

2015
3

PIOSENKA

rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



Jeremi Przybora

PIOSENKA

ROCZNIK 2015 NR 3

ISSN 2353-4761

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

REDAKCJA

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

WSPÓŁPRACOWNICY

Marcin Binasiak
Kamil Dźwinel
Maria Folwarska
Sławomir Kuśmierz
Piotr Kajetan Matczuk
Ewa Piątek
Barbara Radziszewska
Bartolomeo Sala
Edith Wilk
Leszek Żuliński

KOREKTA

Aleksandra Domka-Kordek

PROJEKT GRAFICZNY, ILUSTRACJE, SKŁAD, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Bartosz Posacki
Paulina Ptaszyńska

ADRES REDAKCJI

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

WYDAWCA

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



MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W O P O L U

nakład: 500 egz.

© Copyright by Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole

Zdjęcie na okładce: Jeszcze Starsi Panowie Dwaj, fot PAP/TVP

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

SPIS TREŚCI

Od Redaktora	8
--------------------	---

ESEJE, SZKICE, ARTYKUŁY

CHRZANOWSKA – O użyteczności piosenki uwagi wstępne	13
DŹWINEL – Od sensu wiersza do sensu piosenki. Przypadek barda	17
GAWŁOWSKA – Piosenki o sprawach ostatecznych jako przestrzeń powstawania kiczu	25
GAJDA – Antypiosenka poetycka. (Nie)śpiewający poeci	30
ZIMNA – Chronotop poezji egzystencjalnej Edwarda Stachury i Włodzimierza Wysockiego ...	39
GRZYBOWSKI – Włodzimierz Wysocki i Jaromír Nohavica	48
LISECKA – <i>Oxota z Oblawą</i> w tle	55
LISECKA – Monotonia grozy. <i>Pikieta powstańcza</i> : Gierymski – Kaczmarek – Gintrowski	59
SŁOŃSKI – „Strzeż się tych miejsc”. Przestrzeń grozy i zagrożenia w polskiej piosence	67
ADAMCZYK – Polska piosenka w przedwojennej komedii muzycznej	73
MICHALSKI – Fogg, Victor i... <i>victoria!</i>	79
PAŁŁASZ – Medal	87
ZAŁUSKI – Z tęsknoty za liryką... ..	101
PACUŁA – Rozmowa z Lucjanem Kaszyckim	109
SZELACHOWSKI & DZIERMA – Krótki Kurs Krótkich Kursów	127
SZYMAŃSKI – Piosenka chrześcijańska... ..	140
WASIK – Rozmowa z Krzysztofem Lewandowskim	145

POECI PIOSENKI

POPRAWA – Od Redaktora	153
GOLACIK – Monarchia absolutna	154
DROZDA – Paraliż wyobraźni albo Przybora zapoznany	156
BARAN – Dwie piosenki	160
TOMCZAK – Dlaczego piszę piosenki o kobietach i dla kobiet	163
KLAWE – Wiersze	165
TANEW – Wiersze	173
MOCZEK – Wiersze	177
PACZKOWSKI – Wiersze	181
IDZIKOWSKA – Wiersze	187
KOTECKA – Wiersze	191
PIĄTEK – Instynkt, który przysypia... ..	196
GOLACIK – Za Gabriełę	202
CIECIERĘGA – Harasymowicz w piosence	205
SALA – Po Busku-Zdroju i Ponidziu z Wojtkiem Bellonem	207
PACUŁA – Wojtek Bellon – wędrowiec w labiryncie miasta... ..	213
BINASIAK – Wypełnianie pustki	223
TASAK – Nagroda im. Wojtki Bellona	231

KONTEKSTY KULTUROWE

KOŚCIŃSKA – O polskiej piosence folkowej	237
BOGOŃ – Muzyka łemkowska	243
SALA – Między Górami Dynarskimi a Karpatami	251
KAZIMIERSKI – Kłapa – magiczna muzyka regionalna z Chorwacji	254
MATKOWSKA – Romans w cieniu skrzypiec	256
KORCZYŃSKI – Dwie rewolucje	259

TRYBUNA LUDZI ESTRADY

POPRAWA – Od Redaktora	267
ANDRUS	268
BUKAŁA	274
CELIŃSKA	277
CZYŻYKIEWICZ I OPATOWICZ	281
DOMAGAŁA	285
GAST	291
GROCHOWICZ	292
GRUSZCZYK	296
JAŚLAR	297
KUCHARSKA	299
KUŚMIERSKI	301
LEWANDOWSKA	306
MAJEWSKI	309
MASTYŁO	310
MICHALSKI „MICHU”	311
OCHWANOWSKI	313
ODOROWICZ	315
OLEŚ	318
ROSNERÓWNA	318
SIMIŃSKA	319
STĘPNIAK-WILK	320
SZAFRAŃSKA	322
TURKOWSKI	323
WAWRZYŃSKI	324
ŻULIŃSKI	325

KRONIKA

POPRAWA – Od Redaktora	331
MATCZUK – Festiwale, kultura, PRL i cenzura – co z tego zostało?	332
KOPANIA-PRZEBINDOWSKA – Polscy reprezentanci w Konkursie Piosenki Eurowizji	335
15. Ogólnopolski Konkurs Poezji Śpiewanej „Poetycka Stajnia” 2014	342
6. Festiwal im. Piotra Skrzyneckiego w Mińsku Mazowieckim	342
DROZDA – Rzetelnie odrobiona lekcja	343
Fabryka Muzyki Niezwykłej – „Piostur Gorol Song”	344
14. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Literackiej „Jesień z poezją”	345
„Mosty Starosty”	345
8. Festiwal Ogólnopolski Piosenki Artystycznej FOPA	346
19. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej OFPA 2015	347
LISOWIEC – Posłaniec do Nohavicy	347
Lisowska	349
IV Lubelski Festiwal Piosenki Autorskiej i Poetyckiej im. J. Kaczmarskiego... ..	350
36. Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu	351
4. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej „Wschody”	352
21. Poetycko-Muzyczna Bitwa pod Gorlicami	352
22. Ogólnopolski Turniej Śpiewających Poezję – Łąźnia 2015	353
24. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Poetyckiej KWIATY NA KAMIENIACH	354
24. Finał Turnieju Poezji Śpiewanej OKR	354
52. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu	356
POPRAWA - Skaldowie	365
42. Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję”	372
CICHOCKA – Czerwony Tulipan – jubileuszowo	372
Międzynarodowy Festiwal Piosenki Poetyckiej im. Bułata Okudźawy... ..	373
5. Noworudzkie Bieguny Kultury	374
11. Festiwal Piosenki Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja”	376
SALA – O muzycznych tradycjach Kołobrzegu	377
Święto piosenki żołnierskiej	380
23. Festiwal Kultury Ekologicznej w Józefowie	382
Parkowe Lato	382
Festiwal Polskiej Piosenki im. Kazimierza Grześkowiaka „Południca”	383
XX Ogólnopolskie Jubileuszowe Spotkania z Piosenką Autorską „Oranżeria”	384
Robert Mróz wychodzi spod przykrycia	385
Kaczmarski Underground <i>Piosenka</i>	386
Dożynki polskiej piosenki	389

27. Biłgorajskie Spotkania z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską	390
„Giełda Ostatniej Szansy”	390
28. Ogólnopolski Przegląd Poezji Śpiewanej, Piosenki Turystycznej „Wrzosowisko”	391
Pamiętajmy o Osieckiej	392
Koncert jubileuszowy LFB	394
16. Ogólnopolski Przegląd Piosenki Poetyckiej	397
Poeci piosenki w obiektywie Jerzego Dziedziczaka	398
51. Studencki Festiwal Piosenki (Krakowski Festiwal Piosenki)	400
WILK – TyJaMy czyli Niewykorzystane Fragmenty Listów	401
FRAZY. Festiwal słowa w piosence	404
VII Przegląd Piosenki Poetyckiej im. Piotra Skrzyneckiego	406
15. Ogólnopolski Konkurs Poezji Śpiewanej „Poetycka Stajnia”	407
XI Stacja Kutno – Ogólnopolski Festiwal Jeremiego Przybory	407
Bronisław Opalko – czterdzieści lat na estradzie muzycznej i kabaretowej	409
Nowa Rada Muzeum Piosenki Polskiej w Opolu	410

POŻEGNALIŚMY

Adam Galas (1952–2015)	412
Adam Halber (1948–2015)	412
Zbigniew Kalemba (1936–2015)	413
Stanisław Nowotny (1940–2015)	413
Mariola Platte (1956–2015)	414
Franciszek Walicki (1920–2015)	415

WYDAWNICTWA I PUBLIKACJE

Osobliwości fonograficzne	420
Nowe książki w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu	426
Nowe książki w bibliotece Jana Poprawy	434
„Piosenka” (2006–2008)	443
„Musicorama” (1970–1971)	454
„Nadzieja”. Raptularz nadzwyczajny Fundacji im. Jacka Kaczmarskiego	456
Indeks nazwisk	460



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Oto trzecia edycja rocznika kulturalnego „Piosenka”. Stali czytelnicy to wiedzą, ale nowym dla pewności przypomnę: „Piosenka” jest plonem zbiorowego zainteresowania i pracy wielu ludzi, którzy piosenki nie traktują jak błażej bagatelki, lecz widzą w niej coś więcej: znak i owoc naszych czasów. Przypomnę tu słowa sprzed roku, z podobnego odredaktorskiego wstępu: „Piosenka” to (w *naszej intencji, oczywiście*) „sposób opisywania i komentowania nie tyle samej piosenki, co raczej pewnej dziedziny współczesnej kultury. Kultury popularnej, przypominającej niekiedy jakieś Dzikie Pola, na których w cieniu samotnych wielkich artystów hulają czeredy szalbirzy, gdzie wyrostki porykują w kibolskim chórze, a wiatry z zachodu nawiewają fetor zjełczałej cudzoziemszczyzny, w rytm której przytupuje wiejska dyskoteka”...

Jak to zamierzenie udało się A.D. 2015? Czytelnicy ocenią sami. Redaktorzy czują się wszakże zobowiązani do wyjaśnienia, że podstawowym zamierzeniem ich było pobudzenie refleksji intelektualnej, jaką wywołuje dzisiaj zjawisko artystyczne i społeczne zwane piosenką. Dlatego główną częścią trzeciego numeru naszego rocznika są pomieszczone w rozdziale pierwszym szkice i eseje. Po-

dejmują one temat różnorodności, od rozważań ogólnych i teoretycznych, po szczegółowe. Od problemów uniwersalnych – po odmienności gatunkowe. Od epizodów historycznych (gatunek ma wszak piękną i niepowiązaną w logiczną całość historię) – po wątki współczesne (na przykład modlitwa lub prawo). W pierwszym rozdziale mamy próby refleksji nad piosenką od strony zarówno słowa (współtworzącego tę synkretyczną całość, jaką jest piosenka), jak i muzyki (wypowiedzi Lucjana Kaszyckiego i Edwarda Pałlasza). Ale także w spojrzeniu na scenę, na której piosenka odgrywa niebagatelną rolę...

Podtrzymaliśmy – w rozdziale drugim – poszukiwanie „poetów piosenki”. W odczuwalnej prymitywizacji śpiewanego słowa, w coraz bardziej dokuczliwym bełkocie – szukamy nowych twarzy, nowych autorów. Zarówno wśród debiutantów, jak i mistrzów. Obok kilku osób, które uznaliśmy za zwracające uwagę „wynalazki” minionego roku – przypominamy więc świetnych bardów (Kławe, Tomczak) czy poetów (Baran, Harasymowicz). Więcej miejsca poświęciliśmy też Jeremiu Przyborze, arcymistrzowi śpiewanej polszczyzny, który urodził się sto lat temu. I Wojtkowi Bellonowi, kochanemu, choć lekceważonemu przez salony poecie wiatru (który zmarł trzydzieści lat temu).

Rozdziały trzeci i czwarty – to nowość w naszej redakcyjnej robocie. W *Kontekstach kulturowych* chcieliśmy zarysować sfery z piosenką związane, ale niebędące piosenką *in crudo*. To rozmaite tradycje lokalne, narodowe *etc.* Niewielki zasób tekstów – ale ciekawy. W przyszłości będzie poszerzony. Świadomość tego, skąd się przyszło albo czym nasiąkało – pozwala lepiej zrozumieć, kim się jest...

Kolejnym nowym wątkiem tematycznym jest wypełniająca rozdział czwarty „trybuna”. Oddaliśmy głos twórcom i współtwórcom piosenki z nadzieją, że powiedzą coś, co dla nich istotne (nawet jeśli niezbyt odkrywcze) i wypowiedziane własnym językiem. Dla historyków gatunku takie autorskie wypowiedzi są często ważniejsze niż cudze o artystach komentarze. Pomysł redakcyjny został (jak sądzić można z obfitości wypowiedzi) doceniony.

Kronika i Wydawnictwa i publikacje to już stałe pozycje rocznika. W przypadku zapisu wydarzeń minionego roku unikaliśmy recenzji (gdy nie ma możliwości polemiki – jak w roczniku – to nie ma temperatury sporu, dla recenzji istotnego). Chronologię wydarzeń (selekcjonowaną wedle redakcyjnego

uznania i rozeznania) niekiedy rozszerzyliśmy o komentarze czy artykuły związane z kalendarzem roku 2015. Do *Wydawnictwa i publikacji* dołączyliśmy pierwsze próbki bibliograficzne, z pewnością pożyteczne dla ewentualnych badaczy. Zrezygnowaliśmy też z not informujących o wydarzeniach fonograficznych, zachowując kącik „fonograficznych osobliwości”: w nim różne nieznanne lub mało znane (z pewnością też niedoskonałe) pomysły, świadectwa pracy, a niekiedy też talentu. Nikt nie pamięta o tych fonograficznych osobliwościach...

Oddajemy ten gruby tom z nadzieją, że zainteresuje naszych czytelników. Niestety nadal wersja drukowana „Piosenki” będzie kolekcjonerskim rarytasem (poza autorami przeznaczamy ją głównie dla placówek naukowych, uczelni, bibliotek *etc.*). Ale ciesząca się coraz większym zainteresowaniem strona „Piosenki” na fejsbuku czy dostępny elektroniczny obraz rocznika na witrynie www.muzeumpiosenki.pl zaspokoili ciekawość wszystkich.

W imieniu Redakcji i własnym – zapraszam do lektury.

Jan Poprawa





1.

ESEJE, SZKICE, ARTYKUŁY



all

Monika Chrzanowska

O UŻYTECZNOŚCI PIOSENKI

UWAGI WSTĘPNE



Książd Michał Haller w szkicu *O mnie się nie martw*, datowanym na 12 stycznia 1975 r., pisał o rozmowie z ówczesnym kardynałem Karolem Wojtyłą: „[...] Kilka stereotypowych pytań o moje zajęcia. Związałem odpowiedzi. Powiedział, że zależy mu na moim wyjeździe do Belgii. To przecież on wystarał się o te stypendia i jeśli się ich nie wykorzystam, to to mu utrudni na przyszłość. Wspomniałem, że wciąż jeszcze nie mam paszportu, choć mija już pięć miesięcy, od kiedy złożyłem podanie. Dodałem, że jeśli to dla niego drażliwa sytuacja, to niech już więcej w tej sprawie nie działa.

– To bardzo wygodne... – usłyszałem.

– Czemu nie mamy sobie ułatwić? Przynajmniej, jeśli tak łatwo można. Ja sobie jakoś tam poradzę.

– «O mnie się nie martw, o mnie się nie martw, ja sobie radę dam...» – zanucił z uśmiechem. [...]”¹.

Wspomnienie to przytaczam tu nie bez powodu. Wszak mowa ma być o piosence i jej użyteczności. Po co nam piosenki? Jaką rolę

odgrywają w naszym życiu? Czemu jest ich tak wiele? I czemu są w dzisiejszej kulturze niemal wszechobecne? – wszystkie te pytania sprowadzają się w zasadzie do jednego: Co decyduje o tym, że piosenka jest tak ważna dla współczesnego człowieka? Jest to więc pytanie o funkcję, ale również o cechy formalne piosenki – to pytanie o jej istotę. Z pewnością nie sposób dotrzeć do niej w krótkim artykule i bez uprzednich pogłębionych badań; można jednak zadać szereg pytań, które mają szansę wskazać możliwe kierunki rozważań. Można także postawić kilka tez, które staną się punktem wyjścia dalszego namysłu.

W książce *500 zdań polskich* profesor Jerzy Bralczyk w erudycyjny sposób odnosi się do tytułowych pięciuset zdań, które w jego opinii są istotne dla współczesnej kultury polskiej. Funkcjonują one jako powszechnie zrozumiałe i przydatne zwroty, które często spotykamy w tekstach kultury, a także w codziennych sytuacjach komunikacyjnych. To znaki czasu, swego rodzaju dobro kulturowe, które mamy szansę współdzielić jako użytkownicy języka i uczestnicy określonej tradycji. Umie-

¹ M. Heller, *O mnie się nie martw*, (w:) tegoż, *Podróże z filozofią w tle*, wybór i oprac. M. Szczerbińska-Polak, Kraków 2014, s. 20.

jętność ich lokalizowania – semantycznie, historycznie itd. – buduje naszą tożsamość, świadczy o przynależności². Obok zdań typu: *Bo to zła kobieta była; Bądź wierny. Idź; Ala ma kota; Już był w ogródku, już witał się z gąską; Cukier krzepi; Przychodzi baba do lekarza; Pomożecie? Pomożemy!*, w książce odnajdziemy około osiemdziesiąt fragmentów pieśni i piosenek. To naprawdę dużo – niemal 20% całego tomu. Nie sposób się jednak temu dziwić – jeśli potraktować książkę Bralczyka jako szczególny – bo subiektywny i okrojony – rodzaj antologii „skrzydlatych słów”, piosenka byłaby tu jednym z najważniejszych (zaraz po przysłowiaach) źródeł. Jan Miodek w przedmowie do rzeczonyj książki pisze o rozważaniach swojego kolegi po fachu: „Co najważniejsze zaś – są wspaniałym pobudzeniem do myślenia, do refleksji nad obiegowymi konstrukcjami komunikacyjnymi: dlaczego są one przez nas powtarzane?, jakim okolicznościom i chwytom retorycznym swoją popularność zawdzięczają?, jak nas, Polaków, charakteryzują?”³. Te pytania zadajmy sobie i my, myśląc choćby o zawartych w książce cytatach takich jak np.: *Życie jest nowelą; Chcemy być sobą; Baśka miała fajny biust; Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma; Do tanga trzeba dwojga; Piosenka jest dobra na wszystko; Śpiewać każdy może. To rzecz o tyle ważna, że XXI wiek przynosi coraz więcej piosenek kultowych, w zapomnienie idą zaś inne, bardziej tradycyjne źródła, które były oczywiste jeszcze kilka dekad wcześniej. Wielu wówczas rozpoznawalnych cytatów dziś nie potrafimy już bowiem zlokalizować i wytłumaczyć. Piosenka staje się więc – wespół z filmem, reklamą, przysłowiami – re-*

zerwuarem cytatów, mądrości, bon motów. A więc trzeba sobie zadać pytanie – dlaczego?

Piosenka jako forma skrótowa wyzyskuje szczególnie te ukształtowania językowe, które we względnie niewielkiej liczbie słów mogą zawrzeć bardzo różnorodne i obszerne znaczenia. Taki potencjał mają metafory, związki frazeologiczne, ale także formuły, które mają wiele cech wspólnych z aforyzmami⁴. Mówiąc inaczej, forma piosenki – sama przez się ograniczona – znajduje odzwierciedlenie w równie skrótowym aforyzmie. Również jedna z funkcji piosenki jest domeną aforyzmu. „Jest on «najstarszą, najprostszą i najpowszedniejszą formą filozoficznych rozważań» – twierdzi Hans Margolius i, w rzeczy samej, gdy wertujemy zbiory dawnych starodawnych mędrców, uderza nas ich dążność do zwięzłości i lapidarności sformułowań, jakby w obawie, iż najcenniejsze ich przemyślenia mogłyby utonąć w powodzi utrwalanych słów”⁵. Funkcję tę współdzielili piosenka z filozofią. Choć nie jest to jeszcze rozpowszechnione przekonanie, warto się mu bliżej przyjrzeć, zwłaszcza w kontekście porównania dwóch gatunków wspominanych w powyższych rozważaniach.

Joanna Maleszyńska w szkicu *O pocieszeniu, jakie daje piosenka* pisze, że „piosenka jest filozofią potoczną XX w., bo poza naturalną funkcją rozrywkową, w bezpośredniej, łatwej formie przypomina prawdę o wspólnocie ludzkiego losu, jest poszukiwaniem sensu życia, wyrażonym w maksymalnie prosty sposób, ze względu na bezpośredniość przekazu – stale obecnym w naszej egzystencji.

²J. Bralczyk, *500 zdań polskich*, Warszawa 2015.

³J. Miodek, *Wstęp*, (w:) J. Bralczyk, dz. cyt., s. 5–6.

⁴Rozważania dotyczące aforyzmu odnoszą się bowiem do jego stereotypowej budowy: „[...] sposobem utrzymania krótkiej formy utworu przy dużej pojemności semantycznej jest użycie stereotypowych struktur. Wówczas autor może pominąć słowa «wprowadzające», które bez dodatkowych wskazówek czytelnik odtworzy. Typowymi strukturami, występującymi w aforyzmach, są: 1) definicja [...], 2) składnia dialogu [...], 3) poprzedzenie rozwinięcia myśli pojęciem uogólniającym [...]». Dzięki nim aforysta odwołuje się do wiedzy czytelnika, który zobligowany jest usytuować utwór w takiej konwencji stylistycznej, w jakiej został on napisany. W przeciwnym wypadku nastąpi niezrozumienie tekstu”. M. Bałowski, *Struktura językowa aforyzmów*, Opole 1992, s. 17.

⁵J. Glensk, *Współczesna aforystyka polska. Antologia 1945–1984*, Łódź 1986, s. 10.

Tak jest odbierana, tak jest pisana, tak «działa»⁶. Nie sposób się z tym nie zgodzić, jeśli ma się świadomość, jak konkretne utwory towarzyszą człowiekowi XXI w., jak ważną rolę odgrywają w jego życiu. Wielu słuchaczy pojmuje muzykę popularną (choć zapewne nie tylko) jako swego rodzaju uzupełnienie rzeczywistości, komentarz do tego, co tu i teraz. Argumentów na potwierdzenie tej tezy nie trzeba szukać daleko, wystarczy zwrócić uwagę na to, jak wielu współczesnych ludzi używa przenośnych urządzeń odtwarzających muzykę.

„W tym mobilnym otaczającym nas świecie walkman [tekst opublikowano po raz pierwszy w 1994 r. Użycie walkmana jako przykładu nie stoi w sprzeczności ze współczesną praktyką użytkowania odtwarzaczy mp3 – przyp. M.Ch.], niczym ciemne okulary i obrazoburcza moda, służy wyróżnieniu, a jednocześnie potwierdzeniu kontaktu jednostki z czymś wspólnym, choć zmiennym (muzyka, moda, estetyka, życie w metropolii... i ich szczególnie cykl życia i śmierci). A zatem walkman jest jednocześnie maską [*mask*] i przedstawieniem [*masque*]: cichą inscenizacją lokalnego teatru. Ujawnia się jako istotny gadżet symboliczny dla nomadów nowoczesności, w której muzyka pozostaje w ruchu, jest nieustannie wyjmowana z jednego kontekstu i wkładana do nowego we wszechobejmującym akustycznym i symbolicznym strumieniu życia codziennego»⁷. Piosenka

służy więc jako szczególny sposób autokreacji lub jako źródło opisów adekwatnych do sposobu życia i przekonań konkretnej osoby. Niejednokrotnie również jako odpowiedź na szereg pytań, które zadaje sobie odbiorca i które dotyczą najbardziej podstawowych kategorii egzystencjalnych, dotyczących niemal każdego człowieka⁸. Autorka wspomnianego wyżej szkicu uzasadnia ten fakt kilkoma względami: potencjałem gatunku do zaistnienia w odbiorze masowym, jego muzyczną nośnością, bezpośredniością ekspresji i prostotą formy (zrozumiałość dla szerokiego grona odbiorców), przejrzystością języka czy uniwersalną tematyką właściwą większości przykładów. Literatura piękna, choć eksploduje istotne tematy w sposób znacznie głębszy i dokładniejszy niż popularne gatunki, w poczet których należy włączyć piosenkę, jest w swoich poszukiwaniach zbyt dokładna, aby szukać w niej doraźnej pomocy, prostej odpowiedzi. Inaczej piosenka, inaczej aforyzm. Ten ostatni jako gatunek funkcjonuje więc podobnie do piosenki. Łączą je (wspomniana już) krótkość, a także funkcja zastępowania filozofii życiowej i wiedzy o świecie.

Skąd więc popularność piosenki? W świetle powyższych rozważań – piosenka jest formą na miarę naszych czasów. Jest krótka, wyrazista, łatwa do zapamiętania. Traktuje o rzeczach uniwersalnych i opisuje je za pomocą zgrabnych formuł, które bez trudu można przenieść do codziennych rozmów,

⁶ J. Maleszyńska, *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, (w:) *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 28.

⁷ I. Chambers, *Spacer słuchowy*, przeł. J. Kutyla, (w:) *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 133.

⁸ J. Maleszyńska w cytowanym tu artykule przytacza fragment wypowiedzi W.H. Audena, który wydaje się pomocny w kontekście omawianych zagadnień, gdyż przedstawia je z kolejnej, nowej perspektywy: „W naszym życiu codziennym wszyscy mamy takie chwile, kiedy mamy ochotę zaśpiewać. [...] Często też, gdy znajdziemy się w niecodziennej sytuacji albo w stanie gwałtownych emocji, czujemy potrzebę, by dać temu wyraz, nie możemy pozostać niemi, i zdajemy sobie sprawę, że słowa nie są wystarczające. Na pytanie, dlaczego sądzimy, że piosenka będzie odpowiednia tam, gdzie słowa nie wystarczają, trudno jest udzielić odpowiedzi. Być może chodzi o to, że o sposobie posługiwania się słowami decydują nasze przyzwyczajenia i wyobrażenia sterowane przez literaturę, że słowa są środkiem porozumiewania się na co dzień i że dotyczą spraw praktycznych; także i to, że nasze wypowiedzi są w większości adresowane do konkretnego słuchacza i ograniczane przez niego, a również pomyślane jako prywatne, to znaczy, że zakładają tego, kto mówi i tego, kto słucha, a nie szerokie, publiczne grono słuchaczy. Tymczasem, gdy poziom naszych emocji przekracza pewną granicę, rzecz nabiera dla nas znaczenia uniwersalnego, [...] chcemy, aby dowiedział się o niej cały świat. Sztuka poetycka może tu przyjść z pomocą, na przykład pewna odmiana wiersza dramatycznego zakłada obecność tyluż protagonistów, co współobecność słuchaczy, ale muzyka idzie znacznie dalej. Nasz śpiew staje się przerwaniem ciszy, aktem zamierzonym z własnej woli i publicznym, gdy tymczasem okrzyk bólu albo płacz głodnego dziecka nie są takie.” Cyt. za: J. Maleszyńska, dz. cyt., s. 28.

którymi można nazwać dotykające nas sytuacje. Do tego należy dodać ogromną różnorodność dostępnych i ciągle powstających piosenek – od poetyckiej po deathmetalową, od banalnej po niezwykle wysublimowaną znaczeniowo. A wszystko to w odpowiedzi na ogromnie zróżnicowane potrzeby słuchaczy; jest popyt – jest i podaż. Sami twórcy są przecież zresztą różnymi ludźmi, odpowiadają im odmienne poetyki, odmienne tematy, różne style. Wśród ogromnej liczby piosenek każdy odnajdzie coś, co przemówi do niego i za niego. I tu pojawia się użyteczność piosenki jako tej, która nazywa rzeczywistość. A robi to celnie i zwięźle – w końcu taką jest formą, krótką i wymuszającą styl aforystyczny. Łatwo ją zapamiętać i ponieść dalej w świat, używać w odniesieniu do napotykaných sytuacji, doświadczanych uczuć. W ten sposób piosenka staje się rezerwuarem cytatów, które przez ich rozpowszechnienie po pewnym czasie niekiedy trudno nawet lokalizować – tak mocno wrastają w język. I jeśli słuchaczowi potrzeba jest formuła *Ja uwielbiam ją, ona tu jest i tańczy dla mnie* – to równie dobrze, jak wówczas, kiedy ktoś inny posiłkuje się zwrotem *Polityka dla mnie to w kryształach pomyje*.

Bo tak to chyba jakoś jest – co w życiu, to w piosenkach. Jesteś tym, czego słuchasz, a przynajmniej żyjesz tym, czego słuchasz.

Piosenka ma w dzisiejszych czasach ogromną siłę oddziaływania, zamyka w sobie wszystko, czego nam potrzeba – emocje, życiowe prawdy, pięknie nazwane zdarzenia, które nas spotykają. To ogromna siła, z której nie zawsze zdają sobie sprawę kompozytorzy, autorzy tekstów, a nawet sami słuchacze. A przecież na ulicach, w centrach handlowych, nie mówiąc już o telewizji i radiu, pełno piosenek. Niektórzy tworzą nawet swój osobisty *sound-track* – ze słuchawkami na uszach przemierzają miasta, mijają innych, którzy też mają swój własny dźwiękowy świat – fonosferę. Bo koniec końców piosenki są naprawdę małymi obrazkami z życia, kliszami, które je streszczają, opisują, porządkują. Potem usłyszysz fragmencik z Osieckiej czy Przybory i stanie ci przed oczami tamten wieczór, przypomnisz sobie tamte uczucia, tamte słowa. Są takie momenty, miejsca, ludzie, którzy mają w naszym życiu „swoje własne” piosenki. Nic i nikt nie będzie się nam już z nimi kojarzyć, zostają w nas w tym jednym, jedynym kontekście, w tej konkretnej szufladce pamięci. Może więc dlatego tak bardzo lubimy słuchać, szukać nowych piosenek, tekstów, melodii. Żeby mieć na przyszłość sposób mówienia o tym, co czujemy, żeby ten piosenkowy język miał jeszcze więcej elementów. Bo same słowa „kocham Cię” można zaśpiewać, opisać, streścić na niezliczoną liczbę sposobów. A właściwie – tyle sposobów, ile piosenek.

Kamil Dźwiniel

OD SENSU WIERSZA DO SENSU PIOSENKI

PRZYPADEK BARDA



– *Pieśń ujdzie cało*
Uszła cało
Z. Herbert, *O Troi*¹

Kiedy w 1999 r. na rynek trafiła pierwsza książka z serii „Biblioteka Bardów” – publikowanej przez Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl” – wiele osób mogło odczuć konsternację. Udostępniono im bowiem jedynie te k s t y piosenek, czyli twory niekompletne, pozbawione aż dwóch z trzech immanentnych komponentów stanowiących o istocie tego multimedialnego gatunku (żeby użyć terminu Edwarda Balcerzana²). Warto wymienić nazwiska wszystkich autorów, których zbiory znalazły się w tej serii, ponieważ są oni kluczowymi reprezentantami polskiej piosenki bardowskiej (przynajmniej tej nowszej, powstającej po roku 1970). Serię inicjował tom Mirosława Czyżykiewicza, oprócz niego publikowali tu jeszcze: Andrzej Garczarek, Andrzej Poniedziałki, Andrzej Sikorowski, Jacek Kaczmarski, Jacek Kleyff, Tomasz Szwed, Leszek Długosz, Leszek Wójtowicz, Jonasz Kofta oraz Maciej Zembaty. Zostanmy chwilę przy Czyżykiewiczu – arty-

ście o wyrazistym scenicznym image’u starego rockera, którego zdarty głos i sztywna, impulsywna, flażoletowa gitara (z czasem poszerzona o elektroniczne „przeszkadzajki”) wielokrotnie budowały nastrój niepowtarzalny, nieuchwytny. Inaczej mówiąc, atmosferę widowiska, eventu, performansu, podczas którego twórca spalał się w każdej sekundzie tego, było nie było, symultanicznego aktu. Sam Czyżykiewicz we wstępie do wzmiankowanego tomu wyraźnie zaznaczył, że odbiorcy znajdą w książce jego piosenki i wiersze – a więc miał intuicję odmienności materii piosenkowej od tej czysto tekstowej; performatywnej od pergaminowej. Dodał nawet: „Rozmyślnie nie zagłębiając się w motywy i metody oraz sensy mojego wierszopisania, nie chcąc też do końca zastygać w tej tylko roli, życzę interesującej lektury”³. Jak zatem widać, wadził się z etykietami, towarzyszyło mu paradoksalne przecucie, że nie jest do końca poetą („wierszopisem”, które to określenie zbliża

¹ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 24.

² Zob. szerzej: E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 407–430 (podrozdziały: *W stronę genologii multimedialnej*, *W stronę multimedialnej teorii gatunku*, *W stronę multimedialnej teorii rodzajów*).

³ M. Czyżykiewicz, *Wstęp*, (w:) tegoż, *Biblioteka bardów*, Warszawa 1999, s. 7.

się w pewnych kontekstach do „tekściana”), a zarazem iż w dużej mierze nim jest⁴. Czy w ogryzionej przez środek przekazu (druk) kości piosenki zostaje w ogóle poezja? Popatrzmy:

*Kiedy cię spotkam jak mam spojrzeć
żebyś nie mogła w oczach dojrzeć
starego głodu którym hojnie
obdarowałem tyle spojrzeń
blasku księżycy który każe
od ścian odbijać się od marzeń
do zjawy twej wyciągać ręce
w śniegu pościeli pisać wiersze
szkłem ryte skrycie tatuaze⁵*

Widać tu rekwizytornię zupełnie tradycyjnej poezji erotycznej, narzuca się także mnogość tropów stylistycznych⁶. Mamy do czynienia z wyrazistą melicznością tekstu, instrumentacjami (efektowny „śnieg pościeli” czy wers „od ścian odbijać się, od marzeń”), regularną rytmicznością (dziewięciozłogówkowiec ze średniówką po piątą sylabię). Wreszcie – daje się odczuć staranność w konstrukcji poetyckiego obrazu oraz dbałość o uspojnienie semantyki lirycznej. To tekst pełnoprawnie literacki, cechujący się tą specyficzną logiką brzmieniową i harmonią znaczeniową (a także harmonią brzmieniową i logiką znaczeniową, oczywiście), jaka przydana jest właśnie poezji czy może nawet literaturze *sensu largo*. Następuje u Czyżykiewicza wyraźne spięcie literackości, wysilony, pieczołowicie

wykonany gest usensownienia tego, co się śpiewa, więcej nawet – wyrazistej ekspozycji owego sensu jako istoty uprawianej przez siebie sztuki.

Powyższe uwagi wpisują się w „tożsamościowe” wątpliwości bardów, które syntetycznie omówił Piotr Stankiewicz w oparciu o fenomen twórczości bodaj najslynniejszego z nich: „Kaczmarek świadomie uprawiał swego rodzaju «siedzenie okrakiem na barykadzie». Tworzony przez niego rodzaj sztuki balansuje na granicy pomiędzy piosenką a poezją, a ściślej mówiąc, jest pewną syntezą, jest autorskim pomysłem na połączenie jednego gatunku z drugim. Ta synteza karmi się rejestrami i konwencjami z obu źródeł. Co bierze z poezji, zostało przed chwilą nakreślone [u mnie na przykładzie *Ave Czyżykiewicza* – K.D.], co zaś bierze z piosenki? Oczywiście wszystkie atrybuty zewnętrzne, choćby dodanie muzyki do tekstu, sceniczną prezentację. Ale kluczową konsekwencją przyjęcia owego piosenkowego kostiumu jest fakt, że Kaczmarek w społecznym odbiorze funkcjonuje przede wszystkim jako pieśniarz, nie jako artysta słowa. Jego dzieł (przynajmniej na początku znajomości) szuka się raczej w sklepach muzycznych niż w księgarniach. Raczej między Kultem a Katem niż między Karpińskim a Kawafisem”⁷.

Piosenka jest – co oczywiste – konglomeratem, a więc zespołem tekstu, melodii i technik

⁴ Powyższe wątpliwości – w gruncie rzeczy o charakterze czysto autotematycznym – trapią także innych twórców z kręgu piosenki bardowskiej. Mówi Jacek Klejff: „Ogólnie to nie wiem, czy dziś czuję się poetą; raczej rzemieślnikiem precyzji słowa w danym wzruszającym momencie życia” (J. Klejff, *Rozmowa*, Wołowiec 2012, s. 49). Szczególnie dobitnie widać „tożsamościowe” rozchwianie, a jednocześnie poszukiwanie, w wyrazistych momentach literackości tekstu piosenkowego, np. kiedy mamy do czynienia z „piosenką o piosence” – o dokonaniach na tym polu Kabaretu Starszych Panów pisze Jerzy Wiśniewski w artykule: *Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory* („Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16): *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych* (2), red. M. Lachman, J. Wiśniewski, s. 92–109) – z wyrafinowaną aluzją literacką czy w ogóle totalnym zanurzeniem w intertekstualność, a przede wszystkim ze świadomym kształtowaniem tekstu piosenki jako tekstu lirycznego.

⁵ M. Czyżykiewicza, *Ave*, (w:) tegoż, *Biblioteka bardów...*, s. 90–91.

⁶ Wymieńmy je tu dla porządku: poetyckie porównania, animizacje, metafory oraz metonimie. W kontekście tych ostatnich należy zauważyć, że wiersze kierowane do adresatki to „szkłem ryte skrycie tatuaze”, coś, co pozostaje w nadawcy jako część jego własnej, wewnętrznej tożsamości, coś niezbywalnego, a przynajmniej trudno wymazywalnego, jak tatuaż, ciekawie prezentuje się tu zatem wątek bólu: robi się je bowiem szkłem. Czyżykiewicz czyni więc autotematyczną uwagę o poezji jako – najogólniej rzecz biorąc – niełatwym doznaniu egzystencjalnym, co należy również do tradycji *stricte* literackiej.

⁷ P. Stankiewicz, *Tercet prawie metafizyczny*, (w:) *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, [Warszawa] 2010, s. 342.

wykonawczych (wokarno-instrumentalnych). Abstrahuję tu tak od przypadków dzieł czyniących z dysharmonii swą główną materię estetyczną (to osobne zagadnienie transpozycji i przekształceń poszczególnych modeli czy gatunków piosenki), jak też od takich, które wprawdzie korzystają z trzech powyższych mediów nadawczych, jednak czynią to na tyle nieumiejętnie bądź niedbale, iż następuje rozmycie się tudzież rozbitcie strukturalne i znaczeniowe owej piosenki – odtąd może być ona zresztą traktowana jako komunikat atroficzny. W tekście Stankiewicza pojawia się jednak jeszcze jeden arcyważny wątek: piosenki jako etykiety recepcyjnej, z którą kojarzy się danego artystę. Może on wykorzystać tę formę wypowiedzi, będąc piewą kultury literackiej (taka postawa charakteryzuje bowiem bardów, „oczytanych piosenkarzy”), do pozyskania – niezbyt dobrze to brzmi, ale także do wychowania, swego rodzaju kultura-cji – kolejnych rzesz (względnie) świadomych odbiorców⁸. Wtedy jednak mówimy już – jak ujmuje to autor *Tercetu prawie metafizycznego* – o czymś, co „czasem nazywa się piosenką literacką, czasem (mniej ściśle) piosenką poetycką, a czasem (potocznie, ale intuicyjnie) piosenką z tekstem”⁹. Taki też rodzaj piosenki wiązałbym z twórczością bardowską. Nie upieram się przy tym, aby koniecznie nazwę piosenka zastąpić „pieśnią” – praktyka twórcza pokazuje, że wszelkie etykiety pękają, gdy poszczególne projekty artystyczne zaczynają wykraczać poza jedyną chęć wpisania się w nurt kultury popularnej. Kiedy pojawia się w piosenkach coś więcej, czyli próba sensu,

kiedy traktuje się odbiorcę jako kogoś, kto potrzebuje kontaktu z pięknem¹⁰ – wtedy właśnie rodzi się piosenka bardowska.

Krzysztof Gajda – znawca twórczości Jana Krzysztofa Kelusa i Jacka Kaczmarskiego – zauważa, że „piosenkę literacką” („słowno-muzyczne dzieło sztuki”)¹¹ autora *Rublowa* cechuje m.in.: wchodzenie w relacje intertekstualne, a więc „nawiązywanie dialogu z innymi tekstami kultury”¹²; dążenie do „nadorganizacji warstwy brzmieniowej”¹³, czego unikają „zawodowi tekściarze” (to znamienne określenie); a także „świadome [...] odwoływanie się w tytułach do licznych gatunków literackich (jak bajka, limeryk, przypowieść, epitafium czy litania)”¹⁴. Notabene niezmiernie rzadko podejmuje się refleksję nad tymi cechami, a już do zupełnych „endemitów” badawczych należą teksty o genologicznych przesunięciach w obrębie piosenek literackich. Chlubny wyjątek stanowi tu studium Małgorzaty Liseckiej o balladzie i balladowości w twórczości Kaczmarskiego¹⁵, w którym autorka łączy spojrzenie muzykologa i literaturoznawcy – metodologiczny tandem niezmiernie sprzyjający oglądowi fenomenu piosenki.

I to, o czym piszą Stankiewicz oraz Gajda, możemy nazwać cechami generalnymi tego nurtu pieśniarskiego. Dodałbym do nich jeszcze wyraźną refleksyjność tekstów (jeśli chcielibyśmy umiejscowić piosenkę bardowską w tradycyjnej typologii liryki, moglibyśmy zdecydowanie mówić o liryce reflek-

⁸ Szczególnie odkrywco opisuje zależność między atrakcyjnością i pozorną łatwością przekazu pieśniowego a zdobywaniem dla kultury „nowych odbiorców i uczestników” wspomniany Stankiewicz, zob. tamże, s. 342–343.

⁹ Tamże, s. 341.

¹⁰ Nie zawsze zresztą odbiorca szuka piękna i mądrości akurat w piosence, licząc często tylko na jej rozrywkowy charakter. Siłą tej formy wypowiedzi jest więc dysponowanie względnie prostymi środkami, *quasi*-literackimi czy nawet nieliterackimi, w celu otwarcia trudnych tematów i dostarczenia głębszych przeżyć. Piosenki korzystają zatem ze znacznie szerszego kanału komunikacyjnego niż tradycyjna poezja.

¹¹ K. Gajda, *Jack Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 15.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 16.

¹⁴ Tamże, s. 17.

¹⁵ Zob. M. Lisecka, *Ballada i „balladowość” w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 121–126.

syjno-filozoficznej), czyli fakt, że zazwyczaj chodzi autorom o coś więcej, aniżeli tylko tekstowe wypełnienie czy słowną zabawę (i takie utwory się zdarzają – czego dowodem chociażby część piosenkowej twórczości satyrycznej – stoją jednak za nimi bardzo często np. społeczne diagnozy, stawiane już, choć nie wprost, w tonie serio).

Piosenka bardowska / piosenka bardów artykułuje wartości, których od wielu wieków zapalczywie broni literatura. W czasach systemów totalitarnych zapotrzebowanie na piosenkę prawdy i sensu było ogromne, współcześnie postępujące przeobrażenia komercjalizacyjne, na jakie otworzyła się Polska m.in. w wyniku transformacji, wyraźnie wpłynęły jednak na piosenkę *en bloc*. Jej odmiana literacka – wyraźnie odcinająca się od głównego nurtu piosenki popularnej („popowej”, „estradowej”, „masowej”) – może współcześnie stanowić doskonałą alternatywę dla atrofii pewnego typu wartości uznawanych za staromodne. W niektórych przypadkach – ta funkcja „piosenki z tekstem” częsta jest np. w Czechach – może ponadto spełniać rolę swoistej protezy metafizycznej (*vide* twórczość Jaromíra Nohavicy)¹⁶. I temu wszystkiemu towarzyszą środki (muzyka, techniki wykonawczo-instrumentalne, aranżacje)¹⁷, którymi operują zarówno artyści metalowi, folkowi, rockowi czy ci z szeroko pojętego muzycznego mainstreamu – słowem stylistyczne panoptikum. Właśnie to może imponować w piosence (mam teraz na myśli już jej wieloaspektowe, różnoodmianowe uniwersum): wielość dróg, którymi podążają poszczególni artyści, czerpiąc inspirację, „dobierając tworzywo” ze względu na zestawione

puli wyjściowej środków komunikacyjnych. Odbiorca może zaś spośród tego bogactwa wybrać właśnie model „piosenki z tekstem”, lecz może oczywiście od niego stronić, powtarzając za księdzem Lwowiczem w *Dziadów części III*: „Dosyć tych pieśni”. Czasami zresztą nie chodzi o jakieś specjalne przekonania estetyczne, ale raczej – nierozważanie tych kwestii, instrumentalizowanie piosenki, co najczęściej występuje chyba u ludzi słuchających „wszystkiego” lub „muzyki z radia”, choć to diagnoza jedynie wstępna i być może stronicza.

Mimo że ciągle mówię właśnie o piosenkach, czyli gatunku pogranicznym, zespalającym słowo poetyckie, muzykę oraz technikę wykonawczą – i to na dodatek tych bardowskich, bogatych w odniesienia kulturowe, stawiających diagnozę współczesności, najzwyczajniej mądrych – przy interpretacji utworów takich artystów jak Kaczmarski, Klejff, Włodzimierz Wysocki, Bułat Okudźawa, ale przecież i Tom Waits, Nick Cave czy Bob Dylan, nie należy zapominać o narzędziach literaturoznawczych. Przede wszystkim są oni bowiem artystami przekazu słownego. Michał Traczyk pisze: „Im mocniej zaznacza się, że jakiś tekściarz jest poetą, tym bardziej jednocześnie kwestionuje się wartość wybranej przez niego formy wypowiedzi”¹⁸. Takie postawienie problemu nie oddaje jednak istoty rzeczy – chodzi przeto nie o perspektywę rozłączności, ale raczej o rozpoznanie *p r y m a t u* poezji, szczególnie jeśli spotykamy taki projekt jak piosenka artystyczna Kaczmarskiego. Zgoda, że nie należy zapominać o heterogeniczności gatunku. Jej aspektem jest choćby semantyzacja warstwy muzycz-

¹⁶ Zob. więcej K. Dźwiniel, *W niebie barda. Metafizyczne poszukiwania Jaromíra Nohavicy*, „Studenckie Zeszyty Naukowe Instytutu Filologii Słowiańskiej UJ” 2014, nr 1 (5), s. 21–31.

¹⁷ W kontekście piosenki poetyckiej chciałoby się nazwać jej wręcz „półśrodkami”, podkreślając ich dalszorzędność, efemeryczność. Można poglądowo spożytkować tutaj teorię nauki Imrego Lakatosa, gdzie pasem ochronnym teorii naukowej jest seria hipotez, które można obalić, ocalając coś o wiele ważniejszego – niepodważalny rdzeń teorii. Podobnie dzieje się w wypadku piosenki literackiej – jej pas ochronny (w skrócie: muzyka i techniki wykonawcze) może podlegać zmianom, przearanżowaniom itd., natomiast rdzeń, czyli tekst, stanowi o jej istocie i jako taki zmianom podlegać nie powinien (abstrahując tutaj od kwestii korekt autorskich, emendacji i tym podobnych).

¹⁸ M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, (w:) *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 362.

nej, wyraziście obecna i w twórczości autora *Oblawy*¹⁹. Jednak niepomierne ważniejsze okazuje się uświadomienie sobie centralnego problemu, w obliczu którego stajemy, obcując z piosenką bardowską: potrzeby rekonstrukcji sensu zakodowanego poetyckim słowem, wobec którego melodia czy wykonanie zostają podporządkowane, pomocnicze. „Dalszorzędność” muzyki widać zresztą już w kolejności genetyczno-twórczej: jak się zdaje, najpierw w większości przypadków powstaje tekst; w utworach z kręgu piosenki bardowskiej rzadka pierwotność melodii wiąże się najczęściej z intencjami pastiszowymi, jak to jest np. w *Bobie Dylanie* autorstwa Kaczmarskiego. O ile odbiorcy – nawet bardzo wprawni – nierzadko ignorują stratyfikację środków przekazu, o tyle postrzeganie piosenek bardowskich przez pryzmat tekstualny powinno dominować w dyskursie naukowym. Choć nic oczywiście nie zwalnia żadnego ze słuchaczy z prób rozumienia tekstu – przynajmniej jeśli chcą oni, by kontakt z tego typu twórczością miał swój sens głębszy. Perspektywa Traczyka pozwala jednak na werbalizację jednej bardzo istotnej zasady metodologicznej – która może z powodzeniem stać się również regułą odbiorczą – piosenka to gatunek symultanicznie złożony, a więc dopraszający się interpretacji na wielu płaszczyznach, a te ze swej natury aktualizują do pewnego stopnia hermeneutyczną przestrzeń syntezy. Badacz i słuchacz piosenki bardowskiej jest więc w nietławnej sytuacji receptywnej. A zarazem na pograniczu rodzi się *status quo* jego analitycznych / odbiorczych poczynań.

