpię pustych słów, choć przecież
Błogosławieni, którzy cierpią.

Na skórze mam ślad
Tych błędów i lat,
Co przywiodły mnie do miejsca, w którym jestem,
Największy mój lęk
Zamienić chcę w dźwięk,
Niech na nowo poukłada wokół przestrzeń.

Czerwony piorun

(muz. Karolina Sienkiewicz, wykonanie Agata Galach)

Wy, co bijecie w święte dzwony,
Z chłopięcą mrzonką o zwycięstwach,
Nie pamiętacie Antygony,
Co mogłaby was uczyć męstwa.

Wam, co wzniecanie wciąż płomienie,
Które nim mrok rozświetlają – gasną,
Przypomnieć trzeba o Helenie,
Dla której w ogniu znikło miasto.

Wy, tak posłuszni władzy wiatrom,
Co w moment z głupca czynią pana,
Nie wiecie, że przed Kleopatrami
Cezarów gięły się kolana.

Płyn z bocznego Dziejów toru,
Z malowanych ust,
Mocny jak czerwony piorun
Głosie setek sióstr.

Płyn i niech cię nie zagłuszy
Drwin i kłamstwa grad,
Wznies się z serca, z ciała, z duszy,
Niech cię słyszy świat!

My to dziewczynki przez podwórze
Biegające, bo je woła mama,
Staruszki sprzedające róże,
Żony, co nie chcą kłaść się same.

One i jeszcze innych wiele,
A które mijają pamięć kronik,
To przecież córki tamtych Helen,
Antygon, Marii i Weronik.

Więc czemu ci, co nigdy w kobiet
Nie potrafili wejść поближе,
Wmówić próbując nam i sobie,
Że stoją od nas dużo wyżej.

Płyn z bocznego Dziejów toru,
Z malowanych ust,
Mocny jak czerwony piorun
Głosie setek sióstr.
Płyn i niech cię nie zagłuszy
Drwin i kłamstwa grad,
Wznies się z serca, z ciała, z duszy,
Niech cię słyszy świat!

Piasek

(muz. Maciej Turkowski, wykonanie Anna Przedlacka i Maciej Turkowski)

Nasz czas przesywał się jak piasek
W klepsydrze, z której dno ktoś wyjął.
Odeszła wiara, a i z czasem
Myśl gaśnie, że ktoś odda mi ją.

Co zresztą warta taka wiara,
Która ot, tak opuszcza ludzi,
O którą się nie warto starać,
Bo nie rozbawi, a zanudzi.

Nasz czas przesywał się jak piasek
Z otwartej przechylonej dłoni,
Przez nazbyt krótką szczęścia trasę
Wiatr nazbyt szybko nas przegonił.

Co zresztą warte takie drogi,
Które się kończą już na starcie
I obłęd pod zmęczone nogi
Wsuwają cicho, lecz uparcie.

Choć wiem, że nic to już nie zmieni
W banalnym dwojga serc obrazku,
Lżej mi, gdy wiem, że mam w kieszeni
Kilka ostatnich ziaren piasku.

Niepodobni

(muz. i wykonanie Łukasz Jędrys)

Która mi z drżących wypadła ręk,
Tak jak to wypaść tylko potrafi
Kwiat zasuszony ze starych ksiąg.

„Spoglądasz na mnie” – mówię, choć przecież
To ja sam patrzę sprzed wielu lat
I mówiąc szczerze, mało jest w świecie
Tak trudnych spojrzeń, choć wielki jest świat.

Tak niepodobni do siebie nawzajem,
Choć dzielą nas chwile krótkie jak sny,
Czasami nawet mi się wydaje,
Że ty to nie ja, a ja to nie ty.

Patrzysz i jakbyś pytał nieśmiało,
Ile już twoich spełniłem snów,
Czy mi się lęk twój zwalczyć udało
I czy się Mama gniewała znów.

Jak by to ująć, żebyś, mój mały,
Pojął, jak mocno splątał się szlak,
Sny mam już inne, lęki zostały,
Mama jest smutna, bo ciebie jej brak.

Tak niepodobni do siebie nawzajem,
Choć dzielą nas chwile krótkie jak sny,
Czasami nawet mi się wydaje,
Że ty to nie ja, a ja to nie ty.

Jeszcze dziś wyjdę w wieczór z tym zdjęciem
I przejdę miasto wszędy oraz wzdłuż,
Będę cię szukać w sobie i wszędzie,
Chociaż wiem dobrze, że nie ma cię już.

Tak niepodobni do siebie nawzajem,
Choć dzielą nas chwile krótkie jak sny,
Czasami nawet mi się wydaje,
Że ty to nie ja, a ja to nie ty.

Retrospektyw

(muz. i wykonanie Szymon Brucki)

Na niewiele rzeczy jestem już za młody,
Jeden zawód mam
w papierach, wiele więcej w sercu,
Po ulicach nocą krążę,
choć zimno, chociaż niebezpiecznie.
Wiem, że wszyscy grzeczni chłopcy
śpią już dawno o tej porze,
Więc przy mnie stój, mój senny Boże,
i od złego strzeż mnie, strzeż.

Gdyby to był film, to pewnie czarno-biały,
W kiepskim stylu, z niezbyt trafnie
obsadzoną główną rolą,
Z marnie oświetloną scenografią,
z płaskim scenariuszem,
W którym skutki i przyczyny
niewspółmierne są do siebie
I nawet sam Reżyser nie wie,
czym to wszystko miało być.

Coś się stało, tylko nie pamiętam kiedy,
Coś się stało, tylko nie wiem –
Ze mną, koło mnie czy we mnie,
Więc co krok patrzę za siebie,
Jakbym chciał zobaczyć,
Że ktoś jednak za mną idzie,
Że się komuś chce.

Oślepiają mnie neony nocnych barów,
Papierosy mają gorzki smak wczorajszych błędów
Nocą oznaczanych krzyżykami w starym notatniku,
W który ciężko nawet spojrzeć
bez uklucia gdzieś pod sercem
I nie pomaga Święty Tercet,
choćbym tysiąc modlitw wznosił.

Gdyby to był film, to pewnie melodramat,
Z tych, przy których się usypia

już po kilku pierwszych scenach;
Których nie wspomina się w recenzjach,
chyba że ktoś czasem
Spyta, jakim cudem można zniszczyć taką łatwą rolę,
Oj, nie uczyli w żadnej szkole, jak udźwignąć taką noc.

Coś się stało, coś za szybko się skończyło,
Może wino, może młodość,
Może płyta, może wiara,
Stawiam kołnierz i odchodzę
W czerni i biel tej noc
Będę szedł tak, aż Reżyser
Krzyknie za mną „Stop”.

Gdyby

(muz. i wykonanie Maciej Turkowski)

Gdyby tak cofnąć całe życie
Ręką jak nigdy dotąd pewną,
Znów czystą kartkę mieć w zeszytce,
Znów czystą kartę mieć niejedną.

Gdyby zniewinnić moc i zmaleć,
Rozrzucić bursztyn po wybrzeżach,
Można by znów nadzieję znaleźć,
Sens dawniej skryty po pacierzach.

Gdyby tak życie jak piosenkę
Przewinąć w moment do początku,
Rzadziej na sercu miewać rękę
I serce w większym mieć porządku.

Najprostsze w świecie pisać wiersze,
Choć jednej myśli zlej zapobiec,
Znów moc wrażenie zrobić pierwsze
Na ludziach, świecie i na sobie.

Gdyby, choć myśl to nieostrożna,
Z pamięci cienia wytrzeć smugi,
Jeszcze by mieć nadzieję można,
Że nie spotkamy się raz drugi.

Ukryć w najgłębszych kątach duszy
Można by jeszcze tę nadzieję,
Że się znów serce nie rozkruszy
I los nas znowu nie wyśmiej.

Monika Partyk



Wybrane teksty z kantaty pamięci
Juliana Przybosia *Równanie serca*
z muzyką Włodzimierza Korcza
(prapremiera Strzyżów, 4 X 2021). Soliści: Ali-
cja Majewska, Olga Bończyk, Łukasz Zagrobel-
ny, Grzegorz Wilk.

*

Monika Partyk

NIE POMIESZCZĘ TWOJEJ ŚMIERCI

Nie pomieszczę twojej śmierci
W granitowej trumnie Tatr
– Potok porwał twoje serce
A czerwone usta wiatr!

Śmierć twa, miła, nazbyt bujna
– Patrz, zamarła w górze turnia
Wszystko wokół oniemiało
Bo urody twej nie znało

Nie pomieszczę twojej śmierci
W granitowej trumnie Tatr
– Ten świat, miła, też za mały
Śmiesznie mały tamten świat!

Nie pomieszczę twojej śmierci
W ognisku pastuszym
– W snach, siostrzyczko, w chmurach, w ustach
Patrz, miriady twoich kruszyn!

Zwabię szarą popielicę
Tu, gdzie stliło się twoje życie
Może gdzieś za dwie muszelki
Znajdzie oczu twych węgielki

Nie pomieszczę twojej śmierci
W ognisku pastuszym
– Wszędzie pełno twego ciała
I maleńkiej twojej duszy

PÓKI MY ŻYJEMY

Noc
na jednej zawieszona gwieździe
– A skąd ta gwiazda, skąd?
Buja się, buja się, buja się, buja
Od bomb

Dzień
na jednym zawieszony słońcu
– A skąd w nim, skąd ten ból?
Buja się, buja się, buja się, buja
Od kul

Świat
na jednej zawieszony nici
– A co za, co za nic?
Buja się, buja się, buja się, buja –
Chce żyć

Ja
na jednym zawieszony strachu
– A po co, po co strach?
Bujam się, bujam się, bujam się, bujam –
Nim piach...

Nie bujajcie, nie bujajcie
Że jest dzielnie, że jest pięknie
– Pokochajcie, pokochajcie
Zanim serce pęknie!

Nie bujajcie, nie bujajcie
 Że ci wszyscy zmartwychwstaną
 – Uściskajcie, uściskajcie
 Matkę wstałą rano!

Nie bujajcie, nie bujajcie
 Dość metafizycznej ściemy!
 – Za wygraną wszak nie dajcie
 Póki my żyjemy
 Póki my żyjemy

ZDROWAŚ MATKO

Zdrowaś Matko, łąkiś pełna
 – Konających traw
 Trzymaj znowu mnie na rękach
 Ode złego zbaw!

Ave Matko droga, ave!
 Patrz, skosilem całą trawę
 Przeoczyłem wszak kąkole
 – Już Cię zawsze będą boleć
 Przepraszam...

Zdrowaś Matko, mękiś pełna
 – Niezoranych pól
 Gaśnie Ci robota w rękach
 Bo brakuje tchu

Niesiesz krzyż swój: koromysło
 Na Golgotę – tam, gdzie Wisłok
 I przynosisz krwi swej konwie
 – On to z nieba widzi, On wie
 Przeprasza...

Zdrowaś Matko, dobraś pełna
 – Zebranego w kłós
 Już nie trzymasz mnie na rękach
 Wyżej zimnych ros

Twe ogromne, czarne oczy
 Zagubiły się wśród nocy
 – Pewnie teraz jesteś w raj
 Choć takiego nie ma kraju
 Przepraszam, przepraszam...

KOLYSANKA DLA UTY

Aaa, kotki dwa
 Szarobure obydwu

Na...
 Bergamutach
 Jest kot w butach
 – Cóż, gdy mu tam
 Piszcz smuta –
 Smuta smut!

Nowa Huta
 Zaś zakuta
 – I ta buta
 Nieobuta
 W żaden but!

Aaa, kotki trzy
 Na nich trzy pchły albo wszy

Kupiec z Utah
 Stracił utarg...
 Gęba struta
 – Znam go: knuta
 Będzie plót!

W Nowych Gutach
 Na Bieruta
 Czart Boruta
 Czyjś deputat
 Kitą zmiotł!

Aaa, kotki cztery
 Marzą im się wyższe sfery

W państwie Bhutan
 Propan-butan
 Biorą z buta
 (O, jak z buta!)
 Zowiąc złem

Na Bałutach
 Wielka zrzuta
 Żeby snuta
 Była nuta
 Zenka M.

Aaa, kotków pięć
 Z termometru kap, kap rtęć

W chińskim Hutang
 Rosła ruta
 Leczą ją Plutarch
 Zdeptał – mutant,
 Przy tym giez!
 W Starych Kutach

U psa Pluta
 Torbiel suta
 – Dobrze mu tak
 Skoro pies!

Aaa, kotków sześć
 Ważna forma czy też treść? *bis*
 Ważna forma czy też treść?!

Znów Kalkuta...

... – Uta, Uta,
 Uta, śpisz?
 – Śpij...

WIOSNA 2021

Wiosna nieradosna
 Światem sobie szła

W obu rękach niosła
 Cięte kwiaty zła

Śnieżyczki jak grudzień
 Komu? Komu? Komu?
 – Brali od niej ludzkie
 Mękę do wazonu

Potem umierali
 Jak te cięte kwiaty
 – A tchu nie łapali
 W drodze na zaświaty...

Wiosna nieradosna
 Wbija w oddech ość
 – Popatrz jaki stos nas
 Jeszcze ci nie dość?

Coś ty za waszmośćka
 Że u twej spódnicy
 Zimna jak lód Zośka
 I trzej ogrodnicy?

On nie uratował
 – Może z nieba nie mógł
 Więc choć ty, majowa
 Bzów nam daj i tlenu!

Wiosna nieradosna
 Wiosna nieradosna...

Agata Rymarowicz

GDZIEŚ MIĘDZY POEZJĄ KARPACKICH PIEŚNI I IKON...

Mówią, że jeśli tak naprawdę chcesz zrozumieć siebie, to musisz dotrzeć do swoich korzeni. Jak się w moim życiu okazało – jest to głęboka prawda.

A mój punkt odniesienia, moje korzenie, to przepiękne Bieszczady, kiedyś mała ojczyzna górali rusińskich, nie tak dawno temu nazwa-

nych przez przybyszów z nizin Łemkami i Bojkami. Ziemia tam była nieurodzajna, żyło się biednie, jednak całe życie mieszkańców przeniknięte było głęboką, ludową duchowością, wyrażającą się w systemie wartości, zwyczajach i obrzędach. Jakimś cudem te wywodzące się, zapewne z odległej przeszłości wierzenia nie kolidowały z religią chrześcijańską obrząd-

ku wschodniego, której dawni mieszkańcy Bieszczadów byli wyznawcami. Tu łączył się Wschód z Zachodem, ubogacany przez tradycje wyznawców religii mojęszowej, którzy licznie zamieszkiwali bieszczadzkie miasteczka, a nawet wioski.

I choć urodziłam się i dorastałam, wydawałoby się, w całkiem już innych Bieszczadach, pustych, pochłanianych przez przyrodę i stających się coraz bardziej atrakcją turystyczną – to gdzieś, może instynktownie, czułam, że żyję w miejscu niezwykłym. Ten dawny świat, przenicowany przez wojenne zawieruchy i po wojenne wygnanie jego mieszkańców, poznałam także z opowieści dziadków i rodziców, a w ich sposobie pojmowania świata odkrywałam co rusz jakieś ślady, obrazy raz na zawsze utraconego dawnego życia. No i piękne pieśni, zarówno rusińskie, jak i polskie. Pieśni przeróżne: i pasterskie, i weselne, i rubaszne, i kołędy czy pastorałki, i w końcu rzewne dumki, rodem być może gdzieś z Dzikich Pól. Przylatywały i zostawały we mnie już chyba na zawsze.

Potem wyszukiwałam stare teksty i melodie w zbiorach Oskara Kolberga, rozczytywałam się w literaturze, a przede wszystkim wędrowałam cichymi, opustoszałymi dolinami, może w poszukiwaniu śladów dawnego życia, ale tak naprawdę w poszukiwaniu... siebie. Zachwyciły napotykaną harasymowiczowskie cerkiewki, a wrzasały, aż do bólu, ich resztki, z trudem odnajdowane wśród traw i zarośli. I ikonostas, w którym odbijał się ten świat miniony, ten z opowieści babci...

A wędrowkom w tamtych czasach zawsze towarzyszył śpiew i dźwięki gitary. Razem z przyjaciółmi z leskiego liceum śpiewaliśmy sztandarowe pieśni Wolnej Grupy Bukowina, Jacka Kaczmarskiego, Marka Grechuty, Leonarda Cohena, Elżbiety Adamiak, Andrzeja Wierzbickiego, Naszej Basi Kochanej, i jeszcze wielu innych autorów – których utwory zaliczane są obecnie do tzw. nurtów piosenek poetycz-

kich, studenckich czy turystycznych. Piosenki te docierały do bieszczadzkiego miasteczka często „z dziesiątych ust”, już nieco przetworzone. Uczyliśmy się ich również ze zdartych, trzeszczących kaset magnetofonowych, które niekiedy docierały do nas z przeróżnych giełd piosenki, Yap, Bazun itp. Kiedy po latach po raz pierwszy usłyszałam oryginał *Rzeki Wolnej Grupy Bukowina* – miałam poważne wątpliwości, czy to na pewno ta sama piosenka, którą od lat tu, w Bieszczadach, zapatrzeni w ogień tak zgodnie śpiewaliśmy!

Swoje pierwsze kroki na scenie stawiałam w rzeszowskich klubach studenckich. Właśnie w Rzeszowie, w 1986 r., w duecie z Władysławem Serafinem wygraliśmy środowiskową giełdę i tym samym udział w Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. W 1987 r. również mieliśmy zaszczyt wystąpić na festiwalowej scenie klubu Rotunda. I mimo że nasze występy w Krakowie obyły się bez laurów – to duch studenckiego śpiewania pozostał ze mną już na dobre. Przez wiele lat współpracowałam z krakowskim bardem Tadeuszem Krokiem, koncertując i nagrywając płyty. W dorobku posiadam trzy albumy solowe: *Pamiętki* (2013, Studio 2002), *Hej lelija – kołędy i pastorałki* (2014) oraz album *Pod powieką* (2018, Dalmafon). Obok piosenek w pełni autorskich, jak też z tekstami innych twórców, w moim repertuarze nie mogło oczywiście zabraknąć rusińskich dumek – przenikniętych karpacką obrzędowością, która w pieśniach tych przekłada się na pełną uroku ludową poezję.

Podobnie jak świat muzyki i poezji, od zawsze przyciągał mnie świat ikony – jej nieprzeniknionej urody i tajemnicy. Ikony, tak jak i muzyka ocalona z dzieciństwa, kojarzyły mi się z życiem blisko natury, z wewnętrzną harmonią, pięknem, choć czasem niewyraźnym wprost, ale niejako spotęgowanym przez głęboką symbolikę, wierność kanonowi i ukrytą w nich Mądrość Bożą. I tak jak bieszczadzkie połoniny i doliny, tak i ikona to nie tylko obraz

– lecz Boskie Przesłanie i błogosławieństwo dla ludzi. Z biegiem lat coraz bardziej odczuwałam potrzebę zmierzenia się z poezją obrazu i tajemnicy zawartej w tych świętych wizerunkach. Ikony okadzane, całowane, strożone zielonymi buketami, podobnie jak pieśni – nadały sens ciężkiej, surowej codzienności. Moja Babcia mówiła, że gdy palił się dom – z pożaru najpierw ratowano właśnie ikony... I tak oto kilka lat temu zaczęłam je nieśmiało malować, a w zasadzie: pisać.

Bieszczady, tak nierozłącznie związane z tajemniczą ikoną, w sposób szczególnie obdarowały mnie pięknym wizerunkiem Matki Bożej z Łopienki. Do tej ikony wędrowałam dziesiątki razy, odczuwając zawartą w niej moc praobrazu. Łopienka to dla mnie miejsce niezwykle. Nieistniejąca wieś, położona w dolinie u stóp gór Łopiennika i Korbani. Po wysiedleniu żyjących tam od pokoleń Rusinów w pustej dolinie pozostała tylko samotna cerkiew, która z czasem zamieniła się w ruinę, a cudowną ikonę w 1949 r. przewieziono do nieodległego Polańczyka. W ostatnich latach w szlachetnym czynie łopieńską cerkiew odbudowała grupa „bożych szaleńców”, wolontariuszy z całej Polski. Historycznie było to miejsce kultu Matki Bożej, gwarnych odpustów odbywających się tu kilka razy w roku przez ponad dwieście lat. Do cudownej ikony pielgrzymowali mieszkańcy wszystkich chrześcijańskich obrządków z całej Galicji. Współczesna Łopienka stała się miejscem symbolicznym, miejscem, w którym dobro zdaje się pokonywać zło, miejscem, w którym udało się odwrócić okrutny bieg historii, miejscem, które łączy wszystkich, niezależnie od narodowości, wiary i przekonań.

Spełniło się już moje marzenie namalowania ikony Matki Bożej z Łopienki. Ikonę tę podarowałam rodzicom, dla których kult Matki Boskiej Łopieńskiej jest jasnym wspomnieniem z dzieciństwa, przekazanym im od ich rodziców, którzy z kolei kilka razy w roku

pielgrzymowali na odpusty do Łopienki. Bosko, polnymi drogami, przez góry. Pisząc ikonę, przenosiłam się w tamten świat. W świat surowego, lecz prostego i czystego życia... Kiedy tylko mogę, wędruję do Łopienki. Pod kopią cudownej ikony, przez śpiew i muzykę, próbuję przywołać dawne czasy oraz ludzi, których ślady ciągle odczytać można w polnych kamieniach przyniesionych przez nich i wmurowanych w ściany cerkwi, w zarośniętych tarniną miedzach i w masywie Łopiennika, nieodmiennie górującego nad doliną.

Mam w swoim repertuarze piosenkę o wędrowaniu do Łopienki, z tekstem Elżbiety Sawickiej, którą zadedykowałyśmy Jadwidze Denisiuk z Cisnej, autorce kopii cudownej ikony. Swoje dzieło ofiarowała ona odbudowanej świątyni. Od tamtej chwili na nowo powróciły do Łopienki gwarne odpusty. Odbywają się w pierwszą niedzielę października i gromadzą coraz większe rzesze ludzi, i z bliska, i z daleka... Cerkiew zawsze jest otwarta, w każdej chwili dostępna dla wędrowców.

Święty Antoni od zagubionych

(muz. Agata Rymarowicz, sł. Elżbieta Sawicka)
utwór z albumu *Pod powieką* (2018)

Święty Antoni, święty Antoni,
Buty zgubiłam w Łopience.
Jakże mi teraz, święty Antoni,
Z bosym wędrować sercem?

Jakże mi myśli pozbierać bose,
Co się rozpierzchnęły w odmyty?
Jeszcze im może, oj, nie daj Boże,
Pokrzywa poparzyć pięty!

Lipowa, lipowa Twoja dusza, moja głowa
A gadają baby w Terce, że nie buty, ale serce
Kradnie Łopiennika szlak.
Ech, na skórze salamandry ślad...

Święty Antoni, święty Antoni,
Tyś wędrowcem wśród zagubionych.

Tych, co światło zgubili w listowicach,
W szufladach pamięci minionych.

A ja nieboga, wciąż bosonoga,
W dziurawej skarpecie serce.
I coś mi się zdaje, święty Antoni
Że i Ty w zagubieniu, w Łopience.

Lipowa, lipowa Twoja dusza, moja głowa
I rozповідаją w Terce, że nie buty, ale serce
Kradnie Łopiennika szlak.
Na powroty gra cerkiewny wiatr...

Droga do ikony wiodła mnie przez opustosza-
łe rusińskie wioski. Wśród nich te, w których
mieszkali moi przodkowie. Wychodząc z lasu,
przechodząc przez przełęcz do doliny – otu-
lona magią miejsca – przekraczam próg do
dawnego świata. Oto znajduję się na nowo
w wiosce ludnej i tętniącej życiem. Idę pomię-
dzy sadami, rusińskimi domami – chyzami, do
cerkwi, na pastwisko przez rzekę...

Za głosem

(sl., muz. Agata Rymarowicz)
utwór z albumu *Pod powieką* (2018)

Przez światło i cień, zachwyt i gniew
Schodzę w ciszę doliny.
Zakwita mi sadem zaginiony świat,
W progi przyjmują zdziczałe carynki.

Kłaniam się starym drzewom,
Kołyszą moich myśli drżenie.
O ludzkich losach pamięć
Chowają w swoich korzeniach.

Hej czeremcho! stróżu aniele!
Sypnij kwieciami na moje szukanie.
Gdzie na kamieniu kamień ostatni,
Tam prowadź mnie łaskawie.

Barwinkowy cud za ręce mnie bierze,
Zaludnia ciszę, stawia dom przy domu.
Otula mnie chustą, bym poszła
Za głosem cerkiewnych dzwonów,

Co na jutrznię wołają,
Chwalić dzień, co z mgieł wstaje.
Budzą ikony i bukowy chór,
Wszystko bożym ładem się wydaje.

Nagle pieśń w pół góry utknęła,
Krzyż złamany na dnie skryła rzeka.
Opowiada starodawne prawdy,
Że nikt nie wie, co go czeka...

Ocalając w sobie, także dla innych, zagi-
niony świat dawnych Bieszczadów i galicyj-
skich kresów – śpiewam i piszę ikony. Stojąc
ledwie na początku tej fascynującej drogi,
jaką jest ikonopisanie, myślę, że Pan Bóg
był łaskaw, że jako miejsce pochodzenia dał
mi Bieszczady.

Tworylne – tylko tam

(sl., muz. Agata Rymarowicz)
utwór z albumu *Pamiętki* (2013)

Jest takie miejsce, wiem, że tylko tam,
Gdzie dzwonnica głucha otulona w chmury.
Bez żalu odnajdziemy się tam,
Naszą miłość osądzą góry.

Może właśnie zrywasz barwinkowy kwiat
Tuż przy mnie, choć nic o tym nie wiem,
Cichutką nadzieją twój odbity ślad,
Szukasz mnie, a ja szukam ciebie.

Ta sama nas wita niespokojna rzeka,
Te same zorze nad poloniną,
Ptasim śpiewom posłuszni osobno idziemy.
Czy się spotkamy, by się tylko minąć?

Nie wiem, skąd się o nas dowiedziały góry.
Może nas znały, wiedziały od zawsze?
Krzyżem cerkiewnym błogosławiły
Na wędrowanie, na szukanie nasze.

I skąd się o nas dowiedziały góry?
Może wiedziały o nas od zawsze?
W spalonej cerkwi błogosławiły
Na wędrowanie, na szukanie nasze...

Bartłomiej Grzegorz Sala

BIAŁOWIESKIE WESELE



Trudno zaiste o większą sławę od tej, jaką
cieszyła się w Polsce Puszcza Białowie-
ska. Wspaniała świątynia natury, króle-
stwo potężnego żubra, spowite wspomnieniem
królewskich i cesarskich łowów oraz arystokra-
tyczno-dyplomatycznych polowań, kuligów
i bankietów... Pośród zacienionych ostępów
spotykały się jednak nie tylko majestatyczne
żubry, koronowane głowy, dygnitarze i legen-
darni przewodnicy, ale także ludy i kultury.
Spotykał się język polski z mową Rusinów, spo-
tykał się katolicyzm z prawosławiem, spotykali
się potomkowie pradawnych plemion, których
ukształtowały dwa odmienne wzorce europej-
skiej cywilizacji. A jednak te wzorce, adaptując
wpływy z Rzymu i Konstantynopola, z Gnie-
zna, Wilna i Kijowa do swoich archaicznych
pojęć, przenikały się znakomicie i w cichych
wsiach pośród prastarych uroczysk mieszały
się w jedno dzikie życie, w osobliwą puszczań-
ską gwarę, w surowy puszczański obyczaj.

Przy różnych okazjach o obliczu Puszczy Biało-
wieskiej decydował dwór, decydował król i ce-
sarz, decydował hrabia i dyplomata, decydował
podróżnik i myśliwy. Na co dzień zaś oblicze
to ciężką pracą kształtował rolnik, osacznik,
budnik, przewodnik, a często i kłusownik.
Kształtował je tutejszy lud, który pośród borów
pradawnych wznosił swe chaty, jedną jakoś
tworzył z sąsiadem innej wiary, lecz tej samej
pobożności, innego wejrzenia, lecz tej samej
wrażliwości. I tkwił na co dzień w rzadkich
osadach królestwa wiekowych dębów i roga-

tych żubrów. A gdy milkły echa myśliwskiego
rogu, to on – współ z dziką naturą – nadawał
kniejom ich smak.

I choć lud ten nie wytworzył kultury tak bo-
gatej i rozpoznawalnej jak nieporównywalny
z kimkolwiek innym, rządzący się własnym
tzw. prawem bartnym Kurp z Puszczy Zielonej,
to miał swój własny charakter i swój własny,
dziki urok. Henryk Sienkiewicz, odwiedzając
białowieckie knieje, miał okazję usłyszeć od
jednego z budników taką oto odpowiedź na
jej obrzeża z perspektywą nadania dwukrot-
nie większych połaci ziemi: *Za nic, panie! [...]*
W puszczy najlepiej; a tam tak goło... widno...
Ot, żeby panowie wiosną przyjechali, to u nas
ślicznie. Ach! Taka to już była ta pierwotna bia-
łowiecka dusza...

Sienkiewicz opisał ją dobrze, albowiem dobrze
poznał legendarną puszcę. Opisał jednak tak-
że – jako jeden z wielu – inne cechy tutejszych
włościan: *Chłopi puszczańscy mają po większej*
części wysoki wzrost, są bardzo szczupli, niemal
chudzi. Ubiór ich stanowi szara siermięga, się-
gająca kolan, płócienne szarawary i chodaki
z лыka, przymocowane sznurkiem, okręconym
koło nogi [...]. Co mnie w nich uderzyło, to
nadzwyczaj delikatna cera, jakiej gdzie indziej
nie dostrzec. Zawdzięczają ją oni zapewne życiu
w cieniach i mrokach leśnych. [...] *Lud to trzeź-*
wy, gościnny i nadzwyczaj pobożny. Nosił więc
chętnie puszczański gospodarz raczej ubogie

w zdobienia sukmany, nie tylko szare, ale też białe i granatowe, barwne pasy i płócienne koszule, zaś miejscowe niewiasty rade zakładały charakterystyczne czepce oraz stroiły się w wyszywane gorsety, zazwyczaj wszakże utrzymane w stonowanych kolorach. Mieszkaniec Puszczy Białowieskiej nie przypominał więc dumnego Kurpia z jego bogatym strojem, misternie rzeźbioną chatą ze *śparogami*, poczuciem wyższości wobec „pańszczyźnianych” i wszelkimi innymi atrybutami egzotycznej wykwintności. Był raczej skromny, cichy, ale bardziej dziki, a potrafił być równie hardy, zaś jego żylaste, na pozór wiotkie ręce zakłęły w sobie niemałą siłę, wypracowaną w puszczańskim znoju. Rozumiał mowę polską i ruską, podobnie jak świetnie rozumiał wycinanie słowika i *cilikanie* wróbla.