Pod względem muzycznym zazwyczaj w piórze bardowskiej nie dzieje się nazbyt wiele, szczególnie w jej wersji *rare*, podstawowej – na

gitarę, czasami niezbyt dokładnie nastrojoną (jak u Dylana), i wokół, nie zawsze przecież podobny do głosu Carusa (tu należy przypomnieć sobie osobliwe wykonania Edwarda Stachury: chociażby balladę-fenomen, archi-balladę *Gdy odeszła pod chmurami*). A jednak nawet sam autor z gitarą potrafi stworzyć nie lada spektakl. Zachowane wykonania Stachury to jakieś wyśpiewanie ludzkiego bólu, artykulacja cierpienia przez zaciśnięte gardło, coś niezmiernie przejmującego prostotą użytych środków wyrazu, a zarazem autentyzmem i skalami doświadczeń skrytymi za tym głosem – niby za Barańczakowymi „koloraturami skowytu” z wiersza *Drobnomieszczańskie cnoty*. W podobnym fenomenie partycypują bez wątpienia wielbiciele pieśni Wysockiego, a nie tak znowuż chybionym będzie przypomnienie napięcia, towarzyszącego rzeszom słuchaczy koncertów *live* Jacka Kaczmarskiego, którzy nierzadko wypełniali największe sale koncertowe w Polsce (można je oglądać dziś na płytach DVD zawartych w boksie *Scena to dziwna*).

Co ciekawe, sam autor *Mimochodem* tak zapatrywał się na związane z ograniczoną percepcją człowieka techniczno-biologiczne uwarunkowania odbioru piosenki w trakcie jej wykonania (ale ma to swoje odniesienie również do momentu każdorazowego jej odtwarzania z nośników multimedialnych): „Na pewno są granice pojemności piosenki, wytyczone przede wszystkim sposobem odbioru, jego konwencjonalnością. W końcu jest to rozrywka. Ludzie przychodzą na koncert, żeby się rozerwać. Piosenka nie może przekroczyć granicy zrozumiałości, nie może być tak skomplikowana, żeby zrozumienie treści zmuszało do jakiejś nadzwyczajnej uwagi”²⁰.

¹⁹ W jednym z artykułów zaproponowałem – zapewne niewystarczająco steoretyzowany, mglisty metodologicznie, ale przecież nieodzowny – termin *melosemia*, będący swoistym, szczególnie dla piosenki bardowskiej, środkiem artystycznym, noszącym znamiona środka stylistycznego, który jest „świadomym wzbogaceniem tekstu poetyckiego przez powiązanie jego struktury semantycznych z melodią lub technikami wykonawczymi”. K. Dźwiniel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 111. Zob. też wnikliwe analizy K. Hoffmana w jego artykule *Sens do muzyki. Głosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, „Polonistyka” 2005, nr 3.

²⁰ *Pożegnanie barda. Z Jackiem Kaczmarskim rozmawia Grażyna Preder*, Koszalin 1995, s. 118.

Zdarzają się jednak dzieła do granic możliwości „zagęszczone”, skrzące znaczeniami tekstowymi, muzycznymi i wykonawczymi, najprostszy tego przykład stanowią choćby wykonywane przez Przemysława Gintrowskiego wiersze Zbigniewa Herberta (poeta nazywał siebie żartobliwie „tekściarzem pana Gintrowskiego”) – czy inne utwory poezji śpiewanej²¹. Czasem trafia się jednak konflikt frazy muzycznej z wyrazistą, gęstą, zbitą, trudną artykulacyjnie frazą tekstową jak w wierszu *Zwiewność* Bolesława Leśmiana w aranżacji grupy Bez Jacka. Strofa druga:

*Dal świata w ślepiach wróbla. Spotkanie traw z ciałem.
Szmary w studni. Ja – w lesie. Mgłą byłeś? – Bywałem!
Usta twoje – w alei. Świt pod groblą w młynie.
Niebo – w bramie na oścież... Zgon pszczoł w koniczynie²².*

Jest ona podana już na granicy przyswajalności (a może już nawet poza tą granicą), co wzięło się ze znacznego stopnia skomplikowania Leśmianowskiego wersu i ograniczonej rytmicznie frazy muzycznej (następuje tu więc estetycznie ciekawy emergentny rozdźwięk między sylabicznością a nutowością). Wyobraźmy sobie teraz, że słuchamy tej piosenki po raz pierwszy, kompletnie nie znając tekstu i nie mając weń wglądu, czyliuczestniczymywtypowej sytuacji odbiorczej... Zostańmy jeszcze na moment przy myślowych eksperymentach i wyłóżmy sobie, iż musimy słuchać śpiewanych fragmentów jakiejś ustawy unijnej czy ustępu z *Finnegan's Wake* Jamesa Joyce'a (choć sam tytuł zaczerpnął autor z tradycyjnej, knajpianej ballady irlandzkiej). Tekst piosenki powinien być więc, co oczywiste, percypowalny, jak pokazują jednak bardowie – nie

musi odbywać się to kosztem rangi podejmowanych problemów, nie trzeba okupować tego częstochowszczyzną rymów, a także nie jest się zmuszonym do ciągłego powielania zużytych klisz piosenki popowej czy estradowej. (Mało tego, bardowie udowadniają, że twórca wręcz nie powinien tak postępować, bo piosenka to zawsze rodzaj komunikatu, jest więc kierowana do kogoś, toteż musi wkląć się w jakiś sposób w sferę aksjologiczną, wchodzić w na poły personalistyczny dyskurs kontaktu).

W przypadku zarówno Stachury, Kaczmarzkiego, jak i Wysockiego należy jeszcze pamiętać o dużym wpływie na ich twórczość wytworzonej wokół nich legendy. To również symptomatyczne dla bardów – wielu z nich posiada własną legendę, czyli zespół uwarunkowań biograficznych, często zresztą przecenianych przez publikę, które pozwalają uczynić ich wyrazistym symbolem jakiejś postawy, ruchu czy nurtu kultury (częściej nawet – kontrkultury). I nieważne, czy będzie to „bard Solidarności”, stygmat Kaczmarzkiego pokutujący do dzisiaj, czy opinia autsajdera, „poety przekłętego”, która niby synonim całkowity występuje przy Stachurze, „tłumacz” jego dzieła. Etykiety mają jednak to do siebie, że zasklepiają twórczość danego autora – potocznie odbiera się ją przez to powierzchwniowo, niewnikliwie, ograniczając swoją uwagę do anegdotek biograficznych, które są bez wątpienia fascynujące (szczególnie gdy wyjaśniają genezę jakiegoś utworu), ale przecież stanowią tylko jeden z wielu komponentów składających się na produkt finalny, z którym obcujemy – piosenkę czy wiersz.

²¹ O której pisze M. Traczyk w książce *Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego* (Poznań 2009) i którą względnie łatwo traktować jako wyrazisty odłam piosenki z tekstem. Pewnie intuicje w tym zakresie może rozbudzić dodanie przedrostka: poezja zaśpiewana (zaśpiewany Tuwim, zaśpiewany Leśmian itd.).

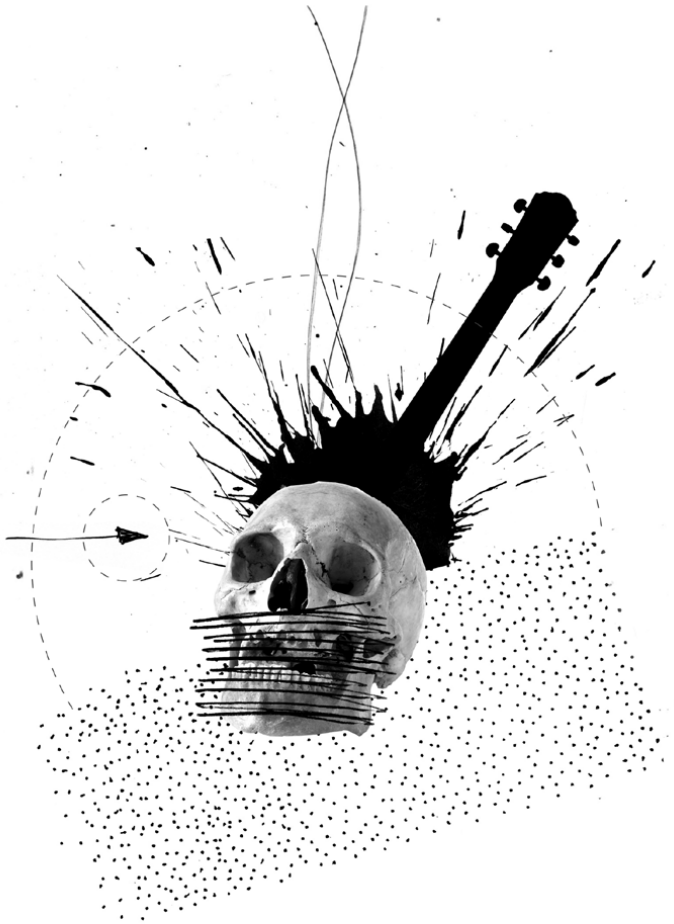
²² B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 412. Podaję oryginalny cytat z Leśmiana, choć zespół śpiewa tekst ze zmianami – wynikającymi albo z omyłek/alternatywnych źródeł tekstowych („Słońce” zamiast „Niebo”), albo z dostosowań rytmicznych („Byłeś mgłą?” zamiast „Mgłą byłeś?”). Zresztą zagadnienie transpozycji tekstu wiersza na tekst piosenki stanowi problem z pogranicza tekstologii oraz poetyki i warto je jako takie podjąć szerzej.

Bardowie cechują się ponadto niezwykle rozbudowaną wyobraźnią historiozoficzną, filozoficzną i kulturową, potrafią bezbłędnie interpretować dzieje, rozciągając swoje akty twórcze między synchronię widzenia a diachronię poznawania, między terażniejszość a tradycję. Bardowska mądrość – jak owych zgrzybiałych wróżbitów z piosenki Kaczmarekowskiego (tu w ogóle można przywołać topos poety starożytności – nie wiekiem, a doświadczeniem) – bierze się bardzo często z uważnych studiów przeszłości, stąd właśnie w tych utworach tyle intertekstów, aluzji literackich, wątków historycznych, rozmyślań o dziejach człowieka zarówno w ich aspekcie polityczno-społecznym, jak i egzystencjalno-filozoficznym. Dlatego jako bardzo trafne poczytuję słowa Stanisława Barańczaka o piosenkach Kelusa: „Na pisanych ćwierć wieku temu piosenkach Janka Kelusa moje pokolenie uczyło się trudnej sztuki otwartego nazywania rzeczy, które pozwalało nam przedstawiać tylko w przebraniach i pseudonimach. Kiedy dziś słucham tych

nagrań na nowo, widzę ze zdumieniem, jak bardzo potwierdza się stara prawda: historia ze swymi błędami przemija, pozostaje – pieśń”²³.

Czy piosenka ujdzie cało i dziś? Myślę, że nie będę posądzony o nazbyt euforyczne podejście, jeśli powiem: tak, *consummatum est*, uszła cało, skoro ciągle rzeszom ludzi potrzeba kontaktu z piosenką bogatą w odniesienia kulturowe, w której to tekst jest głównym nośnikiem semantycznym (nie zaś zmyślna melodia i śpiewany w jej takt potok glosolalicznych rymów wariata), która – po prostu – oferuje partycypację w sensie. A że wymagające to zajęcie? Na zakończenie mamy więc jeszcze jedną zaletę piosenki z tekstem, pieśni, piosenki bardowskiej, lirycznej, autorskiej, poetyckiej. Etykiety są przecież drugorzędne, liczy się siła jej przekazu – siła pierwotna, czerpiąca z ciemnych homeryckich źródeł: rytuał, w którym uczestniczymy, stając wobec barda, jego liry i zawsze coś znaczącego heksametru.

²³ Słowa te zamieszczono jako blurb na okładce książki *Był raz dobry świat... Jan Krzysztof Kelus w rozmowie z Wojciechem Staszewskim (i nie tylko)*, Warszawa 1999.



Sylvia Gawłowska
 Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

PIOSENKI O SPRAWACH OSTATECZNYCH JAKO PRZESTRZEŃ POWSTAWANIA KICZU



Piosenka o końcu świata Czesława Miłosa postawiła ważne w obszarze badań literackich pytanie: Czy o sprawach ostatecznych można napisać... piosenkę? Czy „lekkość” gatunkowa piosence przynależna nie koliduje ze zobowiązującą twórczo topią śmierci? Czy zadaniem współczesnej piosenki estradowej jest „mówienie” o sprawach ostatecznych? I wreszcie: Czy połączenie to nie stanowi wylęgarni... kiczu? Problemy badawcze intensyfikują się w sytuacji rozmycia semantycznego, któremu podlega współcześnie terminologia polskiej twórczości piosenkowej. Problem zauważa Michał Traczyk. Badacz twierdzi, że współcześnie w świadomości odbiorców dochodzi do zaniku różnic między – jak pisze – „dwoma odmianami twórczości literackiej: poezją i tekstami piosenek. [...] Dzieje się tak w dziedzinie całej piosenki popularnej”¹. Stąd punktem wyjścia moich rozważań będzie definicja piosenki opracowana przez Annę Barańczak. Piosenkę rozpatruję jako przekaz dwukodowy (słowno-muzyczny). Interpretacja wykonawcy (sytuująca się poza kodem słowno-muzycznym) postrzegana tu będzie jako czynnik drugo-

planowy – zagęszczający lub rozrzedzający zjawisko kiczu. Pragnę tym samym podkreślić, że źródeł kiczu we współczesnej polskiej piosence upatruję w konflikcie między piosenką a rolą gatunkową a piosenki ambicją.

Słownik terminów literackich pod redakcją Janusza Sławińskiego sytuuje tekst piosenkowy w haśle: *Popularna literatura*, gdzie czytamy: „[...] do popularnej literatury należą przede wszystkim teksty piosenek”². Już ta krótka definicja rodzi ważne dla naszych rozważań wnioski. Po pierwsze, tekst piosenki – pomimo wyróżników: literackości i Jacobsonowskiej dominacji funkcji poetyckiej – nie jest w typowych realizacjach literaturą wysoką. Nie oznacza to, że tekst piosenki literaturą wysoką nie bywa. Po drugie, tekst piosenki jest tą formą twórczości, która współcześnie pełni istotną funkcję w przestrzeni kultury popularnej. Nie bez znaczenia pozostają tezy sformułowane w zbiorze pt.: *Nosowska. Piosenka musi posiadać tekst* (wydany pod opieką naukową Izoldy Kiec), mówiące, iż wyznacznikiem granicy między tym, co wysokie, a tym, co niskie, nie jest gatunek. Źródeł kiczu w piosence

¹ M. Traczyk, *Poezja w piosence*, Poznań 2009, s. 10.

² *Popularna literatura*, (hasło w:) *Słownik terminów literackich*, red. J. Słowiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 410.



Katarzyna Nosowska, festiwal opolski, lata 90., fot. P. Stauffer

upatruję zatem nie w gatunku jako takim, ale w produkcyjnej dążności autorów piosenki do stworzenia pozoru odkrywczej, dwukodowej wypowiedzi artystycznej. Przyjrzyjmy się bezstronnie – popularnym w kręgu polskiej piosenki estradowej – utworom piosenkowym podejmującym tematykę rzeczy ostatecznych: *Boso* grupy muzycznej Zakopower, *Nic nie może wiecznie trwać* Anny Jantar, *Wszystko ma swój czas* zespołu Perfect, *Vanitas* grupy rockowej HEY.

W kompozycji muzycznej Mateusza Pospieszalskiego do tekstu Sebastiana Karpiela-Bułęcki oraz Bartłomieja Kudasika występują dwie podstawowe struktury rytmiczne: disco oraz ska. Dramatyczny i egzystencjalny ton tekstu refrenowego: „I dopiero gdy, / zawoła Bóg to / pożegnam wszystkie te rzeczy i znów: / Pójdę boso, pójdę boso, / Pójdę boso, pójdę boso!”, koliduje tu wyraźnie z rytmiką zapro-

ponowaną przez kompozytora. Efekt ten potęguje konstrukcja brzmieniowo-aranżacyjna: przesterowany dźwięk gitary, folkowy (góralski) zaśpiew chóru, syntezatorowe brzmienia. To właśnie kondensacja wariantów estetycznych w warstwie kodu muzycznego zakrywa sens kodu słownego. Znacząca wydaje się w tym kontekście definicja kiczu zaproponowana przez Michała Głowińskiego: „[...] utwór o charakterze stereotypowym, często z punktu widzenia sprawności technicznej nienaganny, apelujący do smaku przeciętnych odbiorców swojego czasu”³. Bez wątplenia piosenka *Boso* stanowi przykład technicznej sprawności aranżera, kompozytora i autorów tekstu. Jednak podjęta w utworze tematyka marności rzeczy codziennych i trywialnych w świetle ludzkiej śmiertelności stoi w całkowitej opozycji estetycznej do zaproponowanego kodu muzycznego. W efekcie tegoż połączenia piosenka grupy Zakopower to przekaz konwen-

³ Kicz, (hasło w:) *Słownik terminów literackich...*, s. 240.

cyjnalny, wyprodukowany dla odbiorcy oczekującego takiego właśnie produktu. Mamy tu do czynienia z formułą funkcjonowania kiczu znaną z rozważań Hermanna Brocha: „Kicz nie mógłby bowiem ani powstać, ani przetrwać, gdyby nie istniał człowiek, który lubi kicz i jako producent sztuki chce go wytwarzać, a jako konsument sztuki gotów jest go kupować”⁴.

Z motywem *vanitas* na gruncie piosenkowym zmierzył się zespół rockowy HEY. W 2010 r. Katarzyna Nosowska napisała tekst piosenki *Vanitas*. Kompozycja tekstu – analogicznie do tekstu piosenki *Boso* – opiera się na wyliczeniu elementów codzienności, które w obliczu śmierci objawiają swą marność: „Muszel z móżdżkiem / Ptasich piór i kolekcji ciał [...] / Kamieniczki i uliczki z latarenką nie zabierzesz TAM / I stoliczka, talerzyka z kurzą nóżką nie zabierzesz też [...]”. W tym przypadku kompozycja muzyczna utworu wzmacnia sens tekstu. Na ascetyczne dźwięki gitary nałożone zostały efekty brzmieniowe: *riverb* i *delay* (brzmienia zwielokrotniające dźwięk podstawowy, efekt echa). Dominanta nastrojowa kompozycji muzycznej opiera się na budowaniu napięcia. Transowa fraza w finalnej części zostaje przzerwana w drastyczny sposób. Pozostaje w zawieszaniu – nie posiada puenty – podobnie jak tekst. Muzyka tym samym ilustruje metaforykę tekstu. Wypowiedź liryczna stanowi swoistą przestrożę, nie daje recept, nie zwiera filozoficznych uogólnień. Nastroj niepokoju, wynikający ze świadomości *vanitas*, wyrażony zostaje przez kod zarówno muzyczny, jak i słowny. A tym samym na kicz piosenka się nie naraża.

Konwencjonalność i schematyczność – jako wyróżniki kiczu – w wyrazisty sposób artykułują się w twórczości tych autorów piose-

nek, którzy w obiegu popularnym kojarzeni są z tzw. *protest-songiem*. A jak zauważa Broch, „system kiczu jest systemem naśladowczym”⁵. Promowany w 2014 r. utwór *Wszystko ma swój czas* – z tekstem Jacka Cygana i muzyką Dariusza Kozakiewicza – wyraźnie nawiązuje w strukturze muzycznej do rockowych ballad zespołu Perfect z lat 80., stanowiących w tamtym czasie protest przeciwko rzeczywistości politycznej i gospodarczej. Współcześnie jednak melancholia linii melodycznej wokalu, patos instrumentów smyczkowych, struktura slowrockowego rytmu, wreszcie efekt przesterowanych gitar w refrenie w połączeniu ze słowami: „Wszystko ma swój czas / i przychodzi kres na kres. / Gdybym kiedyś odszedł stąd, / nie obrażaj się na śmierć”, prowadzi do monumentalizmu słowno-muzycznego oraz egzaltacji. Zastosowane przez autora tekstu patetyczne generalizacje to uogólnienia znane w kulturze europejskiej z Księgi Koheleta. W tym miejscu po raz kolejny odwołam się do słów Brocha, piszącego, że „jego [kiczu] pierwotną konwencją jest egzaltacja – obłudna egzaltacja”. Odbiorca utworu *Wszystko ma swój czas* otrzymuje złudzenie, że ta refrenowa refleksja to ważna i autentyczna myśl o nim samym. W efekcie odbiorca utożsamia się ze śpiewanym tekstem. Tym sposobem piosenka spełnia swoją fundamentalną funkcję: funkcję impresywną. Ów fakt podkreśla Kiec, zauważając, że w piosenkę „wpisana jest zgoda na osobisty odbiór, projekcję prywatnych przeżyć i doświadczeń. Przestają się liczyć intencje twórcy, najważniejszy zaś staje się moment odbioru, można nawet zaryzykować twierdzenie, że intencją twórcy jest trafić w nastrój, w emocje, w doświadczenie słuchacza”⁶.

Innym przykład ryzyka kiczu w piosence, powstającego wskutek dysproporcji między celem wypowiedzi słownej a muzyką, sta-

⁴ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 103.

⁵ Tamże, s. 115.

⁶ I. Kielc, *Nie wierzę piosence?*, „Trubadur Polski” 2004, numer specjalny, s. 52.

nowi utwór *Nic nie może przecież wiecznie trwać*, wykonywany m.in. przez Annę Jantar, Natalię Kukulską, Kayah, Dorotę Rabczewską, Natalię Lubrano. Przypomnijmy: tekst piosenki napisał Andrzej Mogielnicki, muzykę zaś skomponował Romuald Lipko. W warstwie słownej utworu filozoficzne uogólnienie dotyczące przemijalności i ulotności życia staje się niejako argumentem podmiotu mówiącego – zakochanej, złężnionej dziewczyny, obawiającej się utraty miłości, która „kocha nieprzytomnie, jakby zaraz świat miał się skończyć”. Ta zachłanność na miłość znajduje swoją kontrynację w treści refrenu:

*Nic nie może przecież wiecznie trwać,
Co zesłał los trzeba będzie stracić.
Nic nie może przecież wiecznie trwać,
Za miłość też przyjdzie kiedyś nam zapłacić.*

Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Abrahama Molesa: „W obrębie informacji muzycznej można z łatwością odnaleźć podstawowe składniki [kiczu]: dysproporcja między użytymi środkami a obranym tematem czy celem, która praktycznie unicestwia cel, na korzyść materialności przekazu. Kumulacja efektów, brak umiarkowania w wyborze używanych środków, dająca zjawisko synestezji muzycznej. [...] Zestawienie pewnej wystarczającej ilości tych zabiegów określa powstanie układu typu kicz”⁷.

Warstwa kodu muzycznego analizowanego utworu to przestrzeń kumulacji efektów: mnogość linii melodycznych syntezatorów stylizowanych brzmieniowo na instrumenty smyczkowe oraz flet, dublujące linię melodyczną linie instrumentów klawiszowych, synestezja rytmu marszowego oraz disco, transowa struktura linii basu, aż wreszcie partia solowa gitary elektrycznej w finalnych dwóch refrenach. Mamy tu do czynienia z brakiem

umiaru w doborze kompozycyjnych rozwiązań. Podobnie zresztą dzieje się w warstwie tekstowej. Tekst refrenu to znana i utarta dla odbiorcy kultury myśl: nic nie jest dane jednostce ludzkiej na zawsze. Los bywa zmienny. Otrzymujemy dar losu i ten dar tracimy. Ta filozoficzna generalizacja pełni w strukturze piosenki *Wszystko może przecież wiecznie trwać* funkcję refrenu – bytu autonomicznego wobec całości utworu piosenkowego. Jeśli spojrzymy na ów refren jako część pełnej opowieści – zauważymy, jak banalną jest on wypowiedzią. Jest wypowiedzią zakochanej, beztroskiej dziewczyny. Kumulacja efektów muzycznych łączy się z patetyzacją w sferze wyborów językowo-stylistycznych. Dwa kody – muzyczny i tekstowy – pracują, każdy przy użyciu własnych narzędzi, na wspólny efekt, który okazuje się kiczem. Zauważmy, że każda z zasygnalizowanych przeze mnie interpretacji – modyfikującej brzmienie, aranżację, a nawet tekst (w przypadku wokalistki Doroty Rabczewskiej) – zagęszcza kicz piosenki. We wskazanych interpretacjach dokonują wykonawcy przekształceń egzaltowanych: wprowadzając śpiew *ad libitum* (Kayah), śpiew chóralski (Natalia Kukulska) czy całkowitą zmianę tekstu refrenowego. Jak píše Rabczewska:

*Wszystko może wiecznie trwać,
Co zesłał los trzeba będzie zwalczyć.
Wszystko może wiecznie trwać,
A nasza miłość będzie nas prowadzić.*

W ten oto sposób interpretacja – jako element funkcjonujący poza kodem słowno-muzycznym – intensyfikuje, wzmacnia zjawisko piosenkowego kiczu.

Analiza współczesnych utworów piosenkowych prowadzi do stwierdzenia, że podejmowana przez autorów tematyka spraw

⁷ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 132–133.

ostatecznych niesie ze sobą ryzyko powstania kiczu. Subtelność i waga tematu w połączeniu z dysproporcją, konwencjonalnością lub chybionym doбором kodu słowno-muzycznego stanowią źródło kiczu. W świetle niniejszych rozważań prorocze stają się słowa Molesa: „Środki masowego przekazu dokonują według kiczowatego modelu najróżniejszych

stylizacji w piosence”⁸. Jako odbiorcy tekstów kultury świadomi jesteśmy oddziaływania środków masowego przekazu na kształt współczesnej piosenki estradowej. Powstaje jednak pytanie: Czy odpowiedzialność za kicz w piosence współczesnej to odpowiedzialność mediów popularyzujących piosenkę, czy jej autorów?

BIBLIOGRAFIA:

- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998.
- Kielc I., *Nie wierzę piosence?*, „Trubadur Polski” 2004, numer specjalny.
- Kurpisz J., Ziętek K., Nosowska. *Piosenka musi posiadać tekst... Wokół twórczości Katarzyny Nosowskiej*, Łódź 2008.
- Moles A., *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
- Wójcik T.P., *Familiarność disco polo i brutalność heavy metalu. Zmierzch kultury czy nowa jej forma u progu XXI wieku*, (w:) *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000.
- Zgaiński M., *Poeci rocka. Antologia*, Poznań 1990.

Tekst stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, czy podejmowana (ostatnio dość często) w polskiej piosence estradowej tematyka spraw ostatecznych – przemijalności, marności życia, śmierci – naraża ów przekaz na kicz. W dotychczasowych badaniach twórczości piosenkowej ścierają się rozmaite, niejednokrotnie sprzeczne koncepcje dotyczące funkcji, a przede wszystkim aspiracji tekstu piosenkowego. Na ogół jednak uznaje się, że piosenka – w swym prymarnym funkcjonowaniu – nie pretenduje do pełnienia roli wypowiedzi filozoficznej ani też nie zamierza być nośnikiem prawd uniwersalnych. Współczesne „piosenki o końcu” rodzą zatem wątpliwości: Czy autor tekstu może występować w roli mędrca? Czy generalizacja dotycząca spraw egzystencjalnych, której twórca dokonuje w tekście, nie naraża piosenki na kicz? Analiza popularnych utworów piosenkowych o takiej tematyce (*Boso* grupy Zakopower, *Nic nie może przeciwieć wiecznie trwać* Anny Jantar, *Wszystko ma swój czas* grupy Perfect, *Vanitas* zespołu HEY) – w ich warstwie tekstowej, ale też muzycznej – ma na celu wskazanie miejsc, w których może dochodzić do powstawania kiczu.

⁸ Tamże, s. 5.

Krzysztof Gajda

ANTYPIOSENKA POETYCKA

(NIE)ŚPIEWAJĄCY POECI



Polskim rynkiem muzycznym w 2014 r., gdyby zaufać recenzjom, powinna wstrząsnąć płyta *Społeczeństwo jest niemile* podpisana pseudonimem Mister D. Jeden z głównych portali internetowych obwieścił w kwietniu: „Jedno jest pewne. W tym roku w Polsce nie ukaże się album wzbudzający większe kontrowersje niż *Społeczeństwo jest niemile* Mister D.”¹.

Uwzględniając dynamikę życia muzycznego w Polsce i liczbę premier każdego roku, trudno oceniać prawdziwy wymiar tej prognozy. Warto jednak zauważyć, skąd wzięła się powyższa opinia. Pod pseudonimem Mister D. kryje się bowiem jedna z najgłośniejszych polskich pisarek ostatniego ćwierćwiecza – Dorota Masłowska. Nie poetka, ale prozaiczka, autorka osławionej *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*, która przyniosła jej „Paszport Polityki” w 2002 r. (jedno z najważniejszych wyróżnień w dziedzinie kultury) oraz nominację do Nagrody Nike w 2003 r. (jednej z najważniejszych nagród literackich w Polsce). Tę ostatnią nagrodę zdobyła ostatecznie w 2006 r. za książkę *Paw królowej*.

Płyta *Społeczeństwo jest niemile* to jej debiut piosenkarski – nie poetycki, nie tekściarski, ale właśnie piosenkarski. Masłowska jest nie tylko autorką tekstów, lecz także muzyki, na dodatek sama wykonuje własne utwory.

Masłowska przygotowała płytę, której myśl przewodnia jest dość łatwa do odczytania. To krytyczny osąd współczesnej Polski – nowobogackiej, konsumpcyjnej, tandetnie prowincjonalnej. Nazwa kraju pojawia się ledwie raz, w piosence *Prezydent* („co z tą Polską, pyta żony”), jednak jest reprezentowana przez różne postaci, którym poświęcone są piosenki. Masłowska stworzyła coś na kształt *concept-albumu* lub swoistego teatryku piosenki, w którym poszczególne postaci prezentują swoje monologi, kompromitując reprezentowany przez siebie świat. Kluczową rolę odgrywa tu liryka roli, Mister D. wciela się bowiem w przedstawicielki tego „niemiłego” społeczeństwa. Zazwyczaj są to niezbyt rozumne dziewczyny, hołdujące pseudowartościom, opowiadające o swych problemach, skoncentrowanych wokół prymitywnych potrzeb. Społeczeństwo zostało więc zredu-

¹M. Fall, *Mister D. Społeczeństwo jest niemile* (recenzja), <http://muzyka.onet.pl/alternatywa/recenzja-mister-d-spolczenstwo-jest-niemile/7nnp6> [dostęp: 16.07.2014].

kowane do kilku postaci, głównie rodzaju żeńskiego. Mocną stroną propozycji Masłowskiej pozostaje, jak zawsze w przypadku tej autorki, znakomity słuch do języka potocznego. Miejsce gładko preparowanych fraz, które lubi tradycyjnie rozumiana piosenka, zajmują w tych utworach wyrażenia niedoskonałe, ułomne, żywcem wyjęte z rozmowy w tramwaju lub z wpisu na Facebooku głupawej nastolatki:

*Ludzie śmieją się, mówią:
„Dziewczyno, gdzie podziałas oczy?
O gdzie Ty taka młoda
z takim komuchem grubym, starym?
Pobawi się i Cię zostawi”*
(utwór Ryszard)

*Nie chcę, nie chcę z kielbasą
I nie chcę, nie chcę z masłem
Zrób mi kanapki z hajsem
Ze smalcem i z hajsem*
(utwór Hajs)

*Tego dnia miałam rozbierać choinkę,
ale powiedziałam matce,
że pójdę wierw po chleb,
na kolację.*
(utwór Chleb)

*Ja nie będę nigdy żoną piłkarza
I nie chodzi o przeszkody typu wzrostu czy urody
Chodzi o mega powody
Piłkarz ciężki zawód ciągle odbijanie piłki
Ćwiczenia, zgrupowania, o wyniki się starania*
(utwór Żona piłkarza)

*Oszukała mnie Kinga Rusin
Oszukała mnie Oszukała mnie
Mówiła: „Daj pieniądze na czynsz i jedzenie”
Na narkotyki wydała potem je*
(utwór Kinga)

*Pułkownik w klubie w karty tnie,
zimne kurczęta prosi i wódkę.
Choć parę złotych żałuje mnie
na żorzetę na nową suknię.*
(utwór Czarna żorzetka).

Konsekwencją takiej kreacji są rozmaite błędy językowe, które uwiarygodniają wypowiedzi stylizowane na język mówiony. „On się patrzy” (zamiast: on patrzy), „chleb se wypieka” (zamiast: chleb sobie wypieka) „bynajmniej dla mnie” (zamiast: przynajmniej dla mnie), „wogle” (zamiast: w ogóle), „klaszczyć” (zamiast: klaskać), „oddychać nie mogę się” (zamiast: oddychać nie mogę), „żałuje mnie” (zamiast: żałuje mi). W takiej rzeczywistości nie może też dziwić wulgaryzm, który pojawia się jako świadectwo prostactwa i intelektualnej brutalności podmiotu mówiącego:

*Plączą, plączą wszystkie koleżanki
gdy żrę na przerwie moje kanapki
Daj choć gryza, daj polizać
Weź wpierdalaj swoje, bo moje są*
(utwór Hajs)

*Kiedys ciągle najebana,
teraz uśmiech ma na twarzy*
(utwór Chleb).

Wulgaryzm w polskiej literaturze znajduje swoje istotne miejsce jako środek ekspresji co najmniej od 1956 r. – roku przełomowego dla polskiej literatury (*casus* Andrzeja Bursy niech będzie jedynie sygnałem rozpoznawczym). W piosence przekraczającej granicę rozrywki pojawia się mniej więcej od lat 80. XX w., choć rozpowszechnienie zjawiska w tym dziesięcioleciu blokowała jeszcze dość skutecznie cenzura. Po przełomie w 1989 r. i likwidacji GUKPiW² obecność wyrażen nieparlamentarnych stała się powszechna

² Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk został rozwiązany w kwietniu 1990 r., choć faktycznie cenzura została zniesiona w drugiej połowie 1989 r.

w kulturze, coraz częściej goszcząc w oficjalnych mediach. Także piosenka, której celem jest opisywanie rzeczywistości, traktuje wulgaryzm jako pełnoprawny środek wyrazu, świadcząc o pauperyzacji języka i brutalizacji sposobów społecznego komunikowania.

Świat bohaterów/bohatek debiutanckiej płyty Mister D. przepelniony jest tandetą, którą najłatwiej uchwycić, przyglądając się ich konsumpcyjnym fascynacjom. Rzeczywistość ta zachwaszczona jest nazwami marek, od których roją się polskie ulice i media:

*A ja leżę, leżę w hotelu na dywanie
Piję colę, posypuję się chipsami
On dzwoni do z SLD znajomych
A ja tańczę, tańczę, tańczę cała we wstążkach*
(utwór Ryszard)

*I gdy podjeżdżasz po mnie pod szkołę
swoim Audi zaprzężonym w głodne amstafy
Przejedźmy się na Gran Canarię*
(utwór Hajs)

*Co nie pójść do Żabki,
nie ma tam kolejki,
może daleko, ale dają te naklejki.
Za 500 dostajesz maskotkę,
bynajmniej dla mnie są one mega słodkie.*
(utwór Chleb)

*Czasem na Allegro buty kupi
Może pójść na premierę nowego iPada*
(utwór Żona piłkarza)

*Piękny jest w Carrefourze zapach bułek,
rozpylany przez pracowników koło półek.*

*Piękny roznosi się w Arkadii
perfum i nowych ubrań zapach.
Kwiatów, cytryn i sosny zmieszane
z kuszącym śwędem z KFC kurczaka.*
(utwór Zapach Boga)

*Gdy polonezem Caro prujemy w dal [...]
Mój dezodorant to Fa Fa Fa [...]
Chcę wędliny z Tobą zjeść
Chcę pić napój Zbyszko Trzy Cytryny*
(utwór Chrzcziny).

O wizerunek i popularyzację marki pieczołowicie zabiegają specjaliści od reklamy. W konsumpcyjnym społeczeństwie staje się ona wyznacznikiem jakości, stanowi jednocześnie dla wielu jego członków życiową wskazówkę i obiekt pożądania. W tekstach Masłowskiej za sprawą ironii zostaje poddana bezlitosnej kompromitacji, staje się synonimem obciachu, świadectwem pospolitego gustu i hołdowania fałszywym wartościom.

Kontrowersyjność opisu Masłowskiej ma zapewne polegać na krytycznym osądzie rodaków współplemieńców. Rzecz jednak w tym, że autorka ani na krok nie przekracza schematycznego wizerunku, który znamy od dawna z publicystyki, z tzw. młodej literatury (czy szerzej: kultury), z mediów, także społecznościowych. Pastiszowa poetyka, którą obrała autorka, wyeksploatowana już została we współczesnym kabarecie. Mister D. zjada własny ogon, nie staje ponad opisywanym światem, lecz się do niego upodabnia. (Przypomina to nieco sytuację sprzed lat, kiedy postpunkowy zespół Big Cyc, ironizując z przaśnej stylistyki disco polo, sam niepostrzeżenie wpisał się w ten nurt, dostarczając nowemu miejskiemu folklorowi przeboju *Makumba*). Teledyski do płyty *Spółczesność jest niemile*³, wykpiwając tandetę, same stają się banalne, ponieważ zbudowane są tylko z kiczu. Obecność Anji Rubik, znanej polskiej topmodelki, w klipie do piosenki *Chleb*, przestaje służyć krytyce, kiedy staje się siłą napędową promocji płyty. Propozycja Mister D. jest też formą negacji niepisanych zasad *decorum*, obowiązujących w piosence rozrywko-

³ Przynajmniej cztery z nich: *Ryszard*, *Hajs*, *Chleb*, *Prezydent*, można obejrzeć dzięki kanałowi youtube.pl3.

wej. Mimo że autorka wyraźnie odwołuje się do muzycznych trendów, traktuje je przede wszystkim jako źródło pastiszowych, parodiowych przekształceń. Wrażenie to potęguje rola wokalistki, w którą wcieliła się pisarka. Nie jest chyba nietaktem zwrócenie uwagi na wyraźną wadę wymowy, która cechuje artykulację Masłowskiej. W różnych nurtach polskiej piosenki dawno już nie jest wymagana wzorowa dykcja, której oczekiwaliśmy od wykształconych muzycznie artystów estrady. Przykładem niech będzie kariera Muńka Staszczyka, lidera zespołu T. Love, który nic nie robiąc sobie ze swojego seplenienia, został jednym z najważniejszych wokalistów piosenki alternatywnej ostatnich dziesięcioleci. Autorka płyty *Społeczeństwo jest niemiłe* nie śpiewa, lecz raczej... „miauczy” (to chyba jedyne słowo, które właściwie oddaje w języku polskim tę manierę wykonawczą), podkreślając infantylną swoich bohaterek. To jeszcze jeden krok w kierunku kabaretu, z elementami popularnego nurtu piosenki aktorskiej.

Choć trudno mówić o powszechności zjawiska, Masłowska nie jest jedyną artystką pióra, która zaistniała w polskiej piosence. Twórcą, który od przeszło dwóch dekad dzieli swoją aktywność sprawiedliwie między literaturę i scenę muzyczną, jest Marcin Świetlicki. Utytułowany poeta, przez krytykę uznawany za jednego z najwybitniejszych w swoim pokoleniu (rocznik 1961), jest jednocześnie liderem, wokalistą oraz autorem tekstów zespołu Świetliki. Karierę zaczynał od publikacji w czasopiśmie pod koniec lat 80. XX w. wierszy. Data wydania jego debiutanckiego tomu *Zimne kraje* (antydatowany 1992, faktycznie opublikowany w 1993 r.) zbiegła się z datą założenia zespołu Świetliki. Od tego czasu poeta funkcjonuje w tych dwóch artystycznych światach.

Specyfika propozycji Świetlickiego polega na tym, że jako utwory słowno-muzyczne prezentuje on nie „dobrze napisane” teksty piosenek, lecz wiersze. Wiersze współczesne, naznaczone różewiczowskim piętnem nieregularności, pozbawione sylabotonizmu, refrenów i rymów, które ciągle wydają się istotną cechą tekstu słownego piosenki. Lwią część repertuaru z sześciu wydanych oficjalnie płyt Świetlików⁴ stanowią teksty poetyckie publikowane w kilkunastu wydanych dotychczas tomikach. Zebrany poetycki dorobek autora ukazał się w 2011 r. w książce pod tytułem *Wiersze*⁵, która gromadzi 535 utworów. Muzyczna warstwa piosenek Świetlików oparta jest przede wszystkim na rozwiązaniach rockowych, trudno jednak o wiążące klasyfikacje, biorąc pod uwagę współczesną swobodę w operowaniu różnymi gatunkami. Rock, hard rock, punk rock, reggae – to wszystko w rozmaitych możliwych wariacjach znajdziemy jako podkład muzyczny do tekstów Świetlickiego. Bywa, że propozycja Świetlików określana jest jako post-rock. Charakterystyczną cechą stanowi sposób prezentacji tekstu przez wokalistę. Świetlicki właściwie nie śpiewa. Jego stylem jest specyficzna forma melorecytacji, w której artysta potrafi odnaleźć szeroką gamę środków ekspresji (mowa, szept, krzyk, warczenie, pomrukiwanie itp.), dalekich jednak od piosenkowej melodyjności.

W Polsce krytyka literacka, która od pierwszych ujawnień poetyckich autora *Zimnych krajów* przyjmowała jego twórczość literacką z wielkim uznaniem i uwagą, z dużym większym dystansem traktowała jego rolę rockowego frontmana⁶. Problem, który od początku kariery krakowskiego artysty pojawiał się w środowisku krytyki literackiej wnikliwie zrekonstruował Michał Traczyk w książce pt.

⁴ Koncentruję się tutaj na zespole Świetliki – podstawowej formacji, której liderem jest poeta, choć współtworzył on także zespół Czarne Ciasteczka i nagrywał płyty z innymi artystami, m.in. z Mikołajem Trzaską oraz Cezarym Ostrowskim.

⁵ M. Świetlicki, *Wiersze*, Kraków 2011.

⁶ Szerzej omawiam ten problem w tekście: *Marcin Świetlicki w piosenkach*, (w:) *Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. E. Kledzik, J. Roszak, Poznań 2012.

*Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*⁷. Wśród licznych cytatów opisujących ową relację nie pojawił się znaczący fragment książki Pawła Dunina-Wąsowicza pt. *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP* z 2001 r., w której Wąsowicz zajął odmienne od wielu badaczy literatury, a zarazem dość wymowne stanowisko: „*Duzia woda*, tak jak wiele innych utworów Świetlickiego, powstała jako tekst piosenki wykonywanej przezeń z rockowym zespołem Świetliki. Jej pierwsza publikacja nie miała miejsca w druku, ale na koncercie. Z założenia zespołu przez poetę docenianego przez innych poetów robiono sensację. Ale patrząc na zainteresowania kulturowe Świetlickiego, wydaje się, że było to co najmniej logiczne posunięcie”⁸.

Świetlicki jest przedstawicielem pokolenia, którego dzieciństwo przypadło na lata 60., dojrzewanie zaś na lata 70. i 80. XX w. To czas, kiedy w Polsce, ale i na całym świecie, dochodzi do znaczących przekształceń w modelu kultury dominującej. Miejsce tradycyjnie pojmowanej kultury wysokiej zaczyna stopniowo zdobywać kultura popularna, w swoistym mariażu z nadciągającymi zza oceanu zdobyciami amerykańskiej kontrkultury. Datowany na początek lat 80. *boom* rockowy w Polsce jest jednym z najważniejszych przejawów takiej metamorfozy. Dla młodych ludzi coraz częściej pożądanym źródłem edukacji, obok – a nierzadko zamiast – szkolnych lektur z literackiej klasyki, stały się filmy, komiksy, literatura popularna i nade wszystko dokonania muzyczne głównie anglosaskich zespołów, w których znajdowali wymagane pokłady buntu wobec politycznych systemów oraz skostniałego modelu kulturowego. Równieśnicy Świetlickiego lata 80. spędzili w swoistej hibernacji, odrzucając

wszelką oficjalną aktywność w kraju ogarniętym kryzysem (gospodarczym i politycznym) po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce w 1981 r. Ignorując wymogi kariery, protestowali przeciwko podziałowi świata na złych (rządzących komunistów) i dobrych (aktywnych opozycjonistów). Dwubiegowość polityki stworzyła sytuację, w której od uczestników życia społecznego wymagano opowiedzenia się po jednej ze stron konfliktu. Nastawieni antysystemowo kontestatorzy przyjęli postawę obojętną – postanowili żyć nie „przeciw”, ale „obok” systemu. Tendencje anarchistyczne, idea *no future* właściwa subkulturze punk, koncepcje społeczeństwa alternatywnego, zawsze noszą piętno utopijności, pozwalają jednak na odizolowanie jednostki od konieczności zaangażowania politycznego. Dlatego też spore grono artystów zadebiutowało dopiero po diametralnej zmianie sytuacji politycznej w Polsce i na świecie, w latach 90. Ich twórczość nazywano „poezją trzydziestolatków”. Próżno tam szukać zaangażowania politycznego, które charakteryzowało postawę wcześniejszych pokoleń (szczególnie poprzedników z Nowej Fali, którzy nadawali ton życiu literackiemu po 1968 r.). Charakterystyczny egocentryzm, literackie świadectwa przeżywania intymnego świata, programowe odrzucenie patosu, dystans do otaczającej rzeczywistości, ignorowanie tzw. wielkich tematów, wykorzystanie mowy potocznej – to cechy stałe poetyki pokoleniowej. Nastawienie na kontestację realizowało się także przez realizację postulatów „antyszuki”. Jak się zdaje, także wielopoziomowa koncepcja „antypiosenki” znajduje swój wyraz w bogatym dorobku Świetlickiego.

Podobne założenia, lecz – jak to często bywa – posunięte w kierunku skrajności, odnaleźć można u znacznie młodszego artysty Wojcie-

⁷ M. Traczyk, *Przymierze poezji i piosenki. Marcin Świetlicki*, (w:) tegoż, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 76–100.

⁸ P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2001 (cytat wg pliku *Oko.doc* udostępnionego przez autora).

cha Bąkowskiego (rocznik 1979). Bąkowski jest absolwentem poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych (dziś uczelnia ta nazywa się Uniwersytet Artystyczny), performerem, twórcą eksperymentalnym, liderem zespołu Niwea oraz współzałożycielem grupy artystycznej PENERSTWO. Samo wyjaśnienie tej nieprzekładalnej na inne języki nazwy, ukazuje światopogląd artystyczny Bąkowskiego. „PENER” to w gwarze miejskiej Poznania (rodzinnego miasta lidera i innych twórców grupy) człowiek z marginesu społecznego, niechluj, degenerat, menel, lump, pijak, ale też ktoś zachowujący się nieprzyzwoicie, odrzucający społeczne normy. PENERSTWO jest więc określeniem zarówno stylu bycia, jak i środowiska, grupy społecznej, charakteryzującej się takimi cechami. Trudno posądzać o konsekwentną realizację takiej postawy członków grupy, jeśli jednak przełożyć powyższą interpretację terminu na założenia artystyczne, otrzymujemy wyrazistą wykładnię światopoglądu i koncepcji twórczej: „Gdy mowa o sztuce, w swych wypowiedziach PENERZY budują tożsamość negatywną, na zasadzie zaprzeczeń i negatywnych odniesień. Ich sztuka ma być apublicystyczna, aintelektualna i antymedialna”⁹.

Taka jest też twórczość duetu Niwea (oprócz Bąkowskiego tworzy go Dawid Szczyński). Poczynając od nazwy, wszystko zdaje się sytuować w opozycji do świata, zbudowanego na powszechnych kanonach wartościowania. Nivea to znana marka kosmetyków, w Polsce spopularyzowana jeszcze w czasach PRL, nazwa jedyne go dostępnego w sklepach kremu o charakterystycznym zapachu. Zmiana międzynarodowej litery „v” na typowo polskie „w” jest wyrazem przekory, zaprzeczenia powszechnej w marketingu tendencji, by nazwy miały brzmienie angielskie, łudząc swym „światowym” charakterem. Dwa albumy ze-

społu, które dotychczas się ukazały, zatytułowane zostały *01* (2010) oraz *02* (2011), a więc wbrew zwyczajowej trosce o unikalność artystycznej nazwy. Także stylistyka muzyczna i tekstowa stanowią całkowite zaprzeczenie tego, co zwykliśmy nazywać piosenką. Minimalistyczny podkład elektronicznej muzyki, w której mogą pojawić się rwane, przypadkowe dźwięki, w niczym nie przypomina piosenek z list przebojów, wręcz stanowi ich jawne zaprzeczenie. Spowolniona artykulacja Bąkowskiego bardziej przypomina nieskładne wypowiedzi niedojrzałego chłopca niż wokalne popisy bogów estrady. Teksty zaś opisują – przywołam fragment jednej z recenzji – „cuchnące ulice, patologiczne klatki piersiowe, duszny mrok, podwórkowe dziady i wszędybolski zapaszek życiowej nędzy”¹⁰. Właściwa sceneria koncertowa duetu to przyciemniona sala, oświetlona jedynie blaskiem zawieszanej na kablu żarówki i anachronicznych lampek dyskotekowych sprzed kilku dekad, niestarannie rozstawiony sprzęt i ustawieni w jednym miejscu, niemal ukryci przed wzrokiem publiczności wykonawcy.

Mimo powyższych założeń, a może właśnie dzięki takiej strategii, Niwea stała się zespołem znanym (zachowując proporcje popularności właściwe dla projektów niszowych), traktowanym trochę jako ciekawostka, trochę jako awangardowe przekształcenie rapu w kierunku nazywanym post-rap. Działalność zespołu stanowi na pewno kolejny krok ku przewartościowaniu w sztuce i destrukcji kulturowych kanonów piękna. Najbardziej znana piosenka duetu to *Miły, młody człowiek*, do której zresztą został zrealizowany teledysk¹¹, choć określenie to może być mylące dla kogoś spodziewającego się wizualnych fajerwerków, do jakich przyzwyczała nas popkultura. Obraz składa się tam z dziesięciu różnej wielkości

⁹ K. Sienkiewicz, *PENERSTWO*, <http://culture.pl/pl/tworca/penerstwo> [dostęp: 20.08.2014].

¹⁰ M. Kotowska, *Niwea, no!*, <http://independent.pl/n/10506> [dostęp: 25.08.2014].

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=grrhxjGVerc> [dostęp: 14.10.2014].

prostokątów, na których oglądamy pozbawione dynamiki obrazy: but wystukujący monotonny rytm, obracający się talerz gramofonu, popielniczka z leżącą obok paczką papierosów, trójkolorowe światła sceniczne, instrumenty klawiszowe, elektroniczne urządzenia do przetwarzania muzyki. Jeden z prostokątów wypełnia pokazywana z profilu głowa grającego instrumentalisty, inny twarz śpiewającego Bąkowskiego. Kiedy w połowie utworu Szczęsny zapala papierosa, obrazy wypełniają się na kilka chwil dymem. Najmniejszy z prostokątów to licznik czasu, który biegnie od początku do końca teledysku.

Tekst piosenki stanowi monolog matki, która opowiada córce o wizycie „miłego, młodego człowieka”, a w dalszych partiach zwraca się do niej z wyrzutami na temat innego znajomego. W utworze jedynym *stricto* piosenkowym elementem jest istnienie powtórzeń, które pełnią funkcję refrenu. Tytułowa fraza, deklamowana rytmicznie: „Miły, miły, miły, miły, miły, miły, młody człowiek”, przewija się w utworze wielokrotnie. Pozostałe słowa odbiegają od tradycyjnej poetyki piosenki, są raczej ciągiem luźnych wyrażeń, naznaczonych silnie mową potoczną:

*Ja mu tu ten
Dalam jeść
Placek
Czekał i czekał
Na ciebie
Czekał
No (no)
Muszę powiedzieć
Że takich tych
Kolegów
Jak ten
To ja lubię
Jak nie wiem*

Charakterystyczna dla komunikacji mówionej fragmentaryczność i chaos w wypowiedzi, natrętne używanie partykuły „no”, wtrącenia

i powtórzenia nieistotnych dla treści słów oraz zaburzenia składni stanowią dominantę kompozycyjną tekstu.

*Gdzie ty byłaś?
Z tymi, co ich nienawidzę
Wygolony głupek
Opuszczone jakieś, te
Gacie
No co to jest w ogóle?
I ty płaczesz potem
Nie rozumiem (nie rozumiem) [...]
Siedział ten u ciebie
Co on, nie pracuje?
Wychodzi
Na siusianie
I tu przy kuchni leżie
Dzień dobry (dzień dobry)
Nic nie powie
W ogóle (w ogóle) nic nie powie (nic nie powie)
No
No
Mi jeszcze powiedz
Co to jest za zapach?
U ciebie
I czemu Buzia
Tam przesiaduje ciggle?
Co ona się tak, wije?
Przy jego, ten
Kurtce
Co, ma ruje?
Zimą?*

Niedopowiedzenia uniemożliwiają jednoznaczłą interpretację, jednak, jak można się domyślać, bo nie jest to sformułowane wprost, końcowe fragmenty tekstu wykorzystują realia obyczajowe do wprowadzenia subtelnego komizmu. Podejrzany zapach, dziwnie zachowujący się pies sugerują, iż w pokoju milczącej bohaterki prawdopodobnie pali się marihuanę.

Pojawiające się pod koniec rymy sprawiają wrażenie przypadkowych, choć ich usytuowanie każe wykluczyć taką ewentualność.

„Przesiaduje – wije – ruje” to dość wyrazisty układ, który stanowi urozmaicenie monotonnego i pozbawionego współbrzmień tekstu. Ostatnie ze słów zapisane jest z błędem ortograficznym (ruje zamiast ruję), który także odsyła nas do reguł komunikacji mówionej, gdzie głoska „ę” w wygłosie traci swój nosowy charakter.

Wypreparowany z głębszych treści tekst wysuwa na pierwszy plan sam akt komunikowania. Bąkowski z ostrą dosłownością obnaża mechanizmy potocznej wypowiedzi postaci, raczej z niskich warstw społecznych. W literaturze polskiej takie eksperymenty do mistrzostwa doprowadził Miron Białoszewski w drugiej połowie XX w. W piosence jest to kolejny szczebel ewolucji (regresu?) języka artystycznego, ciągle o znaczeniu awangardowego eksperymentu.

Opisane wyżej zjawiska nie stanowią oczywiście propozycji dla masowego odbiorcy. Są świadectwem nowatorskich sposobów wykozystania piosenki, czyli silnie skonwencjonalizowanej formy wypowiedzi, do prezentacji tekstu poetyckiego. Tytuł niniejszego szkicu (*Antypiosenka poetycka*) wymaga jeszcze kilku słów rozwinięcia. Termin „antypiosenka” stanowi swobodne nawiązanie do pojęcia antysztuki, wprowadzonego przez dadaistów, a nabierającego znaczenia w XX w. wraz z przemianami kulturowymi i kolejnymi odsłonami awangardy. Cechy antysztuki w telegraficznym skrócie odnotowuje Stefan Morawski: „Wszelkie pospołu sprowadzały się do jawnego wyzwania wobec tego, co dotąd respektowano jako *sacrum* estetyczne. Zakwestionowano nie tylko przedstawianie rzeczywistości i prymat określonych tematów, ale również akcentowanie nieprzeciętnej indywidualności artystycznej. Zaprzeczono

nie tylko roszczeniom geniusza, ale również premiowaniu przede wszystkim wartości ekspresyjnych. Podważono zaprogramowaną ściśle i kontrolowaną przez twórcę kompozycyjną wartość utworów, zlekceważono z premedytacją jakości formalne. Nikt nie zamierzał ubiegać się o stylistyczną ciągłość, nikomu nie zależało na uwydatnieniu wirtuozerijnych zdolności w obróbce danego tworzywa, na wykonaniu takiego czy innego przedmiotu w sposób doskonały. Wręcz przeciwnie, z uporczywą ostentacją łamano owe z dawien dawna ustalone reguły gry”¹².

„Piosenka poetycka” zyskała szczególną popularność w drugiej połowie XX w. jako nurt odwołujący się do kultury wysokiej, a więc w czasach, kiedy wyrazista wydawała się opozycja kultura wysoka–niska. Potocznie kojarzona z lirycznością, odwoływała się do wartości i kanonów piękna, reprezentowanych (w odróżnieniu od produktów kultury masowej) przez tradycyjnie rozumianą poezję. Uproszczoną definicję podaje *Słownik literatury polskiej XX wieku* pod hasłem *Piosenka*: „Piosenki, w których szczególnie nacisk położono na stronę słowną utworów, tworzą dość dużą grupę określaną mianem piosenek poetyckich. Chodzi tu najczęściej o teksty poetów współczesnych pisane „na zamówienie” wykonawcy [...]. Bardzo często piosenka poetycka bywa tzw. piosenką autorską; dzieje się tak wówczas, gdy wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki. [...] Piosenka poetycka dąży niekiedy do powielania wzorów poetyki charakterystycznych dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury”¹³.

Wraz z coraz powszechniejszą akceptacją przewartościowań w sztuce poetyckiej także pojęcie „piosenki poetyckiej” może

¹² S. Morawski, *Happening*, (hasło w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i zespół, Wrocław 1992, s. 367–368. Na temat antysztuki i jej roli w kulturze ostatniego stulecia zob. także: M. Golaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984; H. Richter, *Dadaizm, sztuka i antysztuka*, przeł. J. Buras, Warszawa 1986.

¹³ Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, (hasło w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 787–788.

podlegać modyfikacjom. Jak pokazują omówione w niniejszym tekście przykłady, współczesna „piosenka poetycka” zbliża się raczej do rejonów antysztuki, negując tradycyjnie pojmowane kanony piękna. „Śpiewający” poeci *de facto* zamiast śpiewać swoje wiersze artykułują je na różne sposoby, tak by możliwie wyraźnie przekreślić podobieństwo własnych dokonań do znanych z telewizji i radia gwiazd estrady. Traktując piosenkę jako popularne medium, starają się

jednocześnie ograniczać jej popkulturowy wymiar przez awangardowe przekształcenia. Prowadzi to do zanegowania podstawowej, rozrywkowej funkcji gatunku. Poszukując swoich muzycznych korzeni w innych stylistykach niż kameralnie aranżowana pieśń autorska drugiej połowy XX w., świadomie sytuują się także w opozycji do historycznie pojmowanego nurtu „piosenki poetyckiej”, kojarzonego z rzewnym liryzmem i „krainą łagodności”¹⁴.

¹⁴ „Kraina łagodności” to określenie zaczerpnięte z piosenki Wojciecha Bellona *Pieśni łagodnych*, które stało się jednym z synonimicznych określeń muzycznego nurtu poezji śpiewanej, piosenki literackiej, poetyckiej, turystycznej.

Marlena Zimna

CHRONOTOP POEZJI EGZYSTENCJALNEJ
**EDWARDA STACHURY
 I WŁODZIMIERZA WYSOCKIEGO**



W 1989 r. nakładem warszawskiej Młodzieżowej Agencji Wydawniczej ukazał się tomik: Edward Stachura, Leonard Cohen, Włodzimierz Wysocki, *Piosenki*, w którym po raz pierwszy – w tak reprezentatywnym wyborze – przedstawiono obok siebie poetycką twórczość Edwarda Stachury i Włodzimierza Wysockiego. Było to o tyle interesujące, iż wybitnego rosyjskiego poetę, piosenkarza, aktora i kompozytora Włodzimierza Wysockiego zwykło się kojarzyć z innymi wybitnymi polskimi poetami piosenki, przede wszystkim z Jackiem Kaczmarskim i Wojciechem Młynarskim. Kaczmarski niejednokrotnie nazywał rosyjskiego poetę swym Mistrzem, stworzył cały szereg utworów poetyckich stanowiących wolne, a czasami dość wierne przekłady pieśni Wysockiego (*Oblawa – Oхота на волков*, *Oblawa II – Oхота с вертолетов*, *Nie lubię – Я не люблю*, *Koń wyścigowy – Бег иноходца*, *Wydarzenie w knajpie – Случай в ресторане*, *Statki – Корабли*, *Siedzimy tu przez nieporozumienie... – Сгорели мы по недоразумению...*, *Piosenka o radości życia – Спасибо, что живой* i in.), jak również utwory inspirowane twórczością legendarnego Hamleta z gitarą (*Ze sce-*

ny – Певец у микрофона, *Czołg – Дороги... Дороги...*), a także niewątpliwie jeden z najlepszych utworów dedykowanych pamięci Wysockiego, jaki kiedykolwiek powstał, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*. Warto przy tym zauważyć, iż liczba wierszy i pieśni poświęconych temu bardowi sięga wielu tysięcy, wśród ich autorów znajduje się cały szereg słynnych poetów rosyjskich (Bulat Okudźawa – *O Володе Высоцком*, Bella Achmadulina – *Эта смерть не моя есть ущерб и зачет...*, *Московских сборищ навсегда*..., Andriej Wozniesiński – *Реквием оптимистический*, *Не называйте его бардом...*, Jewgienij Jewtuszenko – *Киоск звукозаписи*, Rimma Kazakowa – *Запоздалое заклинание*, Junna Moric – *На этом берегу туманном...* i in.), jak również twórców spoza ojczyzny poety (jak choćby wybitny argentyński poeta Juan Gelman – *Vladimir Vissotski*, francuski poeta Athanase Vantchev de Thracy – *Et nous nous effayons... [A Vladimir Vysotsky]*, czeski poeta, piosenkarz i kompozytor Jaromír Nohavica – *Divoké koně*, czy belgijski [pochodzenia włoskiego] piosenkarz, tekściarz i kompozytor Salvatore Adamo – *Vladimir*), a także polskich poetów i autorów tekstów piosenek (Adam



Muzeum Włodzisława Wysockiego w Koszalinie, fot. J. Wasik

Ziemiąnin – *Wysockiemu*, Leszek Wójtowicz – *Pamięci Włodzisława Wysockiego*, Krzysztof Cwynar – *Pocieszanka* i in.).

Z kolei Wojciech Młynarski to – obok Agnieszki Osieckiej – jeden z pierwszych polskich poetów, którzy podjęli trud przybliżenia polskiemu czytelnikowi (a właściwie wówczas jeszcze słuchaczowi, a następnie widzowi) poezji Wysockiego. Jego legendarny spektakl *Wysocki* przeszedł do historii Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza (Warszawa, premiera: 8.04.1989, reż.: Wojciech Młynarski, scenariusz: Irena Lewandowska, Wojciech Młynarski, kostiumy: Krystyna Zachwatowicz, muzyka: Władimir Wysocki, opracowanie muzyczne: Janusz Stokłosa, Tadeusz Suchocki, choreografia: Janusz Józefowicz).

Rzadziej natomiast łączy się nazwisko rosyjskiego poety z osobą i twórczością Edwarda Stachury. Co ciekawe, w biografii obu twórców odnaleźć można tak wiele podobieństw,

iż co bardziej fanatyczni wielbiciele mogliby je uznać za niemal mistyczne.

Stachura urodził się niespełna rok przed Wysockim (odpowiednio: 18 sierpnia 1937 r. w Charvieu i 25 stycznia 1938 r. w Moskwie) i zmarł śmiercią samobójczą rok przed równie przedwczesnym odejściem Wysockiego – w tym samym miesiącu i niemal w tym samym dniu (Stachura – 24 lipca 1979 r. w Warszawie, Wysocki w nocy z 24 na 25 lipca 1980 r. w Moskwie). Obaj poeci przeżyli zaledwie czterdzieści dwa lata i zasilili szeregi niebiańskiego *Forever 42 Club*.

Klub 42 z niewiadomych powodów nie zyskał sławy równej *Klubowi 27* (*Forever 27 Club*), być może z racji krótszego o piętnaście lat pobytu „członków” tego ostatniego (m.in. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain, Amy Winehouse) na ziemskim padole, jego skład jest wszakże nie mniej imponujący. W wieku 42 lat zmarli m.in.

Włodzimierz Wysocki, Edward Stachura, Joe Dassin, Elvis Presley czy Lounès Matoub – wybitny algierski (a ściślej berberyjski, jeszcze zaś ściślej kabylski) poeta, pieśniarz, kompozytor i muzyk, zwolennik sekularyzacji życia w Algierii, zamordowany w zamachu w 1998 r.

Wspólne wątki w biografii Wysockiego i Stachury to nie tylko śmierć w wieku czterdziestu dwóch lat czy liczne podróże obu pisarzy (na liście wielu odwiedzonych przez nich krajów niektóre marszruty okazują się zresztą zbieżne: Jugosławia, Francja, USA, Kanada, Meksyk), lecz także podejmowane przez obu poetów próby suicydalne czy pobytu w szpitalach psychiatrycznych: Stachury – w szpitalu Drewnica w Ząbkach pod Warszawą (Wojewódzki Szpital dla Nerwowo i Psychicznie Chorych Drewnica), Wysockiego w Asile de Charenton (obecnie Hôpital Esquirol) w podparyskim Saint-Maurice (Val-de-Marne). „Więźniami” Asile de Charenton byli przed nim inni wielcy (także ludzie pióra), jak choćby Marquis de Sade (dwukrotnie: w 1789 r., a następnie przez jedenaście lat – od 1803 r. aż do śmierci w 1814 r.). Wysockiego „gościli” zresztą również rosyjskie szpitale psychiatryczne – Moskiewski Psychiatryczny Szpital Kliniczny nr 1 im. N.A. Aleksiejewa (do 1994 r. – Moskiewski Psychiatryczny Szpital Kliniczny nr 1 im. P.P. Kaszczenko, stąd potoczna, popularna w społeczeństwie rosyjskim nazwa Kaszczenko – *Кащенко*¹). Szpital określany jest także powszechnie Kanatczikową Daczą (*Канатчикова дача*) – i pod tą właśnie nazwą uwieczniony został w pieśni Wysockiego *Trójkąt Bermudzki* (*Бермудский треугольник*), znanej także pod tytułem: *List do redakcji programu telewizyjnego „Oczy-*

wiste – niewiarygodne” z domu wariatów – z Kanatczikowej Daczy (*Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное – невероятное» из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи*). Pod tą samą nazwą ów moskiewski szpital psychiatryczny znalazł się również w utworze *Ofiara telewizji* (*Жертва телевидения*).

Wysocki był ponadto pacjentem cieszącego się wyjątkowo złą sławą moskiewskiego Instytutu Psychiatrii Sądowej im. W.P. Serbskiego². W szpitalu tym (dokąd Włodzimierz Wysocki trafił wbrew własnej woli) „leczono” wszelkiej maści niepokornych wobec władzy radzieckiej. Był to jeden z osławionych ośrodków psychiatrii represyjnej w ZSRR. Za sprawą wyjątkowo wygodnego dla władz terminu medycznego, zdefiniowanego przez psychiatrę profesora Andrieja Władimirowicza Snieżniewskiego, mianowicie tzw. schizofrenii bezobjawowej (*вялотекущая шизофрения*), chorobę tę „rozpoznawano” u dysydentów politycznych oraz wielu pisarzy i artystów pozostających w opozycji wobec twórców nomenklaturowych. Izolowano ich z tego typu „diagnozą” w zakładach psychiatrycznych. Profesor Snieżniewski dokonał licznych ekspertyz medycznych w procesach politycznych, przekształcając psychiatrię w narzędzie karne, po które ochoczo sięgali władze komunistyczne, stosując je niejako „w majestacie prawa”. Profesor Snieżniewski w każdym z procesów niezmiennie rozpoznawał chorobę oskarżonego, nigdy nie orzekając na jego korzyść. Piastował on ponadto stanowisko dyrektora Instytutu Psychiatrii Sądowej im. W.P. Serbskiego (na kilkanaście lat przed przymusowym pobylem Wysockiego w tej placówce).

¹ Московская психиатрическая клиническая больница № 1 им. Н.А. Алексеева, do 1994 r. – Московская психиатрическая клиническая больница № 1 им. П.П. Кащенко.

² Институт судебной психиатрии им. В.П. Сербского, przekształcony w Państwowe Centrum Naukowe Psychiatrii Społecznej i Sądowej im. W.P. Serbskiego – Государственный научный центр социальной и судебной психиатрии имени В.П. Сербского, pełna nazwa: Федеральный Паństwowy Zakład Opieki Zdrowotnej „Federalne Medyczne Centrum Badawcze Psychiatrii i Narkologii im. W.P. Serbskiego” Министерства Здравова Федерacji Rosyjskiej – Федеральное государственное учреждение здравоохранения „Федеральный медицинский исследовательский центр психиатрии и наркологии имени В.П. Сербского” Министерства здравоохранения Российской Федерации.

W świetle wymienionych wyżej życiowych doświadczeń Wysockiego i Stachury trudno nie przyjmować ze zrozumieniem faktu, iż jednym z motywów twórczości obu poetów było poczucie alienacji, dystansowania się od otaczającej ich rzeczywistości, dojmujące odczuwanie bólu istnienia. Podobieństwa te wydają się szczególnie widoczne w utworach *Życie to nie teatr* Stachury i *Od dymu...* (Tak дымно...) Wysockiego. W obu przypadkach podmiot liryczny przeciwstawiony jest otaczającemu go „ogółowi”:

*Dzisiaj bankiet u artystów, ty się tam wybierasz;
Gości będzie dużo, nieodstępna tyraliera;
Flirt i alkohole, może tańce będą też,
Drzwi otwarte zamkną potem się.
No i cześć!*

*Wpadnę tam na chwilę, zanim spuchnie atmosfera;
Wódki dwie wypiję, potem cicho się pozbięram;
Wyjdę na ulicę, przy fontannie zmoczę łeb;
Wyjdę na przestworza, przecudowny stworzę wiersz.
(E. Stachura, *Życie to nie teatr*)*

*Orkiestra o końcu koncertu już marzy,
Szydercze szemranie rozlega się gdzieś...
Spokojnie. Odejdę z uśmiechem na twarzy,
Lecz przedtem dośpięcam do końca swą pieśń.*

*Orkiestra już setki melodii
zagała,
I wino w kieliszku już całkiem
zmętniało.*

*Nikt słowa dobrego nie powie
i tak,
Wypiję i wyjdę stąd wolny
jak ptak.
(W. Wysocki, *Od dymu...*)*

W oryginale:

*В оркестре играют устало, сбиваясь,
Смыкается круг – не порвать мне кольца...
Спокойно! Мне лучше уйти улыбаясь, –*

*И все-таки я допою до конца!
Все нужные ноты давно
сыграли,
Сгорело, погасло вино
в бокале,*

*Тусклей, равнодушной оскал
зеркал...
И лучше мне просто разбить
бокал!
(Так дымно...)*

Gdyby rozpatrywać stworzony przez obu poetów obraz w kategoriach geometrycznych, w utworze Stachury w opozycji poeta *contra* reszta uzyskujemy punkt i linię prostą (nieodstępna tyraliera), w utworze Wysockiego zaś – punkt i koło (*Смыкается круг – не порвать мне кольца*, dosłownie: „Zamyka się krąg – nie zdołam wyrwać się z koła”). Z jednej strony – termin rodem z pola bitwy, z drugiej – pojęcie wywołujące skojarzenia z zaklętym kręgiem. Układ sił pozostaje jednakowoż ten sam. Jeden przeciw wszystkim. Sam przeciwko całemu światu. Zbuntowany, niepokorny poeta w osamotnionej walce na targowisku próżności.

W obu przypadkach poeta rozpaczliwie stara się zachować godność: *Wódki dwie wypiję, potem cicho się pozbięram – Спокойно! Мне лучше уйти улыбаясь* (dosłownie: „Spokojnie! Lepiej będzie, gdy odejdę, uśmiechając się”). W obu – usiłuje w milczeniu topić smutek w alkoholu: *Wódki dwie wypiję, potem cicho się pozbięram – И лучше мне молча допить бокал* (dosłownie: „Lepiej w milczeniu dopić kielich”). W utworze Wysockiego górę bierze jednak charakterystyczna dlań chęć walki do końca: *И лучше мне просто разбить бокал!* (dosłownie: „Lepiej po prostu rozbić kielich!”).

O ile jednak w pieśni *Od dymu...* (Tak дымно...) poeta przeciwstawiony zostaje „ogółowi”, z którym się w żaden sposób nie

utożsamia, o tyle w utworze Stachury linii podziałów jest więcej. Poeta nie utożsamia się również ze swym „opozycyjnym teatrem” w postaci drugiej osoby, niepodzielającej jego stosunku do życia:

*Życie to jest teatr, mówisz ciggle, opowiadasz;
Maski coraz inne, coraz mylne się zakłada;
Wszystko to zabawa, wszystko to jest jedna gra
Przy otwartych i zamkniętych drzwiach.
To jest gra!*

*Życie to nie teatr, ja ci na to odpowiadam;
Życie to nie tylko kolorowa maskarada;
Życie jest straszniejsze i piękniejsze jeszcze jest;
Wszystko przy nim błędnie, błędnie nawet sama śmierć!
Ty i ja – teatry to są dwa!
Ty i ja!*

*Ty – ty prawdziwej nie uronisz lzy.
Ty najwyżej w górę wznosisz brwi.
Nawet kiedy źle ci jest, to nie jest źle.
Bo ty grasz!*

*Ja – duszę na ramieniu wiecznie mam.
Cały jestem zbudowany z ran.
Lecz kaleką nie ja jestem, tylko ty!*

Obraz „mylnych” masek, skrywających prawdziwe ludzkie oblicze, pojawia się również w poezji Wysockiego, w pieśni *Maski (Маску)*. Co ciekawe, w utworze tym, podobnie jak w pieśni *Od dymu...* (Так дымно...), ponownie kreśli poeta symboliczny krąg otaczających podmiot liryczny zewsząd intruzów:

*Chwytają mnie za ręce raz po raz,
Każą mi tańczyć, śpiewać, w dłonie klaskać.
Niechybnie ktoś normalną moją twarz
Wziął przez pomyłkę za świąteczną maskę.*

W oryginale otaczający podmiot liryczny krąg usiłuje go wciągnąć, zmusić do wspólnego tańca:

*Вокруг меня смыкается кольцо –
Меня хватают, вовлекают в пляску, –
Так-так, мое нормальное лицо
Все, вероятно, приняли за маску.*

I choć bohater liryczny usiłuje wykrzesać z siebie iskrę wyrozumiałości, choć żywi nadzieję, iż maski zostaną w końcu zdjęte, a ich posiadacze odsłonią ludzkie oblicza, przepełniają go obawy co do intencji tych, którzy tak bardzo zatracili się w tej „grze”, że nie odróżniają już własnej twarzy od nakładanych na nią masek:

*Petardy, sztuczne ognie, sztuczny śmiech...
Z niechęcią na mnie patrzę i z odrazą,
Jakbym popełnił jakiś straszny grzech,
Jakbym śmiertelnie kogoś z nich obraził.*

*Cóż robić? Chciałbym uciec, ale gdzie?
A może jednak zostać z nimi razem,
Może, gdy zdejmą maski, któż to wie,
Odsłonią wreszcie swoje ludzkie twarze.*

*Wszyscy są w maskach, bal maskowy trwa,
Ktoś jest w peruce, w butach na koturnach,
Ktoś maskę clowna, a ktoś kata ma,
Ale co drugi przypomina durmia.*

*W tych oczach widać dobro, w tamtych zło,
Jeden ma nos garbaty, drugi – płaski,
I już nie mogę pojąć kto jest kto,
Gdzie są prawdziwe twarze, a gdzie maski.*

W oryginale:

*Петарды, конфетти... Но все не так, –
И маски на меня глядят с укором, –
Они кричат, что я опять – не в такт,
Что наступаю на ногу партнерам.*

*Что делать мне – бежать, да поскорей?
А может, вместе с ними веселиться?
Надеюсь я – под масками зверей
У многих человеческие лица.*

*Все в масках, в париках – все как один, –
 Кто – сказочен, а кто – литературен...
 Сосед мой слева – грустный арлекин,
 Другой – палач, а каждый третий – дурень.
 Один – себя старался обелить,
 Другой – лицо скрывает от огласки,
 А кто – уже не в силах отличить
 Свое лицо от непрременной маски.*

Warto jednak zwrócić uwagę na pewien niezwykle istotny element, obecny zarówno w utworze *Od dymu...*, jak i w pieśni *Maski*, mianowicie – lustro pojawiające się w obu utworach już w pierwszym wersie. Lustro stanowi swoiste przypomnienie o prawdziwym obliczu, pokazuje rzeczywistość nieupiększoną. Nawet temu, kto przegląda się w nim w masce, zwierciadło i tak przypomina, że nie jest to jego prawdziwa twarz. Nic zatem dziwnego, iż w obu utworach lustro pokazuje obraz zniekształcony (tak, by nie przypominać uczestnikom maskarady o ich udawanej egzystencji). W błazeńskim karnawale w pieśni *Maski* mamy do czynienia z krzywym zwierciadłem (*Смеюсь навзрыд – как у кривых зеркал*). Na dziwnym, mrocznym, nieco somnambulicznym balu z pieśni *Od dymu...* sala jest tak bardzo zadymiona, że przeglądający się w lustrze nie widzi własnego odbicia (*Так дымно, что в зеркале нет отраженья*).

Tymczasem bohater liryczny utworu Stachury wydaje się w swych sądach znacznie bardziej kategoriyczny i bezkompromisowy. Konfrontując dwie, jakże odmienne, postawy wobec życia („Życie to jest teatr” – „Życie to nie teatr”), nie znajduje żadnego uzasadnienia i usprawiedliwienia dla gry. Gra, maskarada, teatr – jawią mu się nie jako forma ochrony przed złem tego świata, lecz wyłącznie jako fałsz, obłuda, która uzależnia tak bardzo, iż uczestnik maskarady gra już nie tylko przed światem, lecz nawet przed samym sobą („Wszystko to zabawa, wszystko to jest jedna gra / Przy otwartych i zamkniętych drzwiach. / To jest gra!”), zatem nigdy przed nikim, nawet przed najbliższym

mu człowiekiem, nie otworzy swego wnętrza, nie ujawni swych prawdziwych intencji. Realne, nieodgrywane życie stanowi natomiast dla poety wartość największą. Choć straszniejsze od maskarady, jest od niej zarazem nieporównywalnie piękniejsze („Życie jest straszniejsze i piękniejsze jeszcze jest; / Wszystko przy nim blednie, blednie nawet sama śmierć!”), a ten, który nigdy nie nakłada maski, choć porównany przez poetę do istoty w całości zbudowanej z ran, stanowi dlań zarazem ucieleśnienie prawdy, bezgranicznej szczerości, bezprezsjonalności, naturalności, gry w otwarte karty, czystości intencji, która jest w stanie porwać za sobą cały świat.

*Ty i ja – teatry to są dwa.
 Ty i ja!*

*Ty – ty prawdziwej nie uronisz łzy.
 Ty najwyżej w górę wznosisz brwi.
 I niezaraźliwy wcale jest twój śmiech.
 Bo ty grasz!*

*Ja – duszę na ramieniu wiecznie mam.
 Cały jestem zbudowany z ran.
 Lecz gdy śmieję się, to w krąg się śmieje świat!*

Postawa bohatera lirycznego pieśni Wysockiego *Maski* wydaje się zatem dość pobłażliwa w zestawieniu z życiowym maksymalizmem bohatera lirycznego utworu Stachury *Życie to nie teatr*, zdaje się on bowiem za wszelką cenę szukać usprawiedliwienia dla posiadaczy masek. Atakujące zewsząd zło, bezpardonowość, okrucieństwo otaczającego nas świata, niewyobrażalny ból ludzkiej egzystencji wymagają w jego przekonaniu ochrony:

*Jak mam zrozumieć, który z nich jest zły?
 Jak mam odróżnić mądrych od szalonych?
 Każdy ma maskę wedle reguł gry,
 I tym sposobem twarz prawdziwą chroni.*

*A może jednak nie ma wśród nich złych...
 Tak chciałbym wierzyć, że to tylko granie,*



Stare Dobre Mażeństwo to jeden z zespołów, który w swym repertuarze ma dziesiątki utworów Stachury, fot. Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

*I że te maski mają chronić ich
Przed kpiną, poniżeniem i ciosami.*

W oryginale:

*Как доброго лица не прозевать,
Как честных угадать наверняка мне? –
Все научились маски надевать,
Чтоб не разбить свое лицо о камни.*

*Я в тайну масок все-таки проник, –
Уверен я, что мой анализ точен,
Что маски равнодушия у них –
Защита от плевков и от пощечин.*

Ten sam motyw pojawia się zresztą w *Balla-dzie o gipsie*, w której przed złem tego świata chroni niczym zbroja gips. Gruboskórność stanowi nie tyle przejaw emocjonalnej ułomności, ile swego rodzaju gardę, którą warto trzymać.

Ten element współczucia wpisuje się w szeroki kontekst jakże typowego dla wielkiej literatury rosyjskiej pochylenia się nad tzw. małym człowiekiem. Współczucia dla wszelkiej maści skrzywdzonych i poniżonych. Bohaterowie pieśni Wysockiego – złodzieje, alkoholicy, szulerzy, obłąkani, narkomani, żołnierze, sportowcy (najczęściej outsiderzy), ludzie wyrzuceni na margines ludzkiej egzystencji – są z krwi i kości spadkobiercami bohaterów Aleksandra Puszkina (Samson Wyrin – *Poczmistrz*), Nikołaja Gogoła (Akakij Akakijewicz Baszmaczkin – *Szynel*), Fiodora Dostojewskiego (Makary Aleksiejewicz Diewuszkin – *Biedni ludzie*), Antoniego Czechowa (Iwan Dmitriewicz Czerwiakow – *Śmierć urzędnika*). Ich egzystencja niczym nie różni się od życia innych małych ludzi, tak samo jak oni uwikłanych w prozę codzienności, tak samo zagubionych, bezradnych i potulnych wobec wiecznych niepowodzeń i niesprawiedliwości,

jakiej doświadczają. Wysocki żarliwie upomina się o ich prawa, widzi w życiowych rozbitkach istoty godne nie tylko współczucia, lecz także wysłuchania. Przekonuje, iż mają nam oni do zakomunikowania coś niezwykle ważnego, uzmysławia czytelnikowi, że właśnie ich spojrzenie na życie zasługuje na szczególną uwagę.

Życiowych rozbitków upodobał sobie również Stachura. Włóczęgów, banitów, osamotnionych, zdradzonych, zranionych odrzuconą miłością, obojętnością otoczenia, cynizmem, wyrzekających się nawet tego, co najdroższe.

*Z nim będziesz szczęśliwsza,
Dużo szczęśliwsza będziesz z nim.*

Ja, cóż –

Włóczęga, niespokojny duch,

Ze mną można tylko

Pójść na wrzosowisko

I zapomnieć wszystko

Jaka epoka, jaki wiek,

Jaki rok, jaki miesiąc, jaki dzień

I jaka godzina

Kończy się,

A jaka zaczyna.

(E. Stachura, *Z nim będziesz szczęśliwsza*)

W utworach *Ach, kiedy znowu ruszą dla mnie dni*, *Banita*, *Urodziny czy Jestem niczyj* poeta ukazuje nie tyle egzystencjalny niepokój i związane z nim rozterki, ile rozdzierający ból, poczucie tragicznego osamotnienia wobec bezmiaru i nieskończoności czasu i przestrzeni. Czasu, który dla jego bohaterów zdaje się stawać w miejscu, przypominając o krótkoterminowości ziemskiego bytu, bytu, który staje się dla nich piekłem.

Minęło wiele miesięcy,

Ale mnie nic nie minęło;

Czas dla mnie w miejscu przystanął;

Takie jest, chłopcy, takie jest piekło.

Na odgłos kroków po schodach

Serce wciąż skacze do gardła,

Że może to jednak to ona,

Ona – to: piękna moja zagłada.

(E. Stachura, *Ach, kiedy znowu ruszą dla mnie dni*)

Owo skazanie na trwanie tu i teraz, przypisanie do czasu i miejsca, z którym życiowi rozbitkowie, włóczędzy i banici w żaden sposób się nie identyfikują i w którym nie potrafią się odnaleźć, budzi w nich świadomość odrębnego bytu, poczucie nieprzynależenia do kogokolwiek:

Nie mam ojca, nie mam matki,

Nie mam braci, nie mam siostry,

Nie mam też (szum, wietrze, szum),

Nie mam też przyjaciół już.

Chodzę tu, chodzę tam,

W tłumie ludzi zawsze sam.

Nie mam już nic.

Nie mam już nic.

Ale też nikt mnie nie ma.

Nikt mnie nie ma.

Nikt mnie nie ma.

Nie ma mnie nikt.

Jestem niczyj.

Jestem niczyj.

Jestem niczyj.

(E. Stachura, *Jestem niczyj*)

Zdawać by się mogło, iż jedynym kontekstem tego rodzaju egzystencji może być depresyjna beznadzieja. A jednak właśnie ta odrębność daje poczucie absolutnej wolności. Z niej bohaterowie Edwarda Stachury – wrażliwi, wyobcowani samotnicy – czerpią siłę, ona sprawia, iż przy całej swej melancholii jego poezja stanowi w istocie afirmację życia.

Nie zdechniemy tak szybko,

Jak sobie roi śmierć!

Ziemia dla nas za płytka,

Fruniemy w góry gdzieś!

(E. Stachura, *Nie rozdziobią nas kruki*)

Podobnie rzecz się ma z poezją Wysockiego. Jego bohaterowie kryją w głębi serca niepohamowaną żądzę życia. Jednak wyrażają ją w sposób dość osobliwy, pozbawiony choćby cienia patosu. Wysocki patrzy na swych bohaterów niejako z dystansu, który pozwala mu zachować ironia. Ta sama, której Stanisław Jerzy Lec przypisał obowiązek naprawiania tego, co sknocił zbyteczny patos. Wysocki ochoczo wkłada czapkę błazna, odwołując się do tradycji teatru ludowego – bałaganu rodem z jarmarcznych bud i cyrkowych namiotów, do tradycji skomorochów – nieodłącznych postaci rosyjskiego teatru ludowego, najczęściej wędrownego, stanowiącego satyrę na życie. Z wirtuozerską lekkością poeta wkłada przy tym kolejne maski, przeistaczając się w represjonowanych i katów, donosicieli i więźniów, poniżających i poniżanych, nieudaczników i safandulów, boksera, który od dzieciństwa nie jest w sta-

nie uderzyć człowieka w twarz, panczenistę-krótkodystansowca zmuszonego do biegu na długim dystansie, skoczka w dal, który nigdy nie może trafić w belkę, spadochroniarza, zahaczającego karabinem o otwarty luk. Wysocki odnosi się do nich z ironią, ale i ze współczuciem, a nierzadko z sympatią. Opowiadanym przez siebie historiom nadaje przy tym formę ballady, baśni, przypowieści, maskując je niejako podwójnie: poprzez alegoryczny charakter swej twórczości oraz poprzez „pomieszenie” autorskiego „ja” i „masek”, które nakłada, przemawiając w imieniu swych bohaterów.

Zawsze stojący tuż za plecami swych bohaterów literackich Stachura (bohaterowie ci odgrywają na dobrą sprawę rolę sobowótów poety), podobnie jak Wysocki, toruje outsiderom drogę ku wzniosłości. „Bo wszystko jest poezją, każdy jest poetą”.

Stefan Grzybowski

WŁODZIMIERZ WYSOCKI I JAROMÍR NOHAVICA¹



Na piosenki Włodzimierza Wysockiego trafiłem jeszcze na studiach w Moskwie w połowie lat 60. ubiegłego wieku, ale bliżej poznałem je już w Polsce pod koniec lat 60. Podczas studiów zetknąłem się z kolei z pieśniami Bułata Okudźawy. Był to bard studenckich wypraw turystycznych, pieśni jego śpiewano pod gitarę razem z innymi mniej lub bardziej znanymi piosenkami rosyjskimi. W Rosji był to okres, kiedy kwitło śpiewanie pod gitarę na wyprawach zwanych *тыппоходаму*, celowali w tym zwłaszcza geolodzy, którzy penetrowali cały kraj w poszukiwaniu surowców i przygody, upowszechniając twórczość bardów rosyjskich po całym ZSRR. A dzięki odwilży chruszczowowskiej można było śpiewać również piosenki nie zawsze prawomyślne. Magnetofony potęgowały ich rozpowszechnianie. Władze ZSRR nie mogły już tego w pełni kontrolować i pozwalały na nie jako na swoisty wentyl bezpieczeństwa. W ten sposób w Rosji pojawiło się wielu bardów, którzy utworzyli nieformalny ruch, zbierając się co roku na festiwalach zwanych gruszyńskimi

od nazwiska ich inicjatora – Walerija Gruszy-na. Ten ruch trwa do dziś.

Dlaczego Wysocki, a nie np. Aleksandr Gorodnicki, nie Julij Kim, nie Jewgienij Klaczkin czy Jurij Wizbor i wielu innych? Obok Wysockiego można jeszcze postawić Aleksandra Galicza, zupełnie innego w swym wymiarze autora pieśni nonkonformistycznych. Galicz był bardzo poważny, drastyczny w przedstawianiu sowieckiego świata, który krytykował w dosadnych słowach, nieśmieszny, chociaż nie można mu odmówić poczucia humoru, lecz był to śmiech gorzki, a humor zjadliwy i sarkastyczny, czasem nawet chyba kostyczny. Natomiast Wysocki od razu wielu Rosjan, a później Polaków zadziwił niesamowitym poczuciem humoru, wiarygodnością scenek sytuacyjnych odbieranych niemal wizualnie, niesamowitymi porównaniami, skojarzeniami i metaforami, trafiającymi w sedno, stojącymi na pograniczu schizofrenii (jego słynne pobyty na szpitalnych oddziałach psychiatrycznych, jak się okazuje, nie zawsze

¹ Niniejszy tekst nie zawiera profesjonalnej analizy poetyckiej piosenek Włodzimierza Wysockiego czy Jaromíra Nohavicy, gdyż nie jestem badaczem tego rodzaju utworów. Są to twórcy piosenki autorskiej, których twórczość szczególnie polubiłem i mam kilka przemyśleń na temat zbieżności tematycznej lub paraleli niektórych ich utworów, a zwłaszcza stosunku Nohavicy do rosyjskiego barda. Są to mniej lub bardziej luźne osobiste skojarzenia człowieka, próbującego dociec sensu utworów obydwu mistrzów piosenki autorskiej.

wynikały z nadużywania alkoholu). Słuchając go, czasem zadawałem sobie pytanie, czy schizofrenia nie jest przypadkiem stanem naszej świadomości i sposobem na zmianę tego zła, które widziało się wokół. Utwory Wysockiego dla Rosjan (i nie tylko) stanowiły swoiste *katharsis*, czyszczące umysły od socjalistycznego zaśniedziałego dla wielu Rosjan już w latach 60. XX w. zniewolenia.

Z tych samych estetycznych i społecznych względów od razu przypadł mi do gustu Jaromír Nohavica, z którego twórczością zetknąłem się ponad 20 lat później, chociaż był dla mnie i czasem nadal jest trudny w odbiorze. Czeski raczej rozumiem, niż znam, tak jak rozumie go sławista znający inne języki słowiańskie. By dociec sedna, musiałem go w wielu przypadkach tłumaczyć dla siebie na polski². Zachwyił mnie również, podobnie chyba jak innych, skojarzeniami, metaforami i niesamowitą różnorodnością tematyki, która przemówiła do mnie na wiele różnych sposobów, no i – rzecz jasna – talentem muzycznym. A także tym, że jest bardzo odmienny od bardów rosyjskich, od Wysockiego i od Okudźawy, którego podobno bardziej ceni niż tego pierwszego.

Jednakże słuchając Nohavicy, nie dostrzegłem nawiązania do Okudźawy, oprócz tego, że obaj mają podobną łagodną poetykę, unikającą drastyczności. Ich maniera poetycka czasem jest na granicy kiczu lub szmiry, lecz nigdy jej nie przekracza, zawsze jest poezją przez duże P. Jest rzeczą bardzo ciekawą, że czasem Polacy, znający czeski i słuchający Nohavicy, odrzucają niektóre jego utwory właśnie jako kiczowate, przesłodzone, za bardzo liryczne, zbyt sentymentalne, np. liryka miłosna (choćby *Sarajevo*). Tego rodzaju poetykę można znaleźć właśnie u Okudźawy, który wyraza z tradycji rosyjskiego romansu, lirycznej

ballady podwórkowej i z piosenek Aleksandra Wertyńskiego. Nie ma jej u Wysockiego, a przynajmniej nie dotyczy to głównych nurtów jego twórczości, która również wyrasta z ballady podwórkowej, ale opartej na innym, zgoła nieromansowym *emploi*, na piosenkach zwanych błatnymi, czyli więziennymi lub złodziejskimi, od których zresztą sam zaczynał swoją drogę twórczą. A w błatnych piosenkach, poza przesłodzonym, cikliwym odwołaniem do pamięci o matce, liryki na ogół nie było, zjawia się później, ale stworzy ją właśnie Wysocki.

W znanych mi utworach Nohavicy, a znam chyba wszystkie, nie potrafiłem zauważyć jakiejś wspólnoty z Okudźawą pod względem rozwiązań tematycznych czy poetyckich. Bo chyba nie można uważać za nawiązanie, kiedy Nohavica pisze o lęku przed wielkim obcym okiem zagląającym do mieszkania (*Před dveřmi*), czyli przed inwigilacją, a Okudźawa z tego samego powodu wcześniej o czarnym kocie terroryzującym mieszkańców domu. To dobrze świadczy o Nohavicy. Ceniąc Okudźawę, nie stał się jego naśladowcą i nie poszedł w jego ślady. Nawet nie nawiązał do jego utworów ani nie poświęcił mu jakiegось swego utworu.

Nieco inaczej jest z Wysockim, chociaż od razu trzeba zastrzec, że mimo iż Nohavica zaczynał pisać swoje piosenki już po śmierci Wysockiego, nie jest epigonem czy naśladowcą rosyjskiego barda. O nie! On jest bardzo oryginalny. Nie ulega wątpliwości, że jest wybitnym twórcą i wykonawcą czeskiej pieśni autorskiej – bardem. Nie znam twórczości innych czeskich bardów, np. Karela Kryla, dlatego nie mogę nic powiedzieć o tradycji czeskich *protest-songów*. Tak się jednak składa, że u Nohavicy można dostrzec bezpośrednie nawiązania i odwołanie się do Wysockiego

²Jako rusycysta kończący studia w Moskwie z rosyjskim nie miałem takich problemów.

oraz jakieś paralelizmy tematyczne lub intertekstualne odniesienia.

Talent i dokonania poetyckie oraz wizje sowieckiej rzeczywistości Wysockiego szybko zostały dostrzeżone nie tylko w Rosji, lecz także w krajach ówczesnej tzw. demokracji ludowej. Znany i lubiany był na Węgrzech, w Bułgarii i w Jugosławii, jak również w Czechosłowacji. Można znaleźć przykłady jego oddziaływania na twórców piosenki autorskiej w tych krajach. W Polsce był nim młody Jacek Kaczmarski, który nasłuchał się Wysockiego z taśm sprowadzanych z Moskwy przez rodziców – byłych moskiewskich studentów – i najpierw zaśpiewał *Oblawę* opartą na pieśni Wysockiego *Охота на волков*, a po śmierci rosyjskiego barda poświęcił mu przejmującą song *Epitafium na śmierć W. Wysockiego*, wykorzystując jako refren motyw muzyczny z *Баньки по-белому*.