Łatwo się domyślić, że pośród owych zaciecionych ostępów i rzadkich osad najwspanialej wyglądać musiało wesele. Obrzędy ślubne wszędzie charakteryzowały się wyjątkową barwnością, lecz tutaj, na styku ludów i wyznań, świata człowieka i świata natury, miały swój własny, niepowtarzalny urok. Bo i same panny młode smakowitsze były tutaj niż gdzie indziej, skoro zamiast czerstwej chłopki o zniszczonej od słońca przy pracach w polu cerze (nazywanej dziś wspaniałą opalenizną, a wśród parweniuszy stanowiącej dowód ostateczny „udanych wakacji”, najlepiej w „tropikach”) na ślubnym kobiercu stawała delikatna, smukła i bladolica dziewczyna, bardziej szlachciankę niżli włościankę przypominająca... A skoro tak, to po latach pozwólmy sobie przypomnieć za niezawodnym Ferdynandem Antonim Ossendowskim najbardziej charakterystyczne elementy owej białowieskiej obyczajowości, stanowiącej wyróżnik właśnie tego, a nie innego regionu.

Obrzędy weselne zaczynały się od *sprosin* i obdarowywania panny młodej. Niezwykłą oprawę miał wieczór panieński, nawiązujący do

prastarych puszczańskich obrzędów, w których rzeczywistość przeplatała się z magią. W owe magiczne obrzędy bez wątpienia wpisywało się wicie wianków przez drużny oraz wyśpiewywane w zapamiętaniu dawne nuty.

*Uwili wianek z ziela zielonego,
Uproś, Anulu, ojceńka rodnego.
Dziękuję tobie, mój ojceńku, za to,
że mój wianusek jako scere złoto.*

Zdobienia zagród na weselną uroczystość wiązały się z typowymi dla kultury ludowej motywami, natomiast wypieki miały już swój wyraźny puszczański smak. Wyjątkowa białowieska mąka, odwieczne przepisy i ogromna fantazja w doborze kształtów pieczywa zrodziły owe *byczki*, *gąski*, *huski*, kołaczki, korowaje, *kukielki* i *szyszki*, w których zaklęta została puszczańska dusza.

Najbardziej charakterystycznym obrzędem Puszczy Białowieskiej, na pozostałych ziemiach polskich w zasadzie nie spotykanym, była celebrowanie wigilii ślubu, gdy przewodzący uroczystościom *rajko* wynosił przyszłą małżonkę z komory na... ręczniku, aby po tak symbolicznej prezentacji jej łagodnego charakteru (myślałby kto...) usadzić ją obok oblubieńca i pozwolić odegrać odwracaniem się od niego bokiem kilka scen w ludowym teatrze wstydlivosti, okraszonym śpiewami swatek:

*Nie siedź – i bokiem,
bo to narokom;
siadaj proścusięńko,
hlani milusieńko.*

Niezwykły charakter miała również inscenizowana obrona bram obejścia i wrót domostwa dziewczyny, szturmowanych przez kawalera. Swat zaś pośród śpiewów z sukcesem dobijał targu z rodziną oblubienicy, która licytowała cenę warkocza.

*– Brat, nie brat – Tatarzyn,
Sprzedał siostrzyczkę za talar,*

*ruciany wianek za sóstek,
jej białe licko oddał tak.*

Albowiem zdobyty warkocz rozplatał zawsze starszy brat lub inny bliski krewny. Rozpuszczone włosy są symbolem przejściowego stanu, który potrwa aż do oczepin. Jednak nie młodzi są w tym dniu najważniejsi. Królem ceremonii pozostaje starosta weselny, dzierżący koronę i różdżkę, po nim zaś ksiądz lub pop. Sam ślub, weselna uczta i tańce oraz oczepiny przypominają już to wszystko, co znamy z innych ziem polskich, jednak i owe stałe elementy zupełnie inny miały urok, gdy towarzyszyły im pradawne zaklęcia, tańce i pieśni, pełne symboli i aluzji.

*nie mas takiego na świecie,
kto nasej Kasince warkoc rozplecie*

Wesele w Puszczy Białowieskiej pełne było swoistego, pierwotnego czaru. I nie mogło być

inaczej, gdy w pobliżu potężne żubry nacierały na siebie w spektakularnych godowych pojedynkach (nadzwyczaj zresztą rzadkich, ale tym bardziej wspaniałych), a pradawne dęby przypominały o dawnych czasach. Białowieskiemu ludowi ta atmosfera mocno się udzielała i wypełniała jego życie niezwykłą barwnością, pełną dzikiego powabu.

Dziś to już niestety przeszłość, a dawny, różnorodny świat najczęściej rozplynął się w „nowoczesnej”, szarej integracji wszystkiego ze wszystkim. Lecz stare chaty, kościoły i cerkwie oraz wiekowe drzewa wciąż nie takie historie są nam w stanie wyszeptać, jeśli tylko – wbrew tandetnej współczesności i iście barbarzyńskim czasom – naprawdę potrafimy wsłuchać się w dawne opowieści i subtelne tchnienie puszczańskiego ducha...

O tradycjach Puszczy Białowieskiej zob. m.in.:
Antczak A., *Puszcza Białowieska i okolice*, Białystok 2006.
Ossendowski F.A., *Puszcze polskie*, Poznań [1936].

Grzegorz Tomczak KAŻDY KIEDYŚ ZACZYNAŁ



Każdy kiedyś zaczynał. Absolwent, na przykład polonistyki, przeprowadził pierwszą swoją lekcję (nudną), murarz postawił pierwszą ścianę (niezbyt prostą), lekarz dokonał pierwszej operacji (udanej!). I ja kiedyś zaczynałem.

Bo jeśli ciągnie człowieka do słowa, do muzyki, do przekazu oprowianego w piosenkowe ramy,

nie ma takiej siły, która by go powstrzymała. Prędej czy później wejdzie na scenę/estradę. Jak długo na niej pozostanie, to już zupełnie inna sprawa. Mnie udało się – z różnym natężeniem – pozostać do dziś.

A wszystko zaczęło się w Krakowie, w 1979 r., kiedy pojawiłem się na Studenckim Festiwalu Piosenki. Jako uczestnik, konkursowicz. Pa-

mięta, jak wielkie wrażenie zrobił na mnie rozmach, z jakim reklamowano festiwal „na mieście”. Plakaty, uliczne transparenty, zapowiedzi licznych koncertów itp. Czułem, że cały Kraków żyje tym wydarzeniem. A może to był tylko zachwyt młodego człowieka? Może mi się tylko zdawało?

Faktem jest, że pamiętam z tego festiwalu sporo. Dzień po konkursowych przesłuchaniach szedłem z ówczesną dziewczyną (obecnie żoną) i dwójką znajomych Plantami. I ja (przewodnik mocno teoretyczny) zupełnie się pogubiłem w topografii Krakowa. Zapytałem więc idącego przed nami młodego faceta z długimi włosami: „Przepraszam pana, orientuje się pan, jak dojść tam i tam?” Facet przystanął, odwrócił się, grzecznie i rzeczowo wytłumaczył, jak tam trafić. Ale już po dwóch pierwszych słowach moje oczy zrobiły się większe. Bowiem drogę tłumaczył mi Andrzej Sikorowski; znany mi już wtedy artysta i – przede wszystkim – juror konkursu, w którym ja wczoraj brałem udział. Takie rzeczy się pamięta.

Po niespodziewanym przyznaniu mi jednej z trzech głównych nagród (za debiut autorski) stałem następnego dnia w grupce na korytarzu akademika (tam właśnie uczestnicy byli zakwaterowani). Mieliliśmy wpięte w ubrania znaczki festiwalowe czy też karty konkursowiczów, więc podeszła do nas, z mikrofonem w ręku, młoda redaktorka jakiegoś studenckiego radia i zagadnęła: „Nie wiecie, czy tutaj gdzieś znajduje jakiegoś laureata festiwalu?” Stojący obok, wskazując na mnie, rzucił: „No tu masz, kobieto, laureata głównej nagrody”. Redaktorka spojrzała na mnie (a byłem w takim raczej niemodnym sweterku) i rzuciła: „No dobra, ja nie mam czasu, żarty na bok; jest tu jakiś laureat?” Po czym, urażona, zarzuciła pupą i poszła szukać dalej. I tak ominął mnie pierwszy laureacki wywiad. Takie rzeczy się pamięta.

A dziś, po tylu latach, mogę z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że ta główna nagroda

na XVI SFP w Krakowie ustawiła całe moje zawodowe życie! Jako tekściarza, autora muzyki, wykonawcy scenicznego (w takiej właśnie kolejności). A i przyjaźnie wtedy zawarte trwały do dziś. I jak tu nie kochać krakowskiego Studenckiego Festiwalu Piosenki? No jak?

Ale też SFP w tamtych latach nierozłącznie związany był z CK „Rotunda”. To tam właśnie skierowałem swoje kroki, gdy w kwietniowy poranek ‘79 r. pojawiłem się w Krakowie. Już sama ulica, przy której obiekt był położony, robiła na mnie wrażenie. Ulica Oleandry. Wszak to stąd wychodziła Pierwsza Kadrowa. Sama „Rotunda” – to niezwykle doznanie. Te szerokie kamienne schody, okrągła sala na górze i ta dolna, z której jakimś dla mnie tajemnym przejściem wchodziło się na górę, by tam już wyjść na scenę. Tak czynili wszyscy uczestnicy XVI Studenckiego Festiwalu Piosenki. To właśnie „Rotunda” była świadkiem konkursowych stresów, niepokojów przeżywanych przez młodych uczestników festiwalu. Również i przeze mnie. Ale i była świadkiem radości laureatów trzech głównych nagród. Również i mojej.

Jednak CK „Rotunda” nie znaczyłaby dla mnie tyle, ile do dziś znaczy, gdyby nie ludzie! Ludzie, których tam poznałem, z którymi prowadziłem długie rozmowy, z którymi przesiadywałem właśnie tam. Krakusy miały „Rotundę” na co dzień. Ja zaś, jako poznańczyk, miałem ją tylko raz do roku, przez kilka dni, w ramach dorocznego święta, jakim dla mnie był SFP. Począwszy od konkursu w ‘79 r., poprzez imprezy towarzyszące w następnych latach festiwalu, a skończywszy na wieloletnim zasiadaniu (przełom lat 80. i 90.) za zielonym jurorskim stołem. I wtedy, z obowiązku, musiałem spędzać wiele godzin dziennie w „Rotundzie”. Ale, ludzie, jakie to były godziny! To była czysta przyjemność pilnego słuchania tego, co mają do zaproponowania młodzi wykonawcy. A potem długie rozmowy o ich dokonaniach. To wszystko działo się w „Rotundzie”!

A bale laureatów? No masz. Tu „Rotunda” była świadkiem niezliczonych słów, rozmów, wypalonych papierosów i wypitych kieliszków herbaty. Na balu człowiek mógł spokojnie porozmawiać z wszystkimi ważnymi postaciami

piosenki literackiej. Między innymi – w rotundowym barze. Ech, takie bale się pamięta! Myślę, że i „Rotunda” to pamięta. Nawet rozmowy pamięta. Mury przy ulicy Oleandry mają dobrą pamięć.

Mariusz Wdowin

ŚPIEWOGRANIE... PO KRAKOWSKU



Wędrowanie po górach z gitarą nie jest niczym nowym. Ludzie tacy jak ja i moi przyjaciele od dawna lubili i lubią po całym dniu wędrowki zasiąść wieczorem czy to w schronisku, czy to przy ognisku i wspólnie śpiewać. I ważne jest i to, co śpiewamy, i to, że jesteśmy we wspólnocie, we „wspólnym bytowaniu”, jak mawiał Wojtek Bellon.

I to w zasadzie główna idea naszego Śpiewogrania w Krakowie, które od roku 2002 przyciąga spragnionych piosenki z tekstem, poetyckiej, turystycznej czy szantowej. Początkiem tej idei były wyjazdy w góry wraz z grupą przyjaciół z mojego rodzinnego Dziwiszowa koło Jeleniej Góry. Spotkania okraszone śpiewem, gitarą i poczuciem, że jesteśmy tu i teraz, i to się liczy – ta chwila. Niemal zawieszenie w czasoprzestrzeni. I z takim idealistycznym nastawieniem przybyłem do Krakowa na studia. Bo Kraków z jednej strony kojarzył mi się właśnie z muzyką i piosenką literacką, a z drugiej strony było blisko do gór. W akademiku poznałem wspaniałych ludzi, z którymi wspólne granie i śpiewanie stało się stałym punktem naszych studenckich dni

i nocy. Czy to był pokój, kuchnia, korytarz – nie miało to znaczenia, znaczenie mieli ludzie i radość wspólnego muzykowania. Podobnie z wypadami w góry. Po całym dniu wędrowki nie wyobrażaliśmy sobie, by dzień zakończyć inaczej, jak wspólnym śpiewaniem. I tak jeżdżąc tu i tam, poznawaliśmy ludzi, którzy podzielali naszą pasję górsko-muzyczną.

Na jednym z wypadów w Beskid Sądecki trafiliśmy na ekipę podobną do naszej i szybko zawiązała się nić porozumienia. W ekipie tej był m.in. Łukasz Kozak, z którym pierwszy raz zadaliśmy sobie pytanie: dlaczego mamy spotykać się tylko w górach, dlaczego nie kontynuować wspólnego śpiewania w Krakowie? Przecież to całkiem możliwe... spotkanie w jakimś klimatycznym miejscu, knajpie, przy kominku, gdzie podobnie jak w górach, bez podziału: artysta i publiczność, będzie wspólnotowe MY. I to był właściwie ten moment, który dał początek krakowskiemu Śpiewograniam – jesień 2001 r. Łukasz zajął się organizacją miejsca, Nina, nasza przyjaciółka, wydrukowała śpiewniki, a ja byłem odpowiedzialny za prowadzenie całości. I tak oto w lutym 2002 r. w kawiarni

ni „Cudowne Lata” na ul. Karmelickiej, odbyło się pierwsze Śpiewogranie, na które przybyli nasi znajomi i przyjaciele z górskich wędrówek.

Od początku naszą imprezą rządzią niepisane reguły. Przede wszystkim nie ma podziału artysta–publiczność. Siadamy zawsze razem. I razem śpiewamy. Impreza jest dzięki temu dla każdego, bez względu na to, czy potrafi na czymś grać, czy potrafi śpiewać. Do grupy śpiewających ludzi łatwiej jest dołączyć. Drugie założenie to wspólny śpiewnik, który otrzymuje każdy uczestnik Śpiewogrania. Początkowo było w nim sto kilkadziesiąt piosenek. Jednak szybko okazało się, że to za mało. Dorzuciliśmy zatem setkę kolejnych, robiąc przy tym ankietę wśród bywalców: jakie piosenki chcieliby tam zamieścić. Trzecia edycja zawierała już 342 piosenki – także wybrane przez uczestników Śpiewogran. Najchętniej wybierano piosenki, które znało się najlepiej – a to Wolnej Grupy Bukowina, a to Starego Dobrego Małżeństwa, a to różnorakie szanty, a to Roberta Kasprzyckiego, Leonarda Luthera, grupy Bez Jacka i wielu innych wykonawców. Liczba piosenek z roku na rok wzrastała. Obecnie nasz śpiewnik zawiera osiem setek piosenek ponad dwustu wykonawców!

W 2015 r. wpadliśmy na pomysł, żeby nauczyć ludzi wszystkich piosenek, jakie mamy w śpiewniku. I tak zrodziła się tradycja, która trwa do dziś – przez pierwszą godzinę: od 19.00 do 20.00 śpiewamy kolejne piosenki z naszego śpiewnika, zaczynając od tej, na której skończyliśmy ostatnio. Sześć lat temu zaczęliśmy od śpiewnikowej piosenki nr 1 i dzisiaj jesteśmy przy piosence z numerem 600. Po tej godzinie „obowiązkowej” zaczyna się część główna – śpiewanie piosenek wedle wyboru uczestników: ktoś rzuca numer lub tytuł piosenki – i wszyscy ją gramy i śpiewamy. Tę drugą część zawsze zaczynamy piosenką *Ocean* z repertuaru Wolnej Grupy Bukowina. Śpiewogranie kończymy – zwykle po północy – odśpiewaniem *Dezyderaty* z repertuaru

Piwnicy pod Baranami, tak żeby ludzie szli do domów z piękną myślą i mądrością, jaką niesie ta pieśń z tekstem Maxa Ehrmanna i muzyką Piotra Walewskiego. Ludzie na nasze spotkania przynoszą różne instrumenty, na ogół gitary. Stałym instrumentem jest też flet poprzeczny, na którym gra zaprzyjaźniona Alina Jasek-Kamińska. Ale bywały też i harmonijki ustne, różne perkusjonalia, skrzypce, ukulele, banjo oraz pianino. Raz tych instrumentów jest mniej, raz więcej, a zdarzało się nawet i tak, że na spotkaniu mieliśmy ok. 10 gitar. Jak do tego wszystkiego dochodzi jeszcze z 30–40 śpiewających, to robi się niezwykle chór i nastrój.

Początkowo impreza była głównie dla znajomych, którzy przyciągali swoich znajomych, a ci – kolejnych. Owszem, zdarzało się, że informacje o naszych spotkaniach pojawiały się w radiu – także w internecie. Ma to swoje plusy i minusy. Plusem na pewno jest to, że Śpiewogrania są nadal kameralne, co dodatkowo nas zbliża do klimatu schronisk czy chat studentek. Minusem – to, że z punktu widzenia właścicieli krakowskich pubów i kawiarni nie jesteśmy „targetem dochodowym”. Kraków, mimo że od lat słynie z otwartości na muzykę i środowiska studenckie, jakoś tak w zderzeniu z naszą inicjatywą taki znowu otwarty nie jest, jak mi się wydawało, że będzie, wtedy kiedy przyjechałem tu na studia. Tak więc idea budowania klimatycznej imprezy to jedno, a brutalna rzeczywistość oparta na zyskach – to drugie. A my nigdy nie chcieliśmy się zgodzić na to, żeby wejścia na nasze spotkania były biletowe. Bo od początku miały status otwartych i bezpłatnych. To spowodowało dwie rzeczy – po pierwsze to, że w pierwszych latach naszej inicjatywy mieliśmy ciągły problem ze znalezieniem stałego miejsca w krakowskich lokalach, a po drugie – jedynym dniem pasującym do knajpianych ramówek był poniedziałek, bo w poniedziałki lokale i tak świecą pustkami, więc ich menedżerowie stwierdzali, że lepiej mieć chociaż kilku rozśpiewanych studentów, niż płacić barmanowi za obsługę pustej sali.

I tak oto poniedziałek stał się naszym śpiewograniovym dniem. W 2018 r. zawitaliśmy do klubu „Radocha” na ul. Sebastiana i gramy tam po dziś dzień.

Dwadzieścia lat temu zaczynaliśmy jako studenci, a dzisiaj przychodzi do nas kolejne pokolenie studentów, których rodzice niejednokrotnie z nami śpiewali na pierwszych spotkaniach. Przez te lata przez Śpiewogranie przewinęło się kilkaset osób, stałych bywalców, okazjonalnych, takich, którym po drodze z naszym postrzeganiem rzeczywistości. Dość

mocno z nami swego czasu była związana grupa przyjaciół z klubu Hawiarska Koliba. Na Śpiewograniach zawiązało się mnóstwo przyjaźni i znajomości, odbyły się dziesiątki rozmów i powstały plany wspólnych wyjazdów, tutaj ludzie zapominają o codziennych problemach, kłopotach, ładują energię na kolejne dni, tygodnie. Jak w górach. Piosenka bowiem jest spoiwem i katalizatorem, ułatwia bycie razem i oderwanie się od tego, co nazywamy codziennością. Na naszych spotkaniach wciąż pojawiają się nowe twarze, mimo że przez 20 lat w ich formie wiele się nie zmieniło.



Dariusz Michalski

OKNO NA ŚWIAT



Wśród międzynarodowych festiwali piosenki festiwal sopocki był przez długi czas najważniejszy. Stał się wzorem do naśladowania przez: Slovenską Popevkę w Lublanie, belgijskie Spa, greckie Saloniki i Schlagerfestival w Rostocku (od 1962), Złoty Gronostaj we francuskim Rennes (od 1963), Złoty Orfeusz w bułgarskim Słonecznym Brzegu (od 1965), słowacką Bratysławską Lirę, CISCO w irlandzkim Castelbarze i festiwal w Gibraltarze (od 1966), konkursy piosenkarzkie i piosenkowe w austriackim Villach (od 1967), hiszpańskiej Palmie na Majorce (od 1975), w belgijskim Knokke.

Przypominam jego historię, wydaje mi się, że wciąż, jeśli nie atrakcyjną, to na pewno smakowitą. Przypominam zwłaszcza kolegom (i koleżankom) po piórze.

Aha! Warto pamiętać, że Festival di San Remo zadebiutował w 1951 r., a pierwszy Konkurs Piosenki Eurowizji odbył się w 1956 r.

Dariusz Michalski

Władysław Szpilman: W lipcu 1960 zaproszono mnie na festiwal piosenki do Pesaro. Wiedziałem, co to jest festiwal muzyczny, od kilku lat uczestniczyłem w Warszawskiej Jesieni. Ale festiwal piosenki? Dobrze, niech będzie festiwal piosenki. Oczywiście do Włoch zaproszono Polskie Radio, ja miałem być jego przedstawicielem i przywieźć tam polskiego wykonawcę. Piosenkarz? Pomyślałem o Połomskim, ale był jeszcze za surowy i taki... bezstylowy. Któraś z dziewczyn? Santor była dobra – ale taka strasznie typowa, europejska aż za bardzo. Jakubczak? Śpiewała bluesowo, więc

nie festiwalowo. A może Przybylska? Melancholijna, zadumana, głos nosowy, ale oryginalny. I wcale nie francuska w stylu, żadna Greco.

No dobrze, ale gdzie jest to całe Pesaro? Kupiłem atlas, szukam nad morzem – nie ma. Podobno gdzieś nad rzeką – jest. Rzekę się nazywa Foglia i wpada do Morza Adriatyckiego. No to pojechaliśmy; długo, przez kilka krajów, ale dotarliśmy na czas. Nawet ładnie tam było, chociaż to małe miasteczko. Ludzie serdeczni, organizatorzy normalni, żadne San Remo czy jego karykatura – sympatycznie.

W wywiadzie dla „Radia i Telewizji”: W festiwalu brało udział dwanaście państw. Oprócz Polski: Belgia, Francja, Hiszpania, Holandia, Izrael, Jugosławia, NRF, Szwajcaria, Szwecja, Stany Zjednoczone i Węgry. Impreza podzielona została na dwie części. Pierwsza poświęcona była piosence włoskiej, druga – zagranicznej. Każdy z uczestników śpiewał jedną piosenkę, powtarzaną po włosku. „Dublerką” Sławy Przybylskiej była Elza Bertuzzi. Każdego koncertu słuchało trzy tysiące osób. Pierwszą nagrodę otrzymał Izrael, drugą Szwajcaria, trzecią Jugosławia.

Szpilman w rozmowie: Kiedy Przybylska dostała Złoty Medal [śpiewała Kiedy kwitną czeresnie], po finale mieliśmy wolny dzień, więc wybrałem się na spacer po tym całym Pesaro. I pomyślałem wtedy o Sopocie: też nad morzem, też zielono, też ładnie. I jest duża scena z amfiteatrem, więc jakby zacząć jesienią to przygotować, to na następne wakacje się zdąży. A piosenek mamy tak dużo jak Włosi. I też niezłych.

No to zaraz po powrocie wystąpiłem z inicjatywą zorganizowania międzynarodowego festiwalu piosenki u nas, w Polsce. Pomyślałem, że taka impreza ma duże szanse powodzenia i przyczyni się do dalszego rozpropagowania polskiej piosenki w świecie.

SOPOT WE WRZESZCZU

Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, organizowany od 1961 r., był najstarszą (po włoskich festiwalach w San Remo i Pesaro) wśród podobnych imprez w Europie. Z roku na rok urozmaicany zmianami i uzupełnieniami regulaminu, miał stać się – przede wszystkim dla polskich twórców i wykonawców – oknem na świat. Widać coś się w zatrzasku tego okna zacięło i szybko miało ono matowić, bo niewielu krajowych i zagranicznych laureatów Sopotu zdobyło później sławę międzynarodową. Doliczyłem się jedynie Greczynki Angeli Zili, Czeszki Evy Pilarovej, Francuza Michela

Fugaina, Hiszpana Manola Escobara, Finki Marion Rung, Niemki Dagmar Frederic (oczywiście z NRD!), Kanadyjki Monique Leyrac oraz Rosjan – Walentina Baglajenki i Muslima Magomajewa.

Porównując Sopot z Eurowizją, można pochwalić się wcześniejszą obecnością *tu* niż *tam* Francuzki Isabelle Aubret (1962), Esther Ofarim (w 1962 r. w Sopocie wystąpiła pod panińskim nazwiskiem Reichstadt jako piosenkarka z Izraela, rok później w Konkursie Eurowizji reprezentowała Szwajcarię), Czecha Karela Gotta (w Sopocie w 1964 r., cztery lata później w Konkursie Eurowizji reprezentował Austrię), Monakijkę Fridę Boccarę (1964 i 1969), Hiszpankę Salome (1968 i 1969), Szwajcara Henriego Dęsa (1969 i 1970), Holendra Bena Cramera (1969 i 1973), Hiszpana Jaime’a Moreya (1970 i 1972), Jugosłowiankę Terezę Kesoviją (te same lata), Sandrę Reemer z Holandii (1970 i 1976), Fina Kirkę (1977 i 1984), może jeszcze Irlandkę Marie Christian (ten sam rok 1985).

Chociaż sopocki, pierwszy festiwal odbył się we Wrzeszczu (25–27 sierpnia 1961 r.). Uczestniczyło w nim siedemnastu wykonawców zagranicznych, a regulamin, oprócz Dnia Polskiego i Dnia Międzynarodowego (w każdym z nich osobno oceniano piosenki i interpretacje), przewidywał także koncert *Piosenka nie zna granic*, w którym każdy uczestnik festiwalu wykonał poza konkursem dowolną piosenkę ze swego repertuaru.

Ludwik Klekow, główny organizator festiwalu sopockiego: *Kiedy, po wielkich trudnościach – bo tempo goniło, a pomysłodawca imprezy, dyrektor Szpilman, wciąż nam opowiadał, jak to fantastycznie było na festiwalu w Pesaro, który widział i postanowił przenieść do Sopotu – no, więc kiedy już wszystko wydawało się zapięte na ostatni guzik – okazało się, że amfiteatr w Sopocie na koncerty się nie nadaje, jedynym jakim-takim miejscem na Wybrzeżu jest hala stocznia*

we Wrzeszczu. Początkowo telewizji miało na festiwalu nie być, bo amfiteatr sopocki nie miał prawie wcale tak zwanego zadaszania, więc kto by uchronił zachodnie kamery przed ewentualnym deszczem? No, ale w hali! Telewizja Gdańsk natychmiast zgłosiła gotowość do „obsłużenia” koncertów, tyle tylko, że nie miała odpowiedniego sprzętu. Musieliśmy ściągać kamery [Marconi] i wóz transmisyjny [Pye] z Warszawy. Telewizorów w Polsce było już chyba pół miliona, było więc dla kogo uruchamiać całą tę szopkę. W każdym razie inauguracja festiwalu [Dzień Polski] poszła w eter bez żadnych przeszkód i przygód.

Dwa pierwsze koncerty następnego festiwalu były już w całości transmitowane przez telewizję, a Sopot '63 zgłoszono nawet do programu Interwizji. W 1964 r. władze Trójmiasta zaakceptowały dość ryzykowny projekt pokrycia nylonowym dachem całej powierzchni Opery Leśnej (rzecz bodajże bez precedensu, jeśli chodzi o próbę osłonięcia tak wielkiej przestrzeni). Pesymiści kiwali głowami, esteci biadali nad zeszpeceniem scenerii Opery, konstruktorzy biedzili się nad rozwiązaniami technicznymi. Oprócz kilku zapaleńców nikt nie wierzył w powodzenie przedsięwzięcia. A przecież w początkach lipca nad sceną i całym amfiteatrem rozpoczęto nylonową powłokę – zapisał dziennikarz Lech Terpiłowski.

Klekw: Polskie Radio, wykorzystując odpowiednie pomieszczenia, po raz pierwszy mogło zainstalować kompleks urządzeń, które w sumie złożyły się na kompletną radiostację. Telewizja Polska tak się już przyzwyczaiła do swojej obecności w Operze Leśnej, że kiedy nagle spiętrzyły się trudności, to jej ludzie zagrzewali nas do pracy: „Nie bójcie się! Dacie sobie radę!”. A było czego się bać, kiedy w 1964 najpierw wichura poszarpała nylonowy dach, potem umarł Aleksander Zawadzki, przewodniczący Rady Państwa, czego następstwem było przesunięcie kolejnych trzech dni festiwalu o tydzień. Przez tydzień trzeba było utrzymywać uczestników,

orkiestrę, jurorów, zaproszonych z zagranicy gości, no i ekipę telewizyjną! Ale się udało, telewizja rzeczywiście już tradycyjnie pokazała cały festiwal. Następny rok był jubileuszowy, przyjechało czternaście radiofonii, bez telewizji tej imprezy nikt sobie już nie wyobrażał.

Dość szybko do regulaminu wprowadzono zmiany: w Dniu Międzynarodowym piosenkarze wykonywali w ojczystym języku piosenki rodzimych kompozytorów, napisane z okazji festiwalu (to była powtórka za Konkursem Piosenki Eurowizji), jury zaś oceniało wartość utworu, a nie jego interpretację; do udziału w Dniu Polskim dopuszczono wykonawców obcych, obok Dnia – wprowadzono Eliminację Polską, czyli generalny przegląd najlepszych polskich piosenek skomponowanych przez polskich twórców. W 1964 r. po raz pierwszy wprowadzono do Dnia Międzynarodowego piosenkę polską (zwyciężyła rok później); w miejsce Eliminacji Polskiej – koncert „Na płytach całego świata” (motywową był rozwój Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu), zaś do konkurencji międzynarodowych włączono dwie opolskie laureatki. Wreszcie w 1967 r. wymyślono Dzień Płyty, w którym reprezentanci firm fonograficznych całego świata (tak naprawdę to jego niewielkiej części) prezentowali swoje najlepsze ostatnie przeboje.

Władysław Jakubowski: PAGART trzymał nad Festiwalem Sopockim pieczę, jak długo się dało. To znaczy dyrektor Zakrzewski rządził jurorami (co roku ponad dwadzieścia charakterów, najtrudniejsi byli oczywiście muzycy), Klekw całą resztą, a ja za kulisami starałem się uprawiać tak zwaną politykę artystyczną. Nie na wiele ona się zdała, bo na przykład, kiedy [w 1965 r.] bardzo się podobały i nawet zostały nagrodzone świetne piosenki Wojtka Piętowskiego [Najlepszy dzień i Deszczem, zawieję], to zaraz potem słyszałem pretensje: – No tak, ale on nagrywa w Polskich Nagraniach, więc... – Więc co? – pytałem wściekły. – To pan nie wie?

Nie wiedziałem, ale szybko się zorientowałem, że zawiesz ludzka jest ponad wszystko, zwłaszcza koleżeństwa z branży. Tak było potem z piosenkami Sielickiego, Wasowskiego, Sadowskiego, Krajewskiego – podobały się dzisiaj, więc jutro ich kompozytorów już nie zapraszano. Tłumacząc pokrętnie, że demokracja ponad wszystko. No, ale ja swoje znałem i z trudem, bo z trudem, przecież jednak udało się wypchnąć za granicę kilka polskich przebojów: Jesienny pan został nagrany po włosku i po japońsku, Jadą wozy kolorowe po francusku, Dziwny jest ten świat po bułgarsku, Małgośka po czesku, Nie ma drogi dalekiej po angielsku, Nie spoczniemy po czesku, portugalsku oraz fińsku, Tyle słońca w całym mieście po angielsku. Takich tytułów zebraloby się na kilka longplayów.

JURORZY I GWIAZDORZY

Ale to wszystko działa się potem. Bo przedtem, niemal na starcie, organizatorzy zupełnie nowej imprezy rozrywkowej, do tego międzynarodowej, stanęli przed dwoma wyzwaniem: jurorzy i gwiazdy. Doborem jurorów zajęło się Polskie Radio. Ustaliło, że będzie ich jedenastu, nie tylko z krajów socjalistycznych. Żeby zaś zagraniczne radiofonie polskiemu festiwalowi odtąd sprzyjały, Władysław Szpilman zaproponował funkcję przewodniczącego Louisowi Reyowi, swemu koledze z Radia Szwajcarskiego. Z kim współpracowali? Z radiowcami, impresariami, urzędnikami, ale też z autorami piosenek i kompozytorami.

W 1964 r. do jury zaproszono Krzysztofa Komedę. Dwa lata później jurorów było aż dwudziestu dziewięciu (m.in. nienawidzący piosenki polski aktor Kazimierz Rudzki). W 1969 r. swoich młodszych kolegów i koleżanki oceniał Mieczysław Fogg. Rok później do jury zaproszono hiszpańską piosenkarkę Conchitę Bautistę i holenderskiego impresaria Paula Acketa (jego Nothsea Jazz Festival już niedługo będzie gościł naszych najlepszych jazzmanów), zaś do jury w konkursie płytowym londyńskiego pre-

zentera radiowego Alana Freemana. W 1973 r. ze Stanów Zjednoczonych przyjechał Sol Rabinovitz.

Jakubowski: Urzędnicy z Ministerstwa Kultury i Sztuki, partyjni działacze z Komitetu Centralnego już nam nie przeszkadzali, bo udowodniliśmy im, że Sopot Festival to miejsce, w którym krzyżują się wszystkie interesy showbusinessowe: płytowe, koncertowe, kapitalistyczne, socjalistyczne, importowe i eksportowe, wszystkie ważne dla Polski. Już w styczniu następnego roku Rabinovitz, wielka szczyha fonograficznego concernu CBS, zaprosił Niemena do Nowego Jorku na nagranie jego płyty autorskiej Mourner's Rhapsody.

Gwiazdy? PAGART, współorganizator festiwalu, konsekwentnie rozszerzał swoje kontakty międzynarodowe, na występy do Polski sprowadził w 1960 r. z Francji Braci Jacques, rok później Lucienne Boyer, z Włoch zespół Marina Mariniego, nawet Ymę Sumac z Peru, wszystkich na krótkie, ale jednak trasy koncertowe. Gwiazda zaś to ledwie jeden występ, więc ogromny koszt – wtedy nie do udźwignięcia.

Więc może jednak radio? Owszem. Rzeszowski dziennikarz radiowy Ryszard Ataman, mający dobre, bo sprawdzone w praktyce znajomości muzyczne, robił wszystko, żeby do Sopotu jako gwiazdę drugiego międzynarodowego festiwalu piosenki (6–8 lipca 1962 r.) zaprosić... Connie Francis. Amerykańską piosenkarkę i aktorkę filmową, ówczesny Numer Jeden żeńskiej wokalistyki rozrywkowej.

W wysłanym z Nicei 13 lipca liście artystka powiadomiła wszystkich swoich sympatyków za żelazną kurtyną, że... niestety: *Miałam najlepsze zamiary, aby przybyć do Polski, nauczyłam się nawet dwóch piosenek polskich. Ale było tak: wytwórnia filmowa M-G-M zgodziła się na wyjazd do Polski – aż do momentu mego przybycia do Europy. Wtedy definitywnie odmówiła. Ponieważ zdjęcia do filmu Follow the Boys*

odbywały się 2 lipca w Nicei – zachodziłaby konieczność pokonania parokrotnie trasy: Londyn–Nicea, potem Londyn–Warszawa–Sopot–Warszawa–Londyn–Nicea, a wszystko w ciągu dwóch dni! Będąc na kontrakcie, nie miałam wyboru, a tak chciałam być u Was!

Brzmi to jak bajka, ale to prawda: w tamtej Polsce prywatny dziennikarz mógł (a przy najmniej starał się) załatwić to, co przez długi czas nie udawało się państwowym instytucjom. Bowiem pierwsze prawdziwe gwiazdy zjechały do Sopotu dopiero w 1967 r.: Caterina Valente z Niemieckiej Republiki Federalnej oraz Austriak Udo Jürgens. Ale wtedy dyrektorem PAGART-u był już Jacek Dobierski, urzędnik artystyczny zupełnie innego formatu. I to przy nim mógł rozwinąć impresaryjne skrzydła Władysław Jakubowski. *Miałem dobre kontakty z Francją, bo przez cały czas na nie pracowałem. Oczywiście to były znajomości z konkretnymi ludźmi, ale takimi, którzy mieli przełożenie na właściwe instytucje oraz ludzi takich, jak oni sami, w innych krajach. We Francji mieliśmy wielkiego przyjaciela Bruna Coquatrixa: znał mnie, lubił Polaków, chciał nas zapraszać do Olympii, obiecał, że pomoże w ściągnięciu do Polski, kogo da się ściągnąć. Już w 1962 przyjechała z koncertami Juliette Greco, rok później Charles Aznavour i Dalida, potem Gilbert Bécaud i Sacha Distel – bezdyskusyjnie wielkie nazwiska. Ale Sopot? Opera Leśna? Co z tego, że piękna i jedyna w Europie. A jak będzie niepogoda, spadnie deszcz? A jak się nabawię chrypy i się przeziębę? Jeden występ, przedtem dwa dni przygotowań, potem powrót – warto?*

Chyba było warto, bo entuzjazm Cateriny Valente po jej sopockim show wystarczył za wszystkie recenzje: gwiazdami festiwalu sopockiego byli później: Nancy Holloway i Jean-Claude Pascal (1968), niepoprawna politycznie Joan Baez (1970), Włoszka Mina, Amerykanka Nancy Wilson i Anglik Colin Scott (1971), komunizujący balladowiec Dean Reed i udająca przyjaciółkę Beatlesów Doris Troy (1972),

Francuz Danyel Gérard (1973), brytyjscy Middle of the Road (1974), sanremowy old-boy Bobby Solo i Anglik Barry Ryan (1975), nieprzewidywalna Alła Pugaczowa ze Związku Radzieckiego (którą właśnie Sopot wykreował na gwiazdę) oraz rockandrollowy Alvin Stardust z Wielkiej Brytanii (rok później). A także wielu pomniejszych artystów – estradowe raczej meteory niż gwiazdy.

Potem m.in.: śpiewający z taśmy magnetofonowej komiczny Demis Roussos, Gloria Gaynor i Petula Clark, zespoły Middle of the Road, The Ritchie Family, The Temptations i Boney M. W latach 80. zaszczytli Sopot swymi występami Charles Aznavour i Shirley Bassey, Bonnie Tyler i Johnny Cash, Kim Wilde, Karel Gott oraz José Feliciano.

Przez długie lata festiwal sopocki był organizowany przez Polską Agencję Artystyczną PAGART, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz władze Trójmiasta. Aż do roku 1977. Jan Krzyżanowski, odpowiedzialny wtedy za rozrywkę w Komitecie do spraw Radia i Telewizji: *Dwa miesiące po pierwszym telewizyjnym Opolu był kolejny festiwal, kolejna przygoda, dla mnie kolejne doświadczenie. To był Festiwal Interwizji, który Telewizja też przejęła, podobnie jak tamten, jedną decyzją prezesa Szczepańskiego: „Bierzemy! Robimy!”. Był niby kontynuacją dotychczasowych festiwali sopockich, ale w założeniu (czy raczej w marzeniach władzy) miał konkurować z Konkursem Piosenki Eurowizji.*

Trzeba bowiem pamiętać, że istniał nie jeden, lecz trzy bardzo różne wzajemnie festiwale sopockie: stary, odnowiony i nowy. „Stary” do 1976 r., w kształcie jak wyżej. „Odnowiony” – od następnego roku, organizowany przez Komitet do Spraw Radia i Telewizji.

SOPOT W INTERWIZJI

Jeśli historia będzie szukać winnego chwilowej (raptem czteroletniej) przemiany sopockiej im-

prezy estradowej w rewię telewizyjną – może wskazać na mnie, to ja bowiem byłem w jakimś sensie pomysłodawcą „czegoś na kształt” Festiwalu Interwizji. Oto kolej rzeczy.

1. We wczesnych latach 70. redagowałem w „Sztandarze Młodych” rubrykę muzyczną *Metronom*: gazeta była poczytna, z jej opiniami liczyło się wielu, zwłaszcza dyrektorzy przedsiębiorstw estradowych.

2. Najlepszym wśród nich była Estrada Poznańska, kierowana przez Zbigniewa Napierałę.

3. W tym czasie Program III Polskiego Radia przyciągał swoją (muszę w tym miejscu użyć ówczesnego języka) ofertą programową miliony radiosłuchaczy. Jedną z jego sztandarowych audycji była codzienna południowa *W tonacji Trójki*.

4. Na mocy porozumienia zawartego z Eurowizją Telewizja Polska rejestrowała coroczne finały sławnego konkursu piosenki, które po redakcyjnej obróbce retransmitowała, w mocno okrojonej wersji, kilka tygodni później. Ja też te rejestracje oglądałem i, zgodnie z międzytelewizyjną umową, mogłem wykorzystywać ścieżkę dźwiękową Eurowizyjnego finału w swojej Trójkowej *Tonacji*: już we wtorek radiosłuchacze wiedzieli nie tylko, kto minionej soboty zdobył Grand Prix, ale też jaki był przebieg koncertu, jak głosowali jurorzy, co się działo za kulisami atrakcyjnej imprezy.

5. Energiczne menedżerskie poczynania dyrektora Napierały bacznie obserwował przez długi czas prezes Szczepański i proponował mu stanowisko szefa całej telewizyjnej rozrywki. Tamten zaszczytnej funkcji nie przyjął, zgodził się za to na szefowanie ośrodkowi poznańskiemu Telewizji Polskiej z równoczesnym doradzaniem centrali w dziedzinie muzyki i rozrywki. Urzędował w Poznaniu

i Warszawie: u siebie rządził zza biurka, zaś na Woronicza do pokoiku na szóstym piętrze Wieżowca Prezesa wstawił stolik, dwa fotele i kanapę – niby jedynie doradzał (miał tytuł pełnomocnika), ale władzę otrzymał ogromną.

6. Mój „Sztandar” i moja *Tonacja* mocno zapadły w pamięć pełnomocnikowi prezesa, bowiem po Sopocie ’76 zapytał mnie, co bym w dotychczasowej formule festiwalu zmienił. Odpowiedziałem: *Wszystko! Zaprosiłbym do udziału w konkursie wszystkich członków Interwizji oraz organizacje telewizyjne niezrzeszone w Eurowizji, przede wszystkim ze Stanów Zjednoczonych* (telewizję wymyślono przecież tam); *zaproponowałbym ich śpiewającym reprezentantom publiczne wykonanie ich ostatnich przebojów; doprowadziłbym do udroźnienia sieci telefonicznej – polska publiczność mogłaby w taki sposób typować do nagrody swoich kandydatów* (pomysł nie był mój, tak robiono od lat w San Remo); *główną nagrodą byłoby nagranie w Polsce przez zwycięzcę recitalu telewizyjnego* (studia mieliśmy najnowocześniejsze w Europie, taki program był wart kilkadziesiąt tysięcy ówczesnych dolarów) *pod warunkiem zatrzymania przez Telewizję Polską praw do handlowania tak powstałym muzycznym towarem*. Od zaskoczonego Zbigniewa Napierały usłyszałem: *Fantastyczne! Ale... to chyba nie przejdzie*.

Rzeczywiście – nie przeszło. Nowy festiwal TVP zorganizowała po swojemu: do udziału w konkursie zaprosiła z czasem nawet Holandię i Szwajcarię, do jury jednak nie dopuściła nikogo spoza Bułgarii, Czechosłowacji, Finlandii, Kuby, NRD, Polski, Rumunii, Węgier i Związku Radzieckiego. Co roku sopocka publiczność z rozbawieniem przysłuchiwała się więc „głosowaniom” odbywającym się w stolicach krajów socjalistycznych, w których garstka przypadkowych „melomanów” decydowała o Nagrodzie Publiczności. Tą był atrakcyjny wtedy fiat 126P.

Czy warto było zmieniać to, co w cztery sierpniowe wieczory od lat ściągало do Opery Leśnej tysiące, zaś przed telewizory miliony widzów i słuchaczy? Może inaczej: jak na powszechną wiedzę o sopockim *wczoraj* nakłada się nasze wspomnienie o festiwalowym *przedwczoraj*? Niestety, nijak. Cóż bowiem o Sopocie zapamiętał np. dziennikarz „Dziennika”? W latach sześćdziesiątych gorąco oklaskiwano między innymi Jerzego Połomskiego, który jeszcze nie miał późniejszej łysiny i występował bez peruki. Kiedy w 1969 podczas występu radzieckiego piosenkarza Leonida Utiosowa, który śpiewał z playbacku, zerwała się taśma magnetofonowa, wściekły artysta uznał to za akt sabotażu i zagroził powiadomieniem sowieckiego odpowiednika Urzędu Bezpieczeństwa – ekscytował się (w 2009 r.) Cezary Polak.

Otóż w 1969 r. siedemdziesięcioczworoletniego Utiosowa nie było w Sopocie; on na tym festiwalu nigdy nie wystąpił, nawet poza konkursem (jako gwiazdor). Był już „niesłuszny” politycznie – w przeciwieństwie do Ałły Pugaczowej, która w 1976 r. swoim wykonaniem piosenki o jednoznacznie dwuznacznym tytule *Krółom wolno wszystko* wystraszyła sopockich i warszawskich organizatorów festiwalu, po powrocie do Moskwy nikt jednak jej nie szykanował. Sztuka, nawet tak błaha jak rozrywka, zawsze szła pod rękę z polityką i finansami. Dlatego w Sopocie nieustannie mieliśmy niespodzianki w rodzaju recitalu amerykańskiej jazzwoman Nancy Wilson (której w 1971 r. akompaniowali nietrzeźwi polscy muzycy) czy samowoli artystycznej Paszy Christowej, która wbrew swoim mocodawcom z Sofii fenomenalnie zaśpiewała Niemenowy Dziwny jest ten świat (zasłużona Grand Prix, w tym samym roku).

Za kulisami Sopotu zawsze było gorąco: fotoreporterzy przyznawali swoją nagrodę najurodziwszej uczestniczce festiwalu (wiadomo, że ładna dziewczyna nie musi dobrze śpiewać, a im więcej nagród, tym festiwal bardziej się

liczy), a organizatorzy imprezy wybór ten ignorowali; żurnaliści dzielili się na frakcje (*My jesteśmy za nagrodą* – ogłaszał dziekan korpusu dziennikarskiego, na co oponenci: *No, to my wychodzimy z sali obrad*); dyrygenci obrażali się na krytyków za ich opinie o akompaniowaniu solistom (*Może mój zespół rzeczywiście grał nierówno, ale w Operze Leśnej jest zimno, a poza tym jesteśmy zmęczeni* – usprawiedliwiał się na konferencji prasowej szef orkiestry). Wszystko można Sopotowi zarzucić, ale nudno nie było tam nigdy!

Jan Krzyżanowski: W 1977 odbyła się chyba jedyna z czterech edycji Festiwalu Interwizji, która się udała – to wtedy Helena Vondráčková zaśpiewała piosenkę Malowany dzbanku, za którą należała się jej nagroda, bo była bardzo dobra – ale życie pisało zupełnie inny scenariusz. Byłem przewodniczącym jury konkursu Interwizji, wraz ze mną Polskę reprezentowali Jerzy Gruza, reżyser koncertów festiwalowych, i Zbigniew Napierała, prawa ręka prezesa Szczepańskiego. Jury – wiadomo jakie; w sumie jedenaście osób. Niby jasne było, czego spodziewać się po repertuarze i po wykonawcach, bo wszystko zostało szczegółowo sprawdzone, przesłuchane i zaakceptowane – ale nie do końca. Bo tak naprawdę powinny wtedy zwyciężyć Czerwone Gitary, których Nie spocniemy wywołało zachwyt publiczności, wręcz ekstazę! Jurorzy, jak to zawsze było w Sopocie, siedzieli wśród publiczności, za jurorami najważniejsi goście. Po siódmym bisie nachyla się nade mną towarzysz Jerzy Łukaszewicz, który takie zachowanie amfiteatru uznał za niebezpieczną manifestację: – Kurwa, jak nie zrobicie z tym porządku, to ja zrobię z wami! Obejrzałem się: przy Łukaszewiczu siedział szef telewizji czechosłowackiej, to był dla mnie widomy znak, który kraj ma dostać najwyższą nagrodę. Popatrzyłem obok: przy mnie posadzono przedstawiciela Kuby. Aha! Wiem już, co mamy robić. W efekcie ustanowiliśmy Grand Prix, którą otrzymała Czechosłowacja (czyli Vondráčková), pierwszą nagrodę otrzymała Kubanka [Farah Maria], zresztą bardzo dobra, druga Czerwone

Gitary [trzecią Bułgarka Lili Iwanowa]. *Taki werdykt spodobał się ławce nad nami, ale ja już wiedziałem, że moja posada się zachwiała. Po tym festiwalu już nie miałem dostępu do prezesa Szczepańskiego.*

W 1977 r. imprezę w Sopocie nazwano Festiwałem Interwizji mocno na wyrost: nie była żadną konkurencją dla Konkursu Eurowizji, w międzynarodowym show-biznesie reprezentowała interesy tylko jednego kraju, czyli samych organizatorów; po relegowaniu Jana Krzyżanowskiego – Macieja Szczepańskiego reprezentowała co roku sprawdzona trójka zaufanych jurorów: Barbara Pietkiewicz, Jerzy Gruza i Zbigniew Napierała.

W 1980 r. festiwal odbył się trochę po kryjomu (wiadomo, był Gorący Sierpień); czy ktoś pamięta, że pozakonkursowymi gwiazdami były tam, wciąż popularne, dyskotekowa Gloria Gaynor i klasyczno-tradycyjna Petula Clark? Rok później Sopot odwołano, decyzję motywując względami oszczędnościowymi. Czy słusznie? Czas pokazał, że nie.

SOPOT W SOPOCIE

Kiedy w 1984 r. festiwal sopocki powrócił do kalendarza imprez piosenkarskich, nazywał się, jak przedtem, Międzynarodowym Festiwałem Piosenki. Współorganizowały go znowu władze Trójmiasta, Polska Agencja Artystyczna PAGART oraz (podkreślam: oraz!) Telewizja Polska. Kierowało nimi Ministerstwo Kultury i Sztuki. Był to festiwal niby nowy, lecz w rzeczywistości nawiązywał do tradycji obu konkursów z pierwszej połowy lat 70.: konkursu na najlepszą prezentację przeboju z zagranicy oraz konkursu na interpretację piosenki polskiej. Ten drugi miał wszystkich nas utwierdzać w przekonaniu, że jeżeli jeszcze żaden z uczestników Sopotu nie wylansował polskiej piosenki za granicą – na pewno któryś to zrobi na następnym lub kolejnym festiwalu. Niestety, nie zrobił. Nigdy.

Udało się za to podbić rangę naszego festiwalu, zapraszając do udziału w obu konkursach laureatów Konkursu Eurowizji – choćby szwedzki tercet Herrey's, którego motoryczny przebój *Diggi-Loo Diggi-Ley* zdobył Grand Prix w Konkursie Piosenki Eurowizji w Luksemburgu (w 1984 r.) oraz właśnie w Sopocie (rok później).

Atrakcją Sopotu '88 – dwudziestego piątego, a więc jubileuszowego – byli jego estradowi gospodarze (konferansjerzy, prowadzący): Krystyna Loska z córką Grażyną Torbicką oraz Lucjan i Marcin Kydryńscy. To był pomysł Jerzego Gruzy, wtedy nie tylko reżysera, ale i współorganizatora festiwalu (jako dyrektora Teatru Muzycznego w Gdyni). Kiedy w 2001 r. zapytałem go (w poświęconej mu w Polskim Radiu BIS audycji *W roli głównej*), jak reżyseruje koncerty festiwalowe z udziałem wykonawców, których na ogół nie zna, nigdy ich wcześniej nie widział i nie słyszał – odpowiedział mi, trochę speszony: *No, wie pan... Możliwości jest wiele. Wszystko zależy od sytuacji, która właśnie się dzieje*. Pomogłem mu, wyliczając owe możliwości: nasz wykonawca – obcy (czyli Polak – cudzoziemiec), mężczyzna – kobieta, solista – zespół, artysta socjalistyczny – kapitalistyczny, biały – Murzyn, śpiewa szybki numer albo wolny, wychodzi z lewej kulis lub z prawej, stoi przed mikrofonem – potrafi poruszać się na scenie, zbiega ze schodów albo na nie wchodzi. I proponowałem: *Niech pan to przemnoży. Dwa razy dwa razy dwa i tak dalej. Albo podniesie dwa do potęgi ósmej – wyjdzie tyle samo. STO DWADZIEŚCIA OSIEM możliwości*. Od wyraźnie ucieszonego rozmówcy usłyszałem: *To co ja mam reżyserować, skoro to się samo dzieje?*

Czy Sopot stał się, tak wymarzoną przez naszych showbiznesmenów, kompozytorów i artystów, oknem na świat dla polskiej piosenki? Owszem, i to w wielu przypadkach. To przecież dzięki tej prawdziwie międzynarodowej imprezie trafiły do repertuarów zagranicznych

wykonawców całkiem udane polskie przeboje, choćby *Jesienna rozłąka* (Szwajcarka Anita Traversi), *Powracająca melodyjka* (Kanadyjka Monique Leyrac), *Jesienny pan* (Włoszka Annarita Spinaci) oraz prawie wszystkie tytuły z poniższej, nie takiej znowu krótkiej, listy. Nawet jeśli nie stały się przebojami światowymi – zostały przecież nagrane na płyty, skomponowane przez Polaków (wymieniam w kolejności alfabetycznej, wszystkie z lat 1964–1980):

- *Była to głupia miłość* Seweryna Krajewskiego (w 1974 r. *Kluk na kterého můžu dát* w nagraniu Czeszki Hany Zagorovej),
- *Chodź, pomaluj mój świat* Janusza Kruka (w 1973 r. *Namaluj můj svět* Flaminga, Marii Rottrovej i Petra Němca z Czechosłowacji),
- *Czy mnie jeszcze pamiętasz?* Czesława Niemena (w 1964 r. *Mutter, has du mir vergeben?* Marleny Dietrich, w 1993 r. Niemki Jutty Habicht, w 1998 r. Niemki Judy Winter),
- *Domek bez adresu* Andrzeja Korzyńskiego (w 1968 r. *Look At the Mountains* Holenderki Rity Hovink),
- *Droga, którą idę* Seweryna Krajewskiego (w 1973 r. *Kde dávají lišky dobrou noc* Czeszki Evy Pilarovej),
- *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena (w 1971 r. *Tozi diwen swet* Bułgarki Paszy Christowej, w 1981 r. *This Beautiful World* bułgarskiej grupy Domino),
- *Gdzie są dzisiaj tamci ludzie* Jarosława Kulkulskiego (w 1980 r. *Put Your Arms Around Me* Niemki Pauline McKenzie),
- *Gdzie ten świat młodych lat?* Adama Skorupki (w 1978 r. *Have a Smile on Your Face* Portugalczyka Carlosa Do Carmo, w 1980 r. *Elke dag* Holendra Gene'a Summery oraz *Huulin hymyilevin* Fina Gregera),
- *Jaka jesteś, Mario?* Piotra Figla (w 1974 r. *Sylvia* Evy Pilarovej i Waldemara Matuški),
- *Jednego serca* Czesława Niemena (w 1972 r. *Je ti to málo* Marii Rottrovej),
- *Jej portret* Włodzimierza Nahornego (w połowie lat 70. *Portret tvůj* Słowaka Tibora Lenky),
- *Każdy as bierze raz* Wojciecha Karolaka

(w 1980 r. *Save Your Ace* brytyjskiej Jigsaw),

- *Małgośka, szkoda łez* Katarzyny Gärtner (w 1974 r. *Markétka* Marii Rottrovej),
- *Medytacje wiejskiego listonosza* Andrzeja Zielińskiego (w 1969 r. *More and More* Belga Joego Harrisa),
- *Nie dla mnie taka dziewczyna* Czesława Niemena (w 1971 r. *Unsere Sommerliebe* Electra-Combo z NRD),
- *Nie ma drogi dalekiej* Leszka Bogdanowicza (w 1973 r. *They're Just Eason the Long Way* Holendra Alberta Westa),
- *Nie spoczniemy* Seweryna Krajewskiego (w 1978 r. *To se zvládne* Czeszki Heleny Vondráčkové, *Meninos da cidade* Portugalczyków Antónia Sali oraz Paula Alexandrego, w 1980 r. *Jäi päivat parhaat eiliseen* Gregera),
- *Pamiętam ciebie z tamtych lat* Wojciecha Trzcińskiego (w 1980 r. *Kuin ennen* Gregera),
- *Prześliczna wiolonczelistka* Andrzeja Zielińskiego (w 1969 r. *It Happens Ev'ry Spring* Joego Harrisa),
- *Rysunek na szkle* Krzysztofa Krawczyka (w 1978 r. *Der Champagner heut' Nacht* Heleny Vondráčkové),
- *Sing, Sing* Jacka Mikuły (w 1978 r. *Song* Czeszki Jany Kratochvilovej),
- *Spacer dziką plażą* Bogdana Kendelewicza (w 1969 r. *Sur une plage solitaire* Belga Henriego Seroki),
- *Strzelec Podhalański* Benedykta Konowalskiego (w 1979 r. *Disco Dancin' and Romancin'* niemieckiej Amerykanki Betty Dorsey),
- *Sukces* Czesława Niemena (w 1972 r. *Pár sviec* Słowaka Iva Hellera),
- *Tyle słońca w całym mieście* Jarosława Kulkulskiego (w 1975 r. *Noc je ještě příliš mladá* Czeszki Hany Zagorovej, w 1977 r. *Stay* Betty Dorsey),
- *Urodzajny rok* Katarzyny Gärtner (w 1977 r. *Rok* Czeszki Jany Kratochvilovej),
- *Zbyt długo byłem sam* Piotra Figla (w 1978 r. *Du warts mein zweites ich* Niemca Danny'ego Rhodera),
- *Ze mną bądź* Huberta Szymczyńskiego (w 1970 r. *Be with Me* Angielki Friday Brown).

Jest się czym cieszyć? Wtedy – na pewno tak. Jeszcze w końcu lat 80. festiwal sopocki przeszedł w prywatne ręce: jednym laureatom obiecywano trasę koncertową po Polsce „z towarzyszeniem najlepszej orkiestry w Europie Środkowej” (chodziło o Alex Band Aleksandra Maliszewskiego), innym wydanie longplaya i sprzedanie go w milionowym nakładzie. Jak łatwo było przewidzieć, na obietnicach się skończyło. Owszem, obrodziło gwiazd(k)ami piosenki na miarę Aztec Camera, Alison Moyet czy Erasure oraz chwilową współpracę z MTV (koncerty prowadził Paul King), próbowano przebrać Sopot w Cannes, obudowując festiwal targami muzycznymi, recitalami, koncertami organizowanymi nawet w... kościołach (So-

pot Classic), ale podobnych pomysłów starczyło do 1993 r. Na jedenaście następnych lat organizatorem Sopot Festival została Telewizja Polska.

Zmiany? Były, ale na gorsze. W 1996 r. nie odbyła się część konkursowa, w latach 1999–2004 też nie. Na pięć lat prawo (licencję) na organizowanie festiwalu wykupiła konkurencyjna TVN.

Sopot 2010 się nie odbył. Następny też nie. Dopiero w latach 2012–2019. Czy ten festiwal jest komuś potrzebny?

Dzisiaj chyba już nie.

DARIUSZ MICHAŁSKI (Mr Metronom): dziennikarz (ongiś prasowy i telewizyjny), prezenter radiowy, historyk muzyki rozrywkowej. Laureat Złotego Ekranu.

Autor książkowych biografii Johna Lennona, Jerzego Wasowskiego, Aliny Janowskiej, Wojciecha Młynarskiego, Czesława Niemena, Kaliny Jędrusiak, Krzysztofa Klenczona, Mieczysława Fogga i Jeremiego Przybory, trzech (na razie) tomów historii polskiej muzyki rozrywkowej oraz dwutomowej historii telewizji w Polsce (na razie wydany tom 1).

Festiwal Sopocki zna jak mało kto; w 1985 r. był przewodniczącym jego Rady Artystycznej, z jego inicjatywy i dzięki jego staraniom wystąpili w konkursie szwedzcy Herreys (niedawni zwycięzcy Konkursu Eurowizji), zaś gwiazdami byli Shirley Bassey (od lat brytyjska Piosenkarka Numer 1) oraz Denny Laine (gitarzysta Wings, zespołu Paula McCartneya).

Krzysztof Tokarski

O PARADOKSIE TRADYCJI



Lubię je. Lubię je planować, organizować, a potem obserwować ich przebieg. Przyglądam się publiczności i porównuję jej reakcje z własnymi oczekiwaniami. Cieszę się, gdy publiczność reaguje spontanicznie na to, co dzieje się na scenie, gdy widać jej autentyczne zaangażowanie i sympatię dla artystów. Wtedy wiem, że jest tak, jak powinno być, i to mnie zachęca do dalszej pracy, do kolejnych działań.

Imprezy cykliczne, bo o nich mówię, sprawiają nie lada kłopot. Nie mogą się opatrzyć, nie mogą się znudzić publiczności. A zawsze istnieje takie niebezpieczeństwo, gdy coś się powtarza. Najgorzej jest, gdy znudzi się sam organizator, gdy nie ma nowych pomysłów, gdy nie ma w nim pasji. A więc organizacja imprez cyklicznych, trwających nieraz kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt lat, jest trudna, bo istnieje ryzyko zniechęcającej rutyny i odbierającej siły nudy.

Współczesność jest bardzo dynamiczna. Wokół nas dzieje się stale dużo i szybko się wszystko zmienia, dlatego rzeczy ważne mogą ginąć w zalewie spraw nieistotnych, błałych czy

wręcz kiczowatych. Ważne jest, by nie tracić z oczu wartości, tego, co piękne, wyjątkowe, co może zmieniać ludzi i świat. I w tym widzę wyjątkową i najistotniejszą rolę ośrodka kultury, o tym staram się pamiętać jako ktoś, kto, kierując takim ośrodkiem, może wpływać na odbiorców. Każda impreza musi być niepowtarzalna, wyjątkowo zorganizowana i przemyślana, bo trzeba wiedzieć (wcześniej to przewidywać), do jakiego odbiorcy jest skierowana, kogo ma zainteresować i dlaczego.