Wracając do Nohavicy i jego stosunku do Wysockiego, dodam, że na jednym ze spotkań powiedział, iż nie chciałby, by jego działalność artystyczna zakończyła się jak Wysockiego, bo – jego zdaniem – twórczość tego barda rosyjskiego już jest martwa. Tym m.in. Nohavica tłumaczył, dlaczego stara się poszerzyć przestrzeń swej aktywności twórczej, np. reżyserując przedstawienia operowe i pisząc libretta do nich. Nie zgodziłem się wtedy ze stwierdzeniem Nohavicy o Wysockim, mam na ten temat własne zdanie, ale to już inna sprawa.

Mimo tej opinii Nohavica ma parę utworów, które albo nawiązują wprost do utworów Wysockiego, albo są mu poświęcone. Należy do nich *Piseń pro V.V.*, będąca o tym, jak jakimś cudem Wysocki może się zjawić w kuchni Jarka z zaświatów, jest oczekiwany, są przygotowane specjalnie na przyjęcie gościa, jakieś buchty wypieczone przez żonę Jarka Martinę, chłodzi się butelka wódki i jest przygotowane spanie. Przez pokój przeciągają zmierzwiłone cienie koni, watahy wilków,

w tym jest nawiązanie do motywów poezji Wysockiego, ale bez przesady. Atmosfera jest jednak dość niesamowita. Nohavica zwraca się do swego oczekiwanego gościa najpierw per *моў друг* ('mój przyjacielu'), a na zakończenie *моў брат* ('mój bracie'), stale pytając go o imię. Jest w tym jakaś niepewność co do tego, kim jest sam Nohavica, i czy ten, do kogo on się zwraca, to rzeczywiście Wysocki. Wymaga ten utwór chyba głębszej analizy sięgającej do sfer mentalnych, tu przedstawiam tylko luźne uwagi. Ta piosenka jest jednak niewątpliwym hołdem składanym przez Nohavicę Wysockiemu oraz jego drodze twórczej i życiowej: piosenki rosyjskiego mistrza mają pomóc czeskiemu bardowi przepłynąć przez swą planetę, oderwać się od stołu i wznieść się na jakieś wyżyny.

Drugim utworem Nohavicy poświęconym Wysockiemu wprost, o czym świadczy dopisek *věnovano Vysockemu*, jest piękna piosenka *Divoké koně* (*Dzikie konie*), wyraźnie nawiązująca do utworów Wysockiego o koniach. W dorobku rosyjskiego barda jest kilka takich utworów, z których najbardziej znane są *Привередливые кони*, czyli *Konie narowiste*. Jest to utwór o treści bardzo drastycznej, narracja jest prowadzona w 1. osobie. Poetyckie „ja” jest jakby w amoku, smaga nahajką konie, a jednocześnie błaga je, by nie pędziły tak szybko, by zwolniły, bo już „ja” ledwo trzyma się resztką sił, mówi, że już nie zdąży dożyć i dośpiewać, bo końcem jego drogi jest koniec życia, które chce przeżyć intensywnie (stąd smaganie), ale jeszcze chce trochę pożyć (stąd błaganie o zwolnienie pędu). To utwór bardzo sugestywny, bardzo rosyjski i bardzo „wysocki”, podobnie jak niesamowity *Парус* (*Żagiel*) czy inne piosenki bez fabuły, bez treści, ale o niesamowitym ładunku emocjonalnym i potężnej ekspresji (np. *Снадите наши души*).

Napięcie i drastyczność w wierszu *Konie narowiste* spotęgowane są dzięki będącym na

granicy normalności sprzecznym poczynaniom „ja” („smagam konie nahajką”, a jednocześnie „ściągam wędzidlą”). Jest to swoista maksymalistyczna metafora konfliktu spraw ostatecznych – życia i śmierci. Taki tragiczny splot sprzecznego nawzajem dawkowania leku i narkotyku stał się w końcu bezpośrednią przyczyną śmierci samego poety w 1980 r.

A co mamy u Nohavicy w jego wspaniałych *Dzikich koniach*? Tu nie ma śladu sprzeczności wewnętrznej, są po prostu dzikie, swobodne konie biegnące bez uzdy i siodła krainą rzek i gór, jest słodki zapach kobył, jest aluzja do miłowania się jako dzikiej pieśni wieczora, w tle co prawda jest król udający się z dworzanami na kaźń zbójników, ale samej kaźni nie ma, jest to raczej baśniowe jej ujęcie, a nie realność, a najbardziej drastycznym elementem jest zamiar poetyckiego „ja”, by wyważyć drzwi kupcami koni, bo chciałby biec jak one, nie myśląc o powrocie. Atmosfera jest lekka jak często u Nohavicy, utwór jest apoteozą wolności, swobody, nieskrępowania. Gdyby sądzić, że Nohavica nawiązuje do *Koni narowistych* Wysockiego, to w takim razie byłaby to wyraźna polemika z Wysockim. Symptomatyczne jest zakończenie pieśni: *Já viděl divoká koně* – oto proszę, widzisz, Wołodia, wbrew tobie mogą być i są dzikie swobodne konie, ja je widziałem.

Jest jednak jeszcze jeden utwór Wysockiego – *Иноходец (Inochód)* – o koniu, który zrzucił dżokeja podczas wyścigu, bo marzy o biegu bez uzdy i jeźdźca po polach, po kałużach, po rosie razem z innymi końmi w tabunie – prawie jak dzikie konie Nohavicy. Nie potrafi jednak wyrwać się z zakłętego kręgu ścigania się i biegnie do mety, zatracając swój inochód, bo tak samo jak inni chce być pierwszy. Nawet przy takim zderzeniu wizji koni Nohavica polemizuje z Wysockim, bo jego konie są zupełnie niezależne od człowieka, nijak z nim

niezwiązane. U Wysockiego natomiast są one w konflikcie z człowiekiem w obydwu pieśniach, a jeśli nie w konflikcie, to na usługach człowieka, jak w jeszcze w innym jego utworze pt. *Погоня (Pogoń)*, w którym poetyckie „ja” zawdzięcza koniom ratunek przed ścigającymi go wilkami i po udanej ucieczce traktuje je jak towarzyszy, dziękując i kłaniając się im do kopyt, do samej ziemi.

Motyw konia u Wysockiego łączy się z motywem drogi dosłownie i w przenośni, czyli z losem ludzkim zgodnie z tradycją rosyjskiej poezji i pieśni ludowej lub rosyjskich romanów, por. np. bardzo znaczącą w folklorze i romansie rosyjskim postać *ямщика*. Tego nie znalazłem u Nohavicy, inna kultura i tradycja narzuca inną hierarchię i interpretację.

Kiedy słucha się Nohavicy i ma się jakąś wiedzę o nim, np. to, że zna polski i lubi Polskę, ceni polską poezję śpiewaną, np. Marka Grechutę, to podświadomie włącza się polską percepcją intertekstualną, np. erotyk *Zatimco se koupěš* u mnie od razu wywołał (niesłusznie zresztą) skojarzenie z tak samo erotyczną humoreską Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego z Kabaretu Starszych Panów *Juž kápiesz się nie dla mnie*. Tak samo jest w kilku innych przypadkach.

Tak właśnie się stało, że kiedy po raz pierwszy usłyszałem utwór *Kosatá a Zubatá* Nohavicy, od razu skojarzyłem go ze znaną pieśnią Wysockiego tytułowaną dwojako: *Две судьбы (Dwa losy)* lub *Кривая и Helëгкая (Krzywa i Nielekka)*. Jest to kolejny utwór Wysockiego o potężnym ładunku emocjonalnym i też wiąże się z motywem drogi, życia i śmierci. Tytułowe postaci to dwie stare baby, personifikujące fatalny i bezwzględny los, a raczej niedolę³, które dopadły dwudziestolatka płynącego w łódce z prądem (jako metaforą łatwego życia), nieużywającego wiosel i nie-

³ Ros. *судьба* na ogół ma negatywne konotacje, bliższe pojęciu niedoli niż losu czy przeznaczenia.

zważającego na nic wokół, nawet na wołania o pomoc. W stanie upojnej błogości pociągał sobie za dużej butli *медовухы* ('wódka na miodzie'), nawet wstrząsy w wirach i przechyły łódki na zakrętach nie zmuszały go do jakiejś akcji, zachwycał się swoim odbiciem w wodzie i co rusz wpadał w jakąś zapaść świadomości... I nagle ocknął się na bagnie z olbrzymią staruchą, a potem dołączyła do nich inna – krzywa. Olbrzymia baba personifikuje niełatwą, bezwzględną (nie)dolę, (ros. *нелёгкая судьба*), a Krzywa (ros. *кривая судьба*) – (nie)dolę nieprostą, pokrętną i straszliwą, co znajduje werbalne rozszyfrowanie w końcowej fazie utworu – *две судьбы мои, кривая да нелёгкая* („moje dwie dole – krzywa i nielekka”). Jedna obiecywała mu ratunek od drugiej, ale zamiary obu dla młodzieńca były jasne. W końcu pozbył się ich, oddając im butelkę miodowuchy, do której się przyssały w histerycznym upojeniu (upodobanie do wódki w Rosji, jak widać, przypisuje się także postaciom symbolicznym), i tym sposobem, przedzierając się przez bagno i chowając się za kępy, uszedł swym prześladowczyniom i szybko wiosłami osiągnął główny nurt, zarzekając się na przyszłość nie płynąć bez wysiłku. Tak w wielkim skrócie można przedstawić powierzchnię tej piosenki; głęboką, ukrytą jej sens chyba również jest jasny.

Podobnie wygląda wątek piosenki Nohavicy. Co prawda, dopadły go zwariowane (*pomínuté*) dziewczyny (*holky*), a nie stare baby, i również w sytuacji kompletnego zagubienia, w ciemności choć oko wykol, ale podkasały suknie i zawołały taksówkę, po czym wozili po knajpach i w końcu głęboką nocą zawiozły do siebie na skraj miasta, ułożyły się obok niego i najprawdopodobniej odbyła się orgia, przemilczana w szczegółach w pieśni, bo gdy ocknął się o dziesiątej rano, wokół było pełno wódki i resztek kawioru. Czuł ból w piersiach jakby od rany ciętej, a nad głową tykał budzik nastawiony na nieskończoność, tykał miarowo jak ministranci w kościele. Gdzieś w oddali

dzwoniła komórka i tak mu się zaczęła niedziela. Sceneria spokoju i znów niby baśni, chociaż na pewno to tylko pozór. W całym utworze zdaje się dominować aspekt raczej rozrywkowy (knajpy, domniemanie orgii, śmiech zwariowanych dziewczyn), co wyraźnie różni go od Wysockiego, którego przerażające staruchy do końca prześladują poetyckie „ja”. Atmosfera mimo miodowuchy jest zgoła nie rozrywkowa, lecz cały czas posepną. *Holky* Nohavicy nocą chyba gdzieś znikły, nie ma ich z rana, nie prześladują więc bohatera.

Mam problem z ostateczną kwalifikacją tego utworu Nohavicy, związany z interpretacją przydomków dziewczyn. Wiele wskazuje na to, że one też – jak u Wysockiego – są alegorią śmierci – *Kosatá*, czyli z kosą, *Zubatá*, czyli z wielkimi zębami jak u kościotrupa. Ale w zachowaniu głównego bohatera, zwłaszcza po obudzeniu, nic nie wskazuje, że obcując z nimi, przeszedł przez granicę lub był na pograniczu życia i śmierci. Ból w piersiach bywa od kaca, tak samo stan półświadomości po obudzeniu po przepiciu. Według mnie tu bardziej mogłaby pasować interpretacja tych postaci jako realnych *dziewek* o pewnych anomaliach fizycznych – Zezowatej i Zębatej, w czym sam dostrzegam intertekstualny wpływ języka rosyjskiego na taką interpretację, ros. przymioutnik *kocoŭ* – ‘zezowaty’. Natomiast poszukiwania w czeskich słownikach, m.in. on-line w Internecie, nie dały możliwości odszukania znaczenia ‘zez’ w czeskim *kosa*. Zatem można pozostać przy interpretacji, że te dwie dziewczyny są też alegoriami ostatecznych rozwiązań życiowych podobnie jak u Wysockiego. Ale jakże inną mają one wymowę. U Wysockiego do samego końca są przedstawione jako skrajne zagrożenie, jako postaci bliższe upiorom i nawet ujście przed ich prześladowaniem nie daje młodzieńcowi spokoju, musi on odmienić swoje życie. Jest to bardzo drastyczne i beznadziejne przedstawienie losu człowieka. U Nohavicy natomiast przejście do niedzieli, mimo iż bolesne, jest

spokojne, bez rosyjskiego *надрыва*⁴, drastyczność tego utworu jest łagodna (najbardziej drastyczny jest *pytel*, czyli worek, w którym się topi kocięta), wręcz po czesku „aksamitna”. I właśnie w tym zróżnicowaniu drastyczności na rosyjską ostateczną, maksymalistyczną i beznadziejną (*с надрывом*) oraz czeską pogodną, „aksamitną” zawiera się, moim zdaniem, główna różnica między Wysockim a Nohavicą, mimo pozornych zewnętrznych podobieństw i paraleli tematycznych. Postawa Wysockiego wynika z jego manifestu poetyckiego wyśpiewanego m.in. w pieśni *Moskwa – Odessa: Мне надо, где метели и туман, где завтра ожидают снегопада, а где-нибудь всё ясно и тепло, там хорошо, но мне туда не надо* („Chcę lecieć tam, gdzie są zamiecie i mgła, gdzie na jutro zapowiadają śnieżyce, a tam, gdzie pogodnie jest i ciepło, tam dobrze jest, lecz ja tam lecieć nie chcę” – moje niepoetyckie tłumaczenie). Inaczej Nohavica, w jego piosenkach przeważa nadzieja na wyjście z sytuacji ku jasności i promienistości. Różnice między wymową utworów

Wysockiego i Nohavicy po części wynikają z różnicy mentalnościowej obu poetów uwikłanej w systemy stereotypów postępowania i rozumowania Rosjan (które dobrze znam) i (zapewne) Czechów. Rosyjski maksymalizm i „szeroka dusza” oraz dociekliwość i poszukiwanie prawdy znalazły swego wyraziciela w Wysockim. Czeska pogoda ducha i optymizm w każdej sytuacji (*vide*: Szwejk) oraz łagodność („aksamitność”) w postępowaniu i chęć uporządkowania świata wokół siebie mają swego wyraziciela w Nohavicy. Dlatego nawet podobne sytuacje – przełamując się przez odmienne systemy wartości – są w ich utworach diametralnie różne. Właśnie jako wybitni wyraziciele swoich narodowych systemów wartości są oni cenieni przez swoich rodaków. Te systemy są jednocześnie uniwersalne, dlatego są cenieni poza ich krajami przez tych, którzy nie zasklepiają się w swoich stereotypach, a zaproponowane przez Wysockiego i Nohavicę odmienne sposoby wyrażania wartości potrafią rozpoznać i docenić.

⁴Przekład ros. *надрыв* na jakikolwiek język jest trudny. Oznacza on m.in. 'nadmierny, chorobliwy wysilek, napięcie; załamanie; nadmierną gwałtowność w wyrażeniu czegoś'.



Magdalena Lisecka

OXOMA Z OBŁAWĄ W TLE



Jeżeli znalazłeś się właśnie w tym miejscu, z pewnością wiesz, co to takiego *Oblawa*, ani nie trzeba ci tłumaczyć, kim był – kim jest! – Jacek Kaczmarski. Kiwasz więc z uśmiechem głową, a na myśl przychodzi ci oczywiście wielka inspiracja, Wysocki i jego *Охота на волков*. I słusznie. Najbardziej to chyba znany przykład zafascynowania polskiego barda rosyjskim troublemakerem, zafascynowania, które kazało mu tworzyć własne wersje piosenek mistrza, również tych, które nigdy nie powstały. (Brzmi to dość mistycznie, ale przecież tak właśnie było z *Czołgiem*. Jednakowoż tu akurat należy winić Olbrychskiego!). Jeżeli chodzi o *Obławę*, przyjmuje się niekiedy, że jest ona swobodnym tłumaczeniem z Wysockiego; zbiór zgromadzony na stronie www.wysotsky.com prezentuje ją jako jedno z dziesięciu tłumaczeń na język polski¹ (kolekcja zresztą jest imponująca i zachęcam każdego do wizyty – kto by nie chciał zapoznać się z Wysockim w wersji hebrajskiej?). Tłumaczeń o naprzemiennych tytułach *Oblawa na wilki* i *Polowanie na wilki* zgromadzono tam w rzeczywistości dziewięć, najbardziej

chyba znanym w Polsce jest to Marleny Zimnej² – „Biegnę naprzód, ze strachu półżywy, lecz historia powtarza się znów: otoczyli mnie znowu myśliwi, zaroilo się w lesie od psów...”. A ponieważ wiadomo, że każdy tłumacz to zdrajca, wersje tak się różnią między sobą jak te wilki w stadzie. Co jest oczywiście samo z siebie zrozumiałe, a problemy z przełożeniem tekstu rosyjskiego na polski tak, aby zachować rytm i melodię, znane są każdemu, kto kiedykolwiek próbował swoich sił na tym słynnym fragmencie z uczynionym kotem na łańcuchu u Puszkina. *Oblawa* Kaczmarskiego wszelakoż tłumaczeniem nie jest.

Poniżej następuje robocze, dosłowne tłumaczenie, wykonane na potrzeby niniejszego szkicu. Literacko jest bez wartości, bez „drygu nijakiego ani szyku”, a prezentuje się następująco³:

*Рвуть из сил и из всех сухожилий,
Но сегодня – опять, как вчера, –
Обложили меня, обложили,
Гонят весело на номера.*

¹ Udają, że mają dwanaście, ale sprawdziliśmy – dwa są puste.

² Jej działalności translatorskiej oraz wkładu w promowanie twórczości Włodzimierza Wysockiego w Polsce nie da się przecenić.

³ Tekst Wysockiego pochodzi oczywiście ze wspomnianej strony www.wysotsky.com [dostęp: 3.10.2015].

Rwę ze wszystkich sił, wszystkimi mięśniami,
Dzisiaj znowu tak samo, jak wczoraj, –
Otoczyli mnie, otoczyli,
Ścigają wesoło, dla rozrywki.

Из-за елей хлопочут двустволки –
Там охотники прячутся в тень.
На снегу кувыркаются волки,
Превратившись в живую мишень.

Zza jodeł trzask dubeltówek –
Tam myśliwi skrywają się w cieniu.
Na śniegu szatoczą się wilki,
Które stały się żywymi tarczami.

Идет охота на волков, идет охота!
На серых хищников – матерых и щенков.
Кричат загонищники, и лаяют псы до рвоты.
Кровь на снегу и пятна красные флажков.

Nadchodzi polowanie na wilki, nadchodzi polowanie!
Na szare drapieżniki, matki i szczenięta.
Naganiacze krzyczą, psy zachłystują się szczekaniem.
Na śniegu krew i czerwone plamy chorągiewek.

Не на равных играют с волками
Егеря, но не дрогнет рука!
Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка.

Nieuczciwie grają z wilkami
Myśliwi, nie zadrży im nawet ręka!
Zagrodzili nam wolność chorągiewkami,
Biją pewnie, bez wahania.

Волк не может нарушить традиций.
Видно, в детстве, слепые щенки,
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали – «Нельзя за флажки!»

Wilk nie może przerwać tradycji.
Widać, w dzieciństwie, jako ślepe szczenięta,

Мы, wilczęta, ssaliśmy wilczycę
I wyssaliśmy: „Nie wolno za chorągiewki!”

Наши ноги и челюсти быстры.
Почему же – вожак, дай ответ –
Мы затравленно мчимся на выстрел
И не пробуем через запрет?

Мату sprawne łapy i szczęki.
Przewodniku, odpowiedz, dlaczego
Potulnie idziemy na odstrzał
I nie próbujemy stawiać oporu?

Волк не должен, не может иначе!
Вот кончается время мое.
Тот, которому я предназначен,
Улыбнулся и поднял ружье.

Wilk nie może, nie wolno mu inaczej!
Mój czas się kończy.
Ten, który sobie mnie upatrzył,
Uśmiechnął się i podniósł strzelbę.

Я из повиновения вышел
За флажки – жажда жизни сильней!
Только сзади я радостно слышал
Удивленные крики людей.

Odmówiłem posłuszeństwa, przekroczyłem
Linie chorągiewek – żądza życia silniejsza!
Tylko z radością słyszałem z tyłu
Zdumione krzyki ludzi.

Рвуть из сил, из всех сухожилий,
Но сегодня – не так, как вчера!
Обложили меня, обложили,
Но остались ни с чем егеря!

Rwę ze wszystkich sił, wszystkimi mięśniami,
Ale dzisiaj już nie tak jak wczoraj!
Otoczyli mnie, otoczyli,
Ale myśliwi zostali z niczym!

Czas: dzień. A raczej: dzień w dzień. (Zakładam, że jest to dzień, bo po pierwsze – w nocy myśliwi nie mieliby powodu, żeby chować się w cieniu, po drugie – nie miałyby sensu wieszanie czerwonych chorągiewek. Większość tłumaczy zresztą zachowuje światło w swoich opisach – błyski dubeltówek itd.). Dzień po dniu – polowanie u Wysockiego jest ciągle, jest czymś niezmiennym, a przynajmniej powtarzalnym („Dzisiaj znowu tak samo, jak wczoraj...”, „Wilk nie może przezwyciężyć tradycji”). U Kaczmareckiego spokojną scenę snu przerywa niespodziewany („Wtem stary wilk-przewodnik...”, „Poczułem nagle wokół siebie”) atak; ostatnie słowa z kolei sugerują ciągłość zdarzeń w przyszłości („lecz nie skończyła się oblawa i nie śpią gończe psy...”). Rozpoczęcie akcji w nocy u Kaczmareckiego tworzy atmosferę spokoju, który błyskawicznie przekształca się w chaos. Dramat w *Oxome* nie polega jednak na tym, że następuje niespodziewany atak, tylko na tym, że ofiarom-wilkom wyznaczone są zasady, których nieprzebrnięcie grozi... czym? No, właśnie!

Przeglądałam właśnie zbiór wykładów Stalina z zagadnień leninizmu⁴ i temat posłuchu – jak refren piosenki – przebija z każdej strony, przy czym samo słowo „posłuszeństwo” w zasadzie nie pada (zapewne za bardzo kojarzyłoby się z Rosją carską⁵). Na temat posłuszeństwa – czy będzie to kwestia dotycząca wychowania dzieci czy relacji w strukturach państwowych (jak również relacji modelu społeczno-ekonomicznego do modelu wychowania) – powstawały i powstają ogromne

liczby opracowań, w najróżniejszych ujęciach. Wskazuje się obecnie, że posłuszeństwo, dyscyplina i uległość wobec autorytetów to cechy wyżej cenione w sferze, którą za dawnym nazewnictwem nazwalibyśmy klasą robotniczą, niż w klasie średniej⁶. Wysocki ujmuje to syntetycznie: „Wilk nie może przezwyciężyć tradycji / [...] w dzieciństwie [...] / My, wilczęta, ssałyśmy wilczycę / I wysałyśmy: «Nie wolno za chorągiewki!»”. Znaczenie czerwonych chorągiewek (proporczyków) jest tak samo transparentne jak Morza Czerwonego u Kaczmareckiego. Zostańmy przy posłuszeństwie.

Dogłębne studium patologicznych zachowań będących konsekwencją swoistego podziału na role dominującego i zdominowanego przedstawił Philip Zimbardo w swoim znanym studium władzy *Efekt Lucyfera*. Opisował w nim szeroko swój niesławny eksperyment więzienny, podsumowując go następującym wnioskiem: „[...] wszechobecna, a zarazem subtelna władza, jaką posiada osoba kontrolująca zmienne sytuacyjne, może całkowicie zdominować wolę oporu jednostki”⁷. Eksperyment Zimbardo koncentrował się w założeniu na zachowaniu tych osób, które znajdowały się po stronie – nazwijmy to – trzymającej władzę. Mechanizmy zachowań osób odgrywających rolę więźniów – zbudowane, zauważmy, w krótkim czasie, niewpajające od narodzin – są przerażające i komponują się z opisem Wysockiego idealnie.

Co z tego wynika. Otóż: wilk z *Oblawy* jest postacią diametralnie inną niż ten z *Oxomy*.

⁴J. Stalin, *Zagadnienia leninizmu*, t. 1, Warszawa 1954.

⁵ Posłuszeństwo to jedna z cech, którą u mężczyzny miało wykształcić wojsko. Por. J. Sobczak, *Mikołaj II – ostatni car Rosji*, Pułtusk–Warszawa 2009, s. 51. Jednakowoż Armia Czerwona z utrzymaniem dyscypliny nie miała wcale większych problemów, tutaj nadzór sprawował Specjalny Wydział Czecha. Por. E. Mawdsley, *Wojna domowa w Rosji*, tł. M. Popławska, Warszawa 2010, s. 230.

⁶ Nie tak dawne badania Melvina L. Kohna i Carmi Schooler, a na bardziej swojskim gruncie – Jadwigi Koralewicz-Zębk. Por. A. Mazurowska-Domeracka, *Kapitał społeczno-ekonomiczny uczniów z prywatnych szkół podstawowych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2004, nr 4, s. 354–355. Autorka tego opracowania stosuje pojęcie klas tak jak stosowano je pięćdziesiąt lat temu, ale z treści jej opracowania wynika, że termin „robotniczy” odnosi się tu po prostu do pozycji zawodowej.

⁷P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, tł. A. Cybulko, J. Kowalczyńska, J. Radzicki, M. Zieliński, red. M. Materska, Warszawa 2008, s. 18.

Znajduje się w sytuacji wręcz nieporównywalnej. Bohater Kaczmarek koncentruje się jedynie na tym, żeby wydostać się z zasięgu czynników, które mogą go okaleczyć albo zabić. Tym, co go z jednej strony ogranicza, z drugiej zaś jest jedynym ratunkiem, jest jego własna fizyczność: prędkość. Zręczność. Siła. Może zmienić się (i zmienia się) pod wpływem zewnętrznych czynników („Ten, który rzucił na mnie się niewiele szczęścia miał... i wtedy oto pierwszy strzał, co kark mi rozszarpuje”). Używając swoich atrybutów, zwierzę wydostaje się poza zasięg polujących (przynajmniej na jakiś czas, o czym wiemy z kolejnych *Oblaw*). Sytuacja przedstawiona w pieśni Wysockiego jest całkowicie inna.

To, że wilk wydostaje się tutaj poza zasięg nagonki, ma znaczenie drugorzędne. *Oxoma na волков* opowiada o zdarzeniu dużo ważniejszym. Zmotywowany w sposób całkiem prozaiczny („żądza życia silniejsza!”) wilk przekracza zakaz tkwiący głęboko w jego świadomości. Jest to rzecz trudniejsza, niż się zdaje. I nie chodzi tu nawet o lęk: myśliwi budzą lęk. Psy i strzały budzą lęk. Wysocki każe swojemu bohaterowi zmierzyć się z czymś znacznie trudniejszym, czymś, co tkwi w samym myśleniu, co przybiera różne formy w zależności od czasów. Z czymś, z czym sami mierzymy się codziennie i w większości przypadków – przegrywamy.

Małgorzata Lisecka

MONOTONIA GROZY. PIKIETA POWSTAŃCZA:

GIERYMSKI – KACZMARSKI – GINTROWSKI



Pani Profesor Zofii Mocarskiej-Tycowej,
która uczyła mnie patrzeć na obrazy Gierymskiego

*Dziadem wędrownym jestem
Losu swego panem
Zmienili mi tę przestrzeń
W trakty wydeptane*

*Dzień w dzień
Dzień w dzień
Chodzę wielkim tropem obcych armii
Noc w noc
Noc w noc
Inna strona świata łuny karmi*

*Wiem tyle że
Było ich zbyt wielu by powiedzieć dużo
W głos śmiali się
Gdy groziłem kijem że mi świat zakurzą*

*Dziadem wędrownym jestem
Nie znam się na wojsku
Lecz tak niewielu przecież
Mówi dziś po polsku*

*Patrz tam
Patrz tam
Kraj pod twoim kładzie się spojrzeniem
Patrz tam
Patrz tam
Nie bój się za własnym spojrzyć cieniem*

*Grom stamtąd gna
Nad równinę wichry i burzowe chmury
Śmierć z sobą ma
Śmiertelniejszą aniżeli śmierć z natury*

*Dziadem wędrownym jestem
Nic wam nie doradzę
Takich jak wy tłum jeszcze
W ziemię odprowadzę
Tak jest już stratowana
Że ciało nie osłania
Przemieniecie ja zostanę
Emisariusz trwania*

Jacek Kaczmarski, *Pikieta powstańcza* (1980)

KOLORYSTYKA I UCZUCIOWOŚĆ

Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trocha uczucia, w które się sam nie wierzy często, lub o którym się wątpi w pewnych chwilach, ta trocha przegląda jednak, bywa, poprzez farbę i może jej blasku dodaje¹.

Słowa te – odnoszące się do obrazu *Pikieta powstańcza* (1872/1873) – napisał Maksymilian Gierymski w liście do Prospera Dziekońskiego, wysłanym z Rzymu 22 marca 1874 r. Podobnie gruntowny „werniks” słowno-muzyczny pokrywa emocjonalność *Pikiety powstańczej* Jacka Kaczmarekowskiego i Przemysław Gintrowskiego. Z pozoru bowiem ten utwór wydaje się – rzecz by można – wyblakły kolorystycznie i wyzuty z wszelkiej intensywnej uczuciowości.

Zajmijmy się najpierw zagadnieniem kolorystyki, bo wydaje się ona kluczem do odczytania wszystkich innych aspektów dzieła. Najsilniejsze oddziaływanie ma ona w warstwie muzycznej, ale warstwa tekstowa podąża za muzyką trop w trop. Zdumiewająca jest szczególnie jednolitość budowy interwałowej utworu:

Numer taktu	Metrum	Liczba dźwięków	Rodzaj interwałów
1	C	6	3x2, 2x6, 1x3 ¹
2	5/4	6	4x2, 1x6, 1x4
3	C	7	2x6, 2x2, 2x1, 1x3
4	5/4	6	4x2, 1x8, 1x4
5	3/4	2	2x8
6	3/4	2	2x7

7	C	8	7x2, 1x6
8	C	2	2x2
9	3/4	2	1x8, 1x3
10	3/4	2	1x3, 1x2
11	C	8	8x2
12	C	2	1x4, 1x2
13	C	4	3x2, 1x10 (3)
14	C	8	8x2
15	C	5	4x2, 1x3

*Pierwsza cyfra w zestawieniu oznacza ilość interwału w takcie, druga – wielkość interwału.

Uważne przyjrzenie się jej prowadzi do interesujących obserwacji. Otóż w linii melodycznej piosenki zdecydowanie dominują układy sekundowe, najbardziej zaś wyrazisty, czołowy motyw pierwszej frazy oparty jest na skoku sekstowym. Seksta to także interwał wybijający się w przebiegu melodii, a zatem całość piosenki utrzymana jest w dość jednolitej i monotonnej kolorystyce tych dwóch naprzemiennie stosowanych interwałów: pierwszy z nich konstruuje krokową, zapętloną w monochromatycznych kołowych przebiegach, mało ożywioną i mało atrakcyjną linię melodyczną; drugi kontrapunktuje ją poprzez symetryczne wybicia, podkreślane powtórzeniami. W kadencjach fraz z kolei pojawia się oktawa, której puste brzmienie wzmacnia ową monochromatyczność (a także, dodatkowo, wskazuje na subtelną i nader swobodną stylizację *quasi*-ludową). Symetria i monotonia to podstawowe wyznaczniki tej nietypowej w kształcie melodii.

¹M. Gierymski, *List do Prospera Dziekońskiego* (Rzym, 22 III 1874). Cyt. za: A. i M. Gierymscy, *Listy i notatki*, oprac. J. Starzyński, H. Stepien, Wrocław 1973, s. 155–156.

Monochromatyczna jest także realizacja piosenki: punktowy, oszczędny akompaniament gitarowy (również element stylizacyjny – na bardzo prosty instrument szarpany, jak np. drumla), w dwóch strofach podwójnie wzmocniony, w kadencjach fraz subtelnie „wykańczany” w fortepianie. Jediną funkcją tego akompaniamentu zdaje się wierne nadążanie za tekstem i podkreślanie sylabicznej budowy wiersza.

A jednak – powtórzę raz jeszcze – to właśnie w melodii jako pierwszej ujawnia się ów brak koloru, a może raczej kolorystyczna monotoność utworu. Jest to z całą pewnością efekt zamierzony. Kolejne spojrzenie na piosenkę ujawnia natomiast, że koloru brak również w jej tekście: jak na ekfrazę (i jak na niezwykle rozbudowaną sensualną wrażliwość Kaczmarzkiego) tekst zawiera niewiele bezpośrednich odniesień wizualnych. Zanika tu też w pewnym sensie niezmiernie istotna cecha poetyckiego widzenia Kaczmarzkiego, jaką jest wyczulenie na detal. Co stanowi zatem o malarskości tekstu? Relacja perspektywiczna między nieruchomym centrum – mówiącym „ja” – a wertykalną płaszczyzną krajobrazu: traktem, równiną, rozpostartym przed patrzącym horyzontem. To na perspektywie, a nie na kolorystyce koncentruje się w *Pikiecie powstańczej* Kaczmarzki:

*Zmienili mi tę przestrzęń
W trakty wydeptane*
(w. 3–4)

*Patrz tam
Patrz tam
Kraj pod twoim kładzie się spojrzeniem*
(w. 19–21)

*Grom stamtąd gna
Nad równinę wichry i burzowe chmury*
(w. 25–26)

Drugim ważnym w utworze czynnikiem jest układ światła i cienia – ciemności nocy i jasności dnia; ciemności nocy i płomienia ognia; cienia kładącego się w słońcu; kurzu, przysłaniającego jasność widzenia; ognia błyskawicy i ciemności burzowej chmury:

*Dzień w dzień
Dzień w dzień
Chodzę wielkim tropem obcych armii
Noc w noc
Noc w noc
Inna strona świata luny karmi*
(w. 5–10)

*W głos śmiali się
Gdy groziłem kijem że mi świat zakurzą*
(w. 13–14)

*Patrz tam
Patrz tam
Nie bój się za własnym spojrzeć cieniem*
(w. 22–24)

*Grom stamtąd gna
Nad równinę wichry i burzowe chmury*
(w. 25–26)

Jeśli spojrzymy na obraz Gierymskiego, łatwo dostrzeżemy, że ta konstrukcyjna prawidłowość została przeniesiona wprost z malarskiego źródła: unieruchomiona postać wędrownego dziada – „chłopka”, jak nazwał go bezpretensjonalnie artysta w jednym z listów² – podobnie jak postaci konnych, stanowią wyrazisty i podstawowy kontrast wobec jednolitego, płaskiego krajobrazu (padające od postaci poziome cienie jeszcze go podkreślają). Analogicznie, wertykalna linia oddzielająca bladawy błękit nieba od wyrazistego, mięsistego brązu ziemi stanowi najważniejszy kontrast drugiego planu obrazu. W ostrym słońcu wyraźnie rysują się kontury pięciu widocznych jak na dłoni postaci.

²M. Gierymski, *List do N.N. [prawdopodobnie Rudolpha Lepkego] z Meran, 29 III 1873, (w:) A. i M. Gierymscy, dz. cyt., s. 117; 411.*

W tekście Kaczmarskiego koloru nie ma wcale. Jest tylko wciąż powracająca ognista luna: symbol zbrojnej walki. Ale przecież ta luna nie pojawia się na obrazie: stanowi narracyjne rozwinięcie przez poetę tej szczególnej opowieści o powstaniu styczniowym – jednej z wielu, jakie pozostawił w swej twórczości Gierymski. „Maksymilian Gierymski, powstaniec styczniowy, nie widział w powstaniu 1863 roku heroicznym scen nocnego kucia kos, żegnania na ganku, nie widział teatralnie lamentujących szlacheckich białogłów. Widział niepokój, lęk, ogromne zmęczenie, straszliwą monotonię niekończących się marszów i dojmujące przecucie kłęski. I namalował to”³.

Owa „straszliwa monotonia”, o której pisze w swym eseju Włodzimierz Kalicki, jak mogliśmy zauważyć, organizuje także piosenkową interpretację Kaczmarskiego i Gintrowskiego. Kalicki, analizując *Pikię powstańczą*, pisze o niepokoju jako dominującym uczuciu zawartym w obrazie Gierymskiego. Ale w piosence ten wątek emocjonalny zostaje zredukowany na rzecz przerażającej pewnością straszliwej kłęski. Pewność ta narasta i z każdą powracającą frazą staje się bardziej ugruntowana, za sprawą narastającej dynamiki. Perspektywa czasowa rozciąga się z ulotnej chwili spotkania w nieskończone kontinuum dni i nocy, podczas których momentalny niepokój przeradza się w stabilną rozpacz. I to ona stanowi emocjonalną dominantę utworu.

ANTYBALLADOWOŚĆ I ANTYLUDOWOŚĆ

Kwestia podmiotu mówiącego jest niezwykle istotna. To właśnie ona przecież decyduje o domniemanej stylizacji ludowej, o której była już wcześniej mowa. Pozory takiej stylizacji – w podwójnym wymiarze, bo po

pierwsze stylizowania piosenki na brzmienie muzyczne i tekst ludowy, po drugie zaś stylizowania całości przekazu na balladę – są wyraźnie zauważalne w *Pikię powstańczą*. W tym miejscu chcę jednak wykazać, że obydwa te zabiegi stylizacyjne mają charakter pozorowany, w istocie skutkują nawet całkowicie odmiennym zamierzonym efektem poetyckim – i właśnie dlatego są w utworze zaledwie powierzchowne.

Kim jest zatem podmiot mówiący? Prezentuje się on aż trzykrotnie w utworze – ta powracająca formuła przypomina kołowy balladowy refren. Uporczywe podkreślanie tego centrum, jakie stanowi podmiot, jest z jakiegoś powodu istotne dla Kaczmarskiego. Ostatecznie tekst piosenki zmienia perspektywę nakreśloną przez Gierymskiego, choć zarazem nie jest to zmiana aż tak dalece radykalna. Tematem obrazu i jego najważniejszym przedmiotem zarazem jest grupa powstańców. To ona stanowi punkt dojścia każdej interpretacji dzieła. Tymczasem Kaczmarski wychodzi niejako dosłownie od centrum obrazu – postaci „chłopka”, którego poeta wyobraża sobie jako „dziada wędrownego”. Dlatego owo przeniesienie punktu ciężkości w ekfratycznym ujęciu obrazu wydaje się w jakimś sensie uzasadnione z perspektywy jego kompozycji. W istocie, ta u Gierymskiego centralna kompozycyjnie postać staje się w piosence centrum sensowym.

To, że osią piosenki jest postać wędrownego dziada, wzmacnia początkowe wrażenie stylizacji na opowieść balladową. A przynajmniej wydaje się, że Kaczmarski sugeruje, iż materiał tematyczny sprawdziłby się doskonale jako opowieść typu balladowego – jedna z wielu zresztą w dorobku poetycko-muzycznym artysty. Co więcej, pod pewnymi wzglę-

³ W. Kalicki, *Patrol powstańczy*, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,127727,12093622,Patrol_powstanczy.html?ssoSessionId=94d7bdcd-4c161547a49494f2868eb84e4c8008aa559b7094726f34604e7f6c8 [dostęp: 2.10.2015].

dami tekst piosenki realizuje cechy ludowej ballady. Należą do nich: sam fakt muzyczno-poetyckiej istoty dzieła, narracyjność (do pewnego stopnia pozorowana), nadzwyczaj ekonomiczne środki wyrazu, kompaktowa, zwięzła forma ujęcia tematu, przedmiot opowieści (relacja pewnego wydarzenia „z życia – wydarzenia uważanego za interesujące pod jakimś względem, a nawet sensacyjne⁴), formuła trzykrotnie powtarzana w trakcie utworu (w tym wypadku jest to początkowa formuła zawierająca autoprezentację podmiotu mówiącego), recytatywna struktura muzyczna, bazująca na zmiennym metrum⁵.

Okazuje się jednak, że konstrukcyjne pozory opowieści wcale jej nie stwarzają. Przekształca się ona mianowicie w luźny szereg obrazów rozmaitego typu. Są wśród nich obrazy bezpośrednio odnoszące się do momentu spotkania, czyli do tego, co mogłoby być *clou* opowieści, a co zarazem jest tematem dzieła Gierymskiego:

*W głos śmiali się
Gdy groziłem kijem że mi świat zakurzą*
(w. 13–14)

*Dziadem wędrownym jestem
Nic wam nie doradzę*
(w. 29–30)

Są także, jak już wspomniano wcześniej, obrazy skoncentrowane przede wszystkim wokół przestrzeni i perspektywy wizualnej:

*Zmienili mi tę przestrzeń
W trakty wydeptane*
(w. 3–4)

*Patrz tam
Patrz tam
Kraj pod twoim kładzie się spojrzeniem
Patrz tam
Patrz tam
Nie bój się za własnym spojrzeć cieniem*
(w. 19–24)

Są i takie, które wykraczają poza granice dzieła wyznaczone przez Gierymskiego, stanowią niejako dopełnienie i poszerzenie malarskiej wersji *Pikiety powstańczej* w czasie i przestrzeni:

*Dzień w dzień
Dzień w dzień
Chodzę wielkim tropem obcych armii
Noc w noc
Noc w noc
Inna strona świata luny karmi*
(w. 5–10)
*Grom stamtąd gna
Nad równinę wichry i burzowe chmury*
(w. 25–26)

*Takich jak wy tłum jeszcze
W ziemię odprowadzę*
*Tak jest już stratowana
Że ciało nie osłania*
(w. 31–34)

Są wreszcie enigmatyczne formuły odnoszące się do uniwersalnych wartości i znaczeń, takich jak np. śmierć i trwanie:

*Wiem tyle że
Było ich zbyt wielu by powiedzieć dużo*
(w. 11–12)

⁴ W anglojęzycznych pracach nad zjawiskiem narracyjności określana nieprzetłumaczną na język polski nazwą *tellability* – jest to, najogólniej rzecz biorąc, cecha pewnego zdarzenia, sprawiająca, że staje się ono szczególnie predysponowane do opowiedzenia go; wartość opowiedzenia. Zob. na ten temat m.in. R. Baroni, *Tellability*, (w:) *Handbook of Narratology*, vol. 1, eds. P. Hühn, J.Ch. Meister, J. Pier, W. Schmid, Berlin 2014, s. 836–845; H. Bowles, *Storytelling and Drama: Exploring Narrative Episodes in Plays*, Amsterdam 2010, s. 18–28; A. Shuman, *The Uses of Oral and Written Texts by Urban Adolescents*, Cambridge 1986, s. 54–76; *Tellability*, (hasło w:) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan, New York 2005, s. 589 i n.

⁵ Por. m.in. *Ballade*, (hasło w:) *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*, Springfield 1995, s. 100–101.

Śmierć z sobą ma
Śmiertelniejszą aniżeli śmierć z natury
 (w. 27–28)

Przeminięcie ja zostanę
Emisariusz trwania
 (w. 35–36)

To rozbitcie struktury narracyjnej – pokawałkowanie jej na luźny zestaw obrazów, nie dających się podporządkować łańcuchowej logice wprowadzenia, narracyjnej relacji, puenty i podsumowania – właściwie uchyla całą zasadę balladowości. Podobnie uchylona zostaje tutaj zasada *tellability*: rzecz jasna nie dlatego, że przedstawione tutaj zdarzenie nie jest uważane za ważne albo niemające określonej mocy oddziaływania, ale po prostu dlatego, że przy swojej intensywności i randze wymyka się ono zwyczajnemu opowiadaniu. Nie daje się w przejrzysty sposób spuentować.

Z tego powodu zasada antyballadowości (można by chyba równie dobrze posłużyć się terminem antynarracyjności) wydaje mi się w przypadku *Pikiety powstańczej* szczególnie istotna. Celowy zabieg zaprezentowania pewnych mechanizmów balladowych, a jednocześnie zdecydowanego wycofania się z nich każde postawić pytanie: Co się właściwie wydarzyło? Ani obraz Gierymskiego, ani tekst Kaczmarzkiego nie odpowiadają jasno na to pytanie. Pozostawiają jedynie nieokreślone wrażenie o charakterze emocjonalnym.

Zasadzie antyballadowości towarzyszy zasada antyludowości, która w przypadku tej piosenki realizuje się przede wszystkim w warstwie muzycznej. Tekst bowiem, jak to się niekiedy zdarza w przypadku Kaczmarzkiego, nie respektuje szczególnie pieczołowicie zasad stylizacji, poprzestaje raczej na pewnych sygnałach stylizacyjnych⁶, w tym wypadku nie tyle nawet na język ludowy co na prosty język

potoczny albo na bliski ludowemu typ wyobraźni poetyckiej:

Dziadem wędrownym jestem
Nie znam się na wojsku
Lecz tak niewiele przecież
Mówi dziś po polsku
 (w. 15–18)

Śmierć z sobą ma
Śmiertelniejszą aniżeli śmierć z natury
 (w. 27–28)

Dziadem wędrownym jestem
Nic wam nie doradzę
Takich jak wy tłum jeszcze
W ziemię odprowadzę
 (w. 29–32)

Styl taki kontrastuje miejscami dość silnie z wysoce enigmatycznym, zmetaforyzowanym językiem innych partii tekstu. Jednak jeśli dopatrywać się w *Pikiecie powstańczej* stylizacji, która podkreślałaby jej ludowy charakter balladowy, to zdecydowanie objawia się ona w warstwie muzycznej. O niektórych elementach tej stylizacji była już mowa uprzednio. Należą do nich: typ tonalności, powtarzalność odcinków, symetryczność frazowania, refrenowe nawracanie, oszczędnie zawężony ambitus melodyczny, niezwykle prosty, strunowy, równoległy akompaniament, zmienne metrum, puste oktawy w kancjach.

Mimo obecności w piosence elementów stylistycznych pokrewnych muzyce ludowej całość utworu nie ma jednak wcale sprawiać wrażenia ballady ludowej. Przeciwnie – introwertyczny, chłodny i maksymalnie asceetyczny charakter tego brzmienia wskazuje raczej na obojętność twórcy wobec tego rodzaju balastu stylizacyjnego, na uniwersalizm przekazu, przeniesienie treści zawartych w obrazie Gierymskiego w wolny od historycznego

⁶ Por. M. Lisecka, *Sylwetka artysty w poezji Jacka Kaczmarzkiego*, „Zeszyty Naukowe WSHE” 2006, nr 5, s. 183–184.

i lokalnego kolorytu kontekst. Można jednak sformułować także alternatywną interpretację tego specyficznego etosu muzycznego: mianowicie, że uzyskany w ten sposób efekt surowości, chropowatości warstwy muzycznej piosenki ma w założeniu zwrócić uwagę na realistyczną technikę Gierymskiego, której towarzyszy przecież zarazem i metafizyczność przekazu⁷.

REALIZM A WIZYJNOŚĆ

Kiedy przegląda się, nawet pobieżnie, relacje i pamiętniki z czasów powstania styczniowego, można odnieść wrażenie, że jeden z głównych ich tematów stanowi zimowa ziemia – rozmiękła od deszczu, piaszczysta, błotnista, wyboista i grząska: „Boczne, polne, piaszczyste drożyny przez lasy, którymi jechałem, nie dozwalały pospieszać, więc coś dopiero około godziny 10 zjechałem do Lipska”⁸; „Droga, choć boczna, leśna, ale była jeszcze dosyć znośna. Z Kunowa do Waśniowa prowadził, choć już przez góry, jeszcze jaki taki gościniec, ale od Waśniowa wjechaliśmy już we właściwe góry, przejeżdżaliśmy głębokie i ciasne wąwozy, gdzie rozmokła od deszczu droga utrudniała ogromnie pociąg koniom. Głębokie wyboje, spowodowane gwałtownym spadem wody, która wąwozami jakoby potokami płynęła, co chwila narażały na niebezpieczeństwo wykrotu”⁹; „Deszcz w połączeniu ze śniegiem padał od rana, słynna pszenna glinka sandomierska rozmokła tak, że utworzyła grząskie błoto, w którym ludzie, konie i wozy więzły”¹⁰; „Mógł mianowicie zerwać mosty na Bachorzy, popsuć groble ujmwoską, poczynić zasieki w lasku krzywo gądzkim; jednakże nic z tego nie zrobił,

a w dodatku jedyną siłę, na której mógł się oprzeć, oddział Mielęckiego pędził niepostrzebnie po kilku milach dróg zimowych, rozmiękłych i błotnych”¹¹.