Imprezy, o których mówię, „Poezja na murach” i „Poetycka Stajnia”, mają określoną i od lat sprawdzoną grupę odbiorców: to miłośnicy poezji śpiewanej. Założyć trzeba, że to ludzie znający i czytający poezję, wrażliwcy wyczuleni na emocje i piękno, nie tylko literatury. Oni dostrzegają niezwykłość świata, umieją patrzeć i słuchać. Od wykonawców oczekują tego samego. Są wyczuleni na sens i znaczenia słów, potrzebują więc tekstów, które zmuszą ich do myślenia, pobudzą ich wyobraźnię. Potrzebują tekstów, które uznają za swoje, bo przecież „mogłem tak pomyśleć” albo „tak czuję, to moje słowa”. Nawet gdy takie utożsamienie trwa tylko chwilę, i tak jest ważne i uważam,

że dla takich chwil warto organizować podobne spotkania. Dla wzruszeń, które rodzą, dla sympatii, które wywołują, dla bliskości, które tworzą.

„Poezja na murach” to impreza, która zaczęła się w Dzierżoniowie w 1998 r. Najpierw pojawił się spontaniczny pomysł, żeby z piosenką poetycką, a było wtedy na nią duże „zapotrzebowanie”, wyjść bardziej do ludzi, wyjść w plener, żeby „ograć” miasto. Wybrane miejsce było niezwykle – mury obronne z XIV w. obok Wału Szwedzkiego z XVII w. Ale było też wyzwaniem, bo trzeba było w tym nietypowym miejscu postawić scenę. Uda się to za każdym razem, choć każdego roku wymaga wielkiej pracy. Uzyskany wynik rekompensuje jednak cały wysiłek. Scena wkomponowana w mury jest wyjątkowa i pozwala osiągać niezwykle efekty. Zawsze mnie zadziwia, że powstaje miejsce magiczne, łączące sfery, które, paradoksalnie, się wykluczają. Jest olbrzymia przestrzeń i otwartość – na górze niebo, gwiazdy, księżyc, wokół potężne drzewa, świadkowie życia, strażnicy czasu, ale scena, za pomocą świateł, wydzielona i „zamknięta”. Artyści są jednocześnie blisko widzów i daleko od nich.

W tym niezwykłym miejscu każdy występ staje się wyjątkowy. Magia miejsca działa na występujących i na widzów. Jednak nie wszyscy artyści chcą koncertować w plenerze. Długo musiałem namawiać do występu np. Annę Szalapak. Później była zadowolona, bo spodobała jej się aura miejsca, bo poczuła jego siłę i moc. Choć występ był trudny, ponieważ ubrana na białą artystka (długa, zwiewna suknia i woal) stała się celem ataku wielu owadów.

Zawsze wydawało mi się, że najważniejsze w tej imprezie jest to, żeby „uwolnić słowa”, sensory, żeby teksty i ich niezwykle przesłania wypuścić w eter, żeby symbolicznie zaznaczyć ich wyjątkowość i moc, bo przecież uwolnione będą budzić uśpione emocje i... zmieniać...

W Dzierżoniowie bywali więc wyjątkowi artyści, tacy, którzy mają moc zaczarowania świata, na których publiczność czeka, których zawsze chce słuchać, np. Robert Kasprzycki, Mirosław Czyżykiewicz, Janusz Radek, Katarzyna Groniec, Tomek Wachowski. Ten ostatni pokazał np., że można cicho, wbrew całemu krzykliwemu światu, zbudować własny obraz rzeczywistości i mówić o tym swoim językiem, że można dotrzeć do granic własnej wrażliwości, do granic samego siebie i w taki nietypowy sposób ratować siebie i świat.

Występowały też zespoły (niektóre wielokrotnie): Pod Strzechą, Cisza Jak Ta, Czerwony Tulipan, Raz, Dwa, Trzy... Wybór wykonawców nigdy nie był przypadkowy. Zawsze staram się znaleźć coś, co ich łączy, jakąś nić przewodnią, jakąś „linię tematyczną”, żeby powstający program był jednością. Takim łącznikiem mógł być wybrany motyw np. „noc Kupały”. „Poezja na murach” odbywa się zawsze pod koniec czerwca, gdy jest najkrótsza noc w roku. Można więc nawiązać do słowiańskiego święta ognia, płodności i radości. W związku z tym w 2018 r. wystąpił również Teatr Tańca i Ruchu z Ogniem „Mantikora”, który zaprezentował niezwykle widowisko taneczne z ogniem w roli głównej. I było to piękne, spektakularne dopełnienie całości. Okazało się, że poezja ma wymiar szerszy i jej tchnienie pojawia się także w innych dziedzinach, np. w tańcu, bo rodzi się ona przecież ze szczególnej wrażliwości i potrzeby wyrażania w nowy sposób własnych odczuć. Taniec z ogniem był poezją.

„Poetycka Stajnia” pojawiła się w 1994 r. Barbara i Adam Pachurowie, pracownicy Dzierżoniowskiego Ośrodka Kultury, zgromadzili przy sobie ludzi wrażliwych na słowo i muzykę. Występowali sami, ale zapraszali też do występów innych, np. dzierżoniowskiego barda śpiewającego na ulicy Edmunda Bukowskiego czy młodzieńką licealistkę, autorkę przejmujących tekstów, które sama śpiewała, Natalię Grosiak. Impreza cieszyła się takim zaintere-

sowaniem, że już w roku następnym zainaugurowano „Noc Poetów”, która później (gdy już inicjatorzy przedsięwzięcia z DOK-u odeszli) zmieniła się w Ogólnopolskie Spotkania „Poetyckiej Stajni”. Brali w niej udział znakomici wykonawcy, np. Piotr Woźniak, Jarosław Wasik, Dominika Kurdziel...

Spotkania „Poetyckiej Stajni” przebiegają dwutorowo. Obejmują występy zaproszonych, wyjątkowych gości oraz konkurs piosenki, którego zwycięzcy zdobywają Złotą Podkowę Pegaza i nominację do Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. Jurorzy w konkursie zawsze byli wyjątkowi: Jan Poprawa, Elżbieta Adamiak, Andrzej Poniedziałki, Stanisław Soyka, Magda Umer, Maciej Zembaty...

Kiedy impreza jest cykliczna, powtarza się przez lata, istnieje niebezpieczeństwo wejścia w pewien ułatwiający myślenie o kolejnej edycji schemat, upraszczania wszystkiego. Staram się tego unikać, przygotowując każde wydarzenie tak, jakby było nowe, pierwsze, jakby się wszystko dopiero zaczynało. Staram się istniejący model uzupełniać o świeże pomysły, poszerzać, otwierać na nowości... Lubię rozmach, więc nie boję się zrealizować żadnej koncepcji. Impreza trwa dwa albo trzy dni. I tak spotkania „Poetyckiej Stajni” zostały poszerzone o np. spotkania z poetami.

W 2016 r. odbyło się spotkanie Mirki Szycho-
wiak i Karola Maliszewskiego, którzy zastanawiali się nad tym, czym jest poezja czasów ponowoczesnych. Spotkanie poprzedziła etiu-

da Teatru Kątem działającego przy Dzierżoniowskim Ośrodku Kultury, zrealizowana na podstawie tekstów obojga twórców. W 2018 r. odbył się koncert Pablopavo i Ludziki, poprzedzony rozmową z Pawłem Sołtysem, który promował swoją książkę *Mikrotyki*.

Dzierżoniowski Ośrodek Kultury ma trzy sceny, na których mogą się prezentować twórcy. Daje to możliwości odpowiedniego pokazania wszystkich propozycji, a odbiorcom pozwala na swobodny wybór (na czym mi zawsze bardzo zależy) programu czy występu, który chcą obejrzeć.

Tradycja to powtarzalność, która daje pewność, że przy kolejnym spotkaniu zobaczymy i przeżyjemy to samo, że powtórzą się odczucia, że powrócą tematy i twórcy. Ale, paradoksalnie, dzisiaj każda tradycja musi być uwspółcześniona. Pod wpływem zmian zachodzących w świecie zmieniają się, często zupełnie dla siebie nieświadomie, odbiorcy sztuki. Żeby ich przy sobie zatrzymać, trzeba za zmianami nadążać, trzeba też te zmiany rozumieć. Staram się „trzymać rękę na pulsie”, żeby odpowiedzieć na społeczne zapotrzebowanie, ale również dlatego, żeby nie tylko nie stracić swojej dotychczasowej publiczności, ale również zainteresować koncertami i zyskać nowych odbiorców. Paradoksem jest więc to, że będąc wierny punktowi wyjścia, tematu wi głównemu, poezji, czasami od niego, od niej, mniej lub bardziej, odchodzę, by jednak cały czas być blisko, a właściwie w centrum wydarzeń.

Wiesław Ciecieręga

KWIATY ROSNĄ NA KAMIENIACH



Dlaczego w Bytomiu powstał Festiwal Piosenki Poetyckiej „Kwiaty na kamieniach”? Właściwie za każdym razem odpowiadam na to pytanie inaczej. Na przykład: bo zlikwidowano cenzurę! Tak. W 1990 r. został rozwiązany Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Dwa lata później odbyły się pierwsze „Kwiaty na kamieniach” i regulamin nie musiał już zawierać podpunktu o nadesłaniu do organizatora *ocenzurowanych tekstów piosenek*. A taka konieczność znacznie komplikowała przecież potencjalnemu uczestnikowi formalności związane z przygotowaniem zgłoszenia.

Ja, po 32 latach, pamiętam, jakby to było wczoraj, że aby wziąć udział w Zamkowych Spotkaniach „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie, musiałem pojechać do Katowic na dawną ulicę Liebknechta i z drżeniem serca patrzeć, jak cenzor czyta – notabene publikowany wcześniej – tekst Andrzeja Bursy *Równieśnikom kameleonom*. Przytoczę fragment:

[...] *Zaprawieni w kłamstwie doskonale
Niewiniątka udające zuchów*

Z kieszonkowym przekonani bagażem

My już twarzy nie mamy wcale

My mamy papierowe maski zamiast twarzy [...]

Przybił pieczętkę. Można było jechać do Olsztyna.

Skąd przyszła inspiracja, by takowe wydarzenie zorganizować w Bytomiu? W tym miejscu pojawia się chyba najbardziej nieprawdopodobna teoria, bo inspiratorem będzie osoba, której nie było jeszcze wtedy na świecie, a współcześnie odgrywa kluczową rolę podczas organizacji kolejnych festiwali.

Wraz z żoną, Katarzyną, tworzyliśmy wtedy duet wykonujący piosenkę poetycką i po sukcesach na kolejnych etapach Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego zostaliśmy nominowani do udziału we wspomnianych wcześniej Zamkowych Spotkaniach „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie. To był pierwszy powiew „wielkiego świata”, który do tej pory był nam znany jedynie z telewizji i jawił się jako coś poza naszym zasięgiem. Dość wspomnieć, że przewodniczącą jury była Agnieszka Osiecka, a kon-

certy reżyserował Andrzej Strzelecki. Występy odbywały się w pięknej scenerii na dziedzińcu zamku w Olsztynie, gdzie w trakcie trwania festiwalu widzów było tak wielu, że istniało tam „największe zaludnienie w Polsce w przeliczeniu na centymetr kwadratowy”. Obecna była oczywiście ówczesna Telewizja Polska, co tym bardziej onieśmielało, a młodszym czytelnikom trzeba w tym miejscu powiedzieć, że wtedy nie było innej telewizji w naszym kraju.

Nie osiągnęliśmy artystycznego sukcesu, ale trudno było tego dokonać chociażby dlatego, że do akompaniamentu musiałem używać pochodzącej z Niemieckiej Republiki Demokratycznej seryjnej gitary, opatrzonej niedającymi się nastroić radzieckimi strunami. Jednak osiągnęliśmy coś znacznie więcej – świadomość i pewną wstępną wiedzę, jak wygląda „od kuchni” organizacja takiego wydarzenia.

Kiedy wracaliśmy do domu, nieco przybici brakiem jakiegokolwiek sukcesu, żona, która była wtedy w trzecim miesiącu ciąży, powiedziała, że trzeba zrobić taki festiwal w Bytomiu, bo teraz będzie miała małe dziecko i trudno będzie nam tak beztrudno wędrować sobie po Polsce. Na ile te słowa przyczyniły się do tego, że „Kwiaty na kamieniach” zaistniały na mapie kulturalnej Śląska, trudno dzisiaj, po ponad 30 latach, wyrokować. Ale gdy przyszła na świat nasza córka Martyna, też pewnie nikt nie pomyślał, że na podobieństwo rodziców wejdzie do świata piosenki poetyckiej i kilkanaście lat później w pełni zaangażuje się w organizację kolejnych festiwali. Krótko mówiąc – nie było jej na świecie, a już inspirowała. Jest na świecie – stara się podtrzymać to, do czego, zupełnie nieświadomie, się przyczyniła.

Jednocześnie w Bytomiu, w Młodzieżowym Domu Kultury nr 1, powstała nieformalna grupa inicjatywna, w głównej mierze złożona z młodych utalentowanych ludzi, dla których poezja stanowiła ważny element życia. Brali udział w „innych” konkursach poezji śpiewanej

na terenie kraju, uczestniczyli w turniejach recytatorskich i poetyckich. Nic więc dziwnego, że zapragnęli mieć „coś takiego” także u siebie. I tak w 1989 r., na dzień przed tym jak Joanna Szczepkowska ogłosiła koniec komunizmu w Polsce, odbyła się po raz pierwszy Bytomska Scena Recytatora, podczas której można było prezentować dowolną literaturę w dowolnej formie (recytacja, poezja śpiewana, małe formy teatralne, twórczość autorska).

Ten bytomski konkurs przetrwał ponad trzy dekady i dopiero pandemia koronawirusa w 2020 r. wstrzymała kolejne edycje – pozostaje jednak mieć nadzieję, że na krótko, gdyż to wydarzenie to długa historia, setki uczestników i spora grupa osób kojarzonych dzisiaj ze światem aktorskim. Wspomnę tutaj kilka nazwisk dzisiejszych aktorek, aktorów, bądź studentów szkół teatralnych: Jacek Król, Mirosława Żak, Izabela Beń, Ewa Zawada, Michał Kuszał, Adrianna Jendroszek, Michał Wolny, Dorota Furmaniuk, Monika Szomko, Paweł Matura czy Julia Mika.

I tak Bytomska Scena Recytatora, podczas której od początku dominowali wykonawcy poezji śpiewanej, stała się swego rodzaju rozbiegiem do tego, co miało nastąpić w roku 1992. Dzięki temu wydarzeniu wiadomo już było, że Bytom ma swoich reprezentantów, którzy wykonują piosenkę artystyczną. Spośród nich trzeba wyróżnić Macieja Czekaja, Rafała Gołabowskiego czy Adama Domańskiego, jako że to właśnie oni aktywnie uczestniczyli w organizacji pierwszych „Kwiatów na kamieniach”. Swoją wielką rolę w zaistnieniu zarówno Bytomskiej Sceny Recytatora, jak i „Kwiatów na kamieniach” wniosła także – wtedy licealistka – Katarzyna Spitzer (aktualnie Furmaniuk). Jej pomysłowość i zapał do działań animator- skich udzielały się wszystkim, którzy znaleźli się w jej towarzystwie. Sama Kasia miała zapędy aktorskie, jednakże nie udało jej się ich spełnić, a że „niedaleko pada jabłko od jabłoni” – jej córka Dorota jest dzisiaj znakomitą

aktorką. Pozostała jednak wierna działaniom animatorskim – przez wiele lat była związana ze Śląskim Teatrem Tańca w Bytomiu, a na dzień dzisiejszy jest dyrektorem Miejskiego Centrum Kultury im. Henryka Bisty w Rudzie Śląskiej.

Rolę nie do przecenienia w procesie powstawania „Kwiatów na kamieniach” niewątpliwie odegrała ówczesna kierowniczka Działu Imprez w Młodzieżowym Domu Kultury nr 1 w Bytomiu – Zofia Boroń. Tak naprawdę nikt z nas nie miał praktycznie żadnych doświadczeń związanych z organizacją ogólnopolskich przedsięwzięć i tym, co najczęściej towarzyszyło nam przy organizacji Festiwalu był brak wiary, że możemy coś takiego stworzyć, i to na skalę ogólnokrajową. Brakowało wiedzy, pieniędzy, a nawet środków komunikacji – jedyny telefon w MDK nr 1 często ulegał awarii i trzeba się było posiłkować linią telekomunikacyjną podłączoną do pobliskiego sklepu warzywniczego (młodszym czytelnikom wyjaśniamy, że nie było wtedy telefonów komórkowych, a internet właściwie jeszcze w Polsce nie istniał – ledwie niecały rok wcześniej (1991) oficjalnie nasz kraj uzyskał do niego dostęp). I głównie w takich momentach – gdy słabła wiara, że ten Festiwal zorganizujemy – do akcji wkraczała pani Zosia, służąc pomocą, radą, doświadczeniem i dodając otuchy. Ale tak naprawdę to pani Zosia pomagała nie tylko przy organizacji „Kwiatów na kamieniach”. Jak niosła wieść, w promieniu 200 kilometrów nie było człowieka, któremu by nie pomogła, jeśli tylko ów ktoś tej pomocy potrzebował. Temu załatwiła to, tamtemu tamto – i wszystko bezinteresownie. Jako że prowadziła kursy udzielania pierwszej pomocy, to los, dziwnym trafem, tak sprawiał, że gdy ktoś zasłabł na ulicy czy w sklepie, zawsze w pobliżu była pani Zosia i to ona opiekowała się poszkodowanym aż do przyjazdu pogotowia. Nie ma już pani Zosi wśród nas, tu na ziemi, ale jak wieść nie sie, wciąż ma pełne ręce roboty. Bo tam, gdzie tylko znajdują się ludzie, zawsze jest ktoś, kto

potrzebuje pomocy i to jest niezależne od rodzaju świata, w którym przebywa.

Zanim jednak nadszedł rok 1992, bytomski Młodzieżowy Dom Kultury nr 1 zaczął mocno zmieniać swoje oblicze. Trzeba tutaj ponownie wspomnieć Macieja Czekaja, który – jeżdżąc po różnych konkursach w kraju – skwapliwie zbierał kontakty do znanych wtedy w środowisku osób ze świata piosenki poetyckiej i literatury. I tak za jego sprawą, jeszcze przed startem „Kwiatów na kamieniach”, w MDK-u odbyły się m.in. koncerty Marka Gałazki i Oli Kielb, a w pewien grudniowy wieczór pojawiła się nawet sama Agnieszka Osiecka. Tym sposobem do miejsca, w którym do tej pory dominowały dzieci ze szkół podstawowych, zawitał „nowy świat”, a wraz z nim pojawiła się młodzież licealna i studenci, natomiast ówczesne media coraz częściej relacjonowały odbywające się tam poetyckie wydarzenia.

Kwiaty na kamieniach

Zobaczyć możesz
kwiaty wyrosłe na kamieniach półsłachetnych
albo góry wypiętrzające się na przerażonych oczach
w jaskrawej wizji śmierci
kołyszącej się pod szerokimi biodrami
dziewczyny która odsłoniła kurtynę chmur
gdzie czystość anielska albo pejzaż wzgórz ze słońcem
oraz idealnie prostą linią morza zamykającego horyzont

zobaczyć możesz
rozpaczliwie drżącą zielono-błękitną planetę
wciąż wierząc że opadłe gwiazdy
wyciągną jeszcze pulsujące ramiona
do kołyski rozfalowanego nieba

i czas archaicznego wzrastania w bunt
wraz z wpiętą w pierś wstążką –
tam gdzie po miłości rana
jak bukiet chryzantem o zapachu kamfory

gdy już niedorzecznym jest wierzyć
że ostatni promień na pół spopielonego słońca

oświecili ziemię rozdartą korytami zakrzepłych rzek
i przeoraną bliznami
po próbach powrotu do życia

(Wiesław Ciecieręga)

To była inspiracja. Mieliśmy ambicje, młodzieńczą werwę i optymizm. Chęć zorganizowania wydarzenia, które zaznaczyłoby obecność piosenki artystycznej w Bytomiu, na Śląsku, a może nawet w całej Polsce. Ale wciąż czegoś brakowało – i tym czymś okazała się niekonwencjonalna nazwa Festiwalu. Przeglądając swoje wiersze napisane dekadę wcześniej, natrafiłem na ten tekst i chyba od razu wiedziałem, że to jest to, czego szukam.

Bo przecież w tamtych czasach (początek lat 90.) te trzy słowa: *kwiaty na kamieniach* oznaczały tak wiele. Mogły przecież być symbolem przemian, które nastąpiły w Polsce po upadku komunizmu, mogły symbolizować spore zmiany zachodzące na górniczo-hutniczym Śląsku, gdzie skażenie środowiska przekraczało wszelkie europejskie normy. Mogły też być znakiem nowych wartości, które pojawiły się w społeczeństwie po uwolnieniu słowa z niewoli cenzury. Ale także były dążeniem do tego, by w dwustutysięcznym wtedy górniczym Bytomiu wydobyć z nieistnienia nie tylko węgiel, ale także dać szansę zaistnienia na żywo mało wtedy znanej na Śląsku *krainie łagodności*.

Andrzej Wawrzyniak

W ŚLESINIE



Jest upalny letni dzień. 19 czerwca 2021 r. W zasadzie wszystko się zgadza. Jestem w Ślesinie, niewielkiej wypoczynkowej miejscowości nad jeziorem, niedaleko Konina. Czasami bywam tutaj latem w celach wypoczynkowych, bo to blisko mojej Zduńskiej Woli. Tym razem jednak okoliczności mojego przybycia są zupełnie inne, wybrałem się bowiem razem z moim Klubem Piosenki A PRIORI z Miejskiego Domu Kultury w Zduńskiej Woli na Festiwal Ogólnopolski Piosenki Artystycznej FOPA 2021. Podczas moich poprzednich wizyt na tym festiwalu nie było upalnie, wręcz przeciwnie, czasami nawet mroźnie, bo festiwal cyklicznie odbywa się zimą. Tutaj też pandemia wymusiła zmiany planów...

Całe szczęście, że zmiana planów dotyczyła tylko terminu. Całe szczęście, że nie stało się tak, jak z wieloma innymi artystycznymi wydarzeniami, które masowo zostały odwołane lub przeniesione do przestrzeni wirtualnej. Ślesin przetrwał. Śmiało można powiedzieć tak: przetrwał dzięki determinacji organizatorów. I dzięki przychylności władz, które zawierzyły pomysłodawcy i szefowi artystycznemu festiwalu – Kamilowi Wasickiemu. Miejski Ośrodek Kultury w Ślesinie mógł więc już po raz czternasty swój festiwal zorganizować.

Kamil Wasicki to postać bardzo dobrze znana w świecie piosenki artystycznej. Wystarczy wspomnieć, że to dwukrotny laureat nagrody imienia Wojciecha Bellona na legendarnym Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. Niewątpliwie to właśnie Kamilowi ślesiński festiwal zawdzięcza tak dużą renomę. Wasicki od samego początku bowiem tak kompletuje listę uczestników, by poziom wykonawczy był bardzo wysoki. Tak też było i w tegorocznej edycji. Lista konkursowa wyglądała jak program koncertu galowego niejednego z wielkich festiwali! Skład jury konkursowego jak zawsze na tym festiwalu bardzo zacny: Iwona Loranc, Teresa Drozda, Jan Poprawa, Grzegorz Tomczak. Przyznam się, że nie zazdrościłem jurorom, bo wytypowanie zwycięzców w tegorocznym konkursie było niezwykle trudne. Sądzę więc, że przeznaczenie głównej nagrody dla duetu Lenda/Kozub, a także pięciu kolejnych równorzędnych nagród dla: Andrieja Kotina (nagroda ufundowana przez Centrum Kultury i Sztuki w Koninie), Szymona Bruckiego (nagroda ufundowana przez Starostwo Powiatowe w Koninie), Łukasza Jędrysa (nagroda ufundowana przez Burmistrza Miasta i Gminy w Ślesinie Mariusza Zaborowskiego), Grzegorza Paczkowskiego (nagroda ufundowana przez Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Ślesinie) oraz duetu Ju-

styna Piesik-Kendra i Piotr Grzelak (nagroda ufundowana przez Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Ślesinie) – było rozwiązaniem zaiste salomonowym.

O zwycięzcach można by napisać bardzo wiele, ale z pewnością można stwierdzić, że jest to objawienie ostatnich czasów w przestrzeni piosenki artystycznej. Tu zgadza się wszystko. Jest potęża głosu wokalistki. Jest świetny, spójny akompaniament męża gitarzysty. Jest przyciągający uwagę wygląd sceniczny. Jest tekst mistrzowsko ubrany w muzykę. Jest dramaturgia z perfekcyjną dynamiką podawana publiczności i jest ta niedostrzegalna artystyczna chemia, która sprawia, że wykonawca głęboko wdzierza się w naprężoną wrażliwość widza-słuchacza aż do granic *katharsis*. Po prostu „miodzio”, że tak sobie kolokwialnie spuentuję. Może jednak nie był to wcale trudny werdykt, skoro całkowicie się z nim zgadzam...?

Pozostali laureaci to bardzo dobrze znane i wielokrotnie nagradzane na innych festiwalach osobowości. Wśród nich najbardziej zaimponował mi Grzegorz Paczkowski, głównie jako autor tekstów, śpiewanych tutaj także przez konkurentów (Jędryś, Brucki). Natomiast duet Justyna Piesik Kendra i Piotr Grzelak interesująco przedstawił własną interpretację klasyki (Młynarski); decyzją jury to oni zostali zakwalifikowani do kolejnej edycji Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie.

Festiwal zakończył koncert Grzegorza Tomczaka & Iwony Loranc z zespołem Panowie. W upalnym Ślesinie, gdzieś pomiędzy piłkarską huśtawką euronastrojów a wakacyjnym pulsem obudzonych z pandemii piwnych ogródków, zapachniało: poezją, muzyką, sztuką, artyzmem. Raz jeszcze – chwała za to Organizatorom. Niech nie braknie im determinacji w przygotowywaniu kolejnych edycji FOPA Ślesin! Za rok piętnastolecie!

Paulina Lenda-Kozub

„WETERANI”



Im dalej w to brniemy i reflektory świecą ze sceny coraz mocniejszym światłem, tym bardziej ciągnie nas, by zostać za kulisami...

Kiedy razem z moim Piotrem dostaliśmy od Pana Jana zaproszenie, by zostawić po sobie jakiś ślad w „Piosence”, zawstydziło nas to i naprawdę długo z tym zwlekaliśmy. Szczególnie że pojawiła się propozycja, by wspomnieć o naszej bądź co bądź bogatej festiwalowej historii, a z moim charakterem chciałoby się od razu z całą dozą pikantnych szczegółów i prosto z mostu, bez myślenia o tym, która z prawd może kogoś zapiec i zabołec. Kiedy jednak wrócę na moment do ostatniej rozmowy z naszymi starszymi podopiecznymi z Autorskiego Studia Piosenki, które prowadzimy z mężem, i przypomnę sobie miny na twarzach tych młodych, pełnych wiary i pasji artystów, nie chciałabym zasmucać kolejnych twórców, w których ręce może trafić ta cenna pozycja.

Jak rzekł kiedyś Pan Wojciech Waglewski: *Wszyscy muzycy to wojownicy*. Wydaje mi się, że jednak mało kto wie, ile bojów musi stoczyć muzyczne małżeństwo, które razem tworzy, pisze, grywa i do tego pracuje ze sobą, prze-

mierzając kilometry w zapakowanym po sufit samochodzie. Pewna jestem jednak, że gdyby nie oparcie w tej drugiej połówce, dawno daliśmy sobie spokój. Na którymś z konkursów, w jakich braliśmy udział, przypięto nam łatkę „Weterani Festiwalowi”. Interpretacja tego zależy oczywiście od punktu siedzenia, ale muszę przyznać, że choć jesteśmy wdzięczni za tyle możliwości do zaprezentowania siebie i swojej autorskiej twórczości, nie zawsze było to takie miłe i przyjemne. Szczególnie kiedy okazało się, że zaczęliśmy wygrywać, a nie każdy z uczestników ma tyle chęci czerpania z siebie nawzajem co my, bo przecież zawsze można wziąć udział w konkursie po raz ósmy. Zasmucił nas także fakt, że ta słynna „atmosfera festiwalowa”, którą sama jako laureatka dziecięcych konkursów wokalnych jeszcze sprzed kilkunastu lat pamiętam, pojawia się dopiero po wypiciu sporej ilości alkoholu. Jeśli w ogóle, bo po zapoznanym werdykcie ludzie po prostu rozjeżdżają się w swoje strony.

Jak już wspomniałam, na co dzień staramy się zarażać dzieci i młodzież sztuką, zapoznając ich z muzycznymi legendami. Pokazujemy im, że największą frajdą nie jest piękne odśpiewa-

nie coveru, a stworzenie własnej kompozycji. Uwiercie, da się to zrobić nawet z sześciolatkami, potrzeba tylko trochę czasu, chęci i wiary w ich wyobraźnię. Nie będę rozwodzić się nad tym, gdzie odnajduję sedno problemu festiwalowego, którym jest coraz szybciej obniżający się poziom artystycznych wykonanych na tego typu imprezach, ale wiem, że obojętność leniwych i często niewykształconych instruktorów prowadzących oraz ich przyzwyczajenie do wygodnej posady robią swoje. Niestety przez brak odpowiedniej edukacji samych nauczycieli i brak ich zaangażowania za niedługo naprawdę nie będziemy mieli czego zbierać. Dla przykładu – na legendarnych Ogólnopolskich Spotkaniach Zamkowych w Olsztynie tylko wyróżnieni laureaci śpiewali własne piosenki. Reszta w bardzo ładny sposób odśpiewała covery, wybrane zapewne przez swoich opiekunów z różnych ośrodków kultury. I niekiedy przed niektórymi konkursami pojawiała nam się w głowach myśl, że naprawdę chcielibyśmy mieć danego dnia z kim rywalizować. I nie, nie jest to kwestia ego, a nasza ogromna chęć ciągłego rozwoju, wzajemnej wymiany – jak kiedyś Agnieszka Osiecka z lekką dozą zazdrości opowiadała o inteligentnym humorze Wojciecha Młynarskiego. Na nic jednak nasze nadzieje, kiedy na przeszkodzie często stawała zwyczajna nieumiejętność nastrojenia drogiej gitary, brak podstawowych ćwiczeń z metronomem czy u wielu wokalistek skupienie na szpilkach i „studniówkowej” cekinowej kreacji zamiast na tekście i ukazaniu swojego własnego wnętrza... Byśmy tak po prostu mogli poznać ich osobowość i zaproszeni do środka, oczarować się ich światem. Czyż nie o to w tym wszystkim chodzi?

Oczywiście mam świadomość, że nie tak dawno to inni kompozytorzy i poeci pisali kompozycje dla wielu wokalistek pokroju mojej ukochanej Grażyny Łobaszewskiej czy wspańskiej Krystyny Prońko. Czy myślicie zatem, że któryś z tych młodych adeptów sztuki, aspirujących przecież do miana artystów, odezwał

się do innego z laureatów, który potrafi bawić się słowem i dźwiękiem? Czy po skończonej „bitwie” poprosił o pomoc tych, którzy stoją na podium piętro wyżej, a którzy z wielką przyjemnością mogliby go czegoś nauczyć i tworząc coś wspólnie, zainspirować się nawzajem? Nie będę już rozkładać na części pierwsze wszelakich programów telewizyjnych dla dzieci i młodzieży, bo o tym mogłabym napisać osobną historię, a za dużo widzieliśmy już w życiu młodych zdolnych, którzy zaczynając z wysokiego c, kończyli jako produkt, na własne życzenie odbierając sobie to, co w tej pasji jest najcenniejsze.

Inną kwestią jest niebezpieczna forma i ramy odgórnie narzucane przez organizatorów festiwali. Czasy się zmieniają i zmienia się muzyka. Czy komuś podoba się kierunek, w którym to zmierza, czy nie, przypomnę, że w czasach ich świetności tacy artyści jak

Zaucha, Niemen, Nalepa, Lady Pank – nie tyle kradli z Zachodu, co chłonęli dźwięki przywiezione z zagranicy, tworząc swoje własne, unikatowe brzmienie. W tych latach rozwój naszego polskiego podwórka poruszał wszystkich słuchaczy. I co prawda nasz mainstream naprawdę idzie do przodu, ale skąd ciągle stagnacja obecna w tych bardziej niszowych gatunkach?

Opowiem Wam krótką, zabawną historię... Już prawie na zakończenie, bo od początku wiedziałam, że moja wypowiedź poruszająca ten niebezpieczny temat nie skończy się na kilku zdaniach... Jako LENDA/KOZUB przedstawiamy się jako synthpopowy duet, zakochany w elektronice. Idolem Piotra za bajtla był Jean Michel Jarre, ja w tym czasie wpatrzona byłam jak w obrazek w zespół Eurythmics. Jak myślicie, czy gdybyśmy w elektronicznych wersjach pokazali się na większości imprez, które odwiedziliśmy, „zażarłoby” i zostalibyśmy zauważeni? Czy w ogóle dostalibyśmy się do konkursów i organizatorzy oraz jurorzy tak samo doceniliby nasz wkład pracy i słowo pi-

sane? Czy ucho, przyzwyczajone do Grechuty czy mojej ukochanej Demarczyk, zniosłoby brzmienie syntezatorów? A jeśli świat idzie do przodu, dlaczego tak wiele imprez festiwalowych stoi w miejscu, zamiast otworzyć się na nowe? Nawet w piosence „literackiej” (albo nazwijmy ją piosenką z ambitną treścią, bez tego nieszczęsnego szufladkowania) pozwolono sobie na rozbudowanie instrumentarium, zabawę z gatunkami, czego dowodem może być twórczość Meli Koteluk, Piotra Roguckiego czy przede wszystkim najważniejszej postaci – Kasi Nosowskiej... Kiedy pierwszy raz zamknęto przed nami drzwi, bo nasze słowa nie były ubrane w „czarną koszulę”, padła propozycja, by wyobrazić sobie naszego *Onodę* jako utwór, który mielibyśmy skomponować z Jackiem Kaczmarskim. Tu muszę dodać, że jest to dla mnie postać legendarna, której talentu nigdy nie pojmę i dzięki której jako nastolatka nauczyłam się inaczej postrzegać słowo śpiewane. Choć możemy z moim Piotrem wydawać się poważnymi ludźmi, wielka część naszego życia to zabawa i żart. W ten oto sposób powstała akustyczna wersja pierwszego utworu i kolejne... Oczywiście nie było to udawanie niczego, bo kochamy muzykę akustyczną i tak samo jak dla Piotra John Mayer, tak dla mnie Damien Rice po kres naszych dni zostaną tymi najważniejszymi artystami, których płyty zabralibyśmy ze sobą na bezludną wyspę. Niemniej jednak okazało się, że utwór ten dopiero w takiej formie się spodobał i idealnie wpasował w określoną formę i konwencję. To boli, ale i daje do myślenia.

Na koniec chciałabym dodać od siebie dwa słowa dla wszystkich młodych „festiwalowiczów”, którzy, tak jak nasi ukochani uczniowie, mają w sobie żar napędzający ich do działania i którzy jeszcze ciągle wierzą w sens tego wszystkie-

go... Czerpcie więcej radości i niech to będzie wasza własna „filmowa przygoda”. Dopytujcie, ucząc się jak najwięcej przy każdym wyjeździe. Oddajcie się piosence, by przyjąć jak najwięcej bodźców i emocji. Skupcie się na prawdzie i tekście, bo koniec końców żadna statuetka nie znaczyła dla nas tyle, co łzy i wyraz twarzy choćby jednego wzruszonego na publiczności słuchacza. Poznawajcie bliżej innych twórców, jurorów i organizatorów, próbując traktować ich wszystkich jak przyjaciół, trwając oczywiście przy swojej prawdzie, ale otwierając głowy na nowe. Kradnijcie inspiracje, bo od dyplomu za uczestnictwo lepszy jest powrót do domu z workiem nowych artystów, bodźców i doświadczeń. Zmieniajcie nauczycieli, jeśli czujecie stagnację i brak rozwoju. To nie powinno nikogo urazić, a każdemu normalnemu instruktorowi powinno zależeć na tym, byście przede wszystkim szli do przodu w zgodzie ze sobą, stając się lepszymi ludźmi i artystami. Nie bójcie się współpracować z innymi „rywalami”. Oni nie są lepsi, czasem po prostu wiedzą więcej i są zaledwie o krok przed tym, co czeka za rogiem, jeśli pozwolicie sobie pomóc. Pukajcie do wszystkich drzwi, chcąc stworzyć autorskie kompozycje czy wydać płytę... A jeśli nie podobają wam się imprezy, w których bierzecie udział, i uważacie, że nie pasujecie do tego wszystkiego, znajdźcie swoją watahę i twórcie własne festiwale! Dajcie sobie czas i może nie pchajcie się od razu do zabawnych telewizyjnych konkursów czy na opolskie „Debiuty”. Ale przede wszystkim – bawcie się tym, byście kiedyś mieli co wspominać!

A z pozdrowieniami i serdecznym uściskiem dla wszystkich instruktorów i nauczycieli muzyki – pamiętajcie, Wy też całe życie się od nich uczycie...

Tomek Kordeusz

SMARTFON INŻYNIERA MAMONIA



Coraz częściej czuję się poruszony. Można powiedzieć, że jestem wstrząśnięty i porządnie zmieszany. Używam wielce niecenzuralnych słów. Rzucam przedmiotami. Od kręcenia głową nieustannie bołą mnie kręgi szyjne. Przetykam ze zdumienia uszy. Przecieram ze zdumienia oczy. Pytam znajomych – czy tylko ja wypatruję na próżno w radiu i telewizji nowych, pięknych piosenek? Czy może mam tym punkcie bzika albo ulegam dziwnemu natręctwu?

Bliscy tłumaczą mi, że powinienem się uspokoić, bo serce mam sponiewierane i nie warto poddawać się emocjom. Łatwo powiedzieć, kiedy w grę wchodzi piosenka – towarzyska życia i chlebobawczyni. Przez długie lata prowadzi mnie myśl, że tworząc, trzeba być zawodowcem, dbać o piosenkę i twardo walczyć o jej jakość. Mam pewność, że mistrzowie nie na próżno się starali i wyznaczali standardy. Bo przecież właśnie nim zawdzięczam swoją drogę do zawodu. Zachwyt, podziw, często konstruktywna zazdrość oraz intelektualna konkurencja towarzyszyły zawsze najlepszym autorom. Nawet piosenki popularne, lekkie i powiewne starano się pisać z sensem. Poja-

wiały się w nich humor, błyskotliwe metafory, cytaty z życia. Dzisiaj matowa farba nijakości pokrywa świat piosenki coraz grubszą warstwą. To zaś, co skrzyć się powinno błyskotliwością i profesjonalizmem, skrzy się ledowymi światełkami, eventami i przygodami na Pudelku lub innymi przejawami dzisiejszej promocji, że można zacytować znanego kolegę Jacka Cygana: *Jest w końcu tyle szkła... tralala*. Specjaliści od piosenki poddają się temu, lansując rzeczy przeważnie średnie. Zupełnie bez wahania dorabiają do rzeczywistości łatwe do zaakceptowania przez ogół teorie. Nijakość pełza jak inflacja. Uzyskuje alibi w internetowych odsłonach. Cyfrowa pułapka pożera uczciwą ocenę wartości. Uwalnia także z odpowiedzialności. Nie jest pocieszeniem, że piękna fraza *Wśród tandety być jak diament*, napisana przez Bogdana Olewicz, niesie nadzieję. Byłoby może tak, gdyby nie fakt, że diamenty nie mają dużych szans. Nie pasują do półki w dyskoncie z piosenkami. Generalnie żaden nowy kamień szlachetny nie ma szans w powszechnym „użyciu”. Dla usprawiedliwienia i podniesienia poziomu sięga się podczas festiwali po arcydzieła gatunku, od nowa ubrane w „nowoczesne” aranżacje, w większości

przypadków nieco przekombinowane. Na pocieszenie spotykamy też świetne interpretacje. W głównym nurcie przeważnie jednak króluje plastik. To współczesne piosenkowe tworzywo sztuczne nie podlega recyklingowi. Wszędzie zostawia bardzo trwałe i szkodliwe ślady dla kultury. Istnieje poważna obawa, że Muzeum Polskiej Piosenki zostanie pozbawione w przyszłości dopływu nowych wartościowych „eksponatów”.

Piosenka przechodzi kryzys tożsamości. Obraz świata, w którym nie ma żadnych autorytetów, przekłada się na życie i sztukę. Każdego dzisiaj można zmieszać z błotem, oskarżyć, bezwzględnie oczernić, ale także stworzyć z niczego. Toteż bezpieczna poprawność kieruje często wyborami większości osób odpowiedzialnych za rozrywkę w mediach. Nikomu nie chce się stawiać jasnych i przejrzystych kryteriów, zwłaszcza przy naborze do festiwali. Nie mam złudzeń. Świat się zmienia. Moje zmęczone oczy widziały już niejedno. Trawestując Kisiela, ulegam wrażeniu, że jesteśmy coraz głębiej w czarnej dziurze i zaczynamy się przyzwyczajać. Dzisiaj miliony wpatrzonych w smartfony fanów „pojękuje” hity swych idoli, którzy także świadomie jęczą i zawodzą, aby fani mogli się z nimi utożsamić. Założenie jest przejrzyste, fani muszą pomyśleć: śpiewa i wygląda tak jak ja. Kocia muzyka króluje. Tiule fałują. Róże znaczą krajobraz. Nawet najczulsze ucho nie jest w stanie wychwycić tekstu piosenki. W sukurs nazbyt ciekawskim idą dodawane w klipach napisy. Bez trudu dostrzeżemy szpile wbijane w język, transakcentacje pozbawione wdzięku w anturażu mieszanek cukierkowego różu z blaskiem ekranu telefonu. Konfekcja czerpana garściami z globalnej hurtowni. Obok płynie szerokim, wartkim strumieniem disco polo. Tu gęsto od złamanych serc i zielonych oczu. Może to jednak uczciwsze od udawania „sztuki”. Kładziemy równo i jemy kielbaski, śpiewając refreny. Nikomu nie przeszkadza, że biały miś ma w oczach tylko białe łzy, a *Ona czuje we mnie piniądz*

i stroi się jak Beyoncé... Grill rządzi! Kielbaska pachnie! Może się komuś narażę, ale wolę te białe łzy.

Każdego roku kilkaset propozycji spływa do opolskich „Premier”. Ten koncert ma nadal duże znaczenie. Przede wszystkim ma ikoniczną przeszłość. Tu rodziły się piosenki, które do dzisiaj wybrzmiewają mocą evergreenów. Czy jednak nadal tak jest? Czy można mówić o narodzinach piosenki? Jakie są kryteria wyboru? Czy to wartość piosenki, czy potencjalnie wygenerowana oglądalność koncertu? Czy „mocny” management? Czy też polityczna lub światopoglądowa rekomendacja? Czy kompromis komisji? A może wszystkie razem? Kto zaświeci własnym, a nie odbitym światłem? Obok w przestrzeni multimedialnej pojawiają się interesujące osobowości. Publikowane są premierowe piosenki, a internetowe stacje radiowe wielokrotnie są jedyną drogą ich prezentacji. Także w regionalnych rozgłoszeniach publicznych i mniejszych stacjach komercyjnych jest więcej miejsca dla nowych, dobrych piosenek. Organizowane są liczne koncerty w studiach radiowych. Chwała im za to. Również regionalne stacje telewizyjne emitują wiele interesujących wydarzeń koncertowych. Czasem trafiają one do TVP Kultura, Polonia czy TVP Rozrywka. Tymczasem w miejscu najważniejszym, podczas Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, nie ma się czego intelektualnie chwycić. Z biegiem czasu zniknęły „Kabaretony” i koncerty w Teatrze. Scena Alternatywna nie rozwiąże problemu bo sama ma problem z własną alternatywnością. Za to różne organizacje wręczają nagrody dla autorów i kompozytorów premierowych piosenek. Mam wrażenie, że lepiej by wyszła polska piosenka na wręczaniu od czasu do czasu dotkliwych mandatów karnych, przynajmniej w niektórych przypadkach.

Od dawna noszę się z pomysłem, aby w opolskim amfiteatrze stworzyć nowe wydarzenie: Festiwal Odrzuconych Piosenek Aktualnych (FOPA). To byłaby uczta! A jacy artyści! Na-

wet kilkudniowa transmisja non stop nie pomieściłaby ich wszystkich. Polska to kraj bardzo zdolnych ludzi. Współcześnie mamy tysiące doskonale wykształconych i fantastycznie sprawnych muzyków. Setki szkółek piosenkarskich przygotowuje wokalistów. Każdy uniwersytet ma swój wydział jazzu albo muzyki rozrywkowej, klasycznej. Akademie muzyczne kształcą wirtuozów. Dlaczego wobec tego nie widać tego w mediach? Dlaczego media, zwłaszcza publiczne, nie przykładają starań, aby walczyć o jakość polskiej piosenki? To przecież najczystsza forma misji. Zamiast budować siłę na tożsamości, radio i telewizja wojują o oglądalność i słuchalność metodami na wskroś komercyjnymi, oczywiście w błędnym pojęciu tego słowa. Brnąć w tę ślepią uliczkę, próbując upodobnić swoje playlisty do liderów rynku. A słuchalność spada sukcesywnie. Im bardziej podobni, tym mniej słuchani. Tu właśnie zasadza się problem z piosenką w mediach. Inżynier Mamoń wyznacza standard. Inżynier Mamoń polubił swój nowy smartfon, który sam mu wybiera „ulubione kawałki”.

Jeden z moich przyjaciół, znakomity kompozytor i producent wielu przebojów, po tegorocznym dobijaniu się do opolskich „Premier”, poddał się. Powiedział, że nigdy więcej! Kilumiesięczna praca całego zespołu w studiu, inwestycja w teledysk, doskonalenie każdego szczegółu piosenki znowu nie spotkały się z uznaniem. A przecież zachowując emocjonalną wstrzemięźliwość, można porównać swoją pracę z tym, co się zakwalifikowało. I tak co roku od lat. Mijemy świadomość, że takich artystów jest większość. Może niegdysiejsze „Od Opola do Opola” wraz z comiesięczną prezentacją kilkunastu nowych utworów i wyborem najlepszych przez gremium w studiu oraz widzów dawało znacznie większe szanse piosenkom. Moim zdaniem, żeby było uczciwie, „Premiery” powinny powrócić do dawnych zasad. Piosenki w tym koncercie byłyby wykonywane po raz pierwszy, pod groźbą dyskwalifikacji. Jeżeli jednak TVP robi tylko *show*,

to niech wyraźnie powie setkom artystów, że wybór piosenek dokonywany jest wyłącznie dla kryterium oglądalności. Wtedy jednak rodzi się pytanie: gdzie mieszka pani Misja?

Myślę, że całe zagadnienie wymaga głębszej analizy. Kontekst jest w tym przypadku szerszy niż opolskie „Premiery”. Dzisiaj wszystko jest ze sobą połączone. Nasze gusta i potrzeby są diagnozowane z każdym kliknięciem w klawiaturę. Algorytmy mają na celu uwolnienie słuchacza od kłopotu wyboru. Smartfon inżyniera Mamonia stanowi punkt odniesienia dla programowania naszych upodobań, tak żeby pasowały do ogółu. Natomiast ogół rządzi się prawami zaczerpniętymi z popularnego hasła: „Ludzie, weźcie się do kupy, bo miliardy much nie mogą się mylić!” Komunikat towarzyszący tym zmianom wybrzmiewa coraz głośniejszym Himilbachem: *Inteligencja wy...!* Najłatwiej wyjść. Pozostać trudniej. Czy traktowanie widza jak potulnego głupca to już norma? Przecież na tysiącach koncertów publiczność ogrzewa gorącymi brawami dobre, mądre piosenki. Tłumy słuchaczy wypełniają po brzegi sale i kluby. Artyści wielu pokoleń dostarczają widzom mądrej rozrywki. Szanują słowo. Szanują siebie i słuchacza. Trzymają poziom. Skąd więc wziąć ten klucz, który otwiera drogę do rywalizacji podczas festiwalu? Może klucz obraca przerdzewiały zamek wyłącznie pod wpływem smaru „odsłanowo-lajkowego” i dyktatu badań sondażowych? Może w wyniku procesu piosenka staje się dzisiaj taką samą konfekcją, jak niedoprasowana odzież na wieszakach marketów, ożywiana od czasu do czasu za pomocą parownicy? Załóżmy wielce prawdopodobny scenariusz, że piosenki będzie pisała sztuczna inteligencja, co więcej – wykonawcy staną się cyfrowi i tworzeni przez „kreatorów”, zgodnie z uniwersalnym algorytmem. Wszak nowa ABBA to już trasa koncertowa z awatarami artystów. Będą kolejne. Elvis wróci na estradę. Tniemy koszty, kontrolujemy i określamy potrzeby. Ta cyfrowa zmiana „twórcza” ruszyła hybrydową tyralierą już dawno. Wkrótce nie-

spodziewanie zorientujemy się, że staliśmy się głupszy, a sztuczna inteligencja zmądrzała. Czy dziś przeciętny odbiorca jest w stanie odróżnić, co wymyśliła maszyna, a co człowiek? Coraz trudniej. Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że maszyna napisze lepiej.

Ad rem – do Opola. Było słabo, przyzwyczaję, chwilami bardzo dobrze. Nie było wybitnie, zachwycająco lub cudownie. Jak w życiu. Należy jednak pochwalić orkiestrę i chórki. Błyszczał złoty obrazek w barokowej ramie, nieodbiegający od współczesnych trendów. W sferze audio odbieraliśmy mocno skompresowany mix z często nieczytelnymi wokalami. Choć ci, którzy potrafili śpiewać, byli słyszalni doskonale. Ciekawe, że niektórzy używali własnych mikrofonów na kabelku. Odkryć poruszających znacząco moją wrażliwość nie stwierdziłem. Nie nucię żadnej nowej melodii. Nie poszukuję jej na YT. Nie wziąłem się do pisania z powodu inspiracji lub zazdrości twórczej. Przyjąłem za to z radością piosenki Krawczyka i moje ulubione evergreeny, śpiewane w różnych koncertach. Wystąpili także artyści, których cenię. Melodie przesuwają się w czasie tak, jak moje życie. Duety, przeważnie udane. Trzeba jednak pamiętać, że piosenki to twórcy, autorzy i kompozytorzy, dający artyście wykonawcy profesjonalny materiał do interpretacji. Większość znam lub znałem. Z kilkorgiem się przyjaźnię, czasem pracujemy razem. To się broni. Myślę sobie: Zaszczyc! Dziewczyna w okienku kamery powtarza każde słowo piosenki sprzed 40 lat. Czy za kolejnych 40 lat zaśpiewa ktoś frazę z tegorocznych „Premier”? Nie sądzę. A przecież dobra piosenka istnieje, choć najczęściej poza czasem... antenowym. Czy naprawdę nie można zaprosić do Opola na koncert piosenki literackiej, autorskiej, satyrycznej jej autorów, którzy przyniosą ze sobą nowe utwory? Zmienić klucz wyboru? Uwierzyć w Twórców? Zdaję sobie sprawę, że będzie to niełatwe, bo współczesny festiwal spełnia rolę autopromocyjną dla seriali, programów, gwiazd i gwiaz-

deczek anteny oraz marki. Taki format przyjął już dawno. Inne festiwale telewizyjne używają tego samego klucza.

Wszystkie anteny walczą o oglądalność. Świat ostrzem socjotechniki dzieli się na pół. Ta sama fraza „Wolność znam i rozumiem...” w każdej ze stacji ma znaczyć co innego. Co gorsza, zbyt często powtarzana blaknie. Ci, co śpiewają tu albo tam w zależności od optyki, są „cacy” lub „be”. To zabiera siłę „piosence”. Cenzuruje pióra i tonizuje emocje. Przenosi uwagę na konflikt i hejt. Nadal brakuje autorytetów, które potrafią przevorsować swoje zdanie, niezależne od różnych podziałów, nacisków, a także koterii i aliansów. Póki co, nie działa jeszcze wpisanie w Google hasła: Co zrobić, żeby Festiwal Piosenki Polskiej stał się wielkim wydarzeniem kulturalnym? Toteż jest, jak jest.

A pomimo to oglądaliśmy festiwal od deski do deski. Kochamy ten amfiteatr i muzykę wpisaną w nasze życie. Szukamy usprawiedliwienia na złe i stawiamy na wyższe półki to, co średnie. To, co dobre, staje się lepsze. Uznajemy, że tak musi być. Godzimy się z faktem. Przyzwyczajamy zmysły do wstrząsów. Pobieramy z grilla karkówkę, która coraz bardziej zaczyna nam pasować do obrazka.

Tymczasem statek płynie z biegiem czasu. Na obu brzegach ludzie w pozdrowieniu machają chusteczkami. Kulturalno-oświatowy organizuje nam gry i zabawy. Chór śpiewa na swojej nutę w piwnicy pod adresem: Alternatywy 4. Figury taneczne przeniosły się tłumnie na opolską scenę, a tancerze są gibcy i elastyczni. Wkoło wszyscy ćwiczą „dupniaka”. Inżynier Mamoń, nurzając się w promieniach wrześnie-ego słońca, przez ciemne okulary patrzy na ekran smartfonu. Właśnie dostał link do swojej ulubionej piosenki. Za darmo. Bez należnych tantiem dla twórców. Co więcej, wcale nie ma zamiaru z wychodzić z polskiego „Kina”. Nic się nie dzieje. Ciepło tu i bezpiecznie.

Łukasz Majewski

Z KAMERĄ WŚRÓD ARTYSTÓW



Wspokojnej artystycznej oazie internetowej do tej pory ruch był sporadyczny. Nieliczne transmisje docierały do odległych zakątków głównie dzięki kręconym z ręki materiałom upublicznionym przez słuchaczy spragnionych widoku swojego telefonu. Zgody na przekaz przyjmowano *a priori*. Artyście jako zwierzyńie dzikiej, wolnej, na pewno jest wszystko jedno, czy jego artystyczne wynurzenia trafiają w przestrzeń bitową. Jest mu obojętne, czy ktoś przyjdzie na koncert, czy wysłucha go przed monitorem. Cieszy się z każdej niekomercyjnej platformy serwującej jego twórczość. Tacy już są artyści.

Lecz nawet tu, w tym spokojnym zakątku zachodzą zmiany. Od wschodu nadciąga zaraża. Dziesiątkuje stada, zmienia reguły. Część artystów nie daje wiary zachodzącym zmianom, część się adaptuje. Do tej pory spokojna oaza zaczyna tętnić życiem. Nie są to na razie przemyślane ruchy, a raczej – chaotyczne badanie terenu: co jest za tą górą, co za tym kamieniem. Zaczynają się kształtować różne taktyki przetrwania.

Z prawej strony można zauważyć ciągły ruch przy wodopoju. To artyści ze stałym repertuarem, co tydzień czerpią życiodajną zupę ze

wspólnego zbiornika. Co tydzień udaje im się nabierać jej coraz mniej. Walczą, by się napić na zapas. Część z nich w końcu zmienia taktykę i aby przetrwać, zacznie serwować pieśni wielkich, a co ważniejsze – niezapomnianych. Wpatrując się łapczywie w ściegi, odegrają nie swoje przeboje z nie swojej głowy. Zajmą pozycję bliżej wody małym kosztem, oszczędzając energię, czas i szacunek słuchaczy.

Z lewej strony część popadnie w apatię i leżąc pod staropolską lipą, będzie tęsknie spoglądać w stronę wodopoju. Oni się też w końcu ruszą. Zmuszeni pragnieniem lub chęcią spotkania podejść do orzeźwiającej wody. Choć większości zapewne nie spodoba się jej smak i wrócą leniwie do cienia.

Za to wszyscy zgodnie spoglądają w stronę, gdzie zawsze byli zwiedzający. I chociaż nie widzą ich wyczekiwania, nie słyszą ich aprobaty, nie czują sprzężenia zwrotnego, tęsknie wpatrują się w obiektyw ustawiony na trójnośnik. W końcu po drugiej stronie musi być człowiek. Przecież kliknął w wydarzenie.

I jest... Halina, która akurat sprząta, więc słabo słyszy, za to patrzy się co pewien czas. Jak będzie miała chwilę, „to sobie to kiedyś jeszcze

obejrzy”. Włodek, który obserwuje transmisję, mimo iż w małym okienku włączył mecz. Ale ponieważ napisał na koncertowym czacie „Pozdrawiam wszystkich! Uśmiech Serduszko Piwko”, ma fajrant. Grażyna i Zenon nawet spotkali się ze znajomymi, żeby koncertu posłuchać, ale akurat szukają korkociągu, który „przecież przed chwilą tu jeszcze był”. I tylko szkoda słuchaczy, którzy z nadzieją wpatrują się w monitory, aby złapać ulotność spotkania na żywo. I tych artystów, dla których spotkanie z publicznością było świętem – też szkoda. A reszta sobie poradzi, może się nawet urządzi.

Ballada o malarzach

Raz pewien malarz chwycił pędzel
I namalował nieba pasek
Pod paskiem sto tysięcy wojska
W tle maznął buczynowy laszek

Ważna jest tutaj perspektywa
Co wzniesła heroizmu płomień
Bo gdyby się do wojska zbliżyć
To tylko krew i drżące dłonie

Jeżeli jakikolwiek pomnik
Pojawił się w zasięgu wzroku
To jaki by wysoki nie był
Kazał podsadzać się na cokół

Gdy na kolumnie tkwiąc Zygmunta
Oprawiał nowe płótno w ramę
Widział jak las pomników tworzy
Jedynie słuszną panoramę

Czasem sztalugę brał do ręki
I siedł malować zwykłych ludzi
Wtedy kto inny trzymał pędzel
By się artysta nie pobrudził

Wieczorem snuł z uśmiechem plany
Kiedy w kominku ogień trzaskał
Co można zrobić z tymi którzy
Nie pasowali do obrazka

Wolność na pstrej kobyle bryka
Historia lubi się powtarzać
A zbieżność bywa przypadkowa
Zwłaszcza w balladzie o malarzach

Opracowała Kinga Krajewska

OPOLE 2021

58. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU



Ponownie – w związku z sytuacją pandemiczną – odbył się jesienią, trwał od 3 do 6 września 2021 r.

3 WRZEŚNIA

W piątkowy wieczór w amfiteatrze festiwal zainaugurowano koncertem „Od Opola do Opola: Największe Gwiazdy! Legendarne Przeboje!”. Rozpoczął się on remiksem polskich przebojów, nad którym pieczę sprawował Gromee. Publiczność usłyszała: Lombard i Szklaną pogodę, Kombi w Słodkiego, miłego życia, Izabelę Trojanowską wykonującą Wszystko, czego dziś chcę i Jerzego Grunwalda w utworze Te opolskie dziouchy. Artystom towarzyszył wokalnie Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”.

Następnie na scenie pojawili się gospodarze wieczoru: Małgorzata Tomaszewska, Aleksander Sikora oraz Marek Sierocki, zapraszając na wspomnieniowy koncert. Cleo zaśpiewała jeden z największych przebojów zmarłej w tym roku Marii Koterbskiej *Serduszko puka w rytmie cha-cha* oraz piosenkę *Kocham* z własnego repertuaru. Następnie na scenie zaprezentował się Grzegorz Hyży w utworach *Na chwilę* i *Król*

nocy, a Shakin' Dudi wystąpił z hitami *Za 10 minut trzynasta* i *Au sza la la la*. Justyna Steczkowska oddała hołd Ewie Demarczyk, śpiewając utwór z jej repertuaru – *Grande Valse Brillante*. Po niej na scenie pojawił się Kamil Bednarek w przeboju Wojciecha Młynarskiego *Jesteśmy na wczasach* i własnym utworze *Pull up*. Zespół Blue Café z Dominiką Gawędą wykonał własną wersję *Winda do nieba* grupy 2 plus 1, Enej natomiast przypomniał swoje *Radio Hello*, *Ostatni raz* i *Skrzydlate ręce*. Kasia Moś zinterpretowała utwór Maanam *Lucciola*, a Piotr Cugowski wykonał *Jaskółkę uwięzioną* Stana Borysa. Sylwia Grzeszczak zaśpiewała z kolei *Prawdę o nas* i *Dobre myśli*. Anna Dereszowska przywołała utwór *Biały krzyż*, wykonywany oryginalnie przez Czerwone Gitary. Następnie zespół Ira, wspólnie z publicznością, odśpiewał przebój *Ona jest ze snu*. Karolina Stanisławczyk wspomagana przez Gromeego wykonała natomiast miks utworów Karin Stank *Malowana lala* i *Autostop* oraz własnego *Cliché*. Natalia Kukulska przedstawiła zestaw utworów: *Kobieta*, *Miau*, *Sexi flexi*, *Decymy*, *Im więcej ciebie, tym mniej*, *W biegu* i *Piosenka światłoczuła*. Ryszard Rynkowski zaśpiewał piosenkę z repertuaru Andrzeja Zauchy *C'est la*



vie. Edyta Górniak wykonała, w swoim stylu, jedną z najważniejszych piosenek w historii polskiej muzyki – *Nie pytaj o Polskę* Grzegorza Ciechowskiego. Koncert zamknęła Maryla Rodowicz, która wystąpiła z nieprzemijającym utworem *Niech żyje bal*. Na scenie towarzyszyli jej wszyscy uczestnicy koncertu.