Ten niewątpliwie istotny element powstańczej rzeczywistości urasta do rangi pierwszoplanowej na obrazie Gierymskiego, który ponoć jako jedyny wśród polskich malarzy dał realistyczne świadectwo o powstaniu¹². Naga, pusta, poorana ziemia przytłacza także kompozycję *Pikiety powstańczej*. W piosence Kaczmarekowskiego i Gintrowskiego zostało to odnotowane: świat podmiotu mówiącego jest wydeptyanym traktem. Powracające po sobie kolicie dni (jeszcze jeden akcent wyobraźni ludowej w tekście) wypełnia „chodzenie wielkim tropem obcych armii” po tym wydeptyanym trakcie. Gintrowski obrazuje kołowy porządek „tropienia” kształtem linii melodycznej – naśladowującej, lekko groteskowo, dreptanie w kółko (takty 7–8). Ten jak na obrazie spłaszczony pas ziemi, „kładącej się pod spojrzeniem”, wydaje się ograniczać całą rzeczywistość dostępną podmiotowi mówiącemu. A przecież ziemia stratowana tak, że nie osłania już dłużej ciał poległych, nie należy do porządku realistycznego. Jest symbolem tego, co niewidoczne, a mimo to realnie przeżywane – podobnie jak ognisty horyzont, który zamyka ów realny, ziemski porządek, i jak chmury niosące ze sobą śmiertelną burzę.

Ciekawe jest, jak te dwa porządki w tekście Kaczmarekowskiego niepostrzeżenie się ze sobą przeplatają. Najlepszym tego przykładem są dwie paralelne strofy piosenki:

⁷ „Jeżeli jednak zasada obiektywnego odtwarzania tego, co się widzi, wynikała z niechęci do wszelkich dawnych wier i mitów [...] to przecież nie ograniczała artysty do jakiegś obojętnej uczuciowo, bezideowej obserwacji samego tylko wyglądu przedmiotów”. J. Bogucki, *Gierymscy*, Warszawa 1959, s. 127–128.

⁸ J.K. Janowski, *Pamiętniki o powstaniu styczniowym*, t. 1, Lwów 1923, s. 97.

⁹ Tamże, s. 100.

¹⁰ Z.L. Sulima [W. Przyborowski], *Dzieje 1863 roku*, t. 1, Kraków 1897, s. 211.

¹¹ Tamże, s. 381–382.

¹² M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970, s. 105.

Dzień w dzień

Dzień w dzień

Chodzę wielkim tropem obcych armii

Noc w noc

Noc w noc

Inna strona świata łuny karmi

(w. 5–10)

Patrz tam

Patrz tam

Kraj pod twoim kładzie się spojrzeniem

Patrz tam

Patrz tam

Nie bój się za własnym spojrzeć cieniem

(w. 19–24)

Obydwie zwrotki zbudowane są zgodnie z wiernie stosowaną zasadą kontrastu – dnia i nocy, namacalnej bliskości ziemi i oddalonej wizji horyzontu, ale także dwóch kierunków spojrzeń na obraz Gierymskiego. Patrząc przed siebie, natrafiamy wzrokiem na realistyczny krajobraz scenki rodzajowej uchwyconej w *Pikiecie powstańczej*. Natomiast we-

zwaniu do spojrzenia za siebie jest zarazem wezwaniem do zgłębienia nieuchwytnej i budzącej lęk tajemnicy, zawartej w tej scenie – tajemnicy, która frapuje wszystkich zgromadzonych na obrazie. Co jest tą tajemnicą? Kaczmarowski wydaje się odpowiadać: śmierć. Chciałoby się rzec, śmierć totalna – śmiertelniejsza niż ta z natury. Absolutne unicestwienie, od którego nie ma odwołania.

Jej jedynym depozytariuszem i świadkiem jest podmiot mówiący. Zauważmy, że przedstawia się on w tekście na dwa sposoby, niejako podążając obydwojoma wyznaczonymi wcześniej porządkami: jako wędrowny dziad (figura od czasów tradycji romantycznej tajemnicza i potężna) oraz jako „emisariusz trwania”. Niewzruszenie i trwale osadzony w błotnistej ziemi – symbolu tego, co realne i co niejasno objawione zarazem – przypomina o momentalnie utrwalonej, wiecznej udręce grozy.

Łukasz Słoński

„STRZEŻ SIĘ TYCH MIEJSC”

PRZESTRZEŃ GROZY I ZAGROŻENIA W POLSKIEJ PIOSENCE



Przestrzeń jest istotnym elementem świata przedstawionego, a także stanowi ważny punkt w opisie i interpretacji różnorodnych tekstów¹. To dzięki niej pisarz tworzy swoje historie, lokując je w konkretnych miastach (Wałbrzych w prozie Joanny Bator, Warszawa w *Złym* Leopolda Tyrmanda) bądź też pozwala sobie na kreowanie własnych, fantastycznych światów (twórczość Johna Ronalda Reuela Tolkiena czy Franka Herberta). Kategoria ta jest również interesująca dla badaczy, widać to m.in. w pracach dotyczących przestrzeni miejskiej². Według Seweryny Wysłouch „Jest ona elastyczna i można ją badać w różny sposób: na płaszczyźnie języka, obserwując przestrzenne stereotypy i klisze językowe, oraz na poziomie świata przedstawionego, gdzie często tworzy opozycje o charakterze wartościującym albo znaczące «enklawy» (labirynty, strychy, piwnice)”³.

Badaczka – w kontekście przestrzeni – zwraca uwagę na pojawianie się charakterystycznych „enklaw” mających swoje emanacje w rzeczywistości oraz sztuce. „Enklawy” wymienione przez Wysłouch doskonale wpasowują się w estetykę opowieści grozy (ciemność, starość, odcięcie od świata zewnętrznego), stąd też wiele historii o zatęchłych piwnicach i zakurzonych strychach. Wśród licznych analiz przestrzeni znalazło się miejsce na opis funkcjonowania tego pojęcia w tekstach kultury zaliczanych do horroru⁴. Halina Kubicka pisze: „Gatunek ten [horror – Ł.S.] operuje określonym repertuarem miejsc i scenerii: wachlarz potencjalnych możliwości wykreowania przerażającego terytorium zdaje się nieograniczony, w horrorach spotykamy m.in. nawiedzone domy, zrujnowane zamki, stare opactwa, cmentarze, krypty, lochy, podziemia, ścieki, szpitale dla obłąkanych, lasy,

¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 189.

² Zob. R. Marszałek, *Od dachu nad głową do antycznej sauny*, (w:) tegoż, *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk 2006, s. 54–68; M. Saryusz-Wolska, *Berlin – filmowy obraz miasta*, Kraków 2007.

³ S. Wysłouch, *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka” 2009–2010, nr 17/18, s. 49.

⁴ Zob. B. Curtis, *Dark Places. The Haunted House in Film*, London 2008; *Space, Haunting, Discourse*, eds. M. Holmgren-Troy, E. Wennö, Newcastle 2008.

mokradła, posępne góry, położone z dala od cywilizacji wioski, miasta-molochy, siedziby wielkich korporacji czy luksusowe hotele⁵. W większości przypadków lokacje wymienione przez autorkę odnoszą się do filmów oraz literatury, ale można je także odnaleźć w tekstach piosenek.

Przestrzeń grozy w piosenkach – tak jak w innych tekstach kultury – przyjmuje różne formy: może być reprezentowana przez niesamowite lokacje, bazować na wyobrażeniach i osobistych doświadczeniach autora bądź też wykorzystywać łęki kumulujące się w społeczeństwie. Staje się także użytecznym narzędziem w kreowaniu nastrojowości wynikającej bezpośrednio z muzycznego gatunku (nagrania zespołów metalowych i gotyckich, jak również dorobek *horrorcore'u*⁶). Ów klimat tworzy się poprzez właściwe użycie opuszczonych domów, krypt, cmentarzy czy innych miejsc kojarzonych z horrorami. Ale w przypadku niektórych piosenek przestrzenią grozy okazuje się ponura strona miasta, pozbawiona duchów i zjaw, natomiast zamieszkała przez bandytów czających się w bramach. Warto podkreślić, że sama muzyka stanowi niezwykle ważny element kreowania poczucia narastającego zagrożenia i osaczenia (z powodzeniem wykorzystywane jest to w filmach grozy, w których ścieżka dźwiękowa stanowi komplementarny element danej realizacji)⁷.

Przestrzeń grozy nierzadko związana jest z konkretną porą, najczęściej nocą, kiedy można wyeksponować złowieszczą świecącą księżyc górujący nad ruinami zamku. Noc to

pora kojarzona z mrocznymi siłami, na nią przypada aktywność zwierząt kojarzonych ze złem, ale jest również czasem działania przestępców⁸. W opisie przestrzeni grozy pomocne okazują się także określenia oznaczające rozpad, niebezpieczeństwo wynikające z mijającego czasu, który nie pozostaje bez wpływu na miejsce. Z tego też powodu „Przestrzeń mająca wzbudzać grozę znajduje się [...] w stanie postępującego zepsucia, powolnego zamierania, będącego symboliczną zapowiedzią tego, że osobę, która przekroczy próg owianych rozkładem miejsc, również czeka jakiś rodzaj złowrogiej przemiany”⁹.

MIASTO, BLOK, ULICA

Utwór *Strzeż się tych miejsc* (muz. Lech Janerka, sł. Bożena Janerka) zespołu Klaus Mitffoch jest wyliczanką tworzącą obraz groźnej przestrzeni anonimowego miasta: „Ciemnych przejść / Późnych pór / Zakamarków, schodów, wind / Baru «Park» / Końca tras / Brudnych ulic gdzie jest mrok”. Tymi miejscami są zaułki, schody, windy, końce tras autobusów i tramwajów, ale słowa piosenki odsyłają także do ciemności i mroku kojarzonego z zagrożeniem. Niebezpieczeństwo dla spacerowicza może stanowić także jego nieodpowiedni ubiór lub zbyt głośny śmiech, który może sprowokować tubylców o złych spojrzeniach. Miasto z piosenki *Strzeż się tych miejsc* nie jest przyjazne i dobre, raczej jawi się słuchaczowi jako przestrzeń, w której stanie się coś złego. Lech Janerka w trakcie spotkania zorganizowanego przez Muzeum Polskiej Piosenki pokrótce przedstawił histo-

⁵H. Kubica, *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna” 2010, t. 16, s. 71–72.

⁶ Podgatunek hip-hopu, który w warstwie tekstowej skupia się na przedstawianiu śmierci, przemocy, samobójstw, odnoszący się także do spuścizny filmowego horroru. *Horrorcore* powstał w latach 80. XX w., a rozpropagowały go takie grupy jak Gravediggaz i Necro, a w Polsce Krwawe Drwale i Sloniu. Artykuł poświęcony temu podgatunkowi pojawił się w jednym z numerów czasopisma „Machina”. Zob. M. Flint, D. Węclawek, *Nie ma radości. Bez ostrego bólu wstrząsy i kości*, „Machina” 2011, nr 1, s. 44–48.

⁷Zob. *Music in the Horror Film. Listening to Fear*, ed. N. Lerner, New York 2010; *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, ed. P. Hayward, London 2009.

⁸ Symbolice czerni, kojarzeniu tego koloru ze złem poświęcony jest artykuł H. Malewskiej, w którym autorka stara się pokazać ambiwalentne losy tej barwy. H. Malewska, *Czerń. Historia koloru*, „Trans:wizje” 2014, nr 5, s. 7–12.

⁹H. Kubicka, dz. cyt., s. 74.

rię powstawania tekstu *Strzeż się tych miejsc*. Muzyk zwrócił uwagę na realnie istniejące miejsca stanowiące dla niego natchnienie podczas pisania piosenki: wrocławski Trójkąt Bermudzki i ulicę Barlickiego. Natomiast tekst powstawał w Warszawie, w momencie gdy Janerka mieszkał w hotelu Forum. Tam też znajdowała się winda z gasnącym światłem, odpowiednie miejsce – jak zauważył muzyk – by podciąć komuś gardło. *Strzeż się tych miejsc* jest piosenką o mrocznej, mniej przyjemnej stronie miasta. W tym niezbyt długim tekście dokonuje się coś, co Marek Wydmuch – w odniesieniu do prozy Stefana Grabińskiego – określił jako „nagromadzenie na stosunkowo niewielkiej przestrzeni dużej ilości obiektów, wywołujących skojarzenia z niezbyt przyjemnymi sprawami”¹⁰.

Innym przykładem budzącej niepokój miejskiej przestrzeni jest utwór *Na mojej ulicy* Kazika (muz. i sł. Kazimierz Staszewski), w którym również pojawia się lokacja raczej niebezpieczna i nieprzyjazna dla mieszkańców: „Wychodzę rano, na schodach krew niezmyta / Wczoraj w nocy potyczka kolejna była / Przez okno strach jest wyglądać nocami / Dużo można zobaczyć stojąc za firankami”. Już opis miejsca pokazuje, że nie jest to okolica z ładnymi ogródkami i czystymi chodnikami. Jest brudno („Potłuczone żarówki, smród i rupiecie”), niezbyt spokojnie, zwłaszcza że poza drzwiami mieszkania zdarzają się bójki („Tu piętro trzecie, zdobyte w lecie / Przez bandę z sąsiedztwa, co nadeszła z nienacka”) i kradzieże („Tu nie ma sklepu od wielu już miesięcy / Okradali go co tydzień czy nawet więcej”). Na ulicy z tekstu Kazika znalazło się miejsce dla osób nawykłych do nadużywania przemocy i używek („On patrzy na mnie, jego wzrok w rozsypce / To pewne, że przed chwilą przygrzał na klatce”), a także nieletnich

prostitutek. Tubyłcy z piosenki *Na mojej ulicy* przywiązani są do miejsca zamieszkania, z agresją podchodzą do nieznanym osobom („Normalne jest nie lubić nieznanym / Po co tu przychodzą, do kurwy nędzy, nic tu po nich”), natomiast sami nie mogą się uwolnić z matni, w której się znaleźli („Tu mieszkam od dziecka, choć tu żyć niepodobna”). Podmiot liryczny nie sądzi, że uda mu się wyostać ze środowiska, w którym się wychował. *Na mojej ulicy* przedstawia przygnębiający obraz patologicznej przestrzeni. Inną perspektywę w postrzeganiu „miejskiego niebezpieczeństwa” Kazik zaprezentował w *Zagubiłem się w mieście* (muz. i sł. Kazimierz Staszewski), której narrator staje wobec problemu wynikłego z pojawienia się w nieprzyjaznej okolicy.

Niepokojący obraz osiedla przedstawił Rudy RMW wraz z PIHem w utworze *Beton spija lzy*: „Beton, beton, tu się świecą okien ślepią, / to wielka płyta z ludzkiego nieszczęścia. / Tu tęcza jest gdy schodzą Ci sińce, / a barwy szczęścia masz włączając telewizję”. Blok jest nagromadzeniem nieszczęścia, jedyne dobro to kolorowe obrazy istniejące wyłącznie na telewizyjnych ekranach. W dalszej części utworu pojawiają się informacje o policji, która zamyka ojców i synów, matki zaś modlą się o trzeźwość, a o zapomnianym miejscu pamięta wyłącznie diabeł. Te przygnębiające historie, których przykładem jest utwór *Beton spija lzy* – jak podkreślają wykonawcy kojarzeni z *horrorcorem* – stanowią mieszaną opowieści usłyszanych na mieście, przetworzonych przez bogatą wyobraźnię raperów¹¹.

Ale scenografią dla twórców *horrorcore'u* są nie tylko osiedla, może być nią także wybieg dla modelek. W utworze *Fashion Week* (muz. Mikołaj „Mikser” Skommer, sł. Wojciech „Słoń” Zawadzki) Słonię przedstawia histo-

¹⁰ M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 94.

¹¹ M. Flint, D. Węclawek, dz. cyt., s. 44–48.

rię imprezy dla gwiazd oraz celebrytów, której „Sponsorem była wódka i coś z logówką jabłka”. Momentem granicznym, w którym dochodzi do przejścia od zwyczajnej opowieści do brutalnego horroru, jest chwila, gdy na wybieg wkracza młody chłopak: „Miał bardzo ładny głos, a każdy, kto był na sali / Przerzywał konwersacje i słuchał oniemiały / Ludzie wstali z krzesel, jakby nie wiadomo skąd / Doszedł do nich boski dźwięk anielskich trąb / Przenikliwy głos uzdolnionego chłopca”. Siła głosu młodego śpiewaka okazuje się jednak mordercza: „Ktoś padł na ziemię, jakby miał epileptyczny atak / Ktoś wkładał sobie w uszy widelce z sałatki”, a początkowo anielska barwa zamienia się diabelski głos: „A głos małego chłopca nagle wydał się szkaradny / Czuło było odór siarki w całym pomieszczeniu / Atmosferę na wskroś przeszły piekielna czeluść”. W przypadku dosadnej i brutalnej piosenki Słonia mocą dokonującej się w przestrzeni zmiany jest demoniczna postać.

Piosenki mogą nawiązywać do morderców kojarzonych z pewnymi miastami (co też dotyczy określeń zabójców np. Wampir z Bytowa). Staszewski w *Wampirze z Bytomia* ukazał historię czającego się na ofiarę mordercy: „Obserwuję tę ulicę ósmy dzień kolejny / I ciebie, gdy wieczorem powracasz tędy / Zawsze idziesz lewą stroną ulicy / Zawsze w tej samej czapce i spódnicy”. Piosenka przedstawia perspektywę zabójcy opowiadającego o swoich uczuciach do kobiety, którą planuje zamordować. Utwór nawiązuje do życia mordercy Joachima Knychwały określanego mianem „Wampira z Bytomia”, który w latach 1975–1982 zamordował na Śląsku pięć kobiet. Autentyczną historię innego zabójcy opowiedziały Świetliki w *Karolu Kocie* (muz. Grzegorz Dyduch, Marek Piotrowicz, Tomasz Radziszewski, sł. Marcin Świetlicki).

W tekście piosenki pojawiają się nawiązania do Krakowa, w którym Kot zabijał: „Śnieg w kościołach / Śnieg w bramach / Śnieg pod Kopcem Kościuszki”. Z podobną tematyką mierzy się utwór Myslovitz *To nie był film* (muz. i sł. Artur Rojek). „Tak, zrobimy to tak, by nikt nie widział / Może w parku pod lasem, na torach przy garażach / Tam, gdzie zawsze jest ciemno i gdzie prawie nikt nie chodzi” – mordercy, zafascynowani filmami o seryjnych zabójcach, rozprawiają nad scenariem, w której będzie można dokonać zbrodni.

CMENTARZ, STARE DOMOSTWO, KARCZMA

Anita Has-Tokarz zwraca uwagę na fakt, iż „horror współczesny kontynuuje w tej sferze paradygmaty wypracowane na gruncie gotyckiej i wiktoriańskiej powieści grozy”¹², stąd też wykorzystanie w tego typu twórczości elementów wypracowanych na polu wspomnianych gatunków. Do owych części składowych zaliczają się takie miejsca jak opuszczone klasztory i stare domostwa. Dom jest jedną z najbardziej charakterystycznych lokacji dla literackiego horroru, na co uwagę zwraca Wydmuch: „Dom należy do codziennego, ludzkiego otoczenia, do powszedniości w najpełniejszym jej znaczeniu. W naszej świadomości znaczy on tyle co *ład*, porządek, życie unormowane i toczące się znajomym torem. Dlatego może *weird fiction* – której zjawy, burzące wszelki racjonalny spokój od jednego uderzenia, «tym są straszniejsze, im bardziej zwykle jest ich otoczenie» (Caillois) – specjalnie upodobały sobie dom jako teren swych przewrotnych poczynań”¹³. Również w piosenkach nawiedzony dom jest często wykorzystywanym motywem. W realizacjach bazujących na gotycyzmie mamy do czynienia z dwoma nakładającymi się światami: jednym rozumianym w sposób racjonalny, drugim

¹² A. Has-Tokarz, dz. cyt., s. 191.

¹³ M. Wydmuch, dz. cyt., s. 94.

funkcjonującym jako „inny”, wykraczający poza normalne rozumowanie, wprowadzający wątki niesamowite.

Utwór *W tym domu straszy*¹⁴ (muz. Aleksander Nowacki, sł. Andrzej Kuryło) grupy Homo Homini, oparty na rytmach reggae, to piosenka, której już sam tytuł sugeruje występowanie grozy, w tym przypadku odnoszącej się do określonego miejsca. Treść utworu także nawiązuje do klimatu typowego dla opowieści niesamowitych: we wnętrzu widać ślady postępującego rozkładu („Gdy staniesz w progu, pęknie strop, runie dach”). W tym opisie można wyczytać zagrożenie tkwiące w niszczącym budynku. Pojawia się wątek złej opinii o posesji („W tym domu straszy – mówią tak na mieście”), co jest częstym motywem wykorzystywanym w horrorach¹⁵. Z kolei *Nawiedzony dom* (muz. Romuald Lipko, sł. Andrzej Mogielnicki) Budki Suflera jest opowieścią o uwięzieniu w przestrzeni pełnej duchów i zjaw. Pojawia się odniesienie do nocnej pory i demonicznej aktywności kojarzonej z tym czasem: „Kto tam się tłucze wciąż o północy”. Wątki niesamowite dotyczą głównie sfery dźwiękowej: „Po co ktoś wałąc jak świr z całej mocy / W każdą noc tę samą fugę Bacha gra?”. W piosence znajduje się nawiązanie do sytuacji osoby, która znalazła się w tytułowym nawiedzonym domu („Człowiek się czuje wciąż jak spocona mysz”). Bogatszy obraz opuszczonego domostwa Budka Suflera zaprezentowała w utworze *Jest taki samotny dom* (muz. Krzysztof Cugowski, Romuald Lipko, sł. Adam Sikorski), gdzie na atmosferę wyludnienia i zaniedbania składają się różne elementy: „Przy drodze pusty dwór”, „Pustych komnat chłód”. W tym dziwnym miejscu przechadza się zjawia („I biała pani płynie z nich / W brylantowej mgłę”). Tajemnicza postać przechodzi przez wrota, które stanowią bramę

między światami: „Gotyckie odrzwia chyłą się / I skrzypiąc suną w bok”. Oba utwory Budki Suflera pokazują dwa sposoby wykorzystania przestrzeni grozy. W pierwszym jest ona przerażająca, natomiast w drugim ma charakter przyciągający, niemal romantyczny.

Nastrojowy obraz, łączący wątek miłości ze śmiercią, pojawił się w *Legendzie wysnionej* (muz. Roman Kostrzewski, Piotr Luczyk, sł. Roman Kostrzewski), utworze pochodzącym z płyty *Ballady* grupy Kat. Tekst podejmuje wątek rozkładu i starości: „Ogień wolno gasł, wiatr w kominie miał dym / Czardziejski dom mówi do mnie... / Za oknami chłód / Starodawnych duchów nocy / Nie otwieraj drzwi... / ... nie otwieraj, nie otwieraj... / nie otwieraj bramy mroku!”. Podmiot liryczny ulokowany w domostwie pragnie kontaktu z istotą pochodzącą z innego wymiaru. W przypadku miejsca ważny jest także specyficzny czas, ponieważ w słowach piosenki zostaje wspomniana noc oraz księżyc w pełni.

Inny, bardziej niepokojący obraz starego i opuszczonego miejsca zespół Kat zaprezentował w cyklu utworów *Diabelski dom*, będących wędrówką w głąb przestrzeni infernalnej. W części pierwszej *Diabelskiego domu* (muz. Kat, sł. Roman Kostrzewski) pojawia się zarys miejsca akcji, którym jest odludny klasztor. Bohater cyklu wchodzi do opuszczonego monastynu: „Szczęknał klucz, otwarły się wrota / Zakurzone i widzę – co? – mnicha / Zaprasza mnie ruchem rąk / Ciemno, brud, piekielny strach zagrzmiał”. Klasztor jest sprofanowany, zamieszany przez siły zła, co sugeruje zresztą sam tytuł utworu. Druga część piosenki tylko to potwierdza: wewnątrz budynku znajduje się czarci ołtarz, który chronią „grzeszne moce piekła”.

¹⁴Zob. http://www.bibliotekapiosenki.pl/W_tym_domu_straszy [dostęp: 12.10.2015].

¹⁵Zob. H. Kubicka, dz. cyt., s. 72–73.

W tekstach zespołu Żywiolak bazujących na demonologii ludowej przestrzeni zamieszkaną przez duchy i upiory są lasy i karczmy. W *Oku dybuka* (muz. i sł. Robert Wasilewski) – odnoszącym się do tradycji żydowskiej – pojawia się demon mieszkający w lesie. W dorobku grupy znalazła się piosenka *Psychoteka* (muz. Robert Jaworski, sł. Bolesław Leśmian, Robert Jaworski), oparta na wierszu *Karczma* Bolesława Leśmiana, w której tytułowa lokacja okazuje się najważniejszym elementem utworu: „Między niebem a piekłem / Pośród słynnych bezdroży / Co je lotem starannie mija duch boży / Stoi stara karczma w której widma opojów / Święcą tryumfy sza-

łów swych pijackich znojów”. W następnych fragmentach zostaje wymieniony poczet gości tego demonicznego zajazdu: diabeł, skąpiec, zbrodniarz, nierządnicą, matka pięciorga wisielców.

Jak widać, wykorzystanie przestrzeni i miejsc – w kontekście grozy – pozwala na opowiedzenie różnorodnych narracji: odnoszących się do demonologii, kryminalnych spraw czy historyjek o duchach. Strachy – te wymagowane i te prawdziwe – wyśpiewane przez polskich twórców wydają się chętnie zamieszkiwać zrujnowane domy i klaustrofobiczne mieszkania na anonimowych osiedlach.

Justyna Adamczyk

POLSKA PIOSENKA W PRZEDWOJENNEJ KOMEDII MUZYCZNEJ



Piosenka jest dobra na wszystko¹ – ten znany cytat z piosenki Jeremiego Przybory z powodzeniem można uznać za dewizę i życiowe motto polskich twórców filmowych lat 30. XX w. Pomimo produkowanych wtedy melodramatów, opowieści historycznych czy patriotycznych rodzimy przemysł filmowy został zmonopolizowany przez gatunek nazywany komedią muzyczną. To ona zawładnęła nie tylko rynkiem produkcyjnym, lecz także upodobaniami przedwojennej kinowej widowni, która za pośrednictwem ekranu „rozśpiewała się” na dobre i z nieukrywaną satysfakcją.

Elementem, który wpływał na wybór odpowiedniego filmowego tytułu i skłaniał widza do wybrania się na konkretny seans, okazała się piosenka. To właśnie ona idealnie spełniała potrzeby oraz dostarczała przyjemności, jakiej oczekiwali od filmu przedwojenni widzowie. Dzięki takiemu podejściu muzyczny szlagier zyskał na ogromnej popularności, rozpoczynając przysłowiową „muzyczną gorączkę”, która dosłownie oswładnęła naszym rodzimym

kinem. Ten ważny element, zwany inaczej piosenką, numerem lub przebojem, stał się podstawową częścią składową polskiej komedii muzycznej lat 30. Bez niej nie istniał żaden tytuł filmowy: „Najbardziej intratne były jednak piosenki. Jeśli stawały się przebojami i przynosiły tantiemy z ZAiKSu, opłacało się je pisać nawet za darmo”². Bardzo często to właśnie one (zaraz po znanych aktorskich nazwiskach) promowały później dany filmowy tytuł. Mogły pojawiać się w audycjach radiowych, stając się hitem rozgłośni śpiewanym przez wszystkich jej słuchaczy, a w efekcie – pretendując do tytułu największego szlagieru sezonu. Częstym zabiegiem było również wydawanie partytur oraz płyt.

Działanie to, bezpośrednio przeniesione z rynku hollywoodzkiego, stało się kolejnym sposobem sprzedawania i promowania filmu oraz dodatkowym źródłem finansowym pozwalającym na jego dotowanie. Wiele z piosenek tamtego okresu jest znanych i śpiewanych po dziś dzień. Weszły one w obręb kultury popularnej, bardzo często funkcjonując już

¹ Muz. Jerzy Wasowski, sl. Jeremi Przybora.

² E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 22.

jako odrębny twór, niekojarzony z zapomnianym lub mniej pamiętanym filmem. Ich liczne wykorzystywanie w fabułach polskich komedii tego okresu było jednym z istotniejszych elementów zaplanowanego zabiegu producenckiego (warto zaznaczyć, że dopiero kształtującego się na naszym rodzimym rynku kinematograficznym) mającego po raz kolejny wpłynąć na przyciągnięcie przed ekran widzów. Oferowano im zabawną historię z dobrze znanymi twarzami, okraszoną licznymi świetnymi numerami muzycznymi napisanymi przez najlepszych specjalistów tego gatunku. Ważnym (jeśli nie najważniejszym) elementem składowym omawianych przeze mnie komedii muzycznych lat 30. była niewątpliwie warstwa dźwiękowa i jej zdolność do przekazywania elementów komicznych. Pojawienie się kina, które zaczęło „przemawiać”, pozwoliło na stworzenie i rozwój całkowicie nowej płaszczyzny dialogu między filmem a jego odbiorcą.

Piosenka w przedwojennej polskiej komedii muzycznej pełniła różnorodne funkcje. Po pierwsze, była ona przede wszystkim środkiem ujawniania przeżyć psychicznych protagonistów. Miała za zadanie przekazać i wyeksponować stan emocjonalny bohatera, zdynamizować akcję lub podkreślić jej sentymentalny czy komediowy wydźwięk. „Stosunek muzyki do wyobrażonych treści psychicznych w filmie może być dwojaki: muzyka może być wyrazem wielorakich zjawisk psychicznych, przede wszystkim emocjonalnych, podobnie jak jest ich wyrazem w swoich wielorakich gatunkach autonomicznych jako muzyka instrumentalna, wokalna, sceniczna itp.”³. Tymi samymi zasadami kierowali się twórcy piosenek. Wykorzystywano różne rodzaje rytmiki – skoczną bądź ociężałą, typy melodyki – płynną lub nieustannie zmieniającą rozpiętość

dźwięków w obrębie jednej linii melodycznej, oraz rodzaje brzmień instrumentów, które z czasem zaczęto kojarzyć z konkretnymi reprezentacjami emocji: smyczkowe obrazowały np. wydarzenia romantyczno-sentymentalne. Odpowiednie zastosowanie poszczególnych środków muzycznych wpływało na rodzaj przeżyć, jakie za pomocą piosenki chciano przekazać w filmie. Miała ona za zadanie zastępować ważne fragmenty narracyjne, informować nas o najważniejszych wydarzeniach fabularnych oraz uzupełniać naszą niewiedzę. Najważniejszy jest jednak tekst słowny. To właśnie on przekazuje wszelkie brakujące informacje, których nie jest w stanie oddać rytm czy najlepiej dobrane instrumenty. Połączenie muzyki i tekstu tworzy piosenkę: „Jedną z najczęściej spotykanych, zamkniętych i względnie wydzielonych, samodzielnych form muzycznych w filmie jest pieśń. [...] Fakt, iż może mieć bardzo różne formy wykonawcze, odpowiednio do sytuacji filmowej, także sprzyja jej stosowaniu. Ale głównym powodem szczególnej roli pieśni w filmie jest nie tyle łatwość jej stosowania, ile specyfika funkcji, w jakiej się pojawia”⁴.

Pieśń jako element fabularny może pojawić się w wielu sytuacjach i miejscach. Może być wykonywana na koncercie, podczas artystycznego popisu, przez ulicznego grajka czy w barze. Piosenki wyrażają również uczucia; gdyby nie one, nie wiedzielibyśmy, że bohaterowie komedii muzycznych są zakochani. Obrazują oni bowiem swoje emocje jedynie za pomocą śpiewanych przez siebie tekstów. Pieśni w tym specyficznym gatunku filmowym spełniają nie tylko istotną funkcję informacyjną, lecz także funkcję narracyjną. Mogą być środkami obrazowania wspomnień, serenadą czy pomagać w wyznawaniu miłości ukochanej osobie. Śpiewać można także pracując, w trakcie

³Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 201.

⁴Tamże, s. 314.



komponowania lub podczas zajęć z muzyki. „W filmowej komedii muzycznej czy operetce pieśń gra w rozwoju fabuły rolę organizującą, ona jest skondensowaną formą wypowiedzi w węzłowych momentach akcji, środkiem charakterystyki bohaterów, centralną formą wyrażania emocji”⁵.

Muzyka i pieśń idealnie sprawdzały się jako środek komizmu. Tę specyficzną formę wywoływania rozbawienia definiuje i opisuje Zofia Lissa w pracy *Estetyka muzyki filmowej*: „Oczywiście, nie mamy tu do czynienia z komizmem czysto muzycznej natury, lecz mieszaną – muzyczno-filmową. Współdziałanie wizualności z muzyką umożliwia tej ostatniej podjęcie wielorakich zadań: karykatury, parodii, satyry lub czystego komizmu, w sytuacjach, w których sama muzyka, bez elementu wizualnego, nie mogłaby pełnić tej roli. Komizm muzyczno-filmowy jest zatem swoistym rodzajem komizmu, odmiennym od komizmu czysto muzycznego”⁶. Dzięki takiemu podziałowi możemy wyróżnić dwa sposoby definiowania komizmu muzycznego. Może być on oparty na piosence, która bazuje przede wszystkim na jego tekście literackim, jak np. w utworach *Już taki jestem zimny drań* czy *Umówiłem się z nią na dziewiątą* (muz. Henryk Wars, sł. Emanuel Schlechter), w których za pomocą słów autor bawi się ze słuchaczem:

5:15 – odczyt rolniczy, 6:30 – płyty, 7:05 – słuchowisko dla dzieci,

8:04 – jakaś płyta, 8:09 – ktoś coś czyta,
To nieważne, najważniejsza dziś jest ona,
Pierwsza, siódma, trzecia, piąta,
Ktoś mi wszystko dziś poplątał,
Ale jedno, jedno wiem.
Umówiłem się z nią na dziewiątą,
Tak mi do niej tęskno już...

Ten komiczny, zaprezentowany przez głównego bohatera *Piętro wyżej* (1937, reż. Leon Trystan) na antenie audycji radiowej tekst obrazował stan podniecenia i miłosnego rozkojarzenia postaci kreowanej przez Eugeniusza Bodo. Źródłem komizmu w filmie Trystana stały się różnorodne pomyłki. Od prostych przewrotek fabularnych, po te muzyczne, popychające akcję do przodu lub dodatkowo ją komplikujące.

Często wykorzystywano drugi rodzaj komizmu muzycznego, związany bardziej z sytuacją i sposobem wykonania danego tekstu. Przykładem zastosowania tego typu komizmu jest scena w *Piętro wyżej*, kiedy Bodo odziany w długą, obcisłą suknię i blond perukę z pomocą piosenki kusi swoim „sexappealem”. Najistotniejszy jest fakt, że ów utwór aktor wykonuje barytonem, czyli rodzajem głosu, który ze względu na swoje brzmienie przypisywany jest jedynie mężczyznom. Tekst literacki oraz komizm sytuacyjny są dwoma odmiennymi sposobami wykorzystania muzyki w konwencji komediowej, które z powodzeniem łączono w obrębie omawianego przeze mnie gatunku.

Elementy muzyczne były obecne w każdej komediowej fabule lat 30. Piosenki towarzyszyły bohaterom w każdej praktycznie czynności. To właśnie odgrywana przez córkę na pianinie melodia pozwoliła zapamiętać jej ojcu tajną recepturę na czekoladowe mydło w *Zapomnianej melodii* (1938, reż. Jan Fethke, Konrad Tom). Kilkakrotnie obserwujemy również lekcje śpiewu w *Ada! To nie wypada!* (1936, reż. Konrad Tom) i po raz kolejny w *Zapomnianej melodii*. Główni bohaterowie łączyli się szczęśliwie dzięki piosence w *Jaśnie pan szofer* (1935, reż. Michał Waszyński) i *ABC miłości* (1935, reż. Michał Waszyński), wykonując ją w duecie, zapowiadali długo wyczekiwany

⁵Tamże, s. 360.

⁶Tamże, s. 391.

happy end. Każdy powód, żeby śpiewać i dzielić się swoimi uczuciami za pomocą piosenki, był dobry, a w konwencji komedii muzycznej wręcz wskazany. Nic dziwnego, że ogromna popularność tych prostych, niezwykle łatwo wpadających w pamięć piosenek sprawiła, że weszły one na trwałe w obręb kultury popularnej. „Autor szlagierów? Nie – przebojów! Tak bowiem nazywa się w Polsce piosenkę albo melodię taneczną bardzo modną w jakimś okresie. Słowo «przebój» wymyślił właśnie Andrzej Włast, zwycięzca konkursu na nową nazwę zorganizowanego w 1930 roku przez «Ekspres Wieczorny»⁷».

Analizując piosenki w kontekście ich komicznego potencjału, nie sposób nie zwrócić uwagi na to, co sprawiło, że tak łatwo wpadały one w ucho i podbijały serca przedwojennych widzów. Zdaniem Andrzeja Własta – wspomnianego autora dużej liczby utworów muzycznych oraz stałego współpracownika scen teatralnych i kabaretowych – stworzenie dobrego przeboju zaczyna się od znalezienia chwytliwego motywu, który mógłby stać się refrenem. Był on najważniejszą partią, ciężarem gatunkowym piosenki, jej główną wartością oraz siłą, które miały sprawić, że to właśnie tę melodię ludzie zapamiętają⁸. Było to zadanie librecisty, który po napisaniu właściwych słów przekazywał je do kompozytora, i wówczas powstawał interesujący nas utwór.

Magię i siłę, jaką posiadała piosenka w Polsce lat 30. XX w., można zaobserwować, przyglądając się komediom muzycznym. To właśnie ją nęca bohaterowie i w formie tła muzycznego towarzyszy ona fabule. Napisanie dobrego refrenu nie było jednak jedynym sposobem, jakim kierował się ówczesny tekściarz i twórca piosenek, chcąc otrzymać hit. Zwracano

uwagę nie tylko na łatwą melodyjność, lecz także na teksty, które nie mogły być banalne, ale odrobinę pikantne lub sentymentalne. Najczęściej, co dla nas wydaje się oczywiste, opowiadały one o wielkiej miłości. Nie małżeńskiej, ale wielkiej i gorącej, która pozwalała zatracić się w uczuciu i zapomnieć o rozsądku. Twórcy piosenek starali się zachować niezwykłą uniwersalność swoich wytworów. Chcieli poruszyć zarówno damy z wyższych sfer, jak i przysłowiowe szwaczki. „Tajemnicą szlagieru nie była bynajmniej udana pointa, lecz właśnie «schlagwort» początkowego zdania refrenu. A więc: «Miłość ci wszystko wybaczy», [...], «Ja się boję sama spać» [...], «Już taki jestem zimny drań»⁹. *Schlagwort* jest właśnie tą częścią piosenki, która zaraz po refrenie zapada nam najszybciej w pamięć. Wiele przedwojennych kompozycji pojawiających się w komediach muzycznych nie miało swoich odrębnych tytułów, tylko wykorzystywało wspomniane początkowe zdania. Piosenki przywoływane kilkakrotnie w fabułach filmów nie pojawiały się w całości, ale we fragmentach, czy to za sprawą chwytliwego początku, rytmicznego refrenu czy znajomej melodii.

Jak pokazują przywołane przykłady, piosenka pojawiająca się w przedwojennych komediach muzycznych była istotnym elementem fabularnym oraz źródłem komizmu. Bez niej bohaterowie nie byli w stanie się komunikować między sobą, przekazywać targających nimi uczuć czy doprowadzać fabuły do szczęśliwego zakończenia. Stały się one elementem obowiązkowym, oczekiwanym z utęsknieniem także przez widzów. To właśnie dzięki muzycznym numerom publiczność interesowała się produkcjami tego typu, które za pomocą swojej popularności sprawiły, że pamięć o piosenkach tego okresu przetrwała do dziś.

⁷ D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1900–1939*, Warszawa 2007, s. 127.

⁸ Tamże, s. 123.

⁹ S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 173.



38%

Dariusz Michalski

FOGG, VICTOR I... VICTORIA!



Sukcesy międzywojennych tenorów i diseus mierzyliśmy zawsze miarą, jaką dawno temu przekazali nam ich współcześni: kompozytorzy, autorzy, bandliderzy, dyrektorzy kabaretów, szefowie firm fonograficznych, wydawcy muzyczni. Mowa, oczywiście, o sukcesach międzynarodowych, zagranicznych – bo przecież sto kilkadziesiąt wystawień rewii w teatrzyku Qui Pro Quo, sprzedaż kilku tysięcy płyt szelakowych, niewiele większy nakład nut piosenki – to wszystko na pewno cieszyło, tylko... kto jeszcze o tym wiedział poza nami, Polakami?

Szlagier, sława, sukces tylko wtedy są rzeczywiste, kiedy mierzyć je w skali zupełnie innej niż nadwiślańska, kiedy widać je i słycać w Berlinie, Wiedniu, Paryżu. Do skromniutkiej listy niezaprzeczalnych sukcesów polskich artystów za granicą – kompozytor Kazimierz Oberfeld u boku Maurice'a Chevaliera, Jerzy Petersburski znany wszędzie i podziwiany za swoje *Tango milonga*, Bronisław Kaper w Hollywood, Jan Kiepura w popularnych filmach muzycznych – dodaję dziś jeszcze jeden: nagranie i wydanie w Stanach Zjednoczonych przez firmę fonograficzną o światowej renomie sześciu (SZEŚCIU!) płyt polskiego piosenkarza. Mieczysława Fogga.

Naprawdę? Naprawdę. Sensacja? I to jaka!

* * *

2 września 1887 r. na jednym z zebrań Stowarzyszenia Elektroników w Berlinie Emil Berliner oznajmił swoim kolegom: „Szanowni Państwo, za chwilę usłyszycie dźwięk trąbki, który przed ośmioma tygodniami rozległ się w Waszyngtonie. Utrwaliłem ten dźwięk, a teraz wam go odtworzę”. Po zademonstrowaniu urządzenia, które nazwał gramofonem, wynalazca objaśnił zasady jego działania: dźwięk utrwał na cynkowej płycie, pokrytej cienką warstwą wosku. I tak właśnie zaczęła się kariera płyty gramofonowej.

Oczywiście najpierw powstał fonograf. Dzie sięć lat wcześniej. I cylinder dźwiękowy, z którego zapisany dźwięk urządzenie to mogło odtwarzać. Ale płyta gramofonowa – najpierw nagrana jednostronnie, potem dwustronna – nie miała konkurencji przez dziesiątki lat. Jej produkcją zajmowały się, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, wytwórnie, przedsiębiorstwa, korporacje.

Historycznie pierwsza była Columbia. Druga – Victor (Victor Talking Machine Com-

pany), która od 3 października 1901 r. wytwarzała seryjnie gramofony oraz nagrywała i tłoczyła płyty: z ariami operowymi, fragmentami wodewili, z ragtime'ami i muzyką orkiestrową. Już wtedy produkowano je w milionowych (*sic!*) nakładach: tenor Enrico Caruso (aria *Vesti la giubba*, czyli *Śmieję się, pajacu* z opery *Pajace* w 1903 r.), śpiewak Arthur Collins (*The Preacher and the Bear* w 1905 r.) oraz „biały Murzyn” Al Jolson (*Ragging the Bay to Sleep* w 1912 r.) to pierwsi rekordziści w historii fonografii; wszyscy oni nagrywali dla Victora.

Większość rekordów nakładów i sprzedaży płyt gramofonowych na początku XX w. należała do Victora i jego artystów: także do sopran Almy Gluck, tenora Henry'ego Burra, trębacza Henry'ego Busse'a, orkiestr Bena Selvina, Paula Whitemana, Teda Weemsa i George'a Olsena, do Wendella Halla, śpiewaka hillbilly Vernona Dalharta, Gene'a Austina, ojca muzyki country Jimmiego Rodgersa, country'owej Carter Family. Nawet po Wielkim Kryzysie płyty Victora osiągały milionowe nakłady; dość wspomnieć Dona Azpiazu i jego Havana Casino Orchestra, kwartet hillbilly Gid Tanner & His Skillet Lickers, filmowy duet Jeanette MacDonald/Nelson Eddy, jazzową orkiestrę Tommy'ego Dorsey'a, „lekką, łatwą i przyjemną” w każdym dźwięku Boston Pops Orchestra Arthura Fiedlera oraz orkiestry (każda w innym gatunku i stylu) Willa Glahé w Niemczech, Artiego Shawa, Colemana Hawkinsa i Glenna Millera w Stanach Zjednoczonych, a także Filadelfijską Orkiestrę Symfoniczną pod Leopoldem Stokowskim. Sławy, gwiazdy, rekordziści, giganci – można rzec: zacne towarzystwo.

Właśnie wśród nich, artystów RCA Victor (4 stycznia 1939 r. Victor Talking Machine Company połączyła się z Radio Corporation of America), znalazł się polski baryton, który dla amerykańskiej firmy fonograficznej nagrał po polsku dwanaście piosenek.

Jak do tego doszło? 7 października 1938 r. Mieczysław Fogg znalazł się na pokładzie MS Piłsudski; razem z mezzosopran Krystyną hrabianką Potocką i barytonem Jerzym Czapllickim płynęli do Stanów Zjednoczonych na trzymiesięczne występy. Tamtego wieczora wystąpili na tradycyjnym „wieczorze artystycznym na morzu”, wraz z innymi pasażerkami-artystkami: Janiną Kay-Kuczyńską, Marią Dutkiewicz i Betją Miłską, zapowiadani przez... Fogga.

12 października wieczorem na scenie nowojorskiego teatru W Sercu Polonii piosenkarz zaśpiewał na pierwszym z serii koncertów, które zorganizował mu polski impresario Jerzy Starczewski, właściciel Star-Film – dystrybutora polskich filmów w Stanach Zjednoczonych. Takie też były występy polskich artystów: najpierw oni, z towarzyszeniem miejscowych pianistów (zazwyczaj pochodzenia polskiego), po przerwie emisja filmu – *Ułan księcia Józefa, Robert i Bertrand* albo *Dziewczęta z Nowolipek*.

W Nowym Jorku Fogg wystąpił w sumie dla 17 563 osób (codziennie śpiewał dla 550), mógł więc być spokojny o powodzenie następnych koncertów: w Buffalo, Chicago (3500 osób), Detroit (2000), Cleveland, Bostonie, Filadelfii. Z zachowanych programów, notatek i recenzji (oraz kalendarzyka prowadzonego przez żonę artysty) wynika, że początkowo Fogg śpiewał jedynie sześć utworów: *Zaspiewam ci piosenkę*, *Pieśń o matce*, *Kiedy będziesz zakochany*, *Tango Notturmo*, *Jedna, jedyna* i *Zakochany złodziej*.

Ale... ulegając huraganowi niemilkących oklasków, śpiewak wykonał jeszcze cykl „naddatków” („Nowy Świat”): „Jak zaczął śpiewać *Czy mu dać czy nie dać* i o *Maćku, co leżał na desce*, to zrobił się taki entuzjazm, że Fogga nie chcieli ludzie puścić ze sceny i sami nie chcieli wychodzić z teatru” („Dziennik Dla Wszystkich”); „Artysta dysponuje niezwykle miłym i pieściwym głosem, którym

po prostu oczarował publiczność. Sala wypełniona po brzegi, a mieści się w niej przeszło 2000 osób – po prostu szalała – bisom i wywoływaniom nie było końca” („Buffalo Evening News”); „Już samo zjawienie się Fogga na scenie publiczność przyjmowała grzmotem frenetycznych oklasków. Polonia chicagowska bowiem zna prześlizny, subtelny baryton tego bezkonkurencyjnego piosenkarza, z gramofonowych płyt, jakie codziennie słyszy na polskich programach radiowych. Mieczysław Fogg oprócz pięknego głosu i nieskazitelnej dykcji posiada także nad wyraz miłą aparycję. Swym swobodnym zachowaniem się na scenie i błyskotliwym dowcipem zjednał sobie serca całej Polonii tutejszej” („Dziennik Zjednoczenia”); „Pan Mieczysław Fogg zdobył Polonię po pierwszej piosence. Rzęsiste brawa po każdej piosence przekonały nas, że jest nie mniej popularny wśród Polonii amerykańskiej i na pewno z łatwością zdobyłby palmę pierwszeństwa w Ameryce, gdyby stanął do konkursu o miano najpopularniejszego piosenkarza” („Dziennik Związkowy Zgoda”); „Artysta ten posiada nadzwyczaj barwny, świetnie wycieniowany głos barytonowy, którym operuje z wielką łatwością i efektem, szczególnie w piosenkach o odcieniu dramatycznym lub sentymentalnym. Z nie mniejszą zdolnością potrafi on wyśpiewać zadumaną duszę ludu polskiego, w typowych ludówkach i piosenkach regionalnych. Całość programu wywiera bardzo dobre wrażenie, co zresztą stwierdza publiczność żywiołowymi oklaskami” („Dziennik Chicagowski”); „Doprawdy powinno się takiego piosenkarza zapoznać z całą Polonią, nie na jednym tylko koncercie, nie dla jednej tylko grupy – lecz dla wszystkich. On śpiewa do serc ludzkich, śpiewa tak, że każdy ton jego budzi echo w piersi słuchacza i ma się wrażenie, iż pieśń płynie nie tam z desek scenicznych, lecz wprost z piersi twojej, że to nie Fogg śpiewa, lecz ty sam nucisz te melodie, co w duszy się rodzą – takie swojskie, kochane” („Dziennik Polski”).

Koncert pożegnalny w Nowym Jorku odbył się 18 stycznia 1939 r. Tego i poprzedniego dnia, przed południem, polski artysta pojawił się w Studiu #2, na siedemnastym piętrze Victor Building na rogu 51. Street i Lexington Avenue 570.

Powtórzę pytanie: Jak do tego doszło? Propozycję nagrania płyty solowej złożył Foggowi amerykański menadżer Sol Hurok jeszcze jesienią 1936 r. podczas *tournée* Chóru Dana po Stanach Zjednoczonych. I to zespół miał podczas następnego przyjazdu do Ameryki wejść do studia, im to bowiem, Danowcom, wszeczmożny impresario obiecał. W ciągu najbliższych dwóch lat skład chóru się zmienił, Fogg z zespołu odszedł, ale Hurok raz danego słowa nigdy nie cofał i swoje zaproszenie rozszerzył: na rewelersów i ich byłego frontmana.

Trzy dni przed wypłynięciem Fogga na ostatnie przedwojenne *tournée* po Stanach pięciosobowy Chór Dana (sopran, dwa tenory, baryton i bas) wkroczył do nowojorskiego studia Victora i podczas jednej sesji 4 października 1938 r., z towarzyszeniem najwyżej trzech instrumentów (na akordeonie i fortepianie grał Władysław Daniłowski), nagrał osiem pozycji wydanych jeszcze przed Gwiazdką: *dwuczęściową Wiązaną pieśni ludowych, Poleczkę lwowską / Kuplety warszawskie, Szumilas / Flisaków i Wesele kontrabasu z gitarą / Macieju, Macieju, dokąd jedziecie?*. Repertuar, co zrozumiałe, był adresowany do Polonii amerykańskiej. Własnych wersji popularnych przebojów wydawca nie chciał – wszak niemal wszystkie pochodziły ze Stanów Zjednoczonych. Szelakowe standardy chyba cieszyły się powodzeniem, bo już w końcu roku Victor ściągnął z Polski osiem gotowych matryc i wytłoczył cztery kolejne płyty koedukacyjnego Chóru Dana.

Kim był amerykański dobroczyńca polskiego zespołu i polskiego piosenkarza? Z okazji swego pięćdziesięciolecia Sol Hurok (1888–1974)

chciał pokazać Ameryce, co potrafi i na co go stać. Chciał pochwalić się całemu światu, był bowiem rosyjskim Żydem, naprawdę nazywał się Solomon Izrailewicz Gurkow. Do Stanów Zjednoczonych przyплыł w 1906 r., obywatelstwo amerykańskie otrzymał osiem lat później.

Zaczął od organizowania koncertów z okazji rozmaitych uroczystości związków zawodowych. W 1911 r. namówił skrzypka Efrema Zimbalistę na występ na święcie Partii Socjalistycznej i odtąd drzwi przed Hurokiem i jego artystami otwierały się coraz szerzej, bo też jego koncerty nie tylko były mistrzowsko organizowane, lecz także gromadziły coraz większe nazwiska – najpierw sopran Almę Gluck, potem teatr Old Vic z Londynu, Comédie Française, basa Fiodora Szaliapina, tancerkę Isadorę Duncan, pianistę Artura Rubinsteina, gitarzystę Andrésa Segovię, primabalerinę Margot Fonteyn, sopran Marię Callas. Jeszcze przed II wojną światową jego nowojorska agencja nadzorowała działalność – aż trudno uwierzyć! – czterech tysięcy artystów. Wielu z nich miało rosyjskie korzenie (Balet Teatru Bolszoj, Balet Rosyjski z Monte Carlo, Balet Kirowa), nie dziwi więc zainteresowanie i sympatia, jakimi obdarzył również polskich artystów. Obiecał im (krótko, jak to on): „Ja was tu wylansuję” – i słowa dotrzymał.

W 1938 r. Hurok wierzył w talent i osobowość Fogga, chociaż on sam w siebie – ciągle nie. Energiczny impresario prócz wielkiego serca miał przede wszystkim rozsądek, doświadczenie oraz... intuicję. Bardzo starannie sprawdził rynek przyszłych odbiorców planowanych płyt Chóru Dana i jego barytona. Dowiedział się, że od grudnia 1927 r. chicagowski oddział Victora regularnie nagrywa mieszkającego w Stanach polskiego tenora Pawła Fauta, ten zaś bez kłopotu sprzedaje we własnym opracowaniu ludowe piosenki, pieśni i scenki, wykonuje je z towarzyszeniem zespołów i orkiestr, śpiewa po polsku i angielsku, w ciągu sześciu

lat ukazały się 54 (pięćdziesiąt cztery!) płyty z jego interpretacjami także szlagerów (m.in. *Pieśń wieczorna* Moniuszki, *Każdemu wolno kochać*, *Fale Dunaju*, *Ramona*). Współpracownicy Huroka donieśli szefowi, że już w listopadzie 1922 r. w nowojorskim studiu Victora klarnecista Leon Witkowski nagrał pierwszą w swoim płytowym dorobku polkę. Katarzyna Janczewska-Sołomko, znawczyni historii polskiej fonografii, pisze: „Ten gigant fonograficzny nie tylko wprowadził na rynek sztukę wykonawczą Ignacego Jana Paderewskiego, Artura Rubinsteina czy Leopolda Stokowskiego, ale także polską muzykę rozrywkową”. A ponieważ wydane na próbę amerykańskie płyty z polskimi nagraniami Fogga (*Kochana*, *Jedna, jedyne, Prawdziwa miłość*) „sprzedawały się” całkiem niezłe – Hurok wiedział, że ani on, ani Victor niczego nie ryzykują.

Między pierwszym a drugim pobycem Fogga w Nowym Jorku minęły dwa lata. Ważne i trudne dwa lata, w czasie których chórzysta musiał przeobrazić się w solistę, ten zaś zyskać niezbędne wsparcie psychiczne i artystyczne. U kogo? Psychicznie wspierała pana Mieczysława jego żona Irena. Psychicznie i artystycznie – jego przyjaciele Sygietyńscy (przez dwa letnie miesiące 1938 r. występowali razem, razem mieszkali w hotelach, byli ze sobą przez ten cały czas). Artystycznie zaś? Bandlider i aranżer Ivo Wesby, któremu Fogg ufał bezgranicznie.

Z towarzyszeniem fortepianu (kto na nim grał? – nie wiadomo) oraz orkiestry Fogg nagrał w Nowym Jorku dwanaście utworów. Sesja nie była zbyt droga, wszystko zarejestrowano na woskowych matrycach za pierwszym „podejściem” (czyli po jednym tzw. *take'u*; informują o tym numery matryc). Co wtedy nagrano? To, co Wesby wybrał z katalogu polskiej firmy fonograficznej Syrena (Fogg był z nią związany wieloletnim kontraktem). Katalogu dawnego oraz... przyszłego: przeboje Fogga (trzy) i konkurentów, jedną kolędę

(„Przyda się na Gwiazdkę”) i jedną piosenkę ludową („Niech stara Polonia się popłacz”). Były to, w kolejności nagrywania: 17 stycznia – z orkiestrą *Zaśpiewam ci piosenkę* (Fogg wraz z Syrenią orkiestrą Warsa nagra ją dopiero w lipcu 1939 r.), *Jedna, jedyna*, z orkiestrą *Kochana* („pół po angielsku, pół po polsku” – zapamiętał Fogg), *Upić się warto!*, z orkiestrą *Nie ma szczęścia bez miłości*; drugiego dnia przed południem – *Prawdziwa miłość*, z orkiestrą *Zapomniana melodia*, *Ach, jak przyjemnie!* (z filmu *Zapomniana melodia*, z repertuaru Adama Astona i Zbigniewa Rawicza), *Śpij, moje serce* (sześć lat wcześniej w repertuarze Mossakowskiego, Astona i Chóru Dana) i *Umarł, Maciek, umarł* (ongis nagrana przez Chór Zaremby i Orkiestrę Wiejską z refrenistą Tadeuszem Faliszewskim, w 1938 r. przez basę Pawła Prokopieniego) oraz z fortepianem *Pieśń o matce i Gwiazdka*.

Moim zdaniem to właśnie Wesby jeszcze w Warszawie nie tylko podpowiedział piosenkarzowi repertuar, lecz także opracował go muzycznie, zaaranżował i zinstrumentował. Kto jednak w Nowym Jorku poprowadził studyjną orkiestrę? Przecież żaden z polskich bandliderów – na wydatek sprowadzenia go na dwa dni do Ameryki nawet najuprzejmniejszy wydawca nigdy by sobie nie pozwolił. Protokołów tamtych nagrań brak; cud, że zachowało się wszystkie sześć płyt – bo matryce już nie. Któryś z „firmowych” dyrygentów Victora? Może Wayne King, bo dobrze „czuł” taką muzykę? Nie wiadomo.

Nagrania wypełniły sześć szelakowych „standardów”: *Zapomniana melodia / Ach jak przyjemnie!*; *Upić się warto / Umarł Maciek, umarł*; *Zaśpiewam ci piosenkę / Nie ma szczęścia bez miłości*; *Kochana / Śpij, moje serce*; *Jedna, jedyna / Prawdziwa miłość*; *Pieśń o matce / Gwiazdka*.

Adresowane do Polonii – i chyba tylko do niej – płyty Mieczysława Fogg’a nie wzbudziły

większego zainteresowania działu promocji nowojorskiej wytwórni, która już w lutym 1939 r. wydała dwie pierwsze płyty, kolejne jesienią oraz w końcu roku (w Europie szalała już wojna). W tamtym czasie dział handlowy RCA Victor ekspediował skrzynie z nagraniami Tommy’ego Dorsey’a i jego orkiestry, głowił się też nad upchnięciem w sklepach wszystkiego, co zarejestrowały orkiestry, które właśnie przeszły do konkurencji: Guya Lombardo, Benny’ego Goodmana, Wayne’a Kinga i Larry’ego Clintona. Centrala RCA skupiła się na pracach nad elektronicznym systemem telewizji, który zaprezentowała na nowojorskiej Wystawie Światowej (od 30 kwietnia do 31 października 1939 r.) oraz nad własnym standardem NTSC nadawania obrazu telewizyjnego.

A przecież... Kiedy w latach 40. XX w. firma finalizowała prace nad nowym typem płyty gramofonowej, czyli singlem (45 obrotów na minutę, ostatecznie zdecydowano się na siedmiocalową średnicę krążka), postanowiła wydać na próbę taką płytę z nagraniem *Kochana Fogg’a* (numer katalogowy 53-9313).

Dlaczego Victor poświęcił polskiemu piosenkarzowi tak wiele uwagi (i pieniędzy)? Dlaczego wcześniej zainteresował się Chórem Dana? Na pytanie odpowie ten, kto uważnie przeczyta wspomniany adres wytwórni: róg 51. Street i Lexington Avenue był wszystkim nowojorczykom znany jako Rockefeller Plaza 30. Tam właśnie, w wysokościowcu Victora, kilka pięter poniżej Studia #2, miała swoje biura Hurok Attractions, Inc. Agencja impresaria, który kiedy dał komuś słowo, to zawsze go dotrzymywał.

W niedzielę 29 stycznia 1939 r. MS Batory dobił do Gdyni. „Po kilkumiesięcznych występach w Ameryce powrócił do kraju najpopularniejszy śpiewak Polskiego Radia Mieczysław Fogg. Największa wytwórnia płyt w Ameryce nadała mu

tytuł King of Song (Król Pieśni) i wydaje jego płyty w specjalnym cyklu, co jest stosowane tylko do najbardziej popularnych artystów” – cieszył się „Kurier Bałtycki”, za nim „Gazeta Gdyńska”, „Echo Morskie”, a potem cała prasa.

Tournée po Stanach Zjednoczonych było bezdyskusyjnym triumfem piosenkarza – dlaczego jednak w jego wspomnieniach, opowieściach i zwierzeniach ani słowa o nagraniach dla Victora? Choćby chrząknięcia o wydaniu w Stanach Zjednoczonych aż sześciu płyt? To przecież one były prawdziwym, namacalnym sukcesem polskiego artysty. Ba! To był ewenement, jakiego w swoich ówczesnych karierach – poza Polą Negri, Janem Kiepurą i kompozytorem Bronisławem Kaperem – nie odnotował żaden polski artysta. ŻADEN! Skąd więc to zadziwiające milczenie, dlaczego woda w usta: sza! przecież nic się nie stało?

Siostrzeniec artysty, aktor Jan Matyjaszkiewicz, miał na ten temat własną, bardzo przekonywującą teorię: „To zasługa Irenki. Tak jest, zasługa. Ona kierowała wieloma posunięciami i decyzjami Miecia, do jego repertuaru raczej się nie wtrącała, ale dobrze знаła tamto środowisko i doradzała mu tyleż troskliwie, co stanowczo: – Nie wyskakuj przed orkiestrę. Nie chwal się. Oni są zazdrośni, zawistni – zadziobią cię. Czasy się zmieniły. Środowisko artystyczne nie. Irenka wiedziała, co robi”.

Po powrocie z Ameryki Fogg wystąpił w Polsce po raz pierwszy dopiero 9 marca: w Filharmonii Narodowej, na jubileuszu śpiewaczki Lucyny Messal. Prasie zdradził: „Obecnie nagrywam płyty gramofonowe i występuję w radio. Poza tym kompletuję repertuar. Z Ameryki przywożem bardzo oryginalne kostiumy oraz piosenki kowbojskie i murzyńskie. Nie jest wykluczone, że w najbliższym czasie wyruszę na objazd po kraju przed ponownym wyjazdem za granicę”.

5 kwietnia 1939 r. przy Karowej 18 nowy teatr małych form (właściwie kabaret literacki) Ali Baba wystawił na otwarcie *Sezonie, otwórz się!*. Fogg nie odmówił Mirze Zimińskiej i reszcie zespołu, na czele z Iną Benitą, Ludwikiem Sempolińskim i Władysławem Walterem, i natychmiast pojawił się w tej całkiem udanej „rewii inauguracyjnej w 20 obrazach”; zaśpiewał w niej dwie piosenki włoskie oraz *Tremę* i *Pieśni prerii* (czyli napisane przez Warsa i Własta na kolanie, w stylu „amerykańskim” *Ride, Tenderfoot, Ride* i *Hi-yo!*). Chwalili go zaskoczeni recenzenci: „Mieczysław Fogg zdobywa publiczność nie tylko pięknym głosem, ale i subtelną, wyrazistą interpretacją. Bardzo podoba się w piosenkach korsykańskich, ale *clou* jego sukcesu to przesłaniczne pieśni cowbojskie. I jak się rozruszał Fogg... ile nabrał swobody scenicznej!”; „Najpewniej przecież śpiewne efekty rozgłaszał Mieczysław Fogg w malowniczych sylwetkach cowboya i hiszpańskiego gitarzysty”; „Piosenki Mieczysława Fogg kończyły się namiętym echem oklasków widowni”. On chwalił się po latach: „Śpiewałem tam najmodniejsze wtedy szlagiery zagraniczne, na czele z *Serenadą włóczęgi*, czyli *Si, si, si*, oraz wiele innych”.

Dziwne są losy piosenek, drogi ich popularności poplątane, kariery nieoczekiwane. *Serenadę* po raz pierwszy zaśpiewał w 1938 r. w Wielkiej Brytanii... Mozambijczyk Al Bowelly, nie wzbudzając swą interpretacją niczyjego zainteresowania. Z początkiem następnego roku amerykańska orkiestra Guya Lombardo, muzycznego Króla Midasa, z *Penny Serenade* uczyniła przebój numer 1. To wystarczyło, żeby piosenką powtórnie zainteresowała się Europa, tym razem kontynentalna: *Sérénade sans espoire* śpiewali we Francji, z jednakim powodzeniem, Lucienne Delyle, Rina Ketty oraz „liryczny Korsykańczyk” Tino Rossi. To jego najpewniej słuchał Andrzej Włast, który swoją *Serenadę włóczęgi* podsunął do zaśpiewania Foggowi. Bo wśród licznych płyt, które ten przywoził z wizyty do Victora, nie mogło

być krążka z *Serenadą za grosik* – Lombardo nagrywał już dla konkurencyjnej Dekki.

Kiedy dwa miesiące później ten sam teatrzyk wystawił rewiew polityczną *Orzeł czy Rzeszka*, ambitny Fogg nie wahał się i zadebiutował w roli aktora scenicznego w sławnym numerze *Panopticum*, w którym był premierem Wielkiej Brytanii Chamberlainem, a za towarzyszy tej ostrej satyry miał Mussoliniego (Wojciech Ruzkowski), Becka (Kazimierz Krukowski) oraz Hitlera (Ludwik Sempoliński). Fogg wspominał w latach 70. w programie telewizyjnym: „Sempoliński śpiewał wtedy piosenkę swoją *Ten wąsik, ach ten wąsik*. Była ostra reakcja ze strony ambasady niemieckiej, bo nie można było obrażać głowy państwa, którą wtedy był Hitler, więc Sempoliński przecharakteryzował się na Goebbelsa. Ja śpiewałem wtedy *Serenadę włóczęgi*”. Śpiewał tam również – i to jak! – Robesonową *Ol’ Man River* (po wojnie też ją śpiewał, ale pod tytułem *Mississippi*), bluesa *Czarny Jim bawelnę zbiera*, francuską piosenkę *Czekam cię*. „Wielbiciele Fogg’a mogą go usłyszeć w kilku nowych pieśniach, oglądać w roli Chamberlaina, a nawet jako Murzyna tęsknie śpiewającego swe pieśni” – zauważył „Express Poranny”, natomiast „I.K.C.” napisało: „Piosenka murzyńska *Swanee River* świadczy o dużym wyrobieniu aktorskim tego utalentowanego śpiewaka”.

Zachwycony Tadeusz Kończyc, najsroższy wtedy (po Boyu-Żeleńskim i Słonimskim) warszawski krytyk teatralny, chwalił artystę: „Jak złota nić poezji muzycznej, o romantycznym zabarwieniu snuje się w gąszczu satyryczno-politycznych pogmatwań melodia ślicznej, prostej, szczerzej canzony Kurpińskiego, ujętej w formie kołysanki śpiewanej przez tak popularnego i cenionego pieśniarza jak Fogg”. Zasłużenie? Skoro sam napisał dla Fogg’a do tego programu *Kołysankę wiosenną*, to chyba był zadowolony, że obydwaj „zbierają za nią oklaski”.

Andrzej Fogg, syn artysty, powiedział w 1999 r.: „Byłem na tej rewii, za kulisami, i przez okienko pana, który reflektorem oświetlał scenę, mogłem niektóre numery programu oglądać. W nagraniach pewnych piosenek z tej rewii słychać małe solówki gitarowe. To pan Tychowski grał na gitarze hawajskiej, bardzo charakterystyczne to granie było, słychać je w tangu *Tulipany* i piosence *Czarny Jim*. Pamiętam, że były dwa przedstawienia wieczorne, bo tata dwa razy się charakteryzował i potem dwa razy się mył”.

W lipcu 1939 r. rozpoczęły się zdjęcia do – nigdy nieukończzonej – komedii filmowej *Przybyli do wsi żołnierze* reżysera Romualda Gantkowskiego. Fogg zagrał w niej epizod („Poprosił mnie o to bodaj Józef Kondrat, który miał tam główną rolę”). W sierpniu piosenkarz z towarzyszeniem Orkiestry Tancznej Syrena Record pod dyrekcją Iva Wesley’ego nagrał aż pięć płyt: z repertuarem z Ali Baby (*Czarny Jim* i *Czekam cię!* cieszyły się już dużą popularnością) oraz z *Księżycową serenadą* (amerykańska *In the Chapel in the Moonlight* z bardzo udanym tekstem Jurandota) i *Pięcioma chłopcami* z *Albatrosa* Ref-Rena, ale w „normalnej sprzedaży” ta ostatnia płyta już się nie ukazała. Była rzeczywiście ostatnia i nie dziwię się, że Fogg nigdy tamtych dwóch piosenek nie śpiewał, chociaż po wojnie *Chłopcy* („I ten pierwszy, co był chudy, i ten drugi, co był rudy...”) stanowili „obowiązkowy numer” niemal każdego wykonawcy na każdej imprezie.

To wszystko? Prawie. Bo przecież wciąż aktualne jest pytanie: Dlaczego polski show-business tak szybko i skutecznie zakopał w powszechnej niepamięci bezdyskusyjny zagraniczny sukces polskiego Piosenkarza Nr. 1?

Wiem, wiem – wojna. Ale... Pamiętają Państwo stary dowcip o polskim kotle w piekle? Nikt z niego się nie wychyla, każdego bowiem ściąga na dół ci, co pod nim.

* * *

Mieczysława Fogga poznałem osobiście dzięki... wspólnemu występowi. Była połowa lat 70. Telewizja Katowice zorganizowała program, w którym trzy pokolenia piosenkarzy prezentowały publiczności tzw. narybek estradowy, artystów *in spe*, młodzież, której talentowi i umiejętnościom można by w przyszłości zaufać. Mieczysław Fogg był wówczas (obok Marii Koterbskiej oraz Andrzeja „Skalda” Zielińskiego) jednym z promotorów półanimatorowych wykonawców, ja prowadziłem owo spotkanie.

Wszyscy przyjechaliśmy do Katowic na dwie doby, w studiu pojawiliśmy się na próbie sytuacyjnej, dość sprawnie nagraliśmy program i... podziękowaliśmy sobie wzajemnie. Różnice pokoleniowe i statusy zawodowe uczestników programu znaczyły wtedy dużo więcej niż dzisiaj, toteż seniorzy nie spotkali się z dorosłymi, ci zaś nie palili się do kontaktów z młodzieżą.

Następnego dnia Fogg i ja wracaliśmy do Warszawy. W ciągu kilku godzin spędzonych razem w pociągu zobaczyłem na własne oczy, jak bardzo kocha Mistrza cała Polska: do naszego przedziału co chwilę ktoś zaglądał, żeby

poprosić o autograf, porozmawiać, przywitać się, zapytać o cokolwiek, pozdrowić Go. Od tamtej pory Pan Mieczysław i ja często do siebie telefonowaliśmy: ja – żeby ustalić jakiś fakt, tytuł, nazwisko czy datę z życiorysu artysty i jego przyjaciół (zacząłem właśnie wieloletnią pracę nad historią polskiej muzyki rozrywkowej), on – żeby pochwalić się nowym nagraniem, występem, recenzją. Albowiem lata mijają, a Fogg śpiewał, śpiewał, śpiewał...

Taki też w mojej pamięci pozostał. Energiczny, pracowity, niezniszczalny – zarazem zdumiewająco skromny, niedzisiejszo elegancki, wzruszająco serdeczny. Może dlatego każdy, komu mówiłem o pisaniu biografii artysty, dziwił się: przecież o Foggu wszyscy wszystko wiedzą!

Życie mnie nauczyło, że jeśli wszyscy – to znaczy: niewielu. A jak wszystko – to również niewiele albo jeszcze mniej.

I dlatego wytyczyłem, zasiałem i przez kilkanaście miesięcy uprawiałem *Poletko Pana Fogga*. Tak zatytułowana biografia Mieczysława Fogga ukazała się 8 października 2015 r. nakładem warszawskiego Wydawnictwa MG.

DARIUSZ MICHAŁSKI

(Mr Metronom): dziennikarz (ongiś prasowy i telewizyjny), prezenter radiowy, historyk muzyki rozrywkowej, miłośnik i znawca rock and rolla. Laureat Złotego Ekranu. Autor wydanych i przygotowywanych do wydania książkowych biografii Johna Lennona, Jerzego Wasowskiego, Aliny Janowskiej, Wojciecha Młynarskiego, Czesława Niemena, Kaliny Jędrusik, Krzysztofa Klenczona i Mieczysława Fogga, trzech tomów historii polskiej muzyki rozrywkowej oraz dwutomowej historii telewizji w Polsce.

Edward Pałłasz

MEDAL



Medal błyszczy jak złoto. Jest ogromny. O średnicy dwudziestu centymetrów. Na awersie jamnik obskukuje kaktus, ale jednocześnie obwąchuje kwiatek. Pod nim napis: „Studencki Teatrzyk BIM-BOM”. U góry data – 1955. Rewers jest w poważnym tonie. Złocisty, zdobny, szafowy zegar z wahadłem mierzy czas. Stwierdza – „Minęło 50 lat” i potwierdza to datą – 2005. Strony medalu są replikami plakatów do dwóch pierwszych programów naszego bimbomowskiego teatrzyku: *Ahaaa* i *Radość poważna*. Przez okrągły uchwyt, imitujący śrubkę do nakręcania zegarka, przewleczona jest szarfa, także złocista, która pozwala medal zawiesić na piersi. Jest zadziwiająco lekki. Nic dziwnego. Zrobiono go z *papier-mâché*. Nie wróżę mu zatem długowieczności. Jego wdzięk i lekkość będą równie ulotne jak błyskotliwa, lecz krótka historia Bim-Bomu. Chwilowo cały i zdrowy dekoruje przeszkloną szafę z papierzyskami i nutami, które jej właściciel uważa za ważne.

Bim-Bom urodził się na Politechnice Gdańskiej. Nim doszło do tych ważkich narodzin, zdążyłem ukończyć pierwszy rok studiów i odbyć wakacyjną praktykę w Stoczni im. Lenina. Początkowo – na ogromnej traserni,

gdzie obrabiano wielkie płyty stalowe kadłuba statku. Hałas był wielki. Potem – w warsztacie mechanicznym, skrawając pod okiem majstra kształtki na tokarce, frezując śruby na frezarce, tudzież wierząc otwory, małe i duże, za pomocą świszczącej wiertarki. Ultradźwięki szlifierki dzwoniły w uszach. Skrawki i opilki metalowe fruwały w powietrzu. Kiedy tylko mogłem, znikalem z pola widzenia majstrów. Bezkarnie. Im także przyuczanie przyszlých inżynierów nie sprawiało przyjemności. Marnotrawili cenny czas konieczny na obowiązkowe przekraczanie normy. Znikałem na coraz dłużej, bom znalazł bezpieczny azyl. I to w środku stoczni. Pewnego dnia wczółgałem się przez otwarte okno piwniczne do wnętrza wolnostojącego, zamkniętego na trzy spusty budynku, by – ku swemu zdumieniu – odkryć samotnie stojący fortepian (!) w sporej sali. Zakurzonej i zaniedbanej. Ale instrument okazał się pierwszorzędny. O wiele lepszy od tego z politechnicznej auli. Ucieszony takim darem nieba, nie szczędziłem mu uwagi. Całymi godzinami radowałem się urodą jego dźwięku. Nawet tłukąc wyłącznie gamy i palcówki. W końcu dobrze już rozgrzany przystępowałem do koncertowania. Nie bałem się używać nawet prawdziwego fortissimo. Czy to w chopinowskich polonezach i etiudach.

Czy – w ukochanym przeze mnie w owe dni – preludium cis-moll Rachmaninowa. Czy w „wielkich, natchnionych improwizacjach”. W przeogromnym huku pracującej stoczni moje muzyczne popisy pozostawały całkowicie niezauważone.

Zauważono je natomiast na uczelni. Wystarczyło, że po obiedzie za trzy złote (polubiłem serwowany w środy, nieznanymi mi dotąd bigos) pobrzdkąłem na fortepianie w stołówce Bratniaka, by wzbudzić zainteresowanie. Rychło zostałem pianistą w politechnicznej Orkiestrze Estradowej. Trafniejsza nazwa – big-band, nie wchodziła oczywiście w rachubę. Choć byłaby nieco na wyrost. Dowodził nami Andrzej Stefański, przyszedłszy inżynier elektryk. Gwiazdą kapeli był imigrant z Francji, który prócz saksofonem altowym władał także guzikowym akordeonem. A szyku zadawał czarnym beretem z antenką. Grywaliśmy co sobotę do tańca, w oczyszczonej od stołów stołówce. Z powodzeniem. Nieraz, szczególnie pod koniec wieczoru, przycupnęła jakaś studentka farmacji czy stomatologii obok mnie na jakimś zydlu i wpatrywała się pozorowanie tylko w klawiaturę, śledząc ruchy moich palców i rąk, głęboko oddychając po poprzednim, wyczerpującym tańcu, bezpiecznie sugerując, że znajduje się tutaj chwilowo, tylko dla niezbędnego odpoczynku. Ja zaś, po każdej takiej milę w życie, krok po kroku nabierałem pewności, że bycie muzykiem jest niezłą przynętą. Graliśmy przeważnie, jak to slangowo określają muzycy, „z kapelusza”. Czyli z pamięci. Ale także z nut (zwanych orkiestrówkami) zarówno rodzimych, jak i przywożonych przez marynarzy z zagranicy. Nawet z imperialistycznych Stanów Zjednoczonych. Te wraże utwory dawkowaliśmy ze szczególną ostrożnością.

No, bo pogrzeb ospowatego Gruzina – czy Osetyczyka? – zwanego w dzieciństwie Soso, odbył się raptem pół roku temu. Stalinizm był w ciągłym rozkwicie. Właśnie aresztowano

prymasa Stefana Wyszyńskiego. Nic dziwnego, że do dzisiaj pamiętam poczucie lęku, które towarzyszyło mi w trakcie wypełniania obszernej i szczegółowej ankiety personalnej. Zaraz po otrzymaniu indeksu studenckiego. Czy w rubryce „Krewni za granicą” wpisać dwie kuzynki taty, mieszkające od lat w USA, czy zaryzykować i napisać „brak”? Puls miałem przyspieszony. Podobno Urząd Bezpieczeństwa wie o nas wszystko. Ale jeżeli wie, to po co pyta? Sprawdza naszą lojalność? Opuściłem feralną rubrykę i podążyłem dalej. Wróciłem do niej dopiero po wypełnieniu całości. Po dłuższej chwili namysłu zaryzykowałem. Napisałem – „brak”. Nie ma to tamto! I otarłem krople potu z czoła.

By bezpiecznie zarabiać parę groszy i uzupełniać skromne stypendia graniem tang, slow-foxów, walczyków i fokstrotów, a niekiedy i boogie-woogie na studenckich potańcówkach, Orkiestra Estradowa Politechniki Gdańskiej darmowo spłacała swój – zaciągnięty u władz uczelni – dług wdzięczności. Uczłowieczała lekko synkopowanym rytmem jakieś posępne i bojowe akademie. Razu pewnego na drewnianym pomoście Jeziora Klasztornego w Kartuzach poprawiała nastroje Kaszubów po obowiązkowym pierwszomajowym pochodzie. Wygrywała też w międzyuczelnianych konkursach. Z tym ostatnim zresztą nie było problemów. Byliśmy bezkonkurencyjni. Dosłownie. Nikt inny nie stawał w te szranki. Natomiast gęsto było w innych konkurencjach. W tanecznych hopsasa i urodą, i sprawnością przeważały dziewczęta z Akademii Medycznej. Moje wirtuozowskie popisy akompaniatora naszego zespołu tanecznego nie na wiele się zdały – byliśmy drudzy. Ale nie przeszły niezauważone. Niebawem dostąpiłem zaszczytu akompaniowania do prób baletu operowego. Choć tylko w zastępstwie. Mój zachwyt wzbudziło brzmienie zwycięskiego chóru medyków, kierowanego przez Tadeusza Tylewskiego, przedwojennego gdańszczanina i więźnia

Stutthofu. By podpatrzeć chórmistrza w jego pracy, zdradziłem moje barwy uczelniane i wstąpiłem do jego zespołu. Wytrzymałem kilka miesięcy. Dzisiaj cieszy mnie to, że chór nosi jego imię. Nasz, politechniczny, wydał mi się znacznie słabszy. Dzięki konkursowi recytacji poznałem Jurka Afanasjewa. Architekta *in spe*. W najbliższej przyszłości stał się ważną postacią Bim-Bomu. A w dalszej, wszechstronnym twórcą o niebywalej fantazji. W modnej – choć wątpliwej estetycznie – melorecytacji tworzyłem z Julitą Schlichtingier zgrany duet. Naszym przebojem był Mickiewiczowski *Koncert Jankiela*. Niebawem drobna Julita błysnie tytułową rolą legendarnej Nawojki, która w męskim przebraniu podszyła się pod Jaśka z Prandocina i została krakowskim żakiem. Zdemaskowana usłyszy na końcu sztuki – na stos!

Zachęcony przez kolegów (i bardziej jeszcze przez koleżanki) odważyłem się na solowe popisy pianistyczne. Chociaż wyłącznie jako cegiełka większej całości. Sprawy toczyły się gładko aż do chwili, kiedy to ambitny stroiciel postanowił radykalnie poprawić brzmienie zmęczonego fortepianu w politechnicznej auli. W tym celu podciągnął strój instrumentu grubo powyżej przyjętych 440 herców. Byłem tego nieświadom. Po jakiejś kolejnej recytacji przysła moja kolej. Śmiało wkroczyłem na estradę i dziarsko zaatakowałem słuchaczy *Etiudą c-moll* Chopina. Tą z opusu 25, z rozłożonymi akordami w obu rękach. I co słyszę?? Słyszę, że gram nie w c, ale w cis-moll. Pół tonu wyżej! Niesforne palce machinalnie ześlizgiwały się na sąsiednie klawisze, odpowiadające słyszanej wysokości dźwięków. Wpadłem w panikę. Nie mogę przecież zatkać sobie uszu palcami, by tego nie słyszeć, bo obydwie ręce zajęte są malowaniem pasażowych fal. Przeto tępym wzrokiem wpatrzyłem się w klawiaturę, aby trafić, jak należy. Konflikt słyszenia czegoś zupełnie innego od tego oczekiwanego przez uderzane klawisze stał się nie do zniesienia. Panika na-

rastała. Pelen rozpaczy rąbnąłem kilka akordów kadencyjnych i obciąłem chopinowskie arcydzieło o połowę. Nikt nie zauważył mojego karygodnego postępku. Były nawet ciepłe oklaski. Tym bardziej nie miałem już ochoty raz jeszcze najeść się wstydu i z następnego wejścia na estradę, tym razem z *Etiudą Rewolucyjną* (też w c-moll!), zrezygnowałem.

Słuch absolutny, którym natura mnie obdarzyła, jest – rzecz jasna – wielce przydatny. Dzięki niemu wszelakie solfeże, muzyczne dyktanda czy harmoniczne analizy ze słuchu bywały dziecięco łatwe. Ale i jego mankamentów doświadczyłem wcześniej. Już pacholeciem będąc. Poproszony przez wujka Stacha do wzmocnienia grupy altów w jego chórze mieszanym nieustannie musiałem transponować czytane nuty. A to dlatego, że wysokość dźwięku a¹ (czyli owe 440 herców) wujek celowo obniżał po to, aby ułatwić sopranom świergotanie na wysokościach. Bywają jednak i poważniejsze powody, dla których obniża się muzyczny strój. Na przykład w modnym dzisiaj historycznie wiernym wykonawstwie muzyki dawnej, powstałej w czasie, kiedy rzeczywiście był on niższy. Słyszając takie interpretacje, doświadczam zarówno konfuzji, jak i dwuznacznej przyjemności. Przecież wiem, że wykonywaną sonatę skrzypcową skomponował Vivaldi w pogodnej tonacji D-dur. Słyszę ją jednak – w melancholijnej harmonii Des-dur. I nic na to nie mogę poradzić! Tak na marginesie dodam, że wagę jednolitego stroju muzycznego doceniano już w starożytnym Cesarstwie Chińskim. I że podlegał on corocznej weryfikacji.

Po trzech semestrach weryfikacja moich postępów studenckich okazała się – ponad oczekiwania – dobra. Szczególnie z nauk podstawowych – matematyki, fizyki i chemii. Nawet z geometrii wykresłnej. Gorsza – z przedmiotów bardziej praktycznych. Kompletnie niepraktycznym przedmiotem o nazwie „podstawa marksizmu” nikt nie

zwracał sobie głowy. Mierna skuteczność indoktrynacji nie potwierdzała słuszności marksowskiej tezy o ilości przechodzącej w jakość. Całkowicie idiotycznym szkoleniem wojskowym pożerano każdy nasz poniedziałek równie całkowicie. W spontanicznym rewanzu, odziani w brudne, śmierdzące kombinezony, prześcigaliśmy się w struganiu kompanijnych głupków. Takich, co to pojęcia nie mają o tym, że to nie woda wrze przy 90 stopniach, tylko że tyle stopni ma kąt prosty. Zresztą, kadra oficerska była tego warta. Jedynie dowódca studium pułkownik Gereon Grzenia-Romanowski budził sympatię. Nie tylko ze względu na oryginalne imię. Choć miernego był wzrostu, to poczucie humoru miał ogromne. I ironiczne inteligencje, i dosadne żołnierskie, jak przystało na autentycznego przedwojennego oficera. Obrońcy Warszawy, więźnia Pawiaka i żołnierza Gwardii Ludowej. Urodzonego, o czym dowiedziałem się dużo później, na Kociewiu, we wsi Piece. Zadziwiający przypadek. To przecież ledwie rzut beretem od miejsca zamachu na pociąg wiozący domniemanego Adolfa H. w czerwcową noc 1942 r. Zamachu, którym dowodził przecież mój licealny nauczyciel historii Jan „Soból” Szalewski.

Zagęszczenie w akademiku – sześciu chłopaków w pokoju z piętrowymi łózkami – nie zachęcało do przebywania w nim, poza koniecznością snu. Ale i to często odkładano na bok. Wystarczył znajomy komunikat z głośnika: „Zapraszamy chętnych do rozładunku w Nowym Porcie statku z... od dziesiątej wieczorem... płaca za godzinę wynosi...”, i połowa akademika podrywała się w kierunku stacji Politechnika. Przelaję, przez opuszczony ewangelicki cmentarz. Kto pierwszy, ten lepszy. Nie zawsze bowiem starczało roboty dla wszystkich chętnych. Jam się nie podrywał, bom nie musiał. Zarobki w tanecznej, *pardon*, w „estradowej” kapeli były wystarczające, abym nie biegł do portu lub – nie daj Boże – wyciągał rękę za groszem do taty, do jego na-

uczycielskiej pensji. W tej sprawie dotrzymałem danego sobie słowa, że nigdy w życiu tego nie uczynię. Kończyłem już osiemnaście lat i to raczej ja powinienem wspomagać rodziców i rodzeństwo. I o dziwo, także w przyszłości udawało mi się słowa tego dotrzymać.

Dotrzymałem także danego sobie przyrzeczenia, że wstąpię w progi średniej szkoły muzycznej przy pierwszej nadarzającej się okazji. Taką okazją stało się pomyślnie ukończenie pierwszego roku studiów po-li-tech-nicznych, które – nawet nierozbite demonstracyjnie przeze mnie na poszczególne sylaby – i tak samą nazwą mówią wprost, że do łatwych nie sposób ich zaliczyć. Wybrałem, rzecz jasna, szkołę imienia Chopina, tę samą, która cztery lata wcześniej otwarła przede mną swoje wrota. Mieściła się teraz w świeżo przebudowanym budynku dawnej synagogi (pół wieku później wróciła szczęśliwie do swojej sakralnej roli) na ulicy Partyzantów we Wrzeszczu. Niestety, tym razem już z góry mój nadto dojrzały wiek przekreślił szanse kształcenia się w klasie fortepianu. Na nic zdały się prośby, aby egzaminacyjnie sprawdzić moje umiejętności. Do przesłuchania nie doszło. Oferta szkoły ograniczyła się do wydziału zwanego instruktorskim.

Większość zajęć budziła we mnie irytację swoim poziomem. Nudziłem się jak mops. Byłoby to stracone półrocze, gdyby nauczycielką dyrygentury nie była Wanda Dubanowicz. Smukła, z krótko obciętymi włosami, zawsze w czerni lub ciemnej tonacji i wyłącznie w męskim garniturze budziła ciekawość. Jakiej jest orientacji seksualnej? Safona? Budziła także respekt. Nie tylko wyglądem. Także fachowością. Zaczynała od nauki głębszego oddychania, zgodnego z pulsem utworu. Tajemnica udanego początku, trafnego *Auftaktu* stawała się prosta. Uniezależnienie obu rąk w żadnym wypadku nie mogło zakłócać czytelności metrum. Dbała o to, aby przyspieszenia i zwolnienia były płynne i naturalne.

W rezultacie to dzięki niej potrafiłem w przyszłości, i to ze sporą swobodą, prowadzić nagrania wielu własnych ilustracji muzycznych dla teatru, radia i telewizji. Sprostalem nawet rejestracji moich *Ballad Franciszka Villona na bas-baryton i smyczki* w radiowym studiu. Bez rumieńca wstydu.

Także u pani Wandy raczkował mój kolega, Mietek Nowakowski, w przyszłości rasowy dyrygent operowy. I to z jego, dyrygenckiego pazura skorzystałem w połowie lat 60., zapraszając go do prowadzenia – pierwszej w Warszawie – realizacji *My Fair Lady*, w Teatrze Komedia. Po premierze profesor „Sasza” Bardini, guru muzycznego teatru, poklepał mnie po ramieniu i szepnął: „Nieźle, synku”. Nic dziwnego. Basia Rylska i Mundek Fetting stanowili świetny duet. (Umizgi Basi siadającej demonstracyjnie na kolanach Mundka w czasie przerw w próbach nie przyniosły oczekiwanej zmiany jego seksualnych preferencji). Inną wartością dodaną tego epizodu w gdańskiej szkole – synagodze była zażyłość z Jurkiem Partyką. Zbliżyła nas uroda twórczości Sergieja Rachmaninowa. Szczególnie jego oryginalna harmonika. Zachwyty nad *II Koncertem fortepianowym c-moll* unosiły nas pod niebiosa i skłaniały do bujania w obłokach. Także dzisiaj – wypisz, wymaluj, jest tak samo. Wysłuchanie tego właśnie *Koncertu* przywraca mnie do życia. Podobną rolę pełni także *Koncert a-moll* Edwarda Griega. To zgoła banalne duo uzupełnia radosne muzykowanie jazzowego pianisty Oscara Petersona.

Wówczas na mojej macierzystej uczelni wszystkim działaniom kulturalnym patronowało Zrzeszenie Studentów Polskich. I zapewne – choć mówiąc szczerze, tego nie pamiętam – należałem także do Związku Młodzieży Polskiej. Tak czy inaczej, na pewno nie byłem na żadnym zebraniu tej organizacji. Nie byłem wyjątkiem. Wielu z nas właśnie swoją aktywnością kulturalną stworzyło grunt, i to całkiem żyzny, na którym

mogła urosnąć bajkowa jabłoń, obsypana kolorowym, nieznanym dotąd kwieciami. Nie przybrała natychmiast nazwy Studenckiego Teatrzyku Bim-Bom. Bo zaczęło się biblijnie: na początku było dwóch Cybulskich. Z imionami na a i zet. Andrzej, działał w ZSP i lubił kulturę. Studiował (i... studiował) budowę okrętów. Przeprowadził z Teatru Wybrzeże tego na zet, Zbigniewa, młodego aktora, w ciemnych okularach. Wspólnie zaprosili chętnych do udziału w czymś, co nazwano Studenckim Zespołem Satyrycznym. Doliczono się trzech tuzinów chętnych, w tym jednej amantki – Eli Czappówniej. Zameldowała się czwórka rewelersów z budownictwa lądowego. Tadek Chrzanowski (przyszły wojewódzki konserwator zabytków, który przy okazji odbudował szczyty kościoła św. Katarzyny i Wielkiej Zbrojowni oraz charakterystyczne przedproża na ulicach Mariackiej i Świętego Ducha) przywiódł trzech muszkieterów z architektury: Andrzeja Jagodzińskiego, Bogdana Krzyżanowskiego i Kajetana Pakszysa. To oni wzięli na siebie troskę o urodę sceny i kostiumu. D'Artagnan, czyli Jurek Afanasjew, rwał się do boju na każdym poletku teatralnej sztuki, bez zbędnej zachęty.

Tym razem sala stołówek stała się salą teatralną. Zestawione stoły – sceną. Rodzajowe obrazy studenckiej codzienności raptownie zmieniały się w pastisz obowiązkowej powagi. A tę ze wszech miar pożądaną zmianę wywoływało – znienacka się pojawiających – dwóch „reporterów Kroniki Filmowej”, pracownicy rejestrujących wydarzenia „kamerą”. W tę rolę wcieliła się (udatnie!) ręczna maszynka do mielenia mięsa. Role reporterów równie udatnie grali: „sobowtór” Bobka Kobieli – Tadzio Wojtych, który zarzucił ambicje budowania dróg i mostów na rzecz rozbawiania teatralnych widowni, oraz piegowaty Olek Wasilewski, który co prawda nie zarzucił chemii, lecz przy nadarżającej się okazji porzucił Polską Rzeczpospolitą Ludową. Bardziej znaną w skrócie jako PRL.

Prawdziwie armatnie salwy śmiechu studenckiej widowni wywoływał Henio Wypuszcz w imitacji pułkownika Gereona Grzeni-Romanowskiego. Podobni do siebie jak przysłowiwowe dwie krople wody. Żadne represje nie dotknęły parodystę. Chociaż? Być może już w bliskiej przyszłości, kiedy pułkownik zostanie komandorem, nagrodzi Henia ćwiczeniami wojskowymi w łodzi podwodnej? Stosowny wzrost i tytuł inżyniera budowy okrętów były obiecującymi prognozami.

Przedstawienie nie miało tytułu, nie miało plakatu, nie miało drukowanego programu. Autorami byli wszyscy członkowie zespołu, ze szczególnym wskazaniem na Jurka Afanasjewa i Zdzisia Ciesielskiego. Prawie nikt nie znał nazwiska reżysera. A to on zszął mozaikę scenek w harmonijną całość. Wyzwolił w znawcach rachunku całkowego i teorii budowy maszyn radość teatralnej zabawy. Od fortepianu, nie widząc kulis, nie mogę potwierdzić, że w czasie przedstawienia drżał z przejęcia jak osika. Mogę za to z całą pewnością powiedzieć, że Zbyszek Cybulski, ku swojemu zdumieniu, pokochał tworzyć teatr (teatrzyk?) od zera. Z niczego. Z głowy. Nawet po powaleniu Polski na kolana rolę Maćka Chełmińskiego w filmowym *Popiele i diamentach* wspominał: „Bim-Bom był wszystkim. I matką, i bratem, i naszym nauczycielem. Był naszym chlebem. Czy był teatrem, zabawą, snem, czy książką? – nie wiem”.

No więc, skąd wzięła się ta nazwa Bim-Bom? I to jesienią '54? Ano wzięła się stąd, że sukces naszego politechnicznego Studenckiego Zespołu Satyrycznego zwałił studentów innych uczelni, w tym ze szkoły plastycznej. Wśród nich inwencją wyróżniali się Wowo Bielicki, także Jacek Fedorowicz. Muzykalnością zaś Tadzio Chył. (Przedwojenny Zoppot był miejscem jego urodzenia. Więc jakim to cudem pojawił się u niego ten miękki, wschodni zaśpiew? Do dzisiaj dźwięczy mi w uchu jego

ton zdumienia, kiedy w piosence o złotej kacocy wskazałem mu na gitarze chwyt małotercyjowego akordu, zwanego zmniejszonym.) Nawet Bobek Kobiela zaniechał prób utworzenia konkurencyjnego teatrzyku w Wyższej Szkole Ekonomicznej i przeszedł na nasze podwórko, aby wesprzeć swojego przyjaciela Zbyszka. Kiedy więc – na „zjednoczeniowym” zebraniu – Wowo zacytował mruczankę Puchatka o śniegu, z refrenem „bim-bom”, wtedy powstał Studencki Teatrzyk Bim-Bom. Natomiast nasz pozbawiony tytułu spektakl zarchiwizowano jako program *Zero*.

W lutym następnego roku zainstalowałem się w pokoju akademika na placu Narutowicza w Warszawie. Było niewiele luźniej – we czwórkę w pokoju, ale za to dużo mniejszym. Skorzystałem z oferty skierowanej do studiujących mechanikę, aby zasilili nową specjalizację powstałą na Politechnice Warszawskiej. Było to coś w rodzaju „organizacji produkcji i przedsiębiorstw”. Zapachniało Winslowem Taylorem sprzed pół wieku, z jego naukowym zarządzaniem, przemysłową efektywnością, przysłowiowym „pomiarom czasu wykonywanej czynności”. Zapachniało kapitalizmem. Czeka nas odwilż? Ale nie to przykuło moją uwagę. Przede wszystkim miałem nadzieję na łatwiejsze studia. No i ciągnęło mnie do stolicy.

Początek mojego pobytu w Warszawie zbiegł się z Konkursem Chopinowskim w odbudowanej już filharmonii. Pobiegłem żwawo na przesłuchania. I to już pierwszego dnia. Na estradę wszedł drobny chłopak, usiadł przy fortepianie marki Seinway, pokrętelem nieco podniósł taboret, przetarł dłonie i z impetem gradobicia przebiegł przez *Etiudę C-dur*. Bez najmniejszego wahnięcia! Od początku do końca. Każdy, kogo naszło pragnienie zmierzania się z tym utworem, wie, że rozległe, decydemowe pasaże w prawej ręce, na białych klawiszach i to z użyciem czwartego palca, mają nieprzyjemną skłonność do potykania

się o wszystko; o sąsiedni klawisz, o nierówności siły uderzenia i zachwianie jego regularności czy o zmęczenie rozpiętej do granic możliwości dłoni. A tu nic z tych rzeczy. Odjęło mi mowę. Popatrzyłem raz jeszcze w program, by przypomnieć sobie usłyszane z estrady nazwisko pianisty. Vladimir Aszkenazy. Rocznik 1937. O cały rok młodszy ode mnie, a palcami obraca co najmniej dwakroć zwaiewiej. I tak pięknie opowiada. Stałem się jego wielbicielem i z radością przyjąłem decyzję jury o przyznaniu mu drugiej nagrody. Z niejaką zazdrością śledziłem też popisy Andrzeja Czajkowskiego, o którego fenomenalnym talencie wspominał mi mój sopocki mentor Stanisław Lewiński, który się z nim zetknął. Ledwie rok starszy ode mnie, a już ukończył studia i pianistyczne, i kompozytorskie. W czasie okupacji zamknięty w warszawskim getcie zdołał z niego uciec wraz z babcią na aryjską stronę i nadrobić stracony czas w zadziwiający sposób. W konkursie został także nagrodzony, chociaż moim zdaniem zbyt nisko. Odwet weźmie za rok, w Brukseli, w konkursie imienia Królowej Elżbiety. I tam zostanie. Jego studencka miłość zaowocuje przejmującą wymianą korespondencji opublikowaną po jego śmierci przez obiekt tegoż uczucia Halinę Janowską pt.: *...mój diabeł stróż*. Uważam tę książkę za niezwykle cenną na tle naszej dość ubogiej literatury epistolograficznej, w której złożoność psychologiczna relacji międzyludzkiej osiągałaby tak wyjątkową wyrazistość bogactwa ludzkich uczuć. I taką emocjonalną głębię ich opisu przez obojga korespondentów. Nieco ekscentryczna i zaplątana osobowość Andrzeja Czajkowskiego wyraziła się także w jego decyzji o pośmiertnym przekazaniu swojej czaszki teatrowi Royal Shakespeare Company, by w *Hamlecie* stać się czaszką Yoricka.

Nie bez kozery śledziłem pilnie pianistyczne wyścigi chopinowskiego konkursu. Już wcześniej dojrzałem do porzucenia myśli o pianistyce, a obserwacja konkursu miała mnie

w tym utwierdzić. I utwierdziła. Pozbyłem się więc płonnych złudzeń, lecz za to cieszyłem się z ciętego żartu, jakim Andrzej Jarecki skwitował sensacyjną obecność belgijskiej królowej Elżbiety na warszawskim konkursie. Jeszcze na scenie „Energetyka” stołeczny Studencki Teatr Satyryków (STS), starszy o pół roku od Bim-Bomu, zaprezentował program *Konfrontacja*, a w nim kuplety Andrzeja *Salve Regina*. Oto ich fragment:

*Najzagorzalsi reakcjoniści
Rzekli: „To sprawa zbyt chwiejna.
Nas nie weźmiecie na taki kawał,
To jest Królowa partyjna”.*

*Cale Zetembe wciąż marzy o tym
Co noc i kilka w dzień razy,
Żeby Królowa wybrała wolność
I poprosiła o azyl.*

Chociaż byłem już warszawiakiem czy – mówiąc elegancko – warszawianinem, to ciągle jedną nogą byłem w Gdańsku, a właściwie w Bim-Bomie. Swoim programem *Ahaaa* gdańszczanie pokonali konkurentów w ogólnopolskim Festiwalu Studenckich Teatrów Satyrycznych. Wśród pokonanych znalazł się także warszawski STS. Wspomniany już program *Konfrontacja*, chociaż dojrzały literacko i aluzyjnie polityczny, nie sprostał konfrontacji z poetycką wizją teatralną Bim-Bomu: mało słów, ważny jest obraz sceniczny. A to okrągły solidny słup ogłoszeniowy raptownie pęka w połowie, pozwalając dwojgu – trzymającym się za ręce – zakochanym przezeń przejść, nie rozdzielając rąk. Materia korzy się przed duchem! A to z trzaskiem pęka ceglany mur, przez który młode pary wskakują na scenę. Groźny mur tak naprawdę okazuje się ledwie papierowy! Tańczą żywiołowego walc a-moll Arama Chaczaturiana skomponowanego do *Maskarady* Michała Lermontowa. Ten piękny walc jest nawet młodszy od wirujących na scenie młodzianek z partnerkami. Jego kanoniczne biegniki melodii są idealne

do gry na dwóch fortepianach. Kiedy okazje takie się trafiały, graliśmy go z Januszem Hajdunem (zdolna bestia!) z prawdziwym wigorem. Choć tylko ze słuchu. (Zadziwiająco, że najpopularniejszy przez prawie setkę lat walc *Fale Dunaju* – często mylnie przypisywany któremuś ze Straussów – a po prawdzie przez Rumuna, Josifa Ivanovici, skomponowany był także w tonacji a-moll. Stąd jego cząstki spokojnie można przemieszać z walcem Ormianina i stworzyć harmonijny, muzyczny patchwork.) Wszystkie takie cuda powodował „dobry Duszek, który wstąpił w ministra kultury i sztuki”, ucieleśnionego przez chudziutkiego Jacka Fedorowicza. Spadał – i to dosłownie – z nieba, w białej koszulinie, w samych tylko skarpetkach i z niewielkimi skrzydełkami. I odczarowywał szarą rzeczywistość. Sprawiał, że sztywne, schematyczne zebranie organizacji studenckiej nabierało zabawnego kształtu rytualnej narady dzikusów ze szczepu Tutti-Frutti, ledwie w opaski odzianych, lecz zbrojnych w potężne dzidy i tarcze. Natomiast pięknej Kasi Karskiej, która zgubiła serce podczas wieczornego spaceru nad morzem, własnoręcznie przynosił list od znalazcy serca. Antycypował tym samym obraz z następnego programu *Radość poważna*, w której Tadziovi Chyle, przy gitarze marzącemu o złotej karcie, takowa nagle pojawia się na scenie, łącznie ze stangretem w peruce i historycznie stylowym kostiumie, który uzbrojony w wytworny bat głębokim ukłonem zaprasza skromnego barda do zajęcia miejsca w królewskim pojeździe.

Wszystko to, co było prawdziwie bimbomowskie, rodziło się z ducha *Małego Księcia* Saint-Exupéryego: „Oczy są ślepe. Szukać należy sercem”. Czy: „Wszyscy dorośli byli kiedyś dziećmi, ale niewielu z nich pamięta o tym”. A także z naiwności Kubusia Puchatka: „Myślenie nie jest łatwe, ale można się do niego przyzwyczaić”, i poczucia humoru Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Na antypodach tej postawy znajdował się warszawski STS ze

swoim racjonalnym hasłem – „Myślenie ma kolosalną przyszłość”.

Ta jedna z moich nóg, tkwiąca ciągle w Bim-Bomie, pozwoliła mi dopełnić program piosenką *Kolorowa chustka* (do słów Zdzisia Ciesielskiego, przyszłego inżyniera elektryka). Szczęśliwie, nie była to noga lewa. Motywem jej powstania był oczywiście zbliżający się udział Teatrzyku Bim-Bom w Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie. Na kolejną praktykę studencką ponownie wybrałem gdańską stocznę. Dzięki temu skrócono mi ją do połowy. Chwała Bogu, „mój” fortepian w tajemniczym domu na jej terenie, wiernie czekał. Potem nastąpiły dwa tygodnie szlifowania przedstawienia na obozie w Ostródzie. Głównym bohaterem tego czasu szlifowania był motocykl, współwłasność Zbyszka i Bobka. Kochany jednak gorącą miłością przez obydwu. Ale on, niecnota, a to gdzieś niespodziewanie zniknął, a to nagle warczał w piwnicy lub lądował na jakimś daszku. Jak wspominał Tadek Chrzanowski (numer 1. legitymacji Bim-Bomu, ja numer 23.), „Właściciele dostawali palpacji serca. Przecież Zbyszek i Bobek wszystko mieli wspólne. Podejrzewam, że gdy kupowali buty, to Bobek kupował jeden but, Zbyszek – drugi...”.

Warszawski Festiwal okazał się obiecującym kolorowym snem. Stalowe imię patrona świeżutkiego Pałacu Kultury i Nauki, umiejscowionego na placu owego patrona, czyli generalissimusa Józefa Stalina, w oficjalnych przemówieniach działaczy ZMP gdzieś się zawierusza. Właściwie, niknie całkowicie. A jeszcze tak niedawno wielu nam spędzało sen z powiek, choć niektórym dawało szansę bezgranicznego uwielbienia. Był to jednak znaczący sygnał. Wystarczyło kilka dziesiątków tysięcy kolorowej (szczególnie czarnej!) młodzieży, w pstrokatych i jednokolorowych (czerń opakowana bielą!) kostiumach narodowych, by całkowicie odmienić nastrój miasta. Tańczono na klepiskach i placu Kon-

stytucji. Specjalne wydanie Kroniki Filmowej eksponowało egzotyczne rytuały Czarnego Łądu (coś na kształt naszej, Bimbomowej narady szczepu Tutti-Frutti) i rumuński taniec ludowy, przerywany pocałunkami na kolanach z wybraną partnerką lub partnerem. Zarówno nasza firmowa żółta chustka z jamnikiem obsikującym kaktus, jak i cały spektakl idealnie trafiały w atmosferę tych pogodnych dni. Salka „Energetyka” na Wybrzeżu Kościuszkowskim była codziennie pełna. Widownia chętnie podejmowała końcową piosenkę z trzykrotnym „bim-bom”. Były owacje. Wielce obiecujący trzydziestoletni aktor i reżyser francuski Jacques Fabbri był zachwycony i prawil Zbyszkowi dusery. Niestety, po francusku. Szczęśliwie pod ręką była Aga Osiecka.

W gruncie rzeczy niesłychana intensywność wrażeń w tych dniach zaowocowała w mojej pamięci magmą. Jakiś kilkudniowy flirt z uniwersytecką studentką także tonie w tej magmie mglistych wspomnień o pocałunkach w podcieniach nowego, białego domu na ulicy Boya-Żeleńskiego. Wyraziściej natomiast z magmy tej wyłania się mój zachwyt nad adaptacją plakatu Tadeusza Trepkowskiego „Nie”, zlokalizowany na frontowej ścianie zrujnowanej kamienicy u zbiegu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej. Wycięty szablon potężnej bomby lotniczej wypełniały rumowiska wnętrza domu. Byłem pod silnym wrażeniem tego symbolu i miałem nadzieję, że stanie się on trwałym pomnikiem hekatombi naszej stolicy. Wola życia okazała się jednak silniejsza od pamięci i w miejscu, w którym mogliśmy mieć naprawdę oryginalną – mówiąc dzisiejszym językiem – instalację, mamy kopię standardowego McDonalda. Majaczy mi się także zbiorowa wyprawa całego zespołu teatryku na bal kostiumowy na Uniwersytecie. Strój był także zbiorowy: długi sznur, z bielizną damską i męską. Kostium zwał się – strych. Zabawnego powrotu z balu miejskim autobusem, zmieniającym

kurs jazdy dla egzotycznych „Paragwajczyków”, posługujących się kilkoma włosko brzmiącymi słowami, aż pod same hotelowe drzwi – w odróżnieniu od Tadka Chrzanoskiego – jednak nie pomnę.

Pamiętam za to sporo szczegółów z zimowego obozowiska w Bukowinie Tatrzańskiej. Resztki mojej, tkwiącej ciągle w Bim-Bomie nogi upoważniały mnie także i do tej wyprawy. Zima tutaj była piękna. Uroda panoramy postrzępionych Tatr, z szerokim pasem śnieżnej bieli u podnóża i jasnym błękitem słonecznego nieba nad szczytami, zapierała dech. Bardziej niż całkiem solidny mróz. W ruch poszły zarówno próby nowego programu teatryku, jak i narty. Narty (i inne figle) do obiadu. Nowy program – po. Lub na odwrót. Z programem należało się śpieszyć, bo STS już zdążył zawołać o kolosalnej przyszłości myślenia i był gotowy do kolejnej premiery – *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa*. Ponieważ za przyjazną namową Marka Lusztiga, nadwornego pianisty warszawskiego STS-u, przystąpiłem już do tego zespołu, będącego głównym konkurentem Bim-Bomu i w przygotowaniach do nowej premiery brałem także – choć niezbyt aktywny – udział, niechcący stałem się w efekcie półjawnym informatorem: Co też takiego szykuje konkurencja? Ale moje spostrzeżenia nie budziły większego zainteresowania kolegów z nieformalnego sztabu programowego Bim-Bomu. I słusznie. Bo w jakiej to sprawie miałyby konkurować między sobą światy zrodzone z zachwyty nad *Małym Księciem czy Cudem w Mediolanie* Vittorio de Siki, z tymi zrodzonymi z racjonalnej filozofii oświecenia czy np. Bertolda Brechta? Przecież i tak o wiele silniej od artystycznego współzawodnictwa łączyły je spontaniczna pokoleniowa niechęć do obłudnej, nudnej i zniewolonej Polski Bieruta. Podskórnie czuliśmy, że reżim słabnie. Mieliśmy rację. Bo tu raptem, nie minie nawet miesiąc od zimowiska, jak Bierut umrze w Moskwie, tuż po tajnym przemówieniu

Nikity Chruszczowa na słynnym XX Zjeździe radzieckich komunistów. A wraz z jego śmiercią do własnego pogrzebu zaczęli się przygotowywać stalinowska Polska. Trafnie wyczuliśmy nadejście prawdziwej odwilży. Oba studenckie teatry. Rzecz jasna, nie my jedni.

Drugi program Bim-Bomu otrzymał tytuł *Radość poważna*. Antynomię ludzkiego świata uosabiał konflikt „kogutów” z „kataryniarzami”. Choć naiwna wiara „kataryniarzy” w dobro często przegrywa, warta jest próby. Zwłaszcza w młodości. Poza tym „kogucie” zło nie musi być wyłącznie synonimem władzy. Może dotknąć każdego z nas. Nawet prostacka. Oprawa plastyczna, wysmakowane kostiumy, wielość planów scenicznych, gra świateł, stylizowany ruch postaci, wyrazista charakterystyka stanowiły o urodzie tego przedstawienia. Tak jak wcześniej: mało słów. Ważny był obraz sceniczny. Dwie miniaturowe scenki nieznanego nikomu autora Sławomira Mrożka, znajomego Zbyszka i Bobka z Krakowa, dobrze wpisały się w tę poetykę. Premiera *Radości poważnej* już w miesiąc po zimowisku w Bukowinie Tatrzańskiej znowu przyniosła Bim-Bomowi ogólnopolski (i nie tylko!) sukces, który starczył na długi czas. Grubo ponad rok. Trzecia próba, zatytułowana *Toast*, nie potwierdziła reguły „do trzech razy sztuka”. Chyba, żeby zacząć liczyć od programu protekcyjnie nazwanego *Zero*.

Uprawianie sportów zimowych też zaczynałem od zera. Przed wyjazdem do pagórkowatej Bukowiny uzbroiłem się w parę nart. Co prawda, narty były dwie, ale niestety różnej grubości i długości. Jeżeli chodzi o długość, to różnica nie przekraczała dziesięciu centymetrów. Taka składana para była za to dziesięć razy tańsza od pary bliźniaczej. I miała także inne zalety. Telemark był łatwy i bardzo naturalny na dłuższej, prawej nartce. Natomiast christiania możliwa była tylko w lewo. Również hamowanie pługiem kończyło się zawsze

szorowaniem na lewym biodrze. Zabawa była uroczą aż do pamiętnego dnia, kiedy Bobek, duch niespokojny, wprowadził nową konkurencję – skoki. Sztucznie zrobiony próg był niewysoki, jakieś pół metra. Ale dla mnie okazał się dużo za wysoki. Też o jakieś pół metra. W rezultacie moja bimbomowa noga znalazła się w gipsie. Bodaj lewa. Ozdobiły ją wdzięczne napisy ślicznych koleżanek, w tym Eli Chwalibóg, przyszej żony Zbyszka, oraz Danusi Patkowskiej, mojej sezonowej sympatii. I choć już od roku byłem warszawiakiem, nie był to jeszcze mój bimbomowy, łabędzi śpiew. Jeszcze po roku koledzy upomną się o mój udział w wyprawie na kolejny moskiewski festiwal studentów i postępowej młodzieży.

Jeżeli wierzyć dokumentom, trzy dni po zwinieniu bukowińskiego zimowiska w warszawskim STS-ie odbyła się premiera programu *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa*. Już z moim udziałem. I to we własnej siedzibie! W świeżo odbudowanym, XVIII-wiecznym budynku pierwszego Zboru Kalwińskiego, przy alei generała Świerczewskiego 76b (obecnie „Solidarność”). Zaprojektowanego przez królewskiego architekta Szymona Bogumiła Zuga. Zapewne niezwykle zagadkowe zwieńczenie fasady klasycystycznego budynku oraz „oko opatrności” na tymponie pobliskiego konsystorza, a także fakt, że Zug był wolnomularzem, sugerowały, by przypisać temu miejscu siedzibę masonerii. Chętnie w to uwierzyliśmy. Bądź co bądź, miło podeprzeć się oświeceniowym, antysystemowym rodowodem, kiedy uprawia się polityczną satyrę. Chętnie tą informacją szastaliśmy. Byliśmy krok od prawdy, bo rzeczywiście łoża masońska mieściła się tuż, tuż obok, w pałacu Działyńskich. Zwała się „Halle der Beständigkeit”. Jednak fałszywa sugestia okazała się niezwykle trwała i całkowicie zgodna z nazwą łoży. O jej trwałości przekonałem się dobitnie – i to czterdzieści lat później – kiedy zostałem współgospodarzem Warszawskiej Opery Ka-

meralnej, której w spadku przypadł budynek dawnego STS-u. Co drugi widz *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza uważał za wskazane zauważyć, że ta wolnomularska opera czuje się na tej scenie jak u siebie w domu! Może więc lepiej nie rozwiewać tej sympatycznej legendy?

Pora na krótki opis, czym był i kim stał STS na progu brzemiennej dla naszej przyszłości roku – polskiego Października '56. STS lubił nazywać się „teatralną gazetą polityczną”. Jak w każdej przyzwoitej gazecie, działy były różne. Ideowy wstępniak – to robota dla skrytego za ciemnymi okularami Witka Dąbrowskiego. Z reguły była to poezja (*Ballada dla matki*), rzadko proza. Kluczowy skecz przypadał na chudzielca Andrzeja Jareckiego. Tytuł programu *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa* wyjęto z jego *Szarlatana*. Sceny satyryczne z życia partyjnych sfer to domena leciutkiego rudzielca Jarka Abramowa (*A cóż człowiek, Antosiowo...*). Elementy surrealne i liryczne to śpiewane wiersze mojej rówieśniczki Agi Osieckiej. W tym mój piosenkowy debiut. Redaktorem naczelnym, czytaj: reżyserem, był pucułowaty Jurek Markuszewski. Niewielki wzrostem, lecz wielki duchem. Zaufanymi doradcami – dwaj kolejni Andrzeje: z bujną grzywą Drawicz (poufale – Pizdeńka) i lysiejący, wszystkowiedzący A. Wiktor Piotrowski (zwany Piotrem lub rzadziej Pietruszką). Uroda sceny i kostiumu spoczywała głównie w rękach Zosi Góralczyk, żony Jurka. Z Markiem („Luniem”) Lusztigiem stworzyliśmy przyjacielski duet fortepianowy. Dziś, po sześćdziesięciu latach, kiedy kreślę te słowa, wszyscy oni – prócz Jarka – zniknęli w smudze cienia. Przeszli do świata pamięci. Historyk teatrów studenckich tych lat, Lech Śliwonik, tak określił formę naszej „teatralnej gazety politycznej”, czyli składanki satyrycznej: „Ma wprawdzie luźną, ale przecież niepozobawioną regułą konstrukcję. Jest ona zawsze oparta na kilku stałych elementach – na przykład operetka (rozbudowany skecz

muzyczny), esteesik (świat oglądany oczami naiwnego dzieciaka), oparta również na niezmiennych pryncypiach, z których najważniejsze to bez wątpienia służebność formy wobec treści, pierwszoplanowa rola słowa”. Nic więc dziwnego, że STS-owa grupka kompozytorska nie ograniczyła się do „fachowców” umiejących pisać nuty. Prócz Marka i mnie piosenki i kuplety komponowali i Jarek Abramow (znawca operetki), i współreżyser Wojtek Solarz (zasłuchany w „góralskie modalizmy”) i Staszek Młynarczyk. Nawet Andrzej Jarecki potrafił zanucić kawałek własnej melodii, do własnego wiersza *Eurydyko*. Szczęśliwie, Jurek Markuszewski był także bardzo muzykalny, czego dowodem były jego prywatne popisy w przedwojennych, miejskich piosenkach. A to w zakochanym *Mońku Przepiórcu*, a to w *Majtkach blaszanych*. Stąd nic więc dziwnego nie było także w tym, że naszym pierwszym, kompozytorskim obowiązkiem było wzmocnienie i uwypuklenie słowa. Lub nadawanie mu dwuznacznego sensu, poprzez muzyczną parodię. Ponieważ każdy robił to po swojemu, różnorodność stylistyczna była z góry zagwarantowana.

Kilkoro wykonawców amatorów zdążyło już oswoić się z teatralną sceną. Rzeczy ważne i aluzyjne przekonująco brzmiały w ustach Leszka Biskupa. Komedioowymi talentami zdążyli już błysnąć Henio Malecha, Adam Doliński i farmaceuta Staszek Mireński. Ziuta Utrata (rychło żona Marka) porzuciła doktorat z rusycystyki i została na scenie teatralnej do dzisiaj. To mnie przyszło gasić pożar, kiedy uznała, że gotowa jest do porodu dziecka. Marek się gdzieś zawieruszył. Śpiewającą Sławę (wtedy jeszcze Stanisławę) Przybylską wymieniła Hania Rek. Urodziwą konkurencją – w mniejszym stopniu wokalną – była Danusia Kowalewska. Inna Danusia – Rago – stała się „Kicią”, bo brawurowo odegrała rolę córeczki partyjnego bonzy w *Esteesiku*. Do pojawienia się na scenie przymuszeni zostali wszyscy

autorzy: Agnieszka, Andrzej, Jarek i Witek, jak również dwaj mądrzy doradcy: Pizdeńka i Pietruszka. Staszek Młynarczyk śpiewał nie tylko swoje piosenki. A jakieś ogony przypadły Januszowi Głowackiemu i Tomkowi Łubieńskiemu. Obiecująca Janka („Simona”) Modzelewska, najmłodsza i najruchliwsza z dziewcząt, za dwa lata opuści PRL i nas. (Czyżby jej kobiecy instynkt przeczuł z góry Marzec ‘68? Czy mojemu przyjacielowi z akademika, Dawidowi Lewinsteinowi, także towarzyszyło to przecucie?). No i wreszcie, pojawił się Rysio Prac i – jak przystało na filologa klasycznego – jak wkroczył na scenę, to już z niej nie zszedł. A w dodatku stał się strażnikiem pamięci kilkunastoletniej historii Studenckiego Teatru Satyryków, STS. W sumie, chociaż trudno w to uwierzyć, nikt, ani autorzy, ani aktorzy, ani obsługa sceny, nie brali za to ani grosza! Za to bawili się świetnie. Wystarczała nam bowiem motywacja, zwerbalizowana przez Andrzeja Jareckiego: „Mnie” – w domyśle: „nam – nie jest wszystko jedno”. A także głębokie poczucie wspólnoty, no i aplauz widowni. Przeznaczony także dla skromnego Izzydora Grzeluka, historyka sztuki, występującego w charakterze niewidocznego brygadiera sceny.

Ale prócz przyjemności zabawy w teatr czekały mnie laboratoria i warsztaty w pomieszczeniach – przejętych przez Politechnikę Warszawską – dawnej szkoły inżynierskiej Wawelberga i Rotwanda przy ulicy Narbutta. Niestety, moja nadzieja na łatwiejsze studia przysła jak bańka mydlana. Katalog przedmiotów technicznych wcale się nie zmniejszył; wszystkie te „teorie maszyn cieplnych”, „skrawania”, „mechanizmów i części maszyn” oraz „technologie budowy maszyn”, „obrabiarek” czy „projektowanie części maszyn”, „urządzeń transportowych”, z dodatkiem „elektrotechniki”, „metaloznawstwa”, uzupełnione wątpliwej wartości przedmiotami jak „podstawy marksizmu”, „statystyka przemysłu”, czy „polityczna ekonomia” (w takich przypad-

kach przypomina mi się zawsze powiedzenie Staszka Tyma: „Czy istnieje socjalistyczny zeszyt w kratkę?”), nawet w połączeniu z „organizacją przedsiębiorstw”, wykładaną przez profesora Seweryna Chajtmana (tylko u niego podchodziłem dwakroć do egzaminu), były tylko pozorowaniem nowej specjalności.

Prawdziwych śladów spadku po Winslowie Taylorze trudno było się dopatrzeć. W moim odczuciu powstała tylko hybryda, ale za to jeszcze bardziej absorbująca niż normalne studia inżynierskie. Postanowiłem jednak zacisnąć zęby i za wszelką cenę dotrzeć do połowy czwartego roku studiów, kiedy ze sceny zniknie przedmiot dla mnie kluczowy – studium wojskowe. A wtedy, po odbyciu sześciotygodniowego, letniego obozu wojskowego, będę bezpieczny, bo stanę się legalnym podchorążym rezerwy; i nie pójdę w rekruty. Niestety, jak pokazała nieodgadniona przyszłość, na tych dystynkcjach wcale się nie skończyło. Jeszcze trzykroć ludowa ojczyzna wzywała mnie na wojskowe poligony, bo upatrzyła sobie uczynić ze mnie podporucznika-czołgistę. I dopiero wtedy – rezerwistę.

Niezrażony umiarkowanym sukcesem poszerzenia moich muzycznych umiejętności w szkole Chopina w Gdańsku, wstąpiłem do szkoły na Profesorskiej; obecnie imienia Józefa Elsnera. Znowu odczułem rozczarowanie Wydziałem Instruktorskim (klasa fortepianu była dla mnie – oczywiście – niedostępna) i po kilku miesiącach zaniechałem nauki. Za to przez chwilę zagościłem w zespole jazzowym biegłego klarncisty Janusza Zabieglińskiego, o stylistyce raczej zachowawczej. Przeżyłem także krótki epizod obecności w politechnicznym zespole pieśni i tańca. Poczulem się nadmiernie dowartościowany, kiedy z okazji półwiecza istnienia zespołu zaproszono mnie do komitetu honorowego jubileuszowych uroczystości. Ale same oznaki pamięci były mi miłe. Zapewne w szkole na Profesorskiej (jak nie tu, to niby gdzie?) obito

mi się o uszy, że pewien młody zespół muzyki do tańca, powiedzmy typu combo, poszukuje pianisty. Grywał regularnie w Wyższej Szkole Pedagogicznej, w pięknym, choć zaniedbanym budynku dawnego gimnazjum imienia Stefana Batorego. Z tą kapelą związałem się na dłużej, szczególnie dlatego, że przybył nam nowy teren zarobkowania. Był nim sam Pałac Kultury imienia..., a w nim wydzielony Pałac Młodzieży z pięknym basenem tudzież niezbyt obszerną salą taneczną. Regularne produkcje w obu tych miejscach przynosiły

regularne zarobki. Na tyle wysokie, że na domowe ferie bożonarodzeniowe roku '55 wybrałem się samolotem do Gdańska, a dopiero stamtąd koleją do Starogardu.

Dziadek Leon, uprzedzony przez mamę o moim wyborze tak ryzykownej formy podróży, natychmiast zaprosił mnie na fryzjerski fotel i strzygł długo, a starannie, i pytał o wszystko. O wysokość. O widoczność. O szybkość. O start i lądowanie. I o lęk przed lataniem.





Piotr Załuski

Z TĘSKNOTY ZA LIRYKĄ...



„Liryka, liryka, tkliwa dynamika...” – śpiewa ostatnio Grzegorz Turnau za Gałczyńskim, patronem wrażliwych ludzi i różnej maści poetów. Gdyby Gałczyński żył w czasach, kiedy studencki teatr „Kalambur” we Wrocławiu truchcikiem biegł skromnie ku teatralnym sukcesom i zasłużonej sławie, na pewno musiałyby się twórczo skumać z Andrzejem Bieniem, bohaterem tego tekstu. A dlaczego? O tym potem...

My, Polacy, nie należymy z całą pewnością do społeczeństw obdarzonych szczególnego rodzaju talentem śpiewaczym, aliści od przełomu lat 40. i 50. ubiegłego wieku zarówno zespół „Warszawa”, jak i Zespoły Pieśni i Tańca „Mazowsze” oraz „Śląsk” z okazjonalnymi koncertami takiego samego typu zespołu Ludowego Wojska Polskiego, z zadziwiającą pracowitością udowadniały, że jest wręcz przeciwnie. Te początki to były czasy tzw. pieśni masowych, które to pieśni miały wznęcać ogólny entuzjazm, a przy okazji porwać tłumy ludu pracującego miast i wsi na licznych obchodach świąt państwowych, na spartakiadach oraz festynach do wyrażania hołdu proletariackiej władzy i do wydajniejszej pracy.

Całymi dniami głośniki uliczne rozbrzmiewały kompozycjami np. Tadeusza Sygietyńskiego i Władysława Szpilmana zaopatrzonymi w słowa wcale zdolnych poetów i tekściarzy, np. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Ukochany kraj...* – Bierutowska alternatywa dla Mazurka Dąbrowskiego), Artura Międzyrzeckiego i innych. Pieśń miała przede wszystkim słać ideę i wielkie budowy socjalizmu, mobilizować do czynu oraz do walki o pokój, a nade wszystko do bezgranicznej i wiecznej miłości ze Związkiem Radzieckim, który dokładał nam na tym polu swój chór Aleksandra Sołowieja Siedoja oraz Izaaka Dunajewskiego.

Osobną rolę odgrywała na muzyczno-politycznym polu piosenka żołnierska. Oczywiście tylko ta, która trafiła do nas ze wschodu wraz z 1. Dywizją Kościuszkowską lub II Armią Wojska Polskiego. Śpiewano więc o rosyjskiej Ocie, która płynie szeroko jak Wisła, i o czerwonej jarzębinie, ale nie wolno było śpiewać o czerwonych makach na Monte Cassino. Popularyzowano *Katiuszę* i radziecką krainę, „gdzie tak wolno dysziet czelawiek”, ale zabraniano grać i śpiewać marsza Brygady Karpackiej. Strefa piosenek zakazanych obejmowała także utwory piosenkarskie z przed-

wojennych kabaretów, wyklęte były pieśni legionowe i piosenki Powstania Warszawskiego, albowiem Powstanie – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – było ideologicznie co najmniej niepoprawne.

W mojej muzycznej pamięci z tamtych lat, zwłaszcza z lat 50., zachowało się po tych masowych pieśniach sporo nut i melodii, dużo rymowanych słów, aczkolwiek ich siła propagandowa dawno temu wywietrzała. Tkwią w pamięci jak wyblakłe płótno czerwonego sztandaru, no bo przecież niektóre z nich trzeba było śpiewać na początku i na końcu szkolnych apeli, na zebraniach zetempowskich i pioniersko-harcerskich. Dzisiaj słucha się tego wszystkiego z pobłażliwym uśmiechem, bo wiele w tej pieśniarskiej przeszłości uroku minionych lat, czyli uroku młodości; jedynie refleksja, że owe gromadne pienia miały w pewien sposób zagłuszyć rzeczywistość, nad którą panował stalinowski terror, ciągle mąci wewnętrzny spokój.

Chóralny charakter pieśni, którymi nasycony był program radiowy, którymi nagłaśniano stadiony sportowe i baseny, miejsca publicznej rozrywki, i piosenki o bzdurnych treściach liryczno-wychowawczych lub po radziecku liryczne – sprawiały wrażenie, że jesteśmy jedną rozśpiewaną masą, zadowoloną ze swojego państwa, dumną ze swoich sojuszy i osiągnięć na polu gospodarczym. Można się było poczuć w codzienności jak na nieustającym wiecu, jak w przeddzień ofensywy, która „ruszy z posad bryłę świata”. Całkowicie na marginesie tej propagandowej sztuki kulała się, a raczej brzęczała tzw. muzyka ludowa, mająca swoje upostaciowanie w audycjach i nagraniach kapeli Feliksa Dzierżanowskiego. Wieś zatem – w państwie robotników i chłopów – była także w tej dziedzinie reprezentowana, w ogólnej zgodzie z partytem ideologicznym. Inteligencja pracująca, trzeci składnik bezklasowego społeczeństwa, odstawiona do kąta i cienko na ogół śpiewa-

jąca, musiała czekać na swój czas co najmniej do roku 1955.

Dużo i masowo śpiewano o Nowej Hucie, która – politycznie rzecz interpretując – miała być dla Krakowa nie tylko karą za krnąbrność w plebiscycie „Trzy razy tak”, dla Kraju Rad źródłem cennej surówki, dla naszego państwa proletariacką kuźnią i piekielnym balastem, lecz także synonimem wielkiego wyzwania i wielkiego sukcesu. Jaka zaś była prawda o tym robotniczym sztandarze – pokazał niegdysiejszy dyktator real socjalizmu w piarstwie i sztuce – Adam Ważyk, który tuż przed ukończeniem budowy i planu 6-letniego opublikował „odkupicielski” utwór pt. *Poemat dla dorosłych*. Była to prawda przerażająca: cuchnący brudem, błotem i ludzką krzywdą obraz największej budowli polskiego socjalizmu. Autora natychmiast oskarżono o czarnowidztwo, bo w istocie ów poemat, niezbyt wyszukanie i kunsztownie napisany, miał postać czarnego proroctwa. Naczelny „Nowej Kultury”, na łamach której ukazał się utwór Ważyka, natychmiast stracił posadę.

Ale to był już rok 1955 i można było dostrzec pierwsze próby wydobywania się z szarej masy ludzkiej, z anonimowego tłumu, z bezimiennego „ludu pracującego miast i wsi” – konkretnego człowieka z jego wrażliwością i krzywdą.

Widać to także na przykładzie pieśni i piosenki. Masowe, chóralne pieśni ustępują właśnie piosence, która jest z natury rzeczy zindywidualizowana. Ba, pojawiają się zarówno tępione do tej pory rytmy, zwłaszcza swing, który raptem zniknął z estrady pod koniec lat 40. jako syndrom tendencji kosmopolityczno-kapitalistycznych. W piosenkach zaczęły się pojawiać słowa coraz śmielej i otwarcie mówiące o czymś takim jak zwyczajna miłość między chłopakiem i dziewczyną, znajdowało się też coraz częściej w piosence miejsce na humor, delikatną satyrę i dozowaną egzotykę.

Orkiestra Jan Cajmera i Natasza Zylska, zespół Wicharego i Carmen Moreno, Janusz Gniatkowski i Jan Danek, Maria Koterbska na nowo, Marta Mirska, zespół gitar hawajskich Jana Ławrusiewicza – zespoły i soliści masowo nagrywali płyty z nowymi piosenkami. Radio upowszechniało wszystkie przeboje, śląska „Panorama” drukowała słowa i nuty. Mogliśmy więc słuchać (co prawda banalnych) tekstów o zakochanym szewczyku, starym galamboszu z kłapiącym konikiem i wiecznie leniącej się Marynice, ale też o Kubie i Indonezji, o siwych włosach i zachodnim wietrze, o trwającej miłości.

Docierają też piosenki z Zachodu. Najpierw z Francji, no bo skoro komunista Yves Montand je śpiewa, należy je także u nas nadawać. A potem ruszyła lawina jazzu. Po ‘56 r. radiowa rewia piosenek Juliana Kuryłyńskiego, audycje VOA Connovera czy Radio Luxemburg dopełniały na bieżąco nowinkami rynek piosenki polskiej, która – co by nie mówić – brnęła w jakiś nieogarnięty banał. A mimo wszystko zaczęło się robić kolorowo w świecie zaprogramowanym na postępującą szarość z odrobiną ideologicznej czerwieni.

Polska piosenka pewnie zabrnęłaby nie wiadomo dokąd, gdyby nie studenci i niepokorne pokolenia amatorów spragnionych czystej liryki, ostrej satyry i prawa do surrealistycznej zabawy. Surowy marksizm nie przewidywał tego rodzaju odchyłeń, więc skromne początkowo próby na piosenkarskiej niwie nosiły znamiona buntu. Byli więc ci odważni, którzy w zadymionych piwnicach, na pajęczynowych strychach, w zakurzonych salkach zechcieli opowiedzieć w prostych słowach proste prawdy o sobie samych i o własnych marzeniach. Patronował im powszechnie mistrz Konstanty, nie ten od politycznych chałtur, ale ten od „Zielonej Gęsi” i przepięknej poezji lirycznej. Teatr młodych aktorów i studentów Bim-Bom z Gdańska, Studencki Teatr Satyryków z Warszawy, krakowska Piwnica pod Baranami

i klub Pod Jaszczurami, a dalej – wrocławski klub Pałacyk, warszawska Stodoła i klub Hybrydy, poznańska Od-nowa, klub 77 zwany klubem Pod Siódemkami w Łodzi... to były prawdziwe gniazda studenckiej, młodointeligenckiej rozpusty teatralnej i kabaretowej, gdzie królowały skecze, blackouty i piosenki, gdzie rodziły się pomysły na nową sztukę w każdej dziedzinie – w plastyce, w muzyce, w teatrze. Ideologiczny i estetyczny socrealizm ostatecznie został wrzucony w głęboką studnię zapomnienia.

Druga połowa lat 50. obfituje w kolejne premiery młodych teatrów studenckich lub studenckich teatrzyków, jak często pisała ówczesna prasa. Oficjalna krytyka traktowała te wydarzenia początkowo ze zdziwieniem i zgorznięciem, następnie z pobłażliwością, bo przecież zjawisko – jej zdaniem – było z gruntu nieudolne, błahe i amatorskie, a następnie z nieklamany entuzjazmem, kiedy dostrzeżono, że właśnie owa „amatorszczyzna” potrafi skutecznie wietrzyć obszary skażone polityczną propagandą, ciężkostrawną ideologią i grafomanią wszelkiego rodzaju. Spostrzeżono, że ta wiotka roślina to bardzo skuteczna odtrutka na całkowite upaństwowienie ludzkich umysłów, że jej terapeutyczne działanie znacznie poszerza zakres swobody obywatelskiej i tej najbardziej prywatnej.

Wiele lat potem jeden z najciekawszych autorów tekstów piosenek, kreator kabaretu Hybrydy i Pod Egidą, nieżyjący już Jonasz Kofta napisze w piosence śpiewanej przez siebie na festiwalu opolskim (cytuję z pamięci): „[...] bo gdy się milczy, milczy, milczy, to apetyt rośnie wilczy na poezję, którą nosi każdy z nas [...]”. Eksplozja studenckiej kultury była dowodem na to, że bez liryki trudno żyć, żyć wręcz nie można, jeśli nie chce się żyć jałowo, jeśli pragnie się ocalić swoje ludzkie jestestwo. Nie można kochać życia bez liryki – czyli bez poezji, czyli bez delikatnego piękna, czyli bez dążenia do zrealizowania własnych marzeń

o tym pięknie w rzeczywistym życiu, tym najbardziej tu i teraz. Przez całe lata masówek skutecznie wszak odmawiano młodzieży – i nie tylko młodzieży, ale jej najbardziej – prawa do tego lirycznego, osobistego piękna.

Lirycznie romantyzujący Bim-Bom, lansujący tezę, że „myślenie ma kolosalną przyszłość”, warszawski STS czy surrealistycznie prześmiewcza Piwnica pod Baranami z Krakowa wkrótce otrzymują wsparcie w postaci dokonania Łódzkiego Pstrąga i Cytryny, w polskiej prapremierze *Ubu króla* w warszawskiej Stodole, w kabarecie Hybrydy, w inscenizacjach krakowskiego Teatru 38, wrocławskiego Kalamburu, gdańskiego TO-TU i Galerii, żeby wymienić jedynie najważniejsze zdarzenia owego czasu. Na przełomie lat 50. i 60., a ściślej na początku lat 60. w Gliwicach inauguruje swoją działalność ambitny STEP, w Lublinie Teatr „Gong 2”. Niewątpliwie pod wpływem rosnącej popularności Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego powstają teatry studenckiej pantomimy we Wrocławiu (Gest) i w Szczecinie. Stały się głośne dzięki scenicznej ciszy zakłętej w sztukę mimu. Niwa kulturalna stworzona przez młodzież akademicką jest w tym czasie wielowarstwowa, żywna i wielobarwna.

Zrzeszenie Studentów Polskich, główny patron tych wszystkich inicjatyw, decyduje się na organizowanie spotkań i festiwali teatrów studenckich. Młody teatr przyciąga do siebie widownię nie tylko studencką, na obecność podczas kolejnych premier zaczynają się snobować elity kulturalne miast akademickich. I tylko komitety wojewódzkie PZPR, a zwłaszcza wydziały propagandy, czasami czują się zaniepokojone zbytnią odwagą studentów i młodych twórców w poruszaniu przez nich tematów z zakresu polityki i obyczaju. Powstają więc specjalne na ten temat raporty, a następnie zapisy w cenzorskich księgach, w konsekwencji czego czasami znika raptem ze sceny to i owo. To bowiem jest dozwolone,

a to już nie... A tak poza tym ruch studencki ma się coraz lepiej.

Lata 1956–1976 to dwudziestolecie najciekawszych dokonań młodej kultury, przede wszystkim studenckiej. (I mówiąc o piosenkach Andrzeja Bienia – te głównie czasy będziemy wspominać). To także cała zawila epoka polskich kryzysów i tragedii znacząca poznańskim Czerwcem '56, Marcem '68, Grudniem '70 i Czerwcem '76. Zmieniają się więc ekipy partyjno-rządowe, zmieniają się warunki życia, zmieniają się nastroje i nakazy w cenzurze, a kolejne kryzysowe daty są też „datami rozwojowymi” młodych pokoleń z socjalizmem, któremu chciano przydać ludzką twarz. Młodzi stają się starsi, dojrzalsi, coraz bardziej krytyczni... Na pełny jednak krytycyzm nie było jednak Kremłowskiego przyzwolenia. Pod koniec tych lat wiele teatrów amatorskich schodzi z dotychczasowej ścieżki, profesjonalizuje się, przechodzi na etat do organizacji estradowych lub na garnuszek miejskich urzędów. Młodzi artyści zdają zaocznie egzaminy aktorskie i estradowe, otrzymują odpowiednie uprawnienia, papiery i wyższe stawki. Prawdę mówiąc – kończy się czas młodości, pewna epoka odchodzi w nieodwracalną przeszłość. To, co jest potem – to raczej czas politycznego zamętu, rozpaczliwych emigracji, nadziei, rozczarowań i ponownych nadziei..., i przebudzenia się po stanie wojennym w innej już Polsce. W tych czasach tzw. życie nie tylko „przeszło kabaret”, jak śpiewał Tadeusz Ross z Andrzejem Zaorskim, ale całą polską sztukę.

Wiele rzeczy tej epoki przeminęło z wiatrem. Setki piosenek przebrzmiało. Pozostało jednak z tamtych czasów wiele dobrego, żeby nie powiedzieć – doskonałego. Takie tytuły jak *Parasolki*, *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, *Okularnicy*, *Ta nasza młodość*, *Karuzela z Madonnami*, *Czarne anioły*, *Intymny świat*, *Tango anawa*, *Korowód*, *Dzikie wino*, *Mury* i *Requiem dla Włodzimierza Wysockiego* – właściwie do dzisiaj mają rangę przebojów, co prawda nie

tak głośnych (fizycznie) jak metal czy rap, ale jednak. Zresztą cechą piosenek nowej generacji była przede wszystkim wysoka klasa literacka śpiewanego tekstu, które to słowa wspomagały melodia i interpretacja – tworząc łącznie małe arcydzieła.

Jeśli współczesna piosenka polska jest coś warta, a czasami – co by się nie rzekło – jest coś warta, to duża w tym zasługa czasu „zbuntowanej liryki” i ludzi, którzy ten czas współtworzyli. Autorzy i wykonawcy wywodzący się z szerokiego nurtu studenckiego, kompozytorzy, poeci i wykonawcy – Osiecka, Jarecki, Konieczny, Zarycki, Młynarski, Demarczyk, Lubaszenko, Tutinas, Długosz, Grechuta, Rodowicz, Pietrzak, Kofta, Szczepanik, Preisner, Kuryło, Pawluśkiewicz, Sipińska, Gintrowski, Kaczmarski, Cygan (pozostańmy tylko przy nich) – to ludzie, bez których polska piosenka, co do tego nie mam żadnej wątpliwości, byłaby mialka i bezbarwna, może byłaby głośna i w zgodzie z ogólną tendencją coraz głośniejsza, ale pozbawiona pięknego ducha poezji.

Na początku lat 60. startował Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu i prawdę powiedziawszy, o jego poziomie przez następne lata w znacznej mierze decydowały wyniki innego festiwalu, także w tym czasie startującego – krakowskiego festiwalu piosenki studenckiej i autorzy wywodzący się ze studenckiej kultury. Zdobycy głównych laurów mieli gwarantowany debiut na opolskiej estradzie. Tak zaczynała się niejedna kariera piosenkarska, żeby tylko wymienić sztukę Ewy Demarczyk, Piotra Szczepanika, Maryli Rodowicz czy Marka Grechuty. Młodzi absolwenci szkoły teatralnej, historii sztuki, AWF-u, medycyny czy architektury zmieniali nagle fach i – na szczęście – zaprzędawali duszę polskiej estradzie i polskiej piosence. Coraz częściej komponowano nowe piosenki – już w profesjonalnym obszarze – ze słowami Młynarskiego, Osieckiej, Kofty, Pietrzaka, Kuryły i wielu innych ich młodszych następców.

Jesienią 1962 r. jako student pierwszego roku wrocławskiej polonistyki, z dyplomem konkursu recytatorskiego w kieszeni, bardzo pragnąłem dostać się do teatru Kalambur. Zanim jednak znalazłem się pośród tłumu młodzieży na przesłuchaniach w sali lustrzanej Pałacyku, a w następstwie tego w teatralnym zespole, odwiedziłem pewnego wieczoru pałacową Piwnicę pod Edulem, gdzie kalamburowcy „wystawiali kabaretowe kawałki”. Na ogół było zabawnie. Ale kiedy późną nocą wracałem pustymi ulicami do domu, nie mogłem uwolnić się od miłego duszy zauroczenia, nie mogłem pozbyć się z pamięci przepięknej melodii piosenki, którą śpiewała wielkooka, pełna uroku i urody Maria Alaszewicz, studentka farmacji. Kompozytorem tej piosenki był plastyk Andrzej Bień, słowa napisał geolog Ryszard Wojtyłło. Wszystkie te nazwiska słyszałem po raz pierwszy, tak jak po raz pierwszy widziałem zjawiskową piosenkarkę Marię A. No i w czasie mojego wędrowania przez ciemny Wrocław po skończonym przedstawieniu bez przerwy nuciłem... „[...] a ja mam swój intymny mały świat, hen za morzem smutku, za górami marzeń – tam, wiedzie doń zagubionych ścieżek ślad, senne półksiężycy mogą wskazać drogę wam...” (cytuję z pamięci).

Nieco później krakowski festiwal piosenki studenckiej zakończył się następującym wynikiem: pierwszą nagrodę (*ex equo* z Marianem Kawskim) zdobył Edward Lubaszenko z Kalamburu, który śpiewał swoim charakterystycznym basem *Monsieur Bernarda* (słowa B. Litwińca wg J. Preverta), drugą nagrodę przyznano Ewie Demarczyk z krakowskiej Piwnicy pod Baranami za wykonanie *Karuzeli z Madonnami* Zygmunta Koniecznego wg wiersza Mirona Białoszewskiego, trzecia była Maria Alaszewicz z Kalamburu śpiewająca *Intymny świat*, następną nagrodę – o ile dobrze pamiętam – otrzymał Piotr Szczepanik, student z Lublina, co śpiewał – nie po mnę. W świat prawdziwego sukcesu i sztuki

pofrunęli natychmiast Zygmunt Konieczny, Ewa Demarczyk i Piotr Szczepanik, podobnie cztery lata po nich wystartowali do wielkiej kariery Jan Kanty Pawluśkiewicz, Maryla Rodowicz i Marek Grechuta, jeszcze później – Jacek Kaczmarski i Przemysław Gintrowski, a potem Grzegorz Turnau.

Edward Linde-Lubaszenko został – po porzuceniu studiów medycznych – zawodowym aktorem, dzisiaj jest profesorem sztuki aktorskiej w Krakowie. Maria Alaszewicz długi czas śpiewała amatersko w Kalamburze, później zawodowo na polskich estradach, ale wielkiej kariery nie zrobiła i w pewnym okresie wróciła do wyczonego zawodu magistra farmacji. Jej piosenkę *Intymny świat* spopularyzowała w Polsce swoim wykonaniem Iga Cembrzyńska. I była to jedyna piosenka spośród kilkunastu stworzonych w Kalamburze, która została skromnym, bo skromnym, ale szlagierem. Piosenka o panu Bernardzie w wykonaniu Edwarda Lubaszunki, podobnie jak śpiewana przez niego na festiwalu opolskim *Ballada o leniwym Prosperze*, nie zdołały się przebić w strefę „podwyższonej popularności”. Podobnie jak pozostałe, w większości komponowane przez Andrzeja Bienia, w znacznej części pisane przez Ryszarda Wojtyłłę.

Trzeba wiedzieć, że poza Bieniem komponowali także dla Kalamburu Jerzy Wojciechowski (mistrz świata w szpadzie, skądinąd inżynier i marchand), nieżyjący już Jerzy Pakulski (w latach 50. twórca kwartetu jazzowego), Zbigniew Piotrowski (altowiolista symfoniczny i jazzowy saksofonista), Bogusław Klimsa (geolog muzyczny), Wincenty Bobrowicz (zawodowy flecista), Jan Węglowski (z wykształcenia polonista), Lea Wygodzka (emigrantka), Janusz Bartosik i sporadycznie inni, którzy nastali po moim odejściu z teatru w 1974 r. No, ale najważniejszy tutaj jest Andrzej Bień. Skąd on się w ogóle w sztuce wziął? Jakim prawem? Dlaczego właśnie on?

Człowiek ze szczerą twarzą stworzoną do uśmiechu, człowiek, który jest całkowitym abstynentem, który nigdy w życiu nie klnie, przypuszczam też, że nie kłamie, jest ludziom życzliwy, cienia w nim zawiści nie ma, jest spokojny i skromny niekiedy ponad miarę, ma na co dzień dyskretne poczucie humoru, jest optymistycznie do ludzkiego żywota nastrojony, dawno temu po bożemu ożenił się z Małgosią, chodzi do kościoła i jest punktualny, no i ma superzdolnego syna Mateusza, wykładowcę w Akademii Muzycznej w Krakowie. Wszystko to jako artystę powinno go całkowicie dyskredytować. A on potrafi jednak być – nie do uwierzenia, gdy się zważy wymienione wyżej cechy charakteru i temperamentu – naprawdę wybitnym, wielokrotnie nagradzanym na różnego rodzaju wernisażach i konkursach malarzem, potrafi być – czego dowodem jest niniejsze wydawnictwo – fantastycznym też, wyrafinowanym i dowcipnym kompozytorem. Oczywiście, skończył w terminie studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (dzisiaj – Akademia) we Wrocławiu. Nie skończył, o ile wiem, żadnej uczelni wyższej z nauką pianistyki i kompozycji. A po swoich studiach ze specjalnością architektury wnętrz z właściwą sobie normalnością zatrudnił się na etacie i zaczął projektować meble. Na szczęście czasami pozostaje artystą.

Od razu uwaga: piosenki pomieszczone w wydanym A.D. 2011 tomiku (*Piosenki ze studenckiego teatru Kalambur*) to nie jest cała twórczość muzyczna Bienia, to tylko wybór. Pozostają (jeśli gdzieś uchowały się partytury) wspaniałe oprawy dużych widowisk poetyckich *Kurt* i *Futurystykon*, muzyka do inscenizacji *Chmur*, *Dobrodzieja złodziei*, *Malowanej skrzyni* i kilku innych przedstawień Kalamburowych, nie mówiąc już o udziale w aranżacjach i nagraniach tych ilustracji muzycznych. Jako kompozytor – moim zdaniem – Bień jest obdarzony podwójnie wzmocnionym słuchem muzycznym, nie muszą dodawać, że słuchem absolutnym. Pisywał najczęściej muzykę do

dostarczonych mu gotowych już tekstów, więc musiał w nich usłyszeć właściwą tonację estetyczną. Czynił to w sposób dyskretny, ale nadzwyczaj trafny i niemal *prima vista*. Przypuszczam, że w poprzednim gdzieś wcieleniu Bień kąpany był w lirycznych melodiach, co go szalenie bawiło i dlatego na tym leż padole potrafił wysnuwać spod palców takie piękne i oryginalne frazy jak choćby te tworzące *Intymny świat*, *Dżamble* czy *W olbrzymim mieście*. Przy tym wszystkim Bień ma też olbrzymie – w swoich kompozycjach – poczucie humoru i to jest drugie jego słuchu wzmocnienie. Takie piosenki jak *Słoniątko* lub ostre „tangułce” pod tytułem *Elizabeth* czy *Pamięta mech* (w gruncie rzeczy muzyczne pastisze) – wyjaśniają wszystko. Są to utwory, których słucha się z prawdziwą przyjemnością, utwory – zdawałoby się – łatwe. Ale to pozory. Żeby z Bieniowej piosenki wyciągnąć wszystkie smaki i barwy trzeba naprawdę dużego talentu i ogromu pracy. Mieli ten talent i ochotę do pracy Kalamburowi wykonawcy, a zwłaszcza wykonawczynie. Obok Marysi Alaszewicz doskonale zapowiadała się jako piosenkarka obdarzona ciekawą barwą głosu Krysia Konieczna (dzisiaj pani Krotoska). Startowała w wielu przeglądach i konkursach z pewnymi sukcesami, ale ostatecznie została zawodową aktorką dramatyczną z ambicjami w swoim teatrze jednego aktora.

Andrzej Bień ze swymi skłonnościami muzycznymi był dziecieniem czasu poszukiwania własnej formuły lirycznej w szarej rzeczywistości. Nic dziwnego więc, że trafił do Kalamburu, bo kończył się już żywot pierwszych we Wrocławiu prób kabaretowo-piosenkarskich teatrzyków Co Nie Co i Ponuracy. Wystarczy przypomnieć tytuły pierwszych spektakli Kalamburu: *Konfiskata gwiazd* i *Po ulicach miasta chodzi moja miłość*, które to poetyczne bajania stworzył Bogusław Litwiniec (teoretyczny fizyk), współtwórca tego teatru pospołu z Eugeniuszem Michalukiem (polonistą). Niezależnie od kolejnych, coraz poważ-

niejszych i czasami śmieszniejszych premier – to właśnie poetyckość i liryzm naznaczyła działalność tej młodej sceny. I chociaż mówi się, i chyba słusznie, że największym wydarzeniem w historii Kalamburu była inscenizacja *Szewców* Witkacego w reżyserii Włodzimierza Hermana (1965), to na drugiej szali należy położyć nie mniej wybitne próby stworzenia autonomicznego gatunku – teatru poezji, a w nim choćby *W rytmie słońca* – widowisko wyreżyserowane przez Bogusława Litwińca według poematu Urszuli Koziół pod tym samym tytułem, wcześniejsze – *Dwunastu* wg A. Błoka, *Słowo o Jakubie Szeli* wg B. Jasieńskiego, *Pugaczow* wg S. Jesienina (wszystkie przedstawienia reżyserował W. Herman), *Kurt i Wesela słowiańskie* (reż. W. Herman, tekst: M. Grześczak), także *Futurystykon* (reż. W. Herman, scenariusz: M. Orski). Niemal we wszystkich tych pracach maczał swoje muzyczne palce Andrzej Bień. Był kompozytorem i jakże często ofiarnym akompaniatorem.

Mówiło się też o – jako odrębnym podgatunku scenicznym – kabarecie piosenki. W swojej czystej postaci zjawiał się on podczas premier *Zabawy z piosenką* (1965, słowa: R. Wojtyłło, muz. A. Bień, reż. W. Wolnicki) i *Faty mruganej* (1967, scenariusz i reż. P. Załuski, muz. m.in. A. Bień, słowa m.in.: J. Kofta, J. Pietrzak i N. Tenenbaum). Potem raz jeszcze odżył w *Krawcach*, choć teksty *stricte* kabaretowe były tu chyba istotniejsze niż piosenki. Bo też próby stworzenia typowego kabaretu na Kalamburowej scenie miały swoje długie tradycje. Drugą w kolejności premierą Kalamburu była wszak *Pochwała groteski*. Następne widowiska kabaretowe to m.in.: *Pijany guz*, *Anioł sterany*, *Skandal w piwnicy*. W nich objawiały się talenty aktorskie nieżyjących już Janusza Hejnowicza i Ryszarda Uklańskiego, Jurka Ambrożewicza, samego Litwińca, przemknęły też po tej scenie talenty popularnych w przyszłości: Anny German i Poli Raksy.

I co z tego pozostało w polskiej pamięci? Niestety, prawie nic, a raczej zupełnie nic.

Wali więc w moją głowę jak pałka pytanie: Dlaczego tak się stało, że niczego nie wylansowano, choć piosenki były tego warte? Ano – po prostu, nikt o tym wtedy nie myślał. Spektakl leciał za spektaklem, a przy końcu ulatywał w siną dal. Niestety, nie w stronę Warszawy. Bo prawdę powiedziawszy, w owych czasach jedynie Warszawa i odpowiednie kręgi dobrze umiejscowionych tzw. działaczy kultury miały tę moc sprawczą, że piosenka zostawała zgłoszona na najważniejsze festiwale, do nagrań, do wydawnictw, do repertuaru najbardziej popularnych piosenek i piosenkarzy. Trzeba więc było siedzieć nieustannie w Warszawie i próbować kręcić te kogle-mogle. Niewiele osób w Polsce potrafiło to fachowo czynić, niewielu osobom ze studenckiej niwy spoza Warszawy to się udało. Ci z Wrocławia, a konkretnie z Kalamburu, nie

mieli na to czasu ani ochoty. Wypada żałować, ale cóż zrobić...

Natomiast dobrze się stało, że wyszedł choć ten jeden zbiór piosenek Andrzeja Bienia. Stało się nawet bardzo dobrze, bo to naprawdę pokład czystego złota. To zbiór perełek, które należałoby wkomponować w jakiś efektowny naszyjnik. Na przykład w repertuar kogoś, kto chciałby wystartować we wrocławskim festiwalu piosenki aktorskiej albo podrasować sobie recital lub przygotować występ na krakowskim festiwalu piosenki studenckiej. Piosenki Bienia zaopatrzone w doskonałe teksty dają śpiewającemu aktorowi fantastyczne możliwości wykazania się pomysłem, muzykalnością, humorem, dobrym gustem i głosem. Nic, tylko czerpać pełnymi garściami. Mam nadzieję, że tego właśnie się doczekamy. Z pożytkiem i z przyjemnością dla wszystkich.

Andrzej Bień *redivivus?* Fiat!

KLASYCZNY KOMPOZYTOR... MUZYKI ROZRYWKOWEJ

z Lucjanem Kaszyckim rozmawia Andrzej Pacuła



O PIOSENCE

Pacuła: *Panie profesorze, zacznijmy naszą rozmowę od pytania zgoła banalnego i oczywistego: Co to jest piosenka?*

Kaszycki: Piosenka ma co najmniej kilka estetycznych i magicznych cech, których nie można, tak po prostu, ująć w jedną regułę. Najprostsza z nich mówi, co prawda, że to utwór wokalny-muzyczny, ale czym jest w istocie? Jeżeli sięgnąć do historii muzyki, to piosenkę można uważać za mniejszą formę klasycznej pieśni. Nie ma między nimi różnicy formalnej, w sensie gatunkowym. Bo czy bardzo się różni współczesna piosenka od pieśni Schuberta? No nie, on właściwie pisał piosenki swojej epoki, pewnie nie spoglądając w stronę Paryża, gdzie za sprawą Bérangera i jego kolegów¹ wykluwała się piosenka w sensie, w jakim dzisiaj ją pojmujemy. A nasz wielki kompo-

zytor Moniuszko? Przecież też pisał piosenki. Bo czym w istocie jest jego *Śpiewnik domowy* jak nie zbiorem piosenek, często nawet żartobliwych. *Mazurek Dąbrowskiego* był kiedyś piosenką żołnierską, tylko śpiewaną tyle razy w takich miejscach i w takich okolicznościach, że w końcu stał się hymnem, pieśnią narodową. To są piosenki tamtych czasów i – jako twór muzyczno-wokalny – nie zmieniły się zasadniczo. Mogą składać się z trzech części: A, B, C – gdzie C to jest refren, A i B to *canto* – i każda z nich może mieć określoną liczbę taktów, na przykład osiem, szesnaście lub liczbę nieparzystą, jeżeli kompozytor potrafi utrzymać odpowiednie proporcje. Mówię rzecz jasna o piosenkach komponowanych i aranżowanych, czyli nie całkiem współczesnych.

Jaka – pana zdaniem – jest rola tekstu w kształtowaniu estetycznych wartości piosenki?

¹ Na początku XIX w. P.I. Béranger, M.A. Désaugier i G. Nadaud założyli stowarzyszenie piosenkarzy i poetów „Cavéau” i rozwinęli kulturę piosenki w Paryżu.

Piosenka jest zwykle jakąś opowieścią, która powinna być zrozumiała dla każdego słuchacza. Musi mieć jasny język, taki, jakim piszą dobrzy tekściarze. Bo wtedy jest on wyczełowany, z ciekawym słownictwem, z tajemniczymi sensami, które inspirują kompozytora i wykonawcę. Forma i treść tekstu zobowiązują do zachowania pewnych zasad przy komponowaniu muzyki. Bo jeżeli kompozytor robi błędy formalne, stylistyczne, to niszczy w ogóle pomysł wiersza, jego styl, formę. To oczywiste. Więc dopiero po rzetelnym odczytaniu tekstu, przeniknięciu go do cna, można myśleć, jak ma wyglądać muzyka, jaka może być melodia i do melodii słów i do – że tak się wyrażę – melodii treści.

To są sprawy szalenie ważne i ze sobą spójne. Na przykład takie słówka jak „huk”, „trzask” i „gong” są pozornie jednosylabowe, więc można je wszystkie opatrzyć jedną, krótką nutą. Ale po głębszym zastanowieniu dojdziemy do wniosku, że przecież „gong”, dłużej brzmi niż „trzask” i trzeba to jakoś pokazać. A często słyszę, że słówko „błąd” śpiewa się na długim „aaaa” – nie wiadomo dlaczego... Błąd jest przecież krótki, to zwykle chwila, moment, kiedy coś, co było dobre, staje się złe, niewłaściwe – błędem właśnie. Dlaczego to rozciągać?

Jeżeli dostawałem tekst i do niego pisałem muzykę, to najpierw szukałem w nim rytmu. Czytałem go tyle razy, aż rozumiałem jego rytm i melodię poszczególnych słów, zwłaszcza zaśpiew słów kluczowych dla treści piosenki. Właściwe odczytanie rytmu zapobiega popełnianiu muzycznych błędów ortograficznych, o czym się dzisiaj pochopnie zapomina.

W przebiegach motywiczych muzyka lubi symetryczność, więc w tekstach ważna jest też symetria, to oczywiste, wiersz niesymetryczny

jest trudny do napisania. Można sobie i z tym poradzić, ale to wszystko jest warsztat. Jeżeli kompozytor ma opanowany warsztat klasyczny, to wie, co zrobić z tekstem niesymetrycznego wiersza, w którym nie można nic zmienić, bo wyszedł spod pióra Herberta czy Różewicza.

Gdy pracuję z profesjonalnym tekściarzem, zawsze można jakieś słowo zmienić, podmienić, żeby uzyskać właściwe symetrie, rytm, akcent. Tak nam się dobrze układała współpraca z Tadeuszem Śliwiakiem² za czasów krakowskich (1960–1974), z którym napisaliśmy może z trzydzieści piosenek. Był bardzo dokładny w pracy. Kiedy dostawał najpierw muzykę, to dotąd nie ruszył piórem, dopóki jej całkowicie nie przeniknął, nie rozumiał. A kiedy najpierw pisał tekst, to zawsze to było meliczne. Niektóre z nich włączał potem do tomów wierszy. Bo w istocie były wierszami. Muszę powiedzieć, że z naszego wspólnego repertuaru cenię szczególnie piosenkę *Osobni*. Śpiewała ją Urszula Popiel...

...i to z powodzeniem, bo piosenka otrzymała pierwszą nagrodę na ogólnopolskim konkursie Polskiego Radia w roku 1968. A w jakiej formie posyłał pan muzykę pani Osieckiej, ona w Warszawie, pan w Krakowie – czy pisał pan prymki?

Nie. Nagrywałem na fortepianie i posyłałem jej taśmę. Ona miała dobry słuch i radziła sobie z tym świetnie. Warsztatowo bezbłędna. W tamtych czasach myślenie, kto ma napisać tekst, kończyło się zwykle czymś oczywistym, najlepiej, jak to napisze Osiecka.

Co pan sądzi o etykietowaniu piosenek przymiotnikami: artystyczne, literackie, aktorские, estradowe, autorskie itd. Czy te określenia rzeczywiście mają cechy dystynktywne?

²Tadeusz Śliwiak (1928–1994) – poeta, tekściarz, scenarzysta, dziennikarz, redaktor; absolwent krakowskiej szkoły teatralnej.

Odpowiedź moja jest dość prosta – nie lubię tych podziałów. Piosenka w jakiejś mierze wywodzi się z tańców ludowych i wiele z nich jest nadal pisanych jako taneczne. Czy zatem taki fantastyczny shimmy jak *Ja się boję sama spać* jest piosenką taneczną, przedwojenną, kabaletową, filmową? Można mnożyć przymiotniki *ad libitum*, tylko po co? I co to znaczy, że piosenka jest artystyczna? Czy to, że jest doskonała, logiczna, że spójna we wszystkich elementach struktury tekstu, muzyki i wykonawstwa? No, ale to każda piosenka powinna taka być. A piosenka aktorska? Właściwie nie ma innego uzasadnienia tego podziału jak tylko to, że dotyczy profesji osoby wykonującej. Owszem, piosenka wykonywana przez aktorów, ludzi mających jakiś warsztat, rzeczywistość może być dobrze wykonana dykcyjnie, dobrze muzycznie, dopracowana frazowo, ale to przecież jest standard, zestaw obligatoryjnych wymogów wobec każdego, kto szanuje swoją sztukę i publiczność, wykonawcy.

Czyli poprawna nazwa takiego festiwalu powinna brzmieć: „festiwal piosenek śpiewanych przez aktorów”?

Tak. W rzeczy samej tak. Szufiadkowanie na siłę, że to będzie piosenka rozrywkowa, a to taneczna, to piosenka aktorska, a to artystyczna wydaje się błędem. Piosenka ma być piosenką. Dobrą i dobrze wykonaną.

Więc bardziej nam są potrzebne festiwale „piosenek dobrych i dobrze wykonanych”?

Coś takiego.

A piosenka autorska?

Muszę się przyznać, że mam dość niskie zaufanie do tego rodzaju piosenki. Bo rzadko trzy podstawowe elementy piosenki są na tym samym poziomie. Rozumiem, że bardowskie piosenki kierują uwagę na tekst, ale czy to znaczy, że należy lekceważyć formę muzyczną?

Bywałem kilka razy w jury Festiwalu Piosenki Autorskiej i muszę powiedzieć, z przykrością, że tam raczej znalazłem potwierdzenie swojej opinii – dobra piosenka powstaje dopiero wtedy, kiedy pracuje nad nią tekściarz, który wie, o czym pisze i jak, kiedy muzykę robi człowiek, który ma odpowiedni warsztat i, na koniec, kiedy wykonawca realizuje wszystkie kanony wykonawcze wobec prozodii, muzyki i interpretacji. Twierdzą, że widoczna na naszym rynku festiwalowo-radiowo-telewizyjnym zachłanność autorów i wykonawców piosenek, żeby mieć zysk z tantiem za tekst i za muzykę, doprowadziła do znacznego obniżenia jakości. Powstają jakieś karykatury, piosenki ubogie, niedokształcone, z przerostem słów w stosunku do możliwości melodycznych albo odwrotnie – z melodią dobrze zrobioną, do której nijak nie pasują ani słowa, ani interpretacja. Przed wielu laty Jerzy Abratowski, świetny muzyk i bardzo sympatyczny kolega kompozytor, powiedział do mnie żartem: słuchaj, piosenka, żeby była dobra, musi coś przypominać, a najlepiej jak przypomina inną, bo wtenczas ją lepiej zapamiętują i szybko staje się popularna. (*śmiech*) Coś w tym jest.

À propos przypominania. Kiedyś w związku z pisaną muzyką teatralną musiałem przestudiować literaturę muzyki staroangielskiej, z epoki Szekspira. I kiedy tak się zacząłem w to wgłębiać, to nagle zauważyłem, że mi to coś przypomina, mianowicie – piosenki Beatlesów, których zawsze z przyjemnością słucham, bo są po prostu dobrze napisane. Natrafiłem na zwroty melodyczno-harmoniczne, niemal dosłownie przypominające niektóre ich piosenki, które tylko inaczej zrytmizowali i zmodyfikowali. Wyszli od piosenek staroangielskich, nie wiem: świadomie czy podświadomie, jakby od przedszkola byli nimi przesiąknięci. Melodia, tekst zwykle baladowy jak np. *Eleonor Rigby* – to wszystko było bardzo podobne. Oczywiście, to żaden plagiat, tylko umiejętne wykorzystanie korzeni kulturowych.

Czy pan profesor obserwuje współczesne życie muzyczne, ogląda w telewizji festiwale piosenek, bywa na nich?

Opola ostatniego (2015) nie oglądałem. Nie dostrzegłem sensownej potrzeby. Oglądałem kilka poprzednich festiwali i straciłem estetyczną przyjemność ich słuchania, że tak to ogólnie określe. Zwróciłem tylko uwagę na swoisty fenomen, że piosenka popularna wróciła do swoich źródeł w tańcu. Ale przybiera to formy wręcz karykaturalne. Niemal wszystko na estradzie musi się ruszać: nie tylko balet, soliści, muzycy, dyrygent, ale w ogóle cała scena się trzęsie. To jakaś groteska. Rzadko bowiem jest to przemyślana, harmonijna choreografia. Najczęściej to po prostu fitness, gimnastyka na estradzie. Ktoś taki jak np. The Platters pozostałby w ogóle niezauważony, bo oni śpiewali zamiast się gimnastykować.

Ale akurat podczas tego festiwalu honorowano panią Sławę Przybylską³, również i za wybitną interpretację pana piosenki – „Pamiętasz była jesień”.

Dowiedziałem się o tym od mojej bratowej, a w kilka dni potem Sława [Przybylska] przesłała mi biuletyn festiwalowy i miałem okazję złożyć jej gratulacje. Ta nagroda to rzeczywiście dobra wiadomość, bo okazuje się, że Polskie Radio i publiczność opolska nadal cenią piosenki komponowane i szlachetnie wykonane.

Ale to nie jest tak, że mnie współczesna piosenka nie interesuje, przeciwnie. Staram się w miarę możliwości ją rozpoznawać i wciąż czekam na pojawienie się jakiegoś zjawiska, czegoś, co mnie zachwyci. Nie chcę generalizować mojego poglądu na cały obszar muzyki rozrywkowej, ale w odniesieniu do tego

obszaru, który znam, mogę powiedzieć, że sporo młodych wykonawców śpiewa, zupełnie lekceważąc formę muzyczną, byle tylko tekst zmieścić w jakiejś frazie, z błędami w prozodii. Nikomu to nie przeszkadza. A prozodia tekstu musi być zachowana, i w muzyce, i w wykonaniu, bo to abecadło, to świętość języka tworzonego przez stulecia. A te błędy dzisiaj się plenią. Nie będzie pisał dobrych piosenek ktoś, kto nie wie, jak to się robi, kto nie zna co najmniej alfabetu muzycznego. Mówię to w oparciu o ponad sześćdziesięcioletnią praktykę i obserwację. Miałem do czynienia z olbrzymią liczbą amatorów, z których nic nigdy nie wyszło, mimo że poświęcałem im tyle samo czasu albo i więcej, co studentom akademii. Brak talentu wyklucza możliwość stworzenia czegoś sensownego. Jeżeli coś wyrazistego zauważam, to znaczny wzrost poziomu śpiewających aktorów i po szkole warszawskiej, i po szkole krakowskiej. Faktem jest, że również życie ich do tego zmusza, bo muszą być w jakiś sposób bardziej uniwersalni, nie każdy znajdzie zatrudnienie w dobrym teatrze dramatycznym czy muzycznym.

Powiedział pan w jednym z wywiadów, że rozrywkę trzeba zawsze traktować poważnie.

Nie mam nic nowego do dodania. Po prostu – traktowanie muzyki rozrywkowej w sposób „rozrywkowy” jest idiotyczne. Poważne traktowanie muzyki rozrywkowej to jest tym samym poważne traktowanie swojego zawodu i siebie jako twórcy.

Czyli warsztat i świadomość środków estetycznych.

Tak. I to coś, czyli talent. Od talentu się zaczyna, ale potem jest praca i budowanie warsztatu. Żeby muzyka rozrywkowa była muzyką

³Na LII Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (2015), podczas gali z okazji 90-lecia Polskiego Radia, Sława Przybylska otrzymała „Diamentowy mikrofon” – najwyższe wyróżnienie radiowe.

właśnie musi być tworzona na warsztacie mistrza, a nie w chałupie partacza, by sięgnąć do przykładów późnośredniowiecznych. Mój dyrektor z liceum muzycznego w Krakowie, kiedy zaczynałem tam uczyć (1957), mówił mi często: słuchaj, dobrą muzykę to można wyczuć nawet wtedy, gdy jest zagrana jednym palcem. Nie wierzyłem mu. Ale przekonałem się w moim dość długim życiu kompozytorskim i pedagogicznym, że rzeczywiście tak jest. Zagrasz jednym palcem fragment i już wiesz, czy masz do czynienia z dziełem, czy z przeciętnością.

A jak się pan odnosi do słynnego powiedzenia Włodzimierza Korcza, że kiedyś się piosenki komponowało, a dzisiaj się je „produkuje”? Dodam – produkuje z komputera.

Owszem, Korcz ma rację, piosenki popularne są dzisiaj w większości „produkowane” w studio, ale nie przez komputer. To tylko narzędzie, wygodne przede wszystkim przy pisaniu partytur, ale samo niczego nie skomponuje. Tu pan nie ma racji. Istnieje takie powszechne przekonanie, że komputer jest przygotowany do komponowania, ale to jest tylko narzędzie, które zrobi dokładnie to samo, co kiedyś robiła maszyna do pisania. Odcisnie na cyfrowej matrycy myśl – geniusz lub partactwo człowieka. Przynajmniej na razie. Trzeba być przede wszystkim muzykiem, żeby wiedzieć, co z tym zrobić.

Co pana inspiruje przy pisaniu piosenek, czyli utworu muzycznego do tekstu lub do wiersza?

Obraz. Jeśli coś widzę inspirującego, to od razu też słyszę. Musi być jakaś przestrzeń dla wyobraźni muzycznej i musi się coś dziać, jakaś fabuła, jakaś wyrazista postać lub postacie. Coś, co pozwala mi na własne wyobrażenie

świata przedstawionego w wierszu czy w teście, jakieś spiętrzone metafory czy symbole, które trzeba rozgryźć. A jeżeli tekst czy wiersz jest narracyjny, balladowy, to nie ma problemu. Jak w *Panu Tadeuszu*, w którym dominuje fabuła, akcja przechodzi z księgi do księgi.

UCZYŁEM SIĘ SAM

Panie profesorze, gdzie i u kogo pan się uczył komponowania piosenek? Lata 50. – na żadnej uczelni nie ma jeszcze wydziału muzyki rozrywkowej.

Pisania piosenek uczyłem się sam. Od strony kompozytorskiej nikt mnie w młodości nie prowadził. Miałem być pianistą. Wręcz wyrzucano mi, że zaniedbuję pianistykę, zaczerniając papier nutowy. (*śmiech*) A ja, od kiedy już miałem jakąś świadomość muzyczną, jakieś już umiejętności, szukałem sposobu na pisanie melodii. Byłem i jestem melodykiem. To ma źródła w moim domu, w mojej muzycznej rodzinie. Ojciec grał na skrzypcach, mama na fortepianie i w naszym domu zawsze się coś śpiewało. Gdy przychodziło Boże Narodzenie, śpiewaliśmy kolędy, niemal wszystkie ze śpiewnika opracowanego przez stryja⁴. A moje pierwsze piosenki, jeszcze bez słów, napisałem w siódmej klasie szkoły podstawowej, nie bez przyczyny pewnej uroczej harcerki ze Strzelina, z którą poznaliśmy się na obozie. Nazywano ją Słowikiem, była zdolna muzycznie i przy harcerskich ogniskach pięknym głosem śpiewała *Polesia czar*. Zakochałem się od pierwszego wejrzenia...

...i słyszenia?

Tak. I słyszenia. Uwiodła mnie jej uroda i głos. Potem czas jakiś pisaliśmy do siebie i wtedy komponowałem dla niej piosenki na fortepian i poryłem w nutach. Po latach z jed-

⁴ *Kantyczki z nutami*, zebrał J. Kaszycki, Kraków 1911 (225 tekstów i 260 melodii kantyczek i kolęd z nutami).

nego z tych utworów zakochanego harcerza zrobiłem motyw muzyczny do filmu Wojciecha Hasa *Pożegnania*. Kiedy przyjechałem na jubileusz, niedługo przed jego śmiercią, to Hasa sobie życzył, żebym przywiózł ze sobą nagranie właśnie tego utworu, kompozycji opartej na motywie napisanym przez zakochanego chłopca. On to wciąż pamiętał. Może, jak to mówił Abratowski, ten motyw i jemu coś przypominał...

W młodości licealnej dużo słuchałem jazzu, dzięki audycjom Willisa Conovera – to na pewno miało na mnie wpływ, no i muzyka filmowa – *Pod dachami Paryża*, *Amerikanin w Paryżu* itd. To wszystko sączyło się do ucha i coś kształtowało. Mnóstwo jest konotacji, że tak powiem, w naszym kompozytorskim warsztacie. Człowiek nawet nie wie, z czego korzysta. Wierzy, że pisze swoje, oryginalne, a tymczasem korzenie tego sięgają w jakieś odległe regiony, których sobie nawet nie uświadamia. Pewien kolega kompozytor zadzwonił do mnie ostatnio i zagrał mi przez telefon utwór tylko co skomponowany. I pyta – co ci to przypomina? Mówię, że nic, nic mi nie przypomina. A on na to – to dobrze, bo się martwiłem, że to coś przypomina, tylko nie wiedziałem co. Więc i takie sytuacje nam się zdarzają.

W 1953 r. zaczął pan studia w krakowskiej wyższej szkole muzycznej, kto, a może co, wspierało pana wówczas w rozwijaniu swojego warsztatu kompozytora piosenek?

Moje możliwości kształtowania warsztatu znacznie się poszerzyły, kiedy już na drugim roku studiów (1954) dostałem posadę kierownika muzycznego w Teatrze „Grotoska” w Krakowie, który pod dyrekcją Jareńców miał wtedy świetny okres. Później zresztą też. Pisałem

muzykę do niektórych spektakli, a w nich także piosenki. Miałem więc, w przeciwieństwie do studentów kompozycji uczonej „na sucho”, już na studiach zarówno możliwość komponowania w różnych stylach, jakich wymagał teatr, jak i możliwość odsłuchania wykonań swoich utworów. To mnie bawiło i to mnie uczyło. Człowiek od razu wiedział, co zrobił dobrze, co źle. Świetna szkoła.

Pamiętam też jedną lekcję profesora Wiechowicza. Napisałem – jako zadanie na jego zajęcia – pieśń na chór do wiersza *Kuźnia* Stanisława Kaszyckiego, zresztą mojego stryjecznego brata. Tam jest taki fragment: „ogień pali – miech dmucha”, na którym Wiechowicz wytłumaczył mi technikę analizy tekstu tak dosadnie i jasno, że to mi pozostało na całe kompozytorskie życie. Wysłuchał mojego utworu i powiada: napisz to inaczej, mianowicie – „miech dmuuuucha”, a nie: „mieeeeeech dmucha”. „Dmucanie” trwa długo i trzeba to w muzyce pokazać. I wkrótce tę naukę zastosowałem w piosence *To wszystko z nudów*⁵. Te „nudy” w refrenie rozciągnąłem na samogłosce „u” (*nuci*): „[...] to wszystko z nuudów”, bo nudy, co oczywiste, przecież są i nudne, i trwają czas jakiś. A dodatkowo, w tej piosence te „nudy” odgrywają ważną rolę, są przyczyną dramatu, czegoś straszliwego, co stało się właśnie z „nudów”. I Sława [Przybylska] te „nudy” świetnie wydobyła na pierwszy plan, zgodnie z moją intencją. Taki drobiazg warsztatowy, a ważny.

Pamiętasz była jesień⁶ i inne piosenki

*Pamiętasz, była jesień,
Mały hotel „Pod różami”, pokój numer osiem,
Staruszek portier z uśmiechem dawał klucz.
Na schodach niecierpliwie
Całowałaś po kryjomu moje włosy.*

⁵ *To wszystko z nudów* (*Ruda Baśka*), sł. Agnieszka Osiecka, premiera: Sława Przybylska, STS, 1961.

⁶ *Pamiętasz była jesień*, muz. Lucjan Kaszycki, słowa: Andrzej Czekalski, Ryszard Pluciński, premierowe wykonanie: Sława Przybylska w filmie *Pożegnania*, reż. Wojciech Has, 1959.

Czy więcej złotych liści było,
 Czy twych pieśzczoł, miły,
 Dzisiaj nie wiem już.
 Odszedłeś potem nagle, drzwi otwarte,
 Liść powiewem wiatru padł mi do nóg
 I wtedy zrozumiałam: To się kończy.
 Pożegnania czas już przekroczyć próg.
 Pamiętasz, była jesień,
 Pokój numer osiem, korytarza mrok.
 Już nigdy nie zapomnę hoteliku Pod różami,
 Choć już minął rok.
 Kochany, wróć do mnie, ja tęsknię za tobą
 I niech rozstania, kochany, nie dzielą nas już.
 Pociągi wstrzymać, niech nigdy już listonosz
 Złych listów nie przynosi pod hotelik róż.
 Odszedłeś potem nagle...

Jest pan autorem piosenek, które bez wahania można zaliczyć do „klasy piosenek pana Kaszyckiego”. Ale w tej klasie, wśród uczennic zdolnych i zdolniejszych, jest jedna prymuska – „Pamiętasz była jesień”, piosenka, która stała się przebojem już czterech pokoleń, a o której krytyk filmowy napisał, że „to chyba najpiękniejsza polska piosenka filmowa”⁷ – i dodam: ale w interpretacji Sławy Przybylskiej – nie tylko według mnie – wciąż niedoścignionej.

Tę piosenkę napisałem w nocnym pociągu gdzieś między Krakowem a Łodzią. I zapisałem co do jednej nuty. Potem w domu nic właściwie nie zmieniłem, dopisałem tylko akompaniament. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie napisałem od razu tej piosenki, ale *leitmotiv* filmu. Has bowiem zażyczył sobie, żebym zaproponował przynajmniej dwa *leitmotivy*. Ten był pierwszy, a drugi był motyw z piosenki, którą napisałem w wieku czternastu lat, gdy byłem zakochanym harcerzem. Has wybrał oba, ale zaproponował, żebym z tego pierwszego zrobił jeszcze piosenkę. Nie spotkał

się z moim entuzjazmem. Uważałem, że nikt z popularnych wówczas piosenkarzy tego nie zaśpiewa i wystarczy sama muzyka, bez słów. Ale Has się uparł. No i miał rację. Ten drugi motyw zresztą też wszedł do filmu jako temat muzyczny którejś sceny dansingowej.

Pamiętasz była jesień jest przykładem osobliwej formy tanga, które tym się różni od innych tang czy piosenek typu odeonowego, że ma układ a + b + c + b + a + c – wynikł on z akcji filmowej. Has chciał mieć w piosence fragment instrumentalny, na którym mógłby puścić dialog pary bohaterów granych przez Wachowiak i Janczara. Więc zrobiłem powtórzenie instrumentalne tego fragmentu od słów – „Kochany wróć do mnie, ja tęsknię za tobą”, potem leci „b” i „a”, czyli nie tak jak w większości tang, gdzie jest „a + b”, no i na koniec znowu „c” – kłamra piosenki. To jest tzw. huk muzyczny, forma istniejąca, której nie wymyśliłem, ale ją polubiłem, i w takiej formie napisałem potem jeszcze kilka piosenek. Spodobało mi się w niej to, że nie jest taka symetryczna, układna do końca.

Mimo wyrafinowanej formy muzycznej piosenka stała się przebojem, który zawędrował pod strzechy. We wszystkich możliwych plebiscytach popularności „piosenek wszechczasów” plasuje się w czołówce, a płyta Sławy Przybylskiej (1963) z tą piosenką pobili ówczesne rekordy nakładów fonograficznych.

Sam byłem rozwojem sytuacji nieco zaskoczony. Bo piosenka rzeczywiście trudna. Operuję w niej rozłożonymi czterodźwiękami akordów zmniejszonych i zwiększonych, dużą liczbą interwałów sekundy małej i wielkiej, ambitusem przekraczającym normy przeciętnej skali wokalne. Fakt ten dowodzi, że kompozytor ma szansę przemycać wartości muzyczne w utwo-

⁷ J. Armata, *Moja (filmowa) muzyka*, „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 10: „Kaszycki jest autorem wielu piosenek, które można usłyszeć w filmach, m.in. *Rozstaniu* (1960) Hasa, *Gangsterach i filantropach* (1962) J. Hoffmana i E. Skórzewskiego, *Domu bez okien* (1962) S. Jędryki czy serialu W. Lesiewicza *Doktor Murek* (1979), ale żadna z nich nawet nie zbliżyła się – ani popularnością, ani jakością, ani wykonaniem – do *Pamiętasz, była jesień...*”

rze popularnym i wpływać na podnoszenie kultury muzycznej, ułatwiać odbiorcom odrzucanie muzycznej szmiry i banału, którymi dzisiaj jesteśmy zalewani.

Przypominam sobie, że chyba w niecałe dwa tygodnie po filmowej premierze usłyszałem *Pamiętasz była jesień* śpiewaną w krakowskiej restauracji. Co dziwne, śpiewała i solistka, i ludzie przy stolikach. Nieczysto, ale z przejściem. Pamiętam też inny zabawny szczegół. Otóż przechodząc koło kina „Sztuka” [w Krakowie], usłyszałem przez otwarte okno kabiny projekcyjnej muzykę z *Pamiętasz była jesień*. Przystanąłem na chwilę i naraz słyszę z grupy młodzieży stojącej obok głos dziewczyny, która mówi do kolegi: „...i ona teraz odwraca głowę i patrzy na niego”. (*śmiech*) Czyli zapamiętała i piosenkę, i fragment filmu. To mi dało asumpt do rozmyślań, jak w istocie ludzie zapamiętują muzykę filmową. Może też te fakty jakoś tłumaczyć to, że już na miesiąc przed premierą filmu Lucjan Kydryński puszczał piosenkę w swojej *Rewii piosenek*. To była wówczas wyborna forma reklamy przed premierą, bo audycja Kydryńskiego była i popularna, i na wysokim poziomie. A słuchacze radiowi mieli swego rodzaju frajdę, kiedy piosenkę znaną już ze słyszenia „zobaczyli” potem na ekranie.

***Pamiętasz była jesień* na Youtube, komentarze internautów – wybór:**

- Zbigniew Kozłowski: „Z drugiej strony żelaznej kurtyny byłyby to światowy przebój”.
- Andrzej Brochocki: „Mieszkałem w Podkowie, gdy kręcono tam ten film. Byłem statystą na stacji EKD. To był mój świat, moja młodość, moja Polska. Dziękuję za tę piosenkę i za wiele innych”.
- Barbara Dziadkiewicz: „Jakże ona śpiewa. Cudownie, uczuciowo, boleśnie, z nadzieją, lekko... Piękna, w tym swoim niepo-

wtarzalnym głosie. Żal, że coraz rzadziej ją słyszymy. Żal...”

- Ирина Морозова: *Как тонко исполнена песня!*
- Stanisława Żurkowska: „Z tą piosenką związane jest moje życie, poprosiłam kiedyś muzyka w kawiarni o jej zagranie i tak to już zostało. Niedługo będzie 55 lat, jak ją wciąż dla mnie gra”.
- Funsongelon: „Cudowna piosenka. Słuchał jej mój tato. Słucham i ja”.
- Ciemka367: „Każdy z nas ma jakiś hotelik we wspomnieniach... Śliczne te stare piosenki, jako dziecko byłam biernym słuchaczem, teraz wracam do nich z przyjemnością”.
- MaxGeorge56: „Najpiękniejsza polska piosenka! :)”.
- Maksym Chmielnicki: „Sława Przybylska... Jej wielki głos działa na mnie jak narkotyk. Jak jej słucham, to chce mi się żyć, chce mi się kochać...”
- Mizio: „Ale ciary przy tej muzyce są”.

Które wykonanie piosenki „Pamiętasz była jesień” ceni pan najwyżej?

Sława [Przybylska] wykonuje to i w sposób klasyczny, i niezwykle piękny. Ona jest nadzwyczajnie muzykalna, ma piękny, niepowtarzalny głos i, co ważne, kocha poezję, wie, w jaki sposób ją śpiewać. Kilka lat temu (2010) jazzową wersję tej piosenki nagrał Jarek Śmietana z Wojtkiem Karolakiem. Świetne wykonanie, zagrane subtelnie i bardzo intymnie. Dostałem od Jarka [Śmietany] dwa nagrania – studyjne i koncertowe. Oba sprawiły mi naprawdę dużą przyjemność. Pamiętam też wykonanie pani Świątczak. Zaskoczyła mnie, bo chyba jeszcze jako maturzystka dostała pierwszą nagrodę w telewizyjnym programie *Szansa na sukces* i wystąpiła w Opolu. Zaśpiewała klasycznie i muzykalnie, przeszła gładko nad wszystkimi trudnościami i nadała piosence własny wyraz. Dysponuje dużą muzykalnością

i uważam jej wykonanie za najlepsze spośród współczesnych, młodych piosenkarek.

Kilka piosenkarek miało propozycję zaśpiewania tej piosenki na festiwalu opolskim (nie będą wymieniał nazwisk). Na jedną ją się nie zgodziłem, bo najzwyczajniej nie dawała sobie rady, druga z kolei sama odmówiła, bo doszła do wniosku, że prawie niemożliwe jest, żeby po Sławie [Przybylskiej] zaśpiewać tę piosenkę dobrze, no i w końcu zgodziła się Magda Umer. No wiadomo, że ona nie ma takiej skali głosu, by zaśpiewać wszystkie nuty, które napisałem, ale ma swój styl. Skupiła się na przekazaniu tekstu, nastroju, historii, a nie na wartościach muzycznych, wdzięcznie to wyszeptala.

Aż dziw, że ta piosenka nie stała się przebojem światowym? Stracona szansa...

Może. Może i tak, ale dzisiaj to już tylko spekulacja, co by się stało, gdyby... Bo miałem propozycję z teatru na Broadwayu, który chciał tę piosenkę włączyć do jakiegoś musicalu, ale musiałem odmówić. Ówczesna Polska nie miała z USA umowy o prawach autorskich. Nawet gdybym posłał do Nowego Jorku nuty na własną rękę, to ZAiKS nie miałby jak chronić moich praw autorskich. Nie wspominając o miłych konsekwencjach, jakimi ówczesne władze mogły mnie „obdarować”.

Wielu artystom tamtych czasów żelazna kurtyna zablokowała światowe, europejskie kariery.

Tak. Oczywiście. Jak się miał czuć polski muzyk klasyczny czy jazzowy, kiedy słyszał, że uznane europejskie czy amerykańskie gwiazdy grają gorzej od niego? A on nie może tam pojechać, by udowodnić swoje mistrzostwo.

A kto wymyślił Sławę Przybylską jako wykonawczynię tej piosenki do filmu – pan czy Wojciech Has?

Nikt z nas. Kierownik produkcji. Usłyszał ją w radio i podsunął jej nazwisko. Posłuchałem, śpiewała jakąś balladę o kocie, i rzeczywiście zostałem jej głosem zaskoczony, bo piękny. Ale nie wyobrażałem sobie jeszcze, że zaśpiewa to wszystko, co napisałem. I kiedy jej wręczałem nuty, byłem nastawiony, że będziemy razem żmudnie pracować nad materiałem muzycznym. A ona powiedziała, że poradzi sobie sama, ponieważ czyta nuty i gra z nut na gitarze. Więc byłem już spokojniejszy. Nagranie