W trakcie koncertu wręczono jubileuszowe statuetki artystom, którzy w bieżącym roku świętują rocznice swojej działalności artystycznej. Otrzymali je: Izabela Trojanowska (50 lat pracy na scenie), Jerzy Grunwald (45-lecie), zespoły Kombi (45-lecie) i Lombard (40-lecie) oraz Natalia Kukulska (35-lecie) i Grzegorz Hyży (10-lecie).

Wokalistom śpiewającym „legendarne przeboje” akompaniowały Orkiestra Polskiego Radia i Orkiestra pod dyktando Grzegorza Urbana, a choreograficznym wsparciem służyła grupa taneczna Volt Agustina Egurroli, które towarzyszyły artystom podczas wszystkich niemalże koncertów 58. KFPP. Oprawę scenograficzną tegorocznego święta polskiej piosenki obmyślił (jak w latach poprzednich) Giorgios Stylianou-Matsis. Za scenariusz i reżyserię tego koncertu odpowiadał duet: Tomasz Klimek i Mikołaj Dobrowolski.

Drugim koncertem tego wieczoru były konkursowe „Debiuty” według scenariusza i w reżyserii Grzegorza Sadurskiego. Występy rozpoczął zespół Ogień (laureat „Debiutów” 54. KFPP) piosenką *Wprost do gwiazd*. Następnie prowadzący: Tomasz Kammel, Ida Nowakowska i Tomasz Wolny powitali publiczność i poinformowali o przygotowaniu przez organizatorów kapsuły czasu, w której każdy z uczestników umieścił ważny dla niego przedmiot. Rozpoczął się konkurs, w którym dziesięcioro startujących wykonywało autorskie piosenki.

Jako pierwszy, z utworem *Burza*, zaprezentował się Bartek Deryło. Następnie Amelia

Andryszczyk z zespołem wykonała utwór *18 świeczek*. Trzecim debiutantem był Łukasz Brodowski, który zaśpiewał piosenkę *Zabierz mnie*. Sabina Szewczyk zaprezentowała się w piosence *Pancerny płaszcz*, a Tomasz Bulzak w utworze *Mury Jerycha*. Daria Barszczyk na konkurs przygotowała piosenkę *Skrzydła*. Janek Traczyk zaśpiewał *Nadal jestem*, a ósmy wykonawca, KasjaN, wykonał utwór *Droga jak sen*. Anię Byrcyn publiczność i jury usłyszeli w piosence *Chowam się*, a Tadeusza Seiberta – ostatniego uczestnika rywalizacji – w utworze *Pod prąd*.

W przerwie przeznaczonej na obrady jury widzowie mogli wysłuchać kilku polskich przebojów w nowych interpretacjach: *Żyć kolorowo* Alicji Szemplińskiej, *Och życie, kocham cię nad życie* Krystiana Ochmana i we wspólnym ich wykonaniu *Co mi panie dasz*, *Piosenkę światłoczułą* Marty Gałuszewskiej i *Pod niebem pełnym cudów* Filipa Lato oraz *I wszystko się może zdarzyć* wykonane przez ten duet, a na zakończenie *Małe szczęścia* zaśpiewane w kwartecie wspomnianych artystów. Publiczność zabawił także jubilat, zespół Lombard. Ze sceny popłynęły dźwięki kultowych przebojów, m.in.: *Przeżyj to sam*, *Droga pani* z TV, *Gołębi puch*, *Diamantowa kula*, *Adriatyk*, *ocean gorący*, *Nasz ostatni taniec*, *Déjà Vu*. Po występie zespołu uzupełniono i zalakowano zawartość kapsuły czasu, a debiutanci wykonali utwór z repertuaru Bogusława Meca *Nie biegnij tak*.

Chwilę później ogłoszono nazwiska laureatów. Zwycięzcę nagrody głównej im. Anny Jantar wyłoniło jury w składzie: Izabela Trojanowska, Grzegorz Stróźniak, Wanda Kwietniewska (ZAIKS), Rafał Poliwoda (dyrektor Narodowego Centrum Polskiej Piosenki) i Łukasz Ciechański (PR3). Ich numerem 1 została Ania Byrcyn. Drugi ze zwycięzców został wybrany przez publiczność w głosowaniu SMS-owym. Okazał się nim Janek Traczyk. Laureaci mieli okazję zaprezentować się na scenie jeszcze raz.

4 WRZEŚNIA

Drugi dzień 58. KFPP w amfiteatrze wypełniony był dwoma koncertami. Pierwszy z nich – „Wielkie przeboje małego ekranu” – był powrotem do piosenek kojarzonych z popularnymi serialami i programami telewizyjnymi oraz transmisjami z estrad festiwalowych.

Na początku zabrzmiała piosenka tytułowa z serialu *Wojna domowa*. Przypomniła ją chór Sound'n'Grace, który zaśpiewał również *Balladę o małym rycerzu* znaną z wykonania Leszka Herdegena w *Przygodach pana Michała*. Tomasz Stockinger zaśpiewał *Balladę o pancernych* (czyli *Deszcze niespokojne*), którą w serialu *Czterej pancerni i pies* wykonywał Edmund Fetting. Po *Karuzelę z Madonnami* Ewy Demarczyk sięgnęła Halina Mlynkova. Grupa Pączki w Tłuszczu (z Tomaszem Karolakiem) wykonała utwór *Tylko wróć* pochodzący z serialu *Wojna domowa*. Alicja Majewska z akompaniamentem Włodzimierza Korcza przypomniała tytułową melodię serialu *07 zgłoś się* w piosence *Przed nocą i mgłą*. Andrzej Rosiewicz zaśpiewał hit z *Czterdziestolatka*. Rodzinna grupa Pectus wykonała *Balladę o Tolku Bananie*, a Tadeusz Chudecki piosenkę *Absolutnie* z serialu *Droga*. Andrzej Młynarczyk zaśpiewał *Wakacje z blondynką*, a zespół VOX przypomniał swój *Bananowy song*. Chór Sound'n'Grace kolejny raz pojawił się w koncercie z piosenką-wizytówką programu „5-10-15”. Marek Molak sięgnął po *Uciekaj moje serce*, Grzegorz Skawiński zinterpretował *W labiryncie ludzkich spraw*, a Janusz Radek *Zmienników*. Sonia Maselik zaśpiewała *Sweet, sweet Tulipan*. Ryszard Rynkowski pojawił się na scenie w przeboju *Życie jest nowelą* z serialu *Klan*. Maryla Rodowicz zaśpiewała swoje przeboje *Małgośka* i *Wielka woda*. Varius Manx z Kasią Stankiewicz przypomniał kompozycję *Zabij mnie* z filmu *Młode wilki*, Anna Jurkiewicz natomiast serialowe *Na dobre i na złe*. Później usłyszeliśmy *M jak miłość* i *Nie pytaj o miłość* wykonane przez Sławka Uniatowskie-

go i Anię Dąbrowską. Grupa Ira przypomniała utwór *Parę chwil* z serialu *Egzamin z życia*. Laureaci telewizyjnych *talent show* – siostry Szydlowskie, Barbara Parzczewska, Marta Gałuszewska i Sara Egwu James oraz Rafał Brzozowski – zaprezentowali się w przeboju Krzysztofa Krawczyka *Chciałem być*.

Wokalista pozostał na scenie, aby zaśpiewać przebój grupy Ziyo *Magiczne słowa*, stanowiący czołówkę programu „Rolnik szuka żony”, a wiodącą piosenkę *Sanatorium miłości* pt. *Bo życie jedno mam* wykonał Edward Hulewicz. Laureatki konkursu Eurowizja Junior, Roksana Węgiel i Viki Gabor, przypomniały zwycięskie piosenki *Anyone I Want to Be* i *Superhero*. Pierwszy sobotni koncert zakończyło wymowne *Ale to już było* Maryli Rodowicz, do której dołączyli wszyscy występujący wykonawcy.

Gospodarzami koncertu byli Tomasz Kammel i Beata Chmielowska-Olech, występujący w roli ponadczasowych prezenterów, a wspomagał ich Tomasz Karolak jako telewidz Janusz. Piosenki przeplatane były archiwalnymi materiałami filmowymi z lektorskim komentarzem upersonifikowanej telewizji (głos Marty Manowskiej). Scenariusz i reżyserię tego wydarzenia powierzono Konradowi Smudze.

Drugą część wieczoru poświęcono utworom premierowym. Rozpoczął go występ ubiegłorocznych laureatek konkursu: Lanberry z piosenką *Plan awaryjny* i Stanisławy Celińskiej z piosenką *Niech minie złość*. W „Premierach” 58. KFPP zaprezentowało się 10 wykonawców, których piosenki zostały zakwalifikowane przez Radę Artystyczną Festiwalu. Wystąpili kolejno: formacja Three Of Us w utworze *Szklany sufity*, Krystian Ochman z piosenką *Prometeusz*, PUTONROCK w *Mamy lato*, Martin Lange z utworem *Kłamiesz*, Natalia Zastępa w *Wiesz, jak jest*, A.S.A. Anna Sokółowska Alabrudzińska wykonała *Lubię...*, Bar-

tek Królik *Zakochana*, Paulla piosenkę *Ostatnia noc*, Kasia Moś & Jarecki *Dobre moce*, a Roksa-na Węgiel utwór *Korona*.

Uczestnicy konkursu rywalizowali o nagrodę im. Karola Musioła przyznaną przez publiczność w głosowaniu SMS oraz o nagrodę jury w składzie: Rafał Poliwoda (dyrektor NCPP), Mieczysław Jurecki (ZAiKS), Łukasz Ciechański (PR3), Lanberry i Tomasz Szczepanik (Pectus). Podczas oczekiwania na wyniki głosowania publiczność wysłuchiwała interpretacji kilku piosenek Marka Grechuty z okazji 50. rocznicy wydania płyty *Marek Grechuta i Anawa*. Na scenie pojawili się: Sławek Uniatowski w *Tangu Anawa*, Alicja Szemplińska wykonała *Dni, których nie znamy*, a Marcin Sójka *Będziesz moją panią*. Byliśmy też świadkami wręczenia jubileuszowej nagrody Stanowi Borysowi przez Jana Traczyka.

Następnie Agata Konarska (rzecznik prasowy Festiwalu) ogłosiła werdykt jury konkursu „Premier”, które doceniło wykonanie opolanki Natalii Zastępy. Krystian Ochman natomiast zwyciężył w SMS-owym głosowaniu widzów. Nagrodę im. Karola Musioła, ceramiczną statuetkę Karolinki, wręczył mu Prezydent Opola Arkadiusz Wiśniewski. Stowarzyszenie Autorów ZAiKS przyznało nagrodę za najlepszą muzykę utworowi *Wiesz, jak jest* (Michał Pietrzak i Juliusz Kamil) Natalii Zastępy, a za tekst piosenki *Dobre moce* (Mateusz Krautwurst i Marcin Śmiałek) w wykonaniu Kasi Moś i Jareckiego. Wręczała je w imieniu Stowarzyszenia Wanda Kwietniewska, członek Zarządu ZAiKS. Koncert „Premiery” swoją formę zawdzięczał scenariuszowi i reżyserii Bolesława Pawicy, a poprowadził go Tomasz Kammel.

5 WRZEŚNIA

Trzeci dzień 58. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu poświęcono pamięci Krzysztofa Krawczyka. Podczas koncertu „Krzysztof

Krawczyk. Ostatni raz zatańczysz ze mną” zaproszeni artyści zmierzali się z jego repertuarem.

Jako pierwsi na scenie pojawili się Kuba Badach i Andrzej Lampert wykonujący utwór *Rysunek na szkle*. Później publiczność mogła usłyszeć *Parostatek* w interpretacji Kamila Bednarka. Zespół Enej, Zazule i Górale przypomnieli piosenkę *Ślady na piasku*, *Ojda, ojda* oraz *Mój przyjacielu*. Następnie Ania Dąbrowska wystąpiła z utworem *Bo jesteś ty*, a Marcin Sójka z *Jak minął dzień*. Ania Karwan zaśpiewała utwór *Pogrążona we śnie Natalia*. Grzegorz Skawiński przypomniał *Nie zostało nam już nic* i *Pokolenie* zespołu Kombii – utwór, który był też w repertuarze Krzysztofa Krawczyka. Grzegorz Markocki zaśpiewał *Ostatni raz zatańczysz ze mną*. Sebastian Riedel swój występ rozpoczął dźwiękami harmonijki i zaśpiewał *Chciałem być*. Następnie na scenie pojawił się Kuba Badach z piosenką *Za tobą pójdę jak na bal*, po nim Maciej Balcar przypomniał balladę *Życia mała garść*, a Grzegorz Hyży utwór *Smak skandali*. Katarzyna Cerekwicka zaśpiewała wzruszającą kompozycję *To, co dał nam świat*. Następnie na scenie pojawili się Trubadurzy, zespół, którego współtwórcą był Krzysztof Krawczyk. Grupa wykonała hity: *Kasia*, *Przyjedź mamie na przysięgę*, *Będziesz ty* i *Znamy się tylko z widzenia*. Kolejną piosenkę, *Nim zgaśnie dzień*, zaśpiewał Andrzej Lampert, *Jak przeżyć wszystko jeszcze raz* przypomniała Olga Szomańska. Na koniec widzowie usłyszeli piosenkę *Miękko i czule* oraz refren *Ostatni raz zatańczysz ze mną* w wykonaniu wszystkich uczestników koncertu.

Podczas występów wykorzystano archiwalne materiały telewizyjne z udziałem muzyka i te pochodzące z prywatnych zbiorów Andrzeja Kosmali – przyjaciela i menedżera artysty. Gospodarzami wieczoru byli Agatka Konarska i Paweł Sztompke. Za scenariusz i reżyserię opowiadał Michał Bandurski, współreżyser dokumentu filmowego *Krzysztof Krawczyk – całe*

moje życie, którego fragmenty również stanowiły ilustrację tego sentymentalnego wieczoru.

Drugą jego część wypełnił koncert piosenki literackiej „Świat słowami malowany”, który rozpoczął się utworem *Niebo do wynajęcia* w wykonaniu wszystkich uczestników. Chwilę później prowadzący Jolanta Fraszyńska i Marek Bukowski zaprosili publiczność do posłuchania „piosenek z tekstem i sensem”. Pierwszy na scenie pojawił się Janek Traczyk z piosenką *Na moście w Avignon*. Utwór *Ja wysiadam* przypomniała Magdalena Kumorek, a Łukasz Zagrobelny przebój grupy Myslovitz *Długość dźwięku samotności*. Filip Gurlacz zaśpiewał *Nieustanne tango*. Następnie swoją wersję utworu rapera Pezeta *Nisko jest niebo* zaprezentował Jerzy Grzechnik. *Nie poganiaj mnie, bo tracę oddech* przedstawił Jacek Lenartowicz. Pierwszy duet koncertu – Anna Dereszowska i Janek Traczyk – wykonali *Martwe morze*. Maciej Miecznikowski zaśpiewał z kolei *Wielką wodę* z repertuaru Maryli Rodowicz. Dagmara Bryzek wystąpiła z kompozycją *Kolega Maj*, a Olga Bończyk z *W moim magicznym domu*. Janusz Radek wykonał jeden z przebojów Brodki *Granda*, a potem na scenie pojawiła się Katarzyna Dąbrowska z piosenką *Meluzyna*. I ponownie Anna Dereszowska w duecie, tym razem z Filipem Gurlaczem, zaśpiewała piosenkę *Gaj*. Elżbieta Romanowska zaprezentowała publiczności *Byłam różą*, a Magdalena Smalara hit Renaty Przemyk *Babę zesłał Bóg*. Krzysztof Szczepaniak wystąpił z utworem Grechuty *W dzikie wino zaplątani*. Drugi raz na scenie pojawił się Łukasz Zagrobelny, teraz wspólnie z Katarzyną Dąbrowską wykonali przebój *Zawsze tam, gdzie ty*. Balladę *Czas nas uczy pogody* zinterpretowała Aleksandra Nieśpielak. Piotr Gawron-Jedlikowski przypomniał *Ogród serce Daabu*. Po nim na scenę wyszła Jolanta Fraszyńska z piosenką *Jestem kobietą*, a następnie zabrzmiał chór Gospel Rain w klasyku *Zegarmistrz światła purpurowy*. Koncert Świat słowami malowany zakończyło wspólne wykonanie utworów *Pamiętajcie o ogrodach*

oraz *Trzymaj się swoich chmur* z tekstami Jonasa Kofty i Andrzeja Poniedziałkiego. Widowisko było ubarwione występami grupy Art Kolor Ballet, a toczyło się według scenariusza i w reżyserii Beaty Szymańskiej.

6 WRZEŚNIA

Ostatni dzień festiwalu – poniedziałek – od 2018 r. przeznaczony jest na koncert „Scena Alternatywna” transmitowany w kanale TVP Kultura. Na tegoroczny złożyły się dwie części: „Scena Alternatywna – Alternatywny Rock” oraz „Scena Alternatywna – Muzyka z Innej Planety”. Ich gospodarzami byli Katarzyna „Novika” Nowicka i Marek Horodniczy.

W pierwszej części koncertu wystąpił, prowadzony przez Roberta „Litzę” Friedricha, zespół Luxtorpeda. Panowie zaprezentowali się z utworami: *Siódme*, *List*, *Cel*, *Samotna* i *Mambałaga* oraz w rozmowie z Markiem Horodniczym. Kolejnym wykonawcą był Grzech, czyli Grzegorz Marteki – muzyk, kompozytor i multiinstrumentalista, który swoją twórczość określił jako mieszaninę punk rocka i psychodelii. Z zespołem przedstawił następujące utwory: *Francuska pirania*, *Kolejka*, *Poukladana piosenka*, *Jeden dzień* i *Kręta generacja*.

W części drugiej „Muzyka z innej planety” usłyszeliśmy przedstawicieli szeroko rozumianej sceny alternatywnej. Każdy z nich zaprezentował się w krótkiej rozmowie i recitalu, na który złożyło się kilka utworów. Rozpoczęła Kaśka Sochacka piosenkami: *Boję się o ciebie*, *Wiśnia*, *Spędź ze mną trochę czasu jeszcze*. Indierockowa grupa Sonbird zagrała i zaśpiewała utwory: *Niepoważny*, *Głodny* i *Wodospady*. Raper Eldo wspomagany przez DJ-a Daniela Drumz przedstawił *Miasto słońca*, *Nie pytaj o nią* i *Granice*. Kiedy na scenę wszedł zespół Bownik, określający swoją twórczość jako vegan disco, popłynęły dźwięki *Maikop*, *Mam co robić* i *Leonardo*. Wokalistka Luna wystąpiła z utworami *Mniej*, *Wirtualne przedmieście*, *Za-*

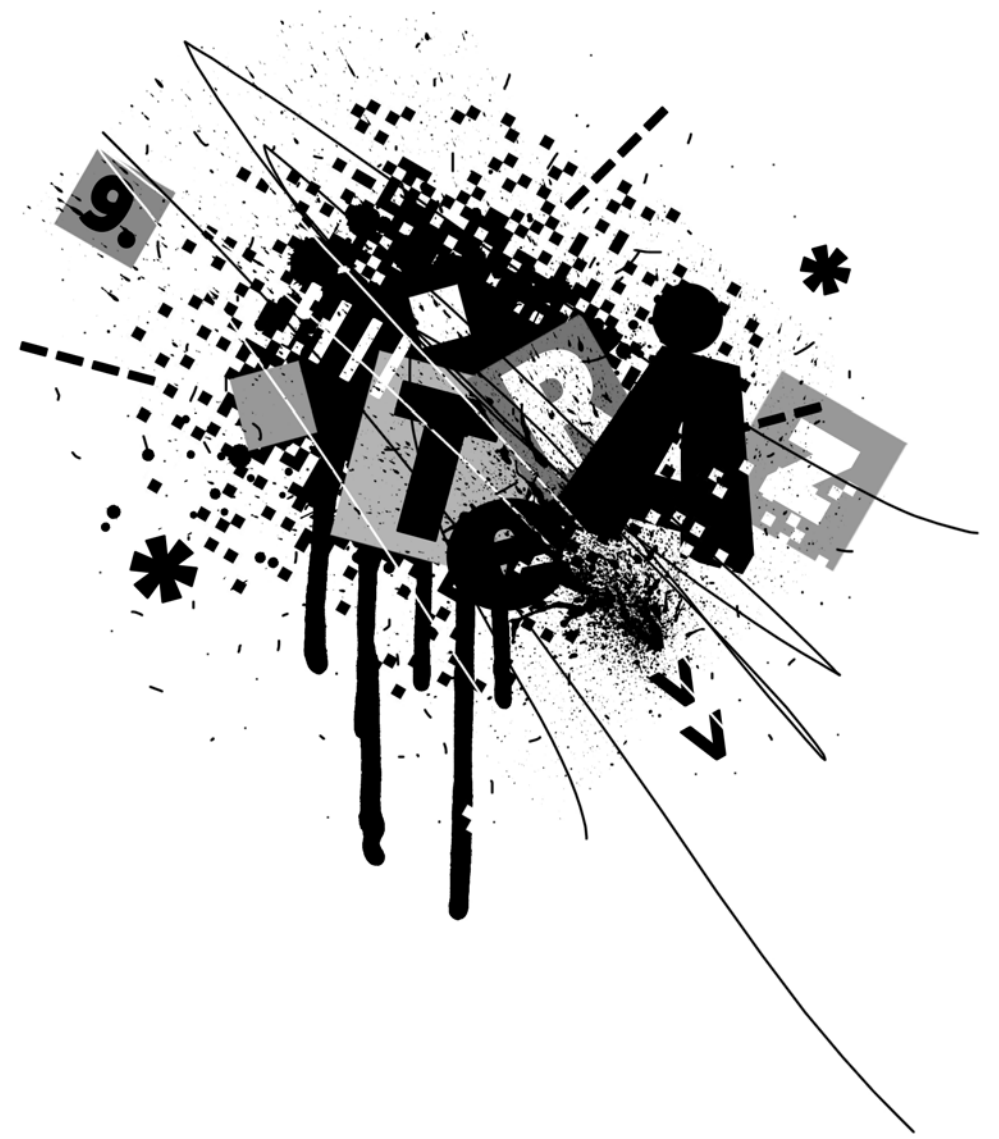
bierz mnie i Zgaś. Ostatni, najdłuższy set koncertu przedstawił duet Rysy i wokalista Michał Anioł. Złożyły się na niego: *Miejsca, 88, The Fib, Anima, Czo Oju, Kilo i 4GET*.

Występom artystów towarzyszyły teledyski wytwórni fonograficznych i materiały archiwalne TVP oraz ilustracje graficzne autorstwa Daniela Mroza nawiązujące do literatury Stanisława Lema – patrona tego koncertu. Autorką scenariusza i reżyserii tego wydarzenia była Marzena Strąk.

Jak co roku, prócz rozśpiewanych wieczorów w amfiteatrze, w przestrzeni Opola odbywały się imprezy okołofestiwalowe. Na ścianie ka-

mienicy przy ulicy Krakowskiej 34A odsłonięto mural Krzysztofa Krawczyka, a na opolskim rynku znów działały Kawiarenki z Gwiazdami. Ich gośćmi byli m.in.: Katarzyna Cerekwicz, Anna Karwan, Katarzyna Wodecka, Andrzej Rosiewicz. Nieopodal, w Alei Gwiazd Polskiej Piosenki, swoje gwiazdy w tym roku odsłanili: Krystyna Prońko, w imieniu Zbigniewa Wodeckiego jego córka Katarzyna, Jerzy Stuhr i Halina Mlynkowa oraz Sławomir Łosowski i Stan Borys. Tym uroczystościom towarzyszył wokalnie Akademicki Chór Politechniki Opolskiej, obecni byli także przedstawiciel władz miasta oraz Wanda Kwietniewska reprezentująca Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.





Anna Skoczek

PRZETRWAMY...? O PIOSENKACH STANU WOJENNEGO



Przypadająca w 2021 r. 40. rocznica wprowadzenia stanu wojennego w Polsce jest dobrą okazją do przypomnienia poezji tego czasu, a w szczególności piosenek stanu wojennego.

Ukonstytuowanie się Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego (WRON) oraz ogłoszenie 13 grudnia 1981 r. przez Wojciecha Jaruzelskiego stanu wojennego wprowadziło polskie społeczeństwo oraz twórców kultury w stan osłupienia. To traumatyczne wydarzenie zaowocowało eksplozją tekstów literackich: wierszy, piosenek, ballad, parafraz, kontrafaktur¹. Związek z zaistniałymi wydarzeniami odczuli poeci wszystkich generacji, by wymienić młodych: Tomasza Jastruna, Bronisława Maja, Jana Polkowskiego, nieco starszych: Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego, a także Ernesta Brylla, Jarosława Marka Rymkiewicza oraz trochę starszych:

Zbigniewa Herberta, Wiktora Woroszyłskiego, Mirona Białoszewskiego, Annę Kamieńską, Czesława Miłosza. Autorzy ci reprezentują nurt poezji „wysokiego obiegu” w liryce stanu wojennego. Zbiorowy głos stał się postawą „politycznie zobowiązującą” – jak pisze Mieczysław Inglot: *Do tego stopnia, że nieobecność Tadeusza Różewicza została nie tylko zauważona, ale wręcz napiętnowana*².

Ale 13 grudnia 1981 r. stał się przeżyciem o takiej sile i dramatyzmie, że własne emocje, obawy, lęki, własną ocenę rzeczywistości postanowili wyrazić nie tylko profesjonalni twórcy; także rzesza anonimowych autorów z literackim Parnasem nie mających aż do tej pory nic wspólnego. Stan wojenny wyzwolił u nich potrzebę wypowiedzenia protestu, osobistego głosu sprzeciwu w formie mowy wiązanej. Zaowocowało to zjawiskiem anonimowej okolicznościowej poezji stanu wojennego.

¹ Zob. A. Skoczek, *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*, Kraków 2004.

² M. Inglot, *O poezji stanu wojennego*, „Język Polski w Szkole Średniej” 1992/93, nr 1(25).

Wiersze te odwołują się do tradycji niepodległościowej, rozwijają kanon tyrtejski i mesjanistyczny, w utworach tego nurtu występują treści religijne i patriotyczne, kult bohaterów i męczenników. Szczególną intencją autorów jest osiągnięcie efektu prawdy i przedstawienie realiów rzeczywistości, co wyraził Leszek Szaruga w wierszu *Tylko tak*:

masz zapisywać fakty
masz ocalać pamięć
wiersz ma być dokumentem
porzuć piękne słowa [...]
zastrzeleni górnicy
tobie swój głos oddali
tylko tak mogą mówić
tylko tak mogą krzyczeć

Koncepcja poety romantycznej proveniencji oraz szczególnej roli poezji w życiu narodu³ – to cechy liryki stanu wojennego. Obok nurtu romantyczno-martyrologicznego w poezji stanu wojennego obserwujemy hipertrofię pieśni. Pieśń staje się symbolem buntu, niezłomności, hartu ducha. Pełni także funkcje terapeutyczne. Wśród strajkujących robotników czy później w ośrodkach internowania wspólne śpiewanie pieśni buduje poczucie wspólnoty. Sięga się po utwory narodowe, patriotyczne: *Mazurek Dąbrowskiego*, *Rotę*, pieśni legionowe: *My pierwsza brygada*, folklor okupacyjny i tzw. zakazane piosenki, ale także po piosenki współczesne. Fenomen pieśni w kulturze omawianego okresu próbowała badać Maria Janion. Jej zdaniem: *Popularność pieśni w kulturze politycznej czasów strajku wyrasta z tych samych korzeni, co analogiczne zjawiska okresu międzypowstaniowego, ale jest czymś treściowo i funkcjonalnie*

*odmiennym. Łączy cechy popularnego obiegu literatury „wysokiej” oraz spontanicznej twórczości regulowanej zarówno wzorami tradycji, jak normami kultury środowiska ludowego. W twórczości tej dokonuje się swoisty proces ujednolicenia różnych inspiracji na poziomie umożliwiającym powszechną zrozumiałość, emocjonalną bliskość i praktyczną użyteczność tekstu*⁴.

1. PIEŚNI-SYMBOLE

Mury

Wyrwij murom zęby krat,
Zerwij kajdany, połam bat!
A mury runą, runą, runą
I pogrzebią stary świat!

Słowa te okazały się znaczące dla całego pokolenia. *Mury* Jacka Kaczmarskiego powstały w 1978 r. jako parafraza utworu Lluisa Llach *L'Estaca* (Pal, Słup, Mur). Oryginał katalońskiego pieśniarza był protestem przeciw dyktaturze generała Franco. Filip Łobodziński, lider Zespołu Reprezentacyjnego, wspomina okoliczności powstania utworu Kaczmarskiego: *Jest zimna grudniowa noc 1978 roku, w jednym z warszawskich mieszkań zebrała się grupa artystów i studentów działających w opozycji. Słuchają muzyki i marzą. Podczas tego wieczornego spotkania słuchaliśmy płyty Lluisa Llach. Jackowi Kaczmarskiemu ogromnie spodobała się piosenka katalońskiego barda Lluisa Llach pt. L'Estaca. Wkrótce sam napisał słowa do jej melodii*⁵.

W 1979 r. Kaczmarski wraz ze Zbigniewem Łapińskim i Przemysławem Gintrowskim

występowali z programem poetyckim *Mury*, śpiewając tekst na finał. Piosenka zdobyła sobie ogromną popularność. Stała się symbolem protestu. Gdy w sierpniu 1980 r. utworzono Niezależne Samorządne Związki Zawodowe Solidarność, okrzyknięto ją pieśnią związkowców, a jej autora uznano – wbrew intencji samego twórcy – bardem Solidarności. Wkrótce pieśń zaczęła żyć swym własnym życiem. Była śpiewana podczas strajków w stoczni, zyskała ogromną popularność wśród internowanych w stanie wojennym. Refren piosenki wykorzystano jako sygnał dźwiękowy Radia Solidarność. Internowani zmienili zakończenie pieśni. Zamiast słów: *A mury rosły, rosły, rosły // Łańcuch kołysał się u nóg – śpiewano: A mury runą, runą runą // I pogrzebią stary świat*.

Sam Kaczmarski tak to skomentował: *Słuchałem kiedyś płyty Katalończyka Lluisa Llach, który to śpiewa, a 10 tysięcy ludzi powtarza refren. Tekst tam jest inny, o wyrzucaniu pala, do którego są przywiązani ludzie, ale motyw jakby ten sam. I wyobraziłem sobie sytuację – jako egoista i człowiek, który ceni sobie indywidualizm w życiu – że ktoś tworzy coś bardzo pięknego, bo jest to przepiękna muzyka, przepiękna piosenka, a potem zostaje pozbawiony tego swojego dzieła, bo ludzie to przechwytyują. Dzieło po prostu przestaje być własnością artysty i o tym są Mury. I ballada ta sama siebie wywróżyła, bo z nią się to samo stało. Stała się hymnem, pieśnią ludzi i przestała być moja*⁶.

Mury stały się symbolem walki z reżimem. Odbiorcy w Polsce nie tylko zmienili słowa refrenu, zmienili też pesymistyczny sens utworu. Podmiot liryczny, poeta-śpiewak swą pieśnią porywa, zagrzewa ludzi do walki, ale traci ją na rzecz wywołującego rewolucję tłumu. Słowa re-

frenu są wpisane w cudzysłów, w usta wielotysięcznego tłumu. *Tymczasem* – jak komentuje Kaczmarski, dowodząc, że sens utworu został rozumiany na opak – *postawa tego tłumu udzieliła się również odbiorcom Murów, którzy śpiewali te słowa, jakby były one wskazówką dla ich działania*⁷.

Wykonanie tej pieśni w okresie stanu wojennego wiązało się z represjami. Tragiczne zdarzenie miało miejsce również 2 sierpnia 1983 r. W Gdańsku na Starówce melodię *Murów* na flecie grał Jacek Stefański. Został pobity przez grupę milicjantów, wskutek czego zmarł w szpitalu tydzień później. Odtąd jego bracia – muzycy występowali jako zespół Bez Jacka⁸.

OSTATNIA SZYCHTA NA KWK „PIAST”

Wyjeżdżajcie już chłopcy od Piasta
Pora chłopcy opuścić tę dziurę,
Baby płaczę, napiekły wam ciasta,
Złota klatka uniesie was w górę.

Pieśń upamiętnia górników z kopalni „Piaś” w Tychach, którzy na wieść o wprowadzeniu stanu wojennego ogłosili strajk i prowadzili go najdłużej, bo do 28 grudnia 1981 r. Melodię do tych słów skomponował Jan Krzysztof Kelus, za jej wykonanie został internowany w lipcu 1982 r. i osadzony w Białoleścu, co sam wspomina: *Przebywam obecnie w celi 11, oddz. 4, paw. 4 więzienia w Białoleścu. Znalazłem się tutaj w związku z podejrzeniem, iż mam coś wspólnego z autorstwem bądź wykonawstwem (tzw. „organa ściągania”) nie uważały za stosowne tego sprecyzować) piosenki, która nadana została w pierwszej audycji podziemnego radia „Solidarność”. Ponieważ żaden artysta nie ma obowiązku porozumiewać się z całym światem*

³ *Plomień rozgryzie malowane dzieje, Skarby mieczowi spustoszą złodzieje. Pieśń ujdzie calo! – Pieśni Wajdeloty*, A. Mickiewicz, Konrad Wallenrod, //wolnelektury.pl/media/book/pdf/konrad-wallenrod.pdf [dostęp 2.08.2020].

⁴ M. Janion, *Słowo i symbol w miesiącach przełomu*, „Almanach Stanu Wojennego” 1982, nr 1, s. 17–18.

⁵ *Jak z pala zrobiono mury*, http://wiadomosci.onet.pl, 26 IX 2005 [dostęp 2.08.2020]. Zob. też: *Jak z pala zrobiono mury* www.kaczmarski.art.pl [dostęp 12.12.2021] oraz A. Skoczek, „I był ten śpiew...”. Rola poezji i pieśni w historii i kulturze polskiej (zarys zagadnienia), w: *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze*. Jacek Kaczmarski, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009.

⁶ Rozmowa z Jackiem Kaczmarskim na łamach pisma „Indeks”. Cyt. za: *Mury*, Wikipedia [dostęp 12.12.2021] oraz *Jak z pala zrobiono mury*, www.kaczmarski.art.pl [dostęp 12.12.2021].

⁷ Tamże.

⁸ Wspomnienia Filipa Łobodzińskiego w: *Jak z pala zrobiono mury...* F. Łobodziński wraz z Zespołem Reprezentacyjnym również wykonywał *Mury*. Było to tłumaczenie katalońskiej pieśni dokonane przez Agnieszkę Rurarz.

– a moja np. twórczość nie była i nie jest w zasadzie adresowana do tzw. organów – uznałem za słuszne nie wdawać się z nimi w jakąkolwiek rozmowę. Organa zaś ze swej strony zadecydowały, że nie leży w ich interesie wdawać się w poszlakowy proces o zakazaną piosenkę. Tym bardziej, że zamiast mozolnie zamieniać marne poszlaki w niezbite dowody [...], można mnie było po prostu internować. Przebywam więc obecnie w więzieniu. I będąc w nim – staram się robić swoje. To znaczy między innymi robić piosenki⁹.

Pieśń była bardzo popularna w okresie stanu wojennego. Początkowo w obiegu społecznym funkcjonowała jako anonimowa. Tekst jako ulotkę znalazł na warszawskiej ulicy J.K. Kelus, który nagrał jej wersję śpiewaną i kasety przekazał Zbigniewowi Romaszewskiemu, a ten zadbał o to, by wyemitowało ją Radio „Solidarność”¹⁰. Utwór zaistniał też w prasie podziemnej (tzw. drugi obieg wydawniczy). 11 lutego 1982 r. opublikowano go w „Tygodniku Mazowsze”¹¹. Istnieją też kopie tekstu podpisane nazwiskiem Jakub Broniec. Długo uważano, że jest to nazwisko autora. Sugero- wano tak w materiałach rocznicowych, które ukazywały się w prasie, np. w „Gazecie Wyborczej”, wraz z przedrukowanym utworem¹². Wyjaśnienie autorstwa tekstu nastąpiło dość nieoczekiwanie. Oto pisząca te słowa, przygotowując rozprawę doktorską na temat poezji stanu wojennego, uczestniczyła w organizo- wanej w 1998 r. w Bibliotece Jagiellońskiej przez Fundację Czynu Niepodległościowego (pod patronatem TVP i „Gazety Wyborczej”) akcji zbierania bibuły. Wśród krakowian przy- noszących poźółłke tomiki wierszy lub ulotki była Magdalena Zazula, która miała w ręce ten

wiersz. Wyjaśniła wówczas, że Jakub Broniec to pseudonim, a Ostatnią szczytę na KWK „Pias” napisał jej mąż, już wtedy nieżyjący Jan Michał Zazula¹³.

Jan Michał Zazula (1953–1997) gdy pisał swój wiersz, pracował w Instytucie Fizyki Jądrowej PAN w Krakowie. Był znanym fizykiem, pra- cował też w szwajcarskim CERN (Europejski Instytut Badań Jądrowych), słynął z zami- łowania do gór. Zginął podczas wyprawy na Mont Blanc, przyniesiony lawiną. Jego pieśń oddaje klimat i atmosferę pierwszych dni straj- ku w kopalni, pesymizm i przekonanie, że coś ważnego, co zapoczątkowano w Sierpniu 1980, się skończyło. Mamy też opis polskiej rzeczy- wistości stanu wojennego, ale i odwołanie do świata wartości górniczej braci. Nic też dziw- nego, że zanim rozwiązano zagadkę autorstwa, uważano, że wiersz napisał jakiś górnik:

*Tylko honor jest Wasz, solidarni,
Bryła węgla za polskie sumienie?
Na Was czas, wyjeżdżajcie z kopalni,
wolna Polsko, zepchnięta pod ziemię!*

2. PIOSENKA RELIGIJNA

Ojczyzna ma

*Ojczyzna ma, tyle razy we krwi skąpana,
Ach, jak wielka dziś Twoja rana,
Jakże długo cierpienie Twe trwa.*

Pieśń była hymnem-manifestem pokolenia Solidarności lat 80. Uosabiała nieszczęścia, klęski i przykry los narodu, który na przestrze- ni dziejów musiał się zmagać z zewnętrznym wrogiem, a tym razem cios otrzymał ze strony własnego establishmentu.

*Tyle razy pragnęłaś wolności,
Tyle razy tłumil ją kat,
Ale zawsze czynił to obcy
A dziś brata zabija brat.*

Była śpiewana podczas mszy św. za Ojczy- znę, które spopularyzował ks. Jerzy Popie- łuszko, toteż jemu mylnie przypisywano autorstwo utworu. Tymczasem słowa i me- lodię w pierwszych dniach stanu wojenne- go napisał młody ksiądz michalita – Karol Dąbrowski.

*To było kilka miesięcy po moich święceniach
kapłańskich. Byłem wikariuszem parafii
w Pawlikowicach k. Wieliczki. Z czasów stu-
diów w Krakowie pamiętałem strajki studen-
tów i pracowników Nowej Huty. Te wydarzenia
prowokowały mnie do zastanowienia się, co się
dzieje, że ludzie wychodzą na ulice i protestują,
dlaczego wybuchają strajki. Kiedy ogłoszono
stan wojenny, to wszystko się we mnie odświe-
żyło. Wielu ludzi zostało wyrwanych w środku
nocy i przewiezionych do miejsc internowania,
a ja zastanawiałem się, co czują oni sami i ich
najbliżsi. Pomyślałem wtedy: co mogę zrobić,
żeby tych ludzi wzmocnić, podnieść na duchu?
Przyszła mi na myśl Trylogia Sienkiewicza, na-
pisana „ku pocieszeniu serc”. Wiedziałem, że
muszę stworzyć coś w tym duchu, oczywiście na
miarę swoich możliwości. I znów przypomniały
mi się słowa z Pieśni Wajdeloty – „pieśń ujdzie
cało”. Wziąłem gitarę, zamyśliłem się i zacząłem
wydobywać pierwsze dźwięki smętnej melodii.
Towarzyszył mi symboliczny obraz z licheń-
skiego sanktuarium: biały orzeł skępowany
łańcuchem, lecz próbujący poderwać się do
lotu. Czulem, że po raz kolejny naród pragnie
wolności i tego wszystkiego, co wyrażali ludzie
Solidarności!¹⁴.*

Dąbrowski po raz pierwszy zaśpiewał ją w ro- dzinie Genowefy Stańdy, ale nagranie się nie zachowało. To było pierwsze prywatne wyko- nanie, a pierwsze publiczne miało miejsce pod koniec stycznia 1982 r. W kaplicy Wyższego Seminarium Duchownego Księży Michalitów w Krakowie zaśpiewał ją chór kleryków „Mi- chael”, uświetniając tym samym 70. rocznicę śmierci bł. Bronisława Markiewicza, założycie- la zgromadzenia¹⁵.

Chór „Michael” wykonał tę pieśń również 11 grudnia 1983 r. w kościele św. Stanisława Kost- ki na Żoliborzu w Warszawie, gdzie msze św. za Ojczyznę celebrował ks. Jerzy Popiełuszko. W kościele na Żoliborzu tę pieśń wykonywano jeszcze kilkakrotnie. 29 stycznia 1984 r. zaśpie- wał ją, poproszony przez ks. Popiełuszkę aktor Leon Łochowski. *Bezpieka natychmiast zainte- resowała się wykonawcą. Polecono „zdjąć tego człowieka”. Pan Leon opuścił kościół w przebra- niu¹⁶.*

Ojczyzna ma, zgodnie z życzeniem ks. J. Po- piełuszki, śpiewano na zakończenie każdej mszy św. za Ojczyznę. Zaintonował ją też ktoś z uczestników pogrzebu podczas opuszczania trumny z ciałem Popiełuszki do grobu 3 listo- pada 1984 r., wiążąc na zawsze już pieśń z oso- bą ks. Jerzego¹⁷.

W cieniu tej pieśni pozostaje inna – *Matko* Boża z Betlejem, do której słowa napisał ks. Józef Majkowski, a muzykę skomponował o. Alfons Kłaman:

*Matko Boża z Betlejemu
Nad Dzieciątkiem pochylona
Każde dziecko polskiej ziemi
W swe matczyne weź ramiona*

⁹ J.K. Kelus, „Z nie skończoną wciąż piosenką...”. 1980–1982, Warszawa 1982, s. 47. Zob. też A. Skoczek, *Poezja świadectwa i sprzeciwu...*

¹⁰ M. Olszewski, Zwyczajny opór Jakuba Bronica, „Gazeta Wyborcza” 2006 z 12.12. Zob. też krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,3787488.html [dostęp 2.08.2020].

¹¹ Por. A. Skoczek, *Poezja świadectwa i sprzeciwu...*, s. 8.

¹² Wiersz został opublikowany w 17. rocznicę wprowadzenia stanu wojennego. Zob. „Gazeta Wyborcza” 1998 z 14.12, s. 1.

¹³ Informację tę zamieszczono w rozprawie doktorskiej obronionej w 2000 r. i jej wersji drukowanej w 2004 r. Zob. *Poezja świadectwa i sprze- ciwu...*, s. 43. Szerzej o autorze i genezie pieśni pisał w 2006 r. M. Olszewski na łamach „Gazety Wyborczej” (dz. cyt.).

¹⁴ W rocznicę stanu wojennego. Historia pieśni, która dawała nadzieję. Z ks. Karolem Dąbrowskim michalitą rozmawia Jaromir Kwiatkowski, Dziennik parafialny.pl, 13.12.2013, <http://dziennikparafialny.pl/2013/w-rocznice-stanu-wojennego-historia-piesni-ktora-dawala-nadzieje/> [dostęp 3.08.2020].

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

Mimo mniejszej popularności odegrała również znaczącą rolę.

3. ANONIMOWA PIOSENKA STANU WOJENNEGO

Orla wrona nie pokona

*W noc grudniową o północy dekret ogłoszono
Narodowi wojnę wydał ślepy ze swą wroną.
Pędzą czołgi i tankietki, a za nimi ZOMO
Ale wroga jakoś nie ma lub nie dowieziono.*

*Ref. Nas nie złamie żadna siła, ducha nie osłabi
Orla wrona nie pokona, my niepokonani.
La, la, la, la, la, la, la, la,
La, la, la, la, la, la, la, la.*

Piosenka była śpiewana przez internowanych w różnych obozach w całej Polsce. W „drugim obiegu” zamieszczono ją w antologii *Głosy zza muru. Wiersze i piosenki z obozów dla internowanych (grudzień '81 – listopad '82)*.

Anonimowi, nieprofesjonalni twórcy piszą wiersze humorystyczne, posługują się słownictwem potocznym, by w ten sposób przeciwstawić się językowi propagandy politycznej, tzw. nowomowie, i tym samym zaprotestować wobec wprowadzonej przez władzę rzeczywistości. Odwołują się do retoryki wojennej (czołgi, tanki), ale też świat przedstawiony w tych utworach jest jednoznaczny. Jest naród i jego wróg (władza, ZOMO), my i oni. Liczne aluzje do oficjalnej propagandy demaskują fałsz i obłudę władzy, np. *wroga nie ma lub nie dowieziono* jest aluzją do braków towarów w sklepie. Język i myślenie potoczne odwoływały się do świadomości grupy, były czynnikiem integrującym, co w sytuacji zniewolenia (internowania), dzielenia wspólnego losu w więziennej celi miało niebagatelne znaczenie. Możliwość wymiany myśli w języku zrozumiałym dla każdego pozwalała „oswoić” wroga, zdegradować go ostrzem satyry, wzajemnie podnieść się na duchu. Język potoczny był czynnikiem dystynktywnym – posługiwała się nim wspólnota pokrzywdzonych, wróg

mówił „innym” językiem. Humor, ironia, czasem inwektywy mają w tych utworach funkcje terapeutyczne. Wróg ośmieszony przestaje być straszny. Wiersz, piosenka pozwalały przetrwać.

Język potoczny w piosence stanu wojennego aktualizuje też elementy prowincjonalne, żargon, gwarę, co jest dowodem silnego nacechowania emocjonalnego tych utworów. Nobilituje się gwarę. W latach 80. XX w. przestała ona bowiem być głównym środkiem komunikacji w środowisku wiejskim. Przykład tego znajdujemy w kolejnej piosence *Choćbyś Wojtuś sto dekretów wyrzuchiwał*:

*Choćbyś Wojtuś sto dekretów wyrzuchiwał,
Choćbyś sypkich śwarnych chłopców internował –
Solidarność nie zginie w góralskie dziedzinie,
Nie ty będziesz nam górolom harnasiował.*

Utwór jest także dowodem niezłomnej wiary, że czas stanu wojennego się skończy i nastanie wolność.

4. PIOSENKA PROFESJONALNYCH AUTORÓW

Przetrwamy

*Dopóki zwykle, proste słowa
Nie wynaturzą się żałośnie,
Póki pokrętna nowomowa
Zakalcem w ustach nam nie rośnie,
Dopóki prawdę nazywamy,
Nieustępliwie ćwicząc wargi
W mowie Miłosza, w mowie Skargi,
Przetrwamy, przetrwamy, przetrwamy.*

Autorem słów jest Wojciech Młynarski, muzykę skomponował Jerzy Derfel. Utwór powstał w 1980 r. i pochodzi z musicalu *Wesołego powszedniego dnia*, nie jest więc piosenką *stricto* pochodzącą z czasu stanu wojennego, przywołujemy ją w tym miejscu ze względu na popularność w omawianym okresie. Opublikowano ją w antologii *Na skrzyżowaniu Europy i Azji*.

Wyznacznikiem twórczości naprawdę znaczącej jest ponadczasowe przesłanie, jakie niesie. Taki jest utwór W. Młynarskiego. Znajdujemy w nim wezwanie do szacunku, dialogu, porozumienia, wzajemnej życzliwości i ciepła w stosunkach międzyludzkich. Jest to warunek przetrwania narodu i szerzej – gatunku ludzkiego. Piosenka odbierana dziś, po 40 latach od jej powstania, jest niezmiernie aktualna. Wyraża niezłomne przekonanie autora o tym, co jest najważniejsze:

*Dopóki siada się do stołu,
By łamać chleb – nie postulaty,
Dopóki z sobą rozmawiamy
Z szacunkiem, ciepło, szczerze, miło,
A nie z bezmyślną, tępą siłą,
Przetrwamy, przetrwamy, przetrwamy.*

Symbolicznym dopełnieniem twórczości, którą określiliśmy w tym szkicu umownie mianem piosenki stanu wojennego, jest *Nasza klasa* Jacka Kaczmarskiego.

*Co się stało z naszą klasą?
Pyta Adam w Tel Awiwie
Ciężko sprostać takim czasom
Ciężko w ogóle żyć uczciwie*

Pierwsza część utworu, najbardziej znana, zaczynająca się od powyższych słów, została napisana 7 maja 1983 r. Po czterech latach, 3 czerwca 1987 r. powstała druga część:

BIBLIOGRAFIA

- Inglot M., *O poezji stanu wojennego* „Język Polski w Szkole Średniej” 1992/1993 nr 1(25).
Jak z pala zrobiono mury, <http://wiadomosci.onet.pl>, 26 IX 2005, [dostęp 2.08.2020].
 Janion M., *„Słowo i symbol w miesiącach przełomu* „Almanach Stanu Wojennego” 1982, nr 1.
 Olszewski M., *Zwyczajny opór Jakuba Brońca*, „Gazeta Wyborcza” 2006 z 12 XII.
 Rozmowa z Jackiem Kaczmarskim na łamach pisma „Indeks”. Cyt. za: Mury, Wikipedia [dostęp 12.12. 2021]
 Skoczek A., *„I był ten śpiew...” Rola poezji i pieśni w historii i kulturze polskiej (zarys zagadnienia)*, w: *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze*. Jacek Kaczmarski, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009.
 Skoczek A., *Poezja stanu wojennego. Antologia wierszy, piosenek, kontrafaktów, parafraz, fraszek*, Kraków 2014.
 Skoczek A., *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*, Kraków 2004.
W rocznicę stanu wojennego. Historia pieśni, która dawała nadzieję. Z ks. Karolem Dąbrowskim michalitą rozmawia Jaromir Kwiatkowski, Dziennik parafialny.pl, 13.12.2013, <http://dziennikparafialny.pl/2013/w-rocznice-stanu-wojennego-historia-piesni-ktora-dawala-nadzieje/> [dostęp 3.08.2020].
 wolnelektury.pl/media/book/pdf/konrad-wallenrod.pdf [dostęp 2.08.2020].
 krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,3787488.html [dostęp 2.08.2020].

*Odnalazłem klasę całą
Na wygnaniu, w kraju, w grobie
Ale coś się pozmieniało:
Każdy sobie żywot skrobie [...]*

Klasa pełni rolę symbolu, ale Kaczmarski, odnotowując indywidualne ścieżki kariery i losy kolegów, w sposób profetyczny zauważył rozpad wspólnoty, najpierw szkolnej, a w dalszej konsekwencji całej generacji. Do *Naszej klasy* pieśniarz powrócił jeszcze raz w 1992 r., tworząc nową wersję, znaną pt. *Nasza klasa 2* lub *Nasza klasa '92*.

*

Piosenka stanu wojennego odczytywana w 40. rocznicę grudniowej nocy skłania do refleksji i prowadzi do konstatacji, że pokolenie, które było uczestnikiem i świadkiem tamtych wydarzeń, cechuje idealizm i niezłomne przeświadczenie, że dobro zwycięży, a naród odzyska wolność. Ale była to też generacja, która kierowała się w swoim życiu określonymi wartościami, wypływającymi najczęściej z etyki chrześcijańskiej. Pokoleniu stanu wojennego najzwyczajniej w życiu – tak społecznym, jak i zawodowym – o coś szło! Dlatego możliwe było przekonanie Młynarskiego – przetrwamy! Czy dziś, w Roku Pańskim 2021, obserwując mocno podzielone społeczeństwo, kult konsumpcjonizmu i zanik lub transformację wartości, mógłby z taką samą pewnością to powtórzyć? Szczerze wątpię. A więc – przetrwamy...?

Krzysztof Gajda

PROTEST SONG 2020¹

*Trudno przeczuć, jak ogromną rolę odegrały pieśni
w formowaniu przyszłych rewolucjonistów.
Aleksander Wat, Dziennik bez samogłosek*

Rok 2020 był to dziwny rok, w którym powstało więcej protest songów niż w poprzednich kilku dekadach łącznie. Wpływ pandemii koronawirusa na życie społeczeństw, rzeczywistość polityczna naznaczona konfliktami w wielu miejscach świata powodowały napięcia, które swoje odbicie znajdowały w masowych protestach, a te z kolei rodziły niespotykaną od dawna aktywność artystyczną. Jedną z form wyrażania buntu i solidarności z protestującymi na ulicach było spontaniczne tworzenie protest songów, a gatunek ten przeżył w 2020 r. prawdziwy renesans także w Polsce, stając się jednym z ważniejszych świadectw swojego czasu.

GORĄCA SZESNASTKA

Kiedy na początku roku 2020 zaczęły docierać informacje o odkryciu w Chinach tajemniczego wirusa, mało kto wyobrażał sobie, do jakiej sytuacji doprowadzi to w nadchodzą-

cych miesiącach. Politycznie pierwsze półroczcie miało być zdominowane przez kampanię wyborczą na urząd Prezydenta RP – wybory zaplanowane zostały na maj. Doniesienia z północy Włoch, pojawienie się w Polsce pierwszego „pacjenta zero”, ogłoszenie na świecie pandemii przewróciły życie większości państw, społeczeństw, ludzi do góry nogami.

W Polsce, gdzie niedofinansowanie służby zdrowia jest stanem permanentnym, bardzo szybko pojawiły się obawy o wytrzymałość systemu. Na takim tle i przy coraz poważniejszych ograniczeniach toczyła się polityczna walka o organizację wyborów w zaplanowanym terminie. Pod koniec kwietnia, w czasie livestreamu, w którym brało udział dwóch raperów (Solar i Mata), zrodziła się idea charytatywnej zbiórki organizowanej pod hasłem #Hot16Challenge². Było to nawiązanie do akcji sprzed sześciu lat, zainicjowanej przez

¹ Artykuł w skróconej wersji został opublikowany w „Czasie Kultury” 2021, nr 3.

Solara, w której raperzy mieli za zadanie wykonywać tzw. szesnastkę, czyli szesnastowersową zwrotkę z dowolnym podkładem muzycznym (beatem). Akcję z 2020 r. wyróżniał charytatywny cel, co samo w sobie miało już szczególną wymowę: otwarcia środowiska rapowego na społeczny poważny problem, a było próbą wykorzystania popularności tego gatunku. Rap bowiem już dawno przestał być niszowym zjawiskiem, a dokonania raperów cieszą się milionowymi odśłonami w serwisach streamingowych. Cała akcja, oprócz wymiernego efektu w postaci zebrania ponad 3,5 miliona złotych na pomoc służbie zdrowia, przyniosła zaangażowanie kilku tysięcy wykonawców, bardzo szybko wykroczyła poza ramy środowiska. Rapowali politycy, celebryci, zwyczajni ludzie umieszczali nagrania w sieci, a powszechne rapowanie stało się dla każdego niemal uczestnika okazją do opisanie rzeczywistości. Powszechne były aluzje bądź nawiązania wprost do sytuacji politycznej. Ile wówczas powstało protest songów (czyli utworów zaangażowanych społecznie, odnoszących się krytycznie do władzy) – nie da się zliczyć, natomiast szeroko rozumiana publiczność zetknęła się bezpośrednio ze słowno-muzyczną twórczością zaangażowaną, tworzoną spontanicznie i rozlewającą się po całym kraju, przekraczającą ograniczenia środowiskowe i stylistyczne. Celowo nie podaję tu konkretnych nazwisk uczestników – wiele wystąpień spotykało się z krytyką, niektóre z nich stały się elementem kampanii wyborczej, ale wszystko to świadczy o sile i ogromnym zasięgu akcji.

TWÓJ BÓL

Drugie zdarzenie, które pokazało moc słowa śpiewanego, związane jest z postacią artysty, który od przeszło trzech dekad potrafi wzbudzać społeczne nastroje w sposób niedostępny jakimkolwiek innym twórcom. Kazik Staszewski, bo o nim mowa, 8 maja opublikował singiel *Twój ból jest lepszy niż mój*, promujący

płytę *Zaraza*. Tekst utworu odnosił się do sytuacji z okresu świąt wielkanocnych, kiedy to mimo zamknięcia nekropolii w ramach pandemicznych obostrzeń media odnotowały wizytę Jarosława Kaczyńskiego na cmentarzu, co wzbudziło oburzenie i poczucie niesprawiedliwości, związane z wykorzystywaniem uprzywilejowanej pozycji przez prezesa partii rządzącej. Publicystyczna wymowa utworu Kazika spowodowała rosnącą popularność nagrania, co wyniosło je błyskawicznie na szczyt listy przebojów Programu Trzeciego Polskiego Radia. Unieważnienie notowania przez dyrekcję uruchomiło lawinę zdarzeń, które doprowadziły do ostatecznego demontażu popularnej „Trójki”. Kazik z właściwą sobie ostatnimi czasy bezpretensjonalnością, przy użyciu prostych środków artystycznych, ukazał przeogromny wpływ, jaki na życie społeczne może mieć piosenka. Fraza *Twój ból jest lepszy niż mój* wtargnęła do języka potocznego i na pewno długo w nim pozostanie. Przyczyniając się do kompromitowania mechanizmów sprawowania władzy, satyryczna piosenka utrwaliła zdarzenie, które dla wielu stanowić będzie metonimiczny portret jednego z najważniejszych bohaterów polskiej sceny politycznej początków XXI w.

Do niezwyklej sytuacji z piosenką starszego kolegi z kontestatorskich rejonów mainstreamu odniósł się Fisz (jako autor tekstu), opatrząc (opublikowany w serwisie youtube.pl 17.05.2020) utwór *Mój kraj znika* formacji Fisz Emade Tworzywo komentarzem:

Kazik znika z Trójkowej Listy Przebojów.

Następnego dnia z Trójki znika mój kumpel Bartek Gil.

Trójka znika.

Mój kraj znika.

Sama piosenka (song?) zaś w szerszym znaczeniu opisuje bierność wobec zła. Jest oskarżeniem nie tyle władzy, co społeczeństwa. Władza jest wprawdzie domyślnym sprawcą

nieprawości, ale to ci, którzy *są zajęci*, którzy *jedzą jarmuż*, *uprawiają sporty*, którzy *mówią: daj nam spokój*, są winni temu, że *kraj znika*. Tekst nie przekazuje treści o sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy. Atmosferę buntu pozornie rozbija postępująca trywializacja opisywanych zdarzeń, która jest świadectwem porażki. Song ten ma jednak w całym wymiarze słowno-muzyczno-wizualnym tak silny pierwiastek niezgody, że tytułowa fraza jest zdecydowanie bardziej krzykiem sprzeciwu niż wyrazem zrezygnowanej akceptacji. A o tym, że *Mój kraj...* wznieca buntownicze nastroje, świadczą mogą liczne komentarze użytkowników serwisu.

POLSKIE TANGO

Tym, kim dla pokolenia ery transformacji był w latach 90. Kazik Staszewski, dla dzisiejszych nasto- i dwudziestokilkulatków może być Taco Hemingway. Nawet jeśli określenie *Mickiewicz naszych czasów*² stanowi dla literaturoznawcy raczej komiczną hiperbolę, to ogromna popularność Filipa Szczepniaka (bo tak brzmi prawdziwe nazwisko rapera) jest niekwestionowana. W języku artystycznym Hemingwaya zwraca uwagę talent do plastycznego opisywania rzeczywistości, erudycyjne (jak na standardy współczesnego młodego pokolenia) podejście do kulturowej tradycji, przy czym sprawności te nie owocowały żadną konstruktywną propozycją, twórczość tę trapiła powszechna przypadłość współczesnej muzyki młodzieżowej: brak pogłębionej refleksji oraz odcięcie od głębszych problemów świata, polityki, włącznie z autotematyczną strategią o wymiarach narcyzmu. To z powyższych przyczyn ważnym wydarzeniem okazał się teledysk *Polskie Tango*, opublikowany 10 lipca 2020 r., a więc dwa dni przed drugą turą wyborów prezydenckich (które ostatecznie odbyły się na przełomie czerwca i lipca).

Tekst utworu w zasadzie nie uruchamia żadnych konkretnych politycznych odniesień, nie stanowi żadnej propozycji światopoglądowej, jest raczej uniwersalną krytyką wielu polskich bolączek, z którymi zmagamy się od (zaokrąglając) trzech dekad. To właśnie w latach 90. zaczyna się historia (jak w odwróconej diagnozie Fukuyamy), którą za sprawą błyskawicznych skrótów opisuje Hemingway (autor w lipcu 2020 r. sam kończył trzydzieści lat, można więc powiedzieć, że jest rówieśnikiem III RP). Polska pstrokata, pozbawiona tożsamości, zachłyśnięta zachodnim konsumpcjonizmem, który mamił błyskotkami – to ojczyzna (choć oczywiście słowo to nie pada) widziana oczami rapera.

Z jednej strony jarmark, a z drugiej Europa – to skrót, który pozwala objąć sytuację geopolityczną oraz estetyczny wymiar rzeczywistości. Metafora tańca w błocie bagnistej Wisły, przyrównanie barw narodowych do stroju świętego Mikołaja, który tu nieprzypadkowo określony zostaje z amerykańską jako Santa Claus, to seria obrazów tworzących refren tej niewesołej piosenki. Jest tu i nawiązanie do znanego każdemu Polakowi wiersza Władysława Bełzy, oczywiście brutalnie zniekształconego i w swej wymowie nihilistycznego. Znakiem Polaka małego jest *torba z białym* (w domyśle torebka z białym proszkiem, narkotykiem), ziemia to *zamek z piachu*, a pytanie o wiarę uzyskuje odpowiedź: *w nic nie wierzę*. I choć kraj określony jest mianem *popierdalonego*, to jedyny promyk nadziei tli się w odpowiedzi na pytanie o ojczyznę: *Czy ją kochasz? Bardzo, mówię szczerze*. W ostatniej strofie pojawia się zbudowana z fragmentarycznych odniesień, hasłowa charakterystyka współczesnej rzeczywistości, w której ironicznie przedstawione zostają zacofanie, kołtuństwo, hermetyczność konserwatywnego społeczeństwa. Parafrazowanie, streszczanie, przywoływanie każdego

² J. Bryczkowska, Taco Hemingway. „Mickiewicz naszych czasów” świętuje 30. urodziny, „Gazeta Wyborcza” 2020 z 29 VII.

wersu z osobna mija się z celem, urok tekstu polega na błyskawicznych skrótach, niebanalnych rymach, mieszanu języków (*A little węgiew never killed nobody*), a także poziomów, co w połączeniu z przekształceniem gotowych (a więc skostniałych) kalek językowych prowadzi do obrazoburczej puenty: *Tak czy siak – Bóg z nami, chuj z wami / Trzy zdrowaśki, alleluja i do przodu – jazda z kurwami*. Tak wygląda współczesny język polski, taka jest brutalna i brudna rzeczywistość, tak ją opisuje jeden z najważniejszych artystów słuchanych przez młode pokolenie. W całym tekście brakuje konkretnych odniesień do aktualnej rzeczywistości, przekaz zostaje jednak wsparty obrazem (piosenka wszak to dzieło wielokodowe, nie tylko słowno-muzyczne). Cały film bogato ilustrowany jest migawkami z rzeczywistości ostatnich trzech dekad, w finale zaś na ekranie pojawia się symbol ośmiu gwiazdek, który właściwie dopiero za sprawą tego teledysku zyskał prawdziwy rozgłos i został odebrany jako jednoznaczna deklaracja polityczna na moment przed drugą turą prezydenckich wyborów.

PROSTE HASŁO

Wakacje przyniosły chwilowy oddech od lockdownu, nie rozwiązały jednak wielu nawastwiających się problemów społecznych. Na początku sierpnia doszło do zaostżenia konfliktu światopoglądowego w związku z aresztowaniami osób aktywnie uczestniczących w walce o prawa mniejszości seksualnych. Brutalność policji, deklarowana przez wielu polityków obozu władzy jawna niechęć wobec ruchu LGBTQ+ przerodziła się w protesty mające wymiar symboliczny, kulturowy i polityczny. W reakcji na te wydarzenia 16 sierpnia 2020 r. w sieci pojawiła się piosenka *Kurz* znanej nam już formacji Fisz Emade Tworzywo. Fisz bez zbędnych ozdób, przy użyciu możliwie najbardziej oszczędnych środków relacjonuje dialog, którego źródeł należy szukać w komunikacji internetowej. Autor odda-

je głos homofobowi, który autokompromituje się przez agresję i językowy schematyzm. Jego napastliwe, wykluczające pytania z tezą zostają zneutralizowane przez odpowiedzi pełne nieheroicznej prostoty i przyzwoitości. Zwyczajność akceptacji drugiego człowieka staje się tym razem bronią przeciwko agresji, nietolerancji i fałszywemu poczuciu wyższości. Także i ten utwór mimo braku perswazyjnych środków jest głosem sprzeciwu wobec zła – mowy nienawiści motywowanej nietolerancją.

6 września 2020 r. opublikowany został teledysk formacji Siksa pt. *Proste hasło*. Utwór jest raczej melorecytacją na tle minimalistycznej i niepokojącej muzyki, a buntowniczy wyraz niezgody na dyskryminację mniejszości wsparty jest stroną wizualną teledysku, który także nakręcony został przy użyciu oszczędnych środków wyrazu. Wszystko składa się w silny, buntowniczy przekaz, który jednak nie ma raczej szans trafić do szerokiej publiczności, jest za to wyrazem tendencji awangardowych w piosence, jak cała propozycja gniewnieńskiego zespołu.

#STRAJKKOBIET

We wrześniu dzieci i młodzież wróciły do szkół, ale sytuacja epidemiologiczna bardzo szybko doprowadziła do kolejnych restrykcji, ograniczeń, z zamknięciem szkół włącznie. 22 października Trybunał Konstytucyjny (co do legalności funkcjonowania którego istnieją poważne zastrzeżenia) orzekł o *niekonstytucyjności dopuszczania przerywania ciąży z uwagi na potwierdzone badaniami prenatalnymi ciężkie i nieodwracalne upośledzenie płodu albo nieuleczalną chorobę zagrażającą jego życiu*. To wywołało falę protestów, których skala, przebieg i zasięg przekroczyły na pewno oczekiwania rządzących, a także samych organizatorów i uczestników. W pierwszych dniach protestów powszechne było zaskoczenie liczebnością, ale także powszechnością udziału w nich młodzieży oraz formą kulturową, jaką przy-

brał sprzeciw. Spontaniczne marsze z czasem zaczęły się przeradzać w festiwale kreatywności – popularne stały się hasła wypisywane na kartonach, które – oprócz językowej wulgarności, stanowiącej o tożsamości tych konkretnych protestów – wykorzystywały często dowcip, grę skojarzeń i zaskakujące kulturowe nawiązania. Bardzo szybko jako element tego folkloru zaczęły się pojawiać piosenki, które pełniły funkcję protest songów. Ich ważną cechą była doraźna interwencyjność, komunikatywność, uzyskiwany na wiele sposobów programowy autentyzm.

Bodaj pierwszym utworem, który pojawił się w serwisie YouTube w ścisłym związku z protestami jest opublikowana 23 października piosenka, która na dobrą sprawę... nie posiada tytułu. Filmik, na którym dwie młode dziewczyny (PKsisters) śpiewają przy akompaniamencie fioletowego ukulele, nazwany został: *napisałyśmy piosenkę o utraconych prawach kobiet*... Bezpretensjonalny tytuł koresponduje z tekstem, w którym liczne powtórzenia, monorymy, krótkie wersy przekazują ponurą diagnozę sytuacji kobiet, które pozbawione wsparcia, straciły prawo do samodecydowania. Uwagę zwraca łagodna forma muzyczna, jak się zdaje – adekwatna do naturalnego sieciowego środowiska artystek, jakim jest aplikacja Tik Tok.

Wraz z rozwojem sytuacji na ulicach w mediach społecznościowych zaczęła narastać fala publikowanych nagrań. Nie każde z nich zyskało popularność, wszystkie jednak w swej liczebności pokazują potrzebę ekspresji artystycznej mającej stanowić wsparcie (i poparcie) protestów, których głównym tematem były prawa kobiet, a motywem towarzyszącym sprzeciw wobec ultrakonserwatywnej polityki rządu i dominacji Kościoła katolickiego w życiu publicznym. Optymalnie skrócone kalendarium prezentuje się następująco: 23.10 (1) PKsisters, *napisałyśmy piosenkę o utraconych prawach kobiet*... 24.10 (4) Zuzanna Wrońska,

Krzyk; #strajkkobiet, *Wypierdalać*; Michael Preisner, *Take Your Hands Away From Me (#pieklokobiet) (#osiemgwiazd)*; Zimna Wojna dla Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, 25.10 (2) Tymek, *Strajk Kobiet*; Bialkomat aka Wild Protein, 26.10 (1) Zwykła Polka, *Piosenka patriotyczna*, 27.10 (3) Di Libe brent wi a nase Szmate, *Tortury Ciała*; Strajk Kobiet 2020, *To jest Wojna – hymn*; Tchorsky Singiel (*protest song*, *Strajk Kobiet*), 28.10 (8) Karol Krupiak, *osiem gwiazd (wojna)*; Matylda Damięcka, *Kohysanka dla hejterów*; Dastin, *Strajk* feat. Viper (Official Video); Ronnie Ferrari, *Szubenica*; Ania Śmiałek, *Ostatni Raz #strajkkobiet*; sonofthesun, *ANTY 2 (Gotowi na wojnę)*; Patrycja Błach, *Strajk kobiet 2020*; Postirol & Cyborg, *To jest wojna #PiekłoKobiet #ToJestWojna #StrajkKobiet*, 29.10 (4) Paweł Kieler, *Gdyby Strajk był piosenką*; Hymn Strajku Kobiet, *Wy****alać*; TKM & Marianne, *PIS OFF*; Proctobit Film Studio, *Jbać PiS (Protest Rock Song)*; 30.10 (6) Swiernalis / Michał Szpak, *Polska To Kobieta (strajk kobiet)*; Szymon Podwin, *Wypierdalać! – rap patriotyczny (Męskie wsparcie dla Strajku Kobiet)*; Protest Kobiet 2020, *Bella Ciao po polsku polska wersja*; Kwiaty Atomowe, *JBC PIS [Ramones cover]*; Jerzy Krzyżyk, *Ty Teraz Leć (Strajk Kobiet)*; Młody Jimm, *Anty pis*; 31.10 (2) Sachiel, *Ponad Podziałami (Dokąd idziesz Polsko – Murem Za Wolnością)*; Protest Song; Voysys, *Strajk Kobiet*, 1.11 (2) Jamal SKW, *Jebać PiS (rap)*; Szpaku, *Ośmiogwiazdkowy S*urwieł*; 2.11 (5) Słoń, *Wojna Totalna*; Jarek Kaczor, *Strajk Kobiet – głosy ludu*; Big Cyc, *Twierdza 2020*; Carper, *Abortować Rząd*; Esko Polo, *Yebać PiC*; 4.11 (1) Aneta Wadowska & DJ Apgar, *Protest Song (Ogólnopolski Strajk Kobiet) Zalatwimy was miłością (eng)*; 5.11 (2) Paweł Kieler, *Gdyby Wiadomości były piosenką*; Baranowski, Ten Typ Mes, *Wolność*; 7.11 (1) Knapik, *Piekło kobiet (DISS na PiS)*, 8.11 (2) Partyzantka: Gnieszno [Siksa]; SZTORM #siory #strajkkobiet #pieklokobiet. Można powiedzieć, że od tego momentu impet słabnie, każdego z wymienionych dalej dni opublikowano jeden protest song: 10.11 (Justyna Biedrawa, *Proszę*

WYP*****Ć); 11.11 Baasch, *Moje Ciało, Mój Wybór*, ft. Maria Sadowska, Ralph Kaminski, Michał Szpak; 12.11 De Lindows, *Piekło kobiet*; 17.11 Pani z Centrali, *Strajk Kobiet*; 18.11 Bedoes & Lanek, *Rewolucja Romantyczna*; 20.11 Sachiel, *Smutna Piosenka o Wolności (Murem za Wolności 2) Protest Song*; 30.11 Moriah Woods & Anita Lipnicka, *Our Voice / Nasz głos*; 2.12 Girls on Fire (G.o.F.), *Siła kobiet*; 3.12 Gonciarz & Pawbeats Orchestra ft. Reni Jusis, *Nie mówmy o strajku kobiet*; 7.12 Cekiny na Strajk Kobiet, cover *Przepięknie*. Na tym można zakończyć wyliczanie utworów odnoszących się *stricto* do Strajku Kobiet, pod koniec grudnia pojawiły się jeszcze trzy ostre teksty weteranów rocka (17.12 Luxtorpeda, *Na czworakach*; 23.12. Dezerter, *Kłamstwo to nowa prawda*; 29.12 Satori i Kazik, *Oddział beznadziejnych przypadków*) odnoszących się do szerzej rozumianej sytuacji w kraju.

MIEJSCA OPORU

Wyliczenie powyższe obejmuje kolejno: datę dzienną, (liczbę premier utworów opublikowanych danego dnia w serwisie youtube.pl), nazwę/nazwisko wykonawcy, tytuł. Już same te dane dostarczają ciekawego materiału do interpretacji. Zróżnicowanie nazw, nazwisk, pseudonimów, sposobów autoprezentacji pokazuje różnorodność, a więc i samorodność, językową niesztampowość. W ślad za tym idzie czasem niekomunikatywność i niezrozumiałość kodu dla starszego pokolenia. Ten aspekt unaocznia wyraźną płaszczyznę protestów, którą jest manifestacja odrębności tożsamościowej młodzieży. Powyższe wyliczenie ukazuje także wielokulturowe mechanizmy – widoczna jest wielojęzyczność, ale też jej elastyczne przekraczanie. Dochodzi do plastycznego spajania języków, a semantykę wspierają hasztagi ściśle związane z komunikacją cyfrową. Istnieje niemała liczba utworów udostępnionych anonimowo, a ściślej eksponujących w nazwie ideę, a nie nazwisko czy pseudonim artysty (Zimna Wojna dla Ogólnopolskiego Strajku Kobiet,

Strajk Kobiet 2020, Protest Kobiet 2020, Par tyzantka). Takie nazewnictwo podmiotów artystycznych jest świadectwem poczucia wspólnotowości. Strajk Kobiet (lub każde z tych słów osobno) to także częste wyrażenie padające w tytułach, co ma swoje uzasadnienie w możliwych preferencjach społecznościowych algorytmów, ale jest też silnym sygnałem identyfikacyjnym. Część tytułów (można też określić tę często swobodną formę jako opisy) wysyła wskazówki autotematyczne (protest song, hymn).

Większość utworów (podobnie jak samych tytułów) ma charakter konfrontacyjny, ale są też produkcje wykorzystujące komizm, satyrę, w stylu mocno zbliżonym do kabaretowego (Paweł Kieler, *Gdyby Wiadomości były piosenką* oraz *Gdyby Strajk był piosenką*, Gonciarz & Pawbeats Orchestra ft. Reni Jusis, *Nie mówmy o strajku kobiet*). Komizm pojawia się również w *Piosence patriotycznej* wykonawczyni podpisującej się jako Zwykła Polka. Jest to efekt wyrazistej sprzeczności między łagodną formą muzyczną, subtelną warstwą wokalną artystki a brutalnością, wulgarnością tekstu o charakterze otwarcie buntowniczym. Podobny mechanizm, w większym stopniu oparty na konstrukcji językowej (inicjalna deklaracja *Będę mówić grzecznie, będę mówić miło* dość szybko okazuje się niemożliwa do spełnienia i także prowadzi ku otwartej wulgarności) pojawia się w piosence *Proszę wyp*****ć* Justyny Biedrawy.

Przedstawioną wyżej różnorodność językową wspiera wielokulturowość wzorców muzycznych. Rozmaitość stylistyk odpowiada zdwersyfikowanym gustom i wielości gatunków obecnych w środowiskach młodzieżowych. Dzięki komunikacyjnym możliwościom internetu, połączonym z siłą wspólnotowości, wspólną platformę zyskali artyści spoza mainstreamowych zasięgów. Z wielką siłą dała o sobie znać kultura klubowa, alternatywna. Warto przypomnieć, jak rozważania na temat

perspektyw muzycznej kultury oporu kończył w 2018 r. Mirosław Pęczak:

Widać coraz wyraźniej, że otwiera się przestrzeń na ekspresję analogiczną do tej, którą w latach 80. ucieleśniał punk. Z badań naszego zespołu wynika, że choć trudno określić, co dziś byłoby ideologicznie motywowaną alternatywą, pewne jest, że menedżerowie obserwowanych klubów muzycznych (np. Hydrozagadka, ADA, Pogłos) za negatywny układ odniesienia uważają właśnie nacjonalizm, disco polo, twórczość Sławomira oraz wszelkie zbanalizowane i przebrzmiałe estetyki muzyczne. To powoduje, że oferta z nową muzyką gitarową albo klimatem rave'u staje się kontrpropozycją zarówno dla popowego głównego nurtu estrady, jak i dla przesłań o charakterze otwarcie nacjonalistycznym. Tym samym muzyczna kultura klubowa generuje swoisty archipelag „miejsc oporu”, tak jak w latach 80. oficjalne festiwale rockowe i kluby studenckie³.

Praktyka pokazuje, że kultura młodzieżowa, mimo dominacji pewnych stylistyk (jak rap, czy techno, a w innych środowiskach disco polo), jest demokratyczna i daje szansę wypowiedzi na bardzo różne sposoby, a popularność nagrania zależy od wielu czynników i nie jest wyłącznie pochodną wyboru popularnego gatunku. Informacje o liczbie wyświetleń pominąłem w powyższym spisie, aby zniwelować nieco wymowę liczb świadczących o popularności, a przez to redukujących inne walory, których nie sposób oddać w tak skrótovej prezentacji obszernego materiału badawczego. Liczby te są dostępne w informacjach o każdym klipie, tutaj zaś omówię tylko niektóre z nich. Niezaprzeczalnym liderem jest *Polskie Tango* Taco Hemingway'a (blisko 31,7 mln wyświetleń), na drugim miejscu plasuje się hit Kazika (niespełna 17,5 mln), tuż za nim sytuuje się Ronnie Ferrari (prawie 16

mln). Pierwszy autor to raper, najbardziej rozpoznawalny artysta wśród młodzieży uczącej się i studiującej, drugi to najpopularniejszy pewnie artysta ponadpokoleniowy, umiejętnie łączący alternatywnego ducha z mainstreamowym zasięgiem, trzeci zaś to urodzony w 1999 r. autor, który publikuje piosenki od 2017 r, a określa je jako „połączenie disco polo, hip-hopu, muzyki folkowej i techno”. Interesujące mogą być też dalsze wyniki: Cypis, *JBC PIS* (ponad 8 mln), Słoń, *Wojna totalna* (blisko 6,5 mln), Szpaku, *Ośmiogwiazdkowy S*urwiel* (prawie 6 mln), Karol Krupiak, *osiem gwiazd wojna* (prawie 4,5 mln). W tym gronie wyłącznie ostatni z wymienionych to właściwie debiutant, któremu bardzo udany utwór pomógł zdobyć publiczność, pozostali funkcjonują już na rynku muzycznym od pewnego czasu. Co musi zaskakiwać w kontekście idei przewodniej protestów, to fakt, że jedyną autorką, której utwór przekroczył milion wyświetleń jest Zwykła Polka, której *Piosenka patriotyczna* została odtworzona blisko 1,4 mln razy. Przytoczone wyżej dane można traktować co najwyżej orientacyjnie, porównawczo, choćby dlatego, że pochodzą z jednego źródła, nie uwzględniając pozostałych serwisów. Ponadto popularność utworu jest zawsze wypadkową wielu czynników, z technologicznymi włącznie (algorytmy budujące hierarchie polecania treści w social mediach), wpływa na nią także wcześniejsza pozycja artysty i wiele innych czynników o charakterze socjologicznym i marketingowym, które nie stanowią tematu rozważań w niniejszym artykule.

LUBIMY PIOSENKI, KTÓRE ZNAMY

Wykorzystywanie różnych stylistyk muzycznych jest częścią jeszcze szerszego zjawiska, mianowicie zróżnicowania źródeł kulturowej tradycji. Warto tu posłużyć się pojęciem kontrafaktury, a więc układania nowego tekstu

³ M. Pęczak, *Muzyka w kulturze oporu*, w: *Miejsca oporu. O kontrkulturach kultury polskiej*, red. W. Kuligowski, Poznań 2018, s. 110.

do istniejącej już melodii (z założeniem, że między muzyką a starym tekstem zawiązał się trwały związek, pozwalający identyfikować źródło), przez co otwarcie narusza się dawny związek strukturalny na rzecz nowych znaczeń. Kontrafaktury często wykorzystywane są w twórczości okolicznościowej, pojawiły się na dużą skalę np. w poezji i piosence Sierpnia '80 oraz czasu stanu wojennego⁴. Wówczas przeróbkom poddawano pieśni patriotyczne, religijne, powstańcze, rewolucyjne, legionowe, „zakazane piosenki” z czasów okupacji hitlerowskiej, a także znane melodie ludowe. Banalizując, można powiedzieć, że wykorzystana zostaje tu reguła inżyniera Mamonia, która mówi, że lubimy te piosenki, które już znamy. Mechanizm ten bardzo wyraziście został uruchomiony przez Cypisa, który w utworze *JBC PIS* wykorzystuje podkład muzyczny z bardzo popularnego przeboju dyskotekowego z 2004 r. *Call On Me* szwedzkiego DJ-a Erika Prydza. Polski tekst jest tutaj sprawą nawet nie drugorzędną, gdyby rozpatrywać go w kategoriach literackości, jeśli zaś chodzi o komunikatywność, użyteczność został on skonstruowany jako zestaw kilku prostych wyrazistych sloganów, gotowych do skandowania w rytm transowej muzyki. W atmosferze karnawału, jaka panowała w trakcie niektórych odsłon protestów (wiele wydarzeń organizowanych było pod hasłami: technostrajku, technoprotestu, tanecznego technoprotestu, technoblokady), utwór ten musiał sprawdzać się doskonale i wywoływał efekt połączenia dobrej zabawy w warstwie muzycznej z potrzebą obrazoburczej wulgarności na poziomie tekstowym.

Na tym tle interesująco sytuuje się inna piosenka będąca kontrafakturą: *Tortury ciało*, którą

wykonała Maja Luxenberg, przedstawiająca się jako Maja Pompa, a słowa napisała Łaja Szkło. Utwór ten zwrócił uwagę przychylnych mediów i szerszej publiczności na cały projekt artystyczny, który jest dość konsekwentny w oparciu o wyrazistą światopoglądową postawę. Artystki nazwały się Di Libe brent wi a nase Szmate, jest to wyrażenie pochodzące z języka jidysz i stanowi nawiązanie do zwrotu odnalezionego w korespondencji Zuzanny Ginczanki, a oznacza po polsku „Miłość płonie jak mokra szmata”⁵. Piosenka śpiewana przez Maję Pompę wykorzystuje tradycję ludową, ale znakiem czasów jest, jak odległa to tradycja od źródeł, z których korzystali twórcy kontrafaktur z początków lat 80. *Tortury ciało* opiera się bowiem wprawdzie na pieśni partyzanckiej, ale śpiewali ją antyfaszystowscy partyzanci włoscy. Melodia utworu jest ludowa, jej korzenie sięgają co najmniej XIX w., ale pochodzi z Półwyspu Apenińskiego. Zaś do polskiej młodzieży wieku XXI trafiła za pośrednictwem założonej w Kalifornii platformy streamingowej, udostępniającej hiszpański serial sensacyjny *Dom z papieru*, gdzie napad na mennicę narodową barwnie przedstawiony jako czyn antysystemowy i akt sprzeciwu wobec niesprawiedliwego porządku współczesnego świata. Pieśń *Bella ciao* jest tam jednym z motywów przewodnich i stanowi swoisty hymn wzbudzających sympatię bohaterów. Marszowy, rewolucyjny rytm wsparty nośną melodią buduje emocjonalną atmosferę. Polska przeróbka Łai Szkła oparta została przede wszystkim na podobieństwie brzmieniowym słów „ciao” oraz „ciało”. Ten punkt wyjścia mógł zaowocować całkowitą zmianą sensów, znaczeń i kontekstu. Scenografia filmiku, wykorzystująca monotonną dynamikę policyjnych świateł oraz odgłosy demonstracji w dalekim tle, jest świadectwem

⁴ Twórczość tę opisała Dobrochna Dabert w książce *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań 1998. Wiele utworów zostało także zebranych w antologii *Poezja „Solidarności”*. Antologia wierszy, piosenek, kontrafaktur, parafraz i fraszek, wybór i oprac. A. Skoczek, Kraków 2006.

⁵ Projekt ten został opisany w artykule: W. Mrozek, *Nagrywają płytę na ulicach w „strefach wolnych od LGBT”, bo chcą „przytulić ludzi tęczę”*, <https://wyborcza.pl/7,75410,26479697,nagrywaja-plyte-na-ulicach-w-strefach-wolnych-od-lgbt-bo.html> [dostęp 11.01.2021].

autentyzmu wykonania. Uboga aranżacja muzyczna pozwala wyeksponować tekst, który w całości odnosi się do przedmiotu społecznego sporu. Ludowy charakter tego aktu twórczego znajduje odzwierciedlenie choćby w półanonimowości, jaka wiąże się z obecnością utworu w sieci. Nagranie, udostępnione na YouTube przez jedną z użytkowników, opatrzone zostało podpisem: *Niestety nie znam autorki tego utworu, ale wykonanie jest cudowne i pełne emocji*. I choć artystka została opisana w mediach, to pewnie i tak dla większości odbiorców długo jeszcze pozostanie anonimową dziewczyną z akordeonem, a jej piosenka „polską przeróbką Bella ciao”.

GDYBY STRAJK BYŁ PIOSENKĄ

Nie sposób omówić tu bardziej szczegółowo nawet części przywołanych wyżej utworów. Dlatego warto przynajmniej wyliczyć cechy, które pozwolą scharakteryzować szeroko rozumianą specyfikę gatunku w tej konkretnej realizacji, jaką są protest songi powstałe w 2020 r. przede wszystkim w związku z protestami Strajku Kobiet:

– Dorażność, interwencyjność, aktualność – to cechy bardzo łatwo zauważalne, immanentne dla całego gatunku protest songu. W szerszym ujęciu stanowią one o tożsamości poezji okolicznościowej⁶ i wiele z wymienianych niżej cech pokrywa się ze specyfiką tego rodzaju twórczości. Znaczna liczba utworów także w warstwie wizualnej (klipy, teledyski, filmiki) nawiązuje do aktualnych wydarzeń, wykorzystując jako ilustrację ujęcia z ulicznych protestów, co potęguje emocjonalność przekazu.

– Dychotomiczny podział świata – konflikt, w którym uczestniczy ta twórczość,

jest odbiciem podziału świata na dwa przeciwne obozy. W takim ujęciu rysuje się wyraźna dychotomia: my (ludzie, kobiety, młodzież) – dobrzy, krzywdzeni, poddani opresji – a z drugiej strony oni (władza, jej konkretni przedstawiciele, Kościół, patriarchat) – źli, niesprawiedliwi, zniewalający społeczeństwo. W ślad za tym idzie silna emocjonalność, brak niuansowania, stosowanie pojęć wartościujących.

– Prowokacja i przełamywanie tabu – jednym z podstawowych narzędzi służących temu celowi stało się stosowanie w przestrzeni protestacyjnej na niespotykaną wcześniej skalę wulgaryzmów. Znalazło to swoje odbicie w twórczości, znakiem rozpoznawczym protest songów powstałych na tę okazję są konkretne wyrażenia wulgarne. Innym ważnym elementem jest odważnie ukazywana problematyka cielesności, która wiąże się ściśle z programem i światopoglądowymi założeniami Strajku Kobiet.

– Spory udział twórczości samorodnej, amatorskiej, oddolnej – to zbliża twórczość protestacyjną do kultury ludowej, nadaje jej wymiar autentyczny i stanowi istotną wartość społeczną.

– Wykorzystanie kontrafaktur – nie jest to może w skali wszystkich utworów znacząca liczba, jednak te utwory, które są kontrafakturami, potwierdzają istotną zmianę kulturową, która dokonuje się w ostatnich czasach. Jeśli pojawiają się nawiązania, pochodzą one z twórczości rozrywkowej lub z takiego źródła są czerpane.

– Wielokulturowość – przejawia się ona w wielości stylistyk muzycznych, w wielojęzyczności oraz w nawiązaniach kulturowych do zróżnicowanych źródeł.

⁶ Cechy poezji okolicznościowej opisała D. Dabert, dz. cyt.

– Często cechą gatunkową protest songów są rejestry patetyczne. W najnowszych utworach podniosłość jest wypierana przez wspomnianą wyżej wulgarność, nonszalancję językową, komizm i inne sposoby zaburzania zasad stosowności.

– Koniunktura – sytuacja polityczna stworzyła swoistą koniunkturę na tworzenie protest songów. Jednoznaczne opowiedzenie się przeciwko władzy, po stronie protestujących stało się modne, pożądane, może przynosić korzyści w postaci rozpoznawalności, klikalności, a finalnie popularności. To znacząca zmiana w porównaniu z nieodległą nawet przeszłością, kiedy taka jednoznaczna postawa traktowana była nieufnie i stwarzała niebezpieczeństwo odwrócenia się części fanów w związku z politycznym zaangażowaniem artysty.

PO STRONIE SŁABSZYCH

Dorian Lyndskey, dziennikarz muzyczny, autor książki *33 rewolucje na minutę. Historia protest songów, od Billie Holiday do Green Day*, w prologu pisze: *Fraza „protest song” jest problematyczna. [...] Bez wątpienia niektórzy z uwzględnionych tutaj autorów piosenek skrzywią się na dźwięk takiej etykiety, ale używam tego terminu w jego najszerszym znaczeniu, aby opisać piosenkę, która porusza kwestie polityczne, stając po stronie słabszych. Jeśli jest to pudełko, to jest ogromne, pełne dziur i nie powinno budzić obaw*⁷.

Historia muzyki popularnej pozwala traktować jako protest songi bardzo różne utwory, w których nawet wyraziste zaangażowanie polityczne nie jest warunkiem koniecznym (*vide Blowin' In The Wind* Dylana czy *Dziwny jest ten świat* Niemena). W społecznej rzeczywistości nierzadko na równi waży intencja autorska stworzenia takiego utworu, jak praktyka odbioru, która kreuje go na song artykułujący poglądy zbiorowości. Mówimy wszak o zjawisku niejednorodnym, z pogranicza kultury (popularnej), socjologii, polityki, nie zapominając o mechanizmach rynkowych, strategiach komunikacyjnych czy medialnych. Niniejszy tekst opowiada o utworach, które powstając w szczególnej sytuacji społecznej, bodaj bez wyjątku rodziły się jako pieśni protestu i przynajmniej niektóre z nich tak zostały przyjęte przez tysiące lub miliony odbiorców. Dlatego też nie zacząłem tego artykułu od mozolnych prób definiowania terminu, jestem bowiem przekonany, że opisywane tutaj utwory są protest songami. Powstały, aby wyrazić sprzeciw, tak są odbierane przez słuchaczy, a wiele z nich służy jako wsparcie ulicznych protestów, co doskonale domyka terminologiczne koło. Zdecydowana większość z nich nie uzyskuje wymiaru ponadczasowego, ale też ich ambicją jest przede wszystkim reakcja na rzeczywistość, wyrażenie gniewu, opisanie ważnego dziejowego momentu i jako takie doskonale spełniają swoją rolę, szczególnie występując w grupie, której liczebność jest świadectwem ważnych okoliczności społecznych.

⁷ D. Lyndskey, *33 Revolutions per Minute A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day*, Harper Collins e-books [loc. 128] [tłumaczenie fragmentu – K.G.].

BIBLIOGRAFIA

- Bryczkowska J., *Taco Hemingway. „Mickiewicz naszych czasów” świętuje 30. urodziny*, „Gazeta Wyborcza” 2020 z 29 VII.
 Dabert D., *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań 1998.
 Lyndskey D., *33 Revolutions per Minute A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day*, Harper Collins e-books.
 Mrozek W., *Nagrywają płytę na ulicach w „strefach wolnych od LGBT”, bo chcą „przytulić ludzi tęczę”*, <https://wyborcza.pl/7,75410,26479697,nagrywaja-plyte-na-ulicach-w-strefach-wolnych-od-lgbt-bo.html>.
 Pęczak M., *Muzyka w kulturze oporu, w: Miejsca oporu. O kontrkulturach kultury polskiej*, red. W. Kuligowski, Poznań 2018.
 Poezja „Solidarności”. *Antologia wierszy, piosenek, kontrafaktów, parafraz i fraszek*, wybór i oprac. A. Skoczek, Kraków 2006.

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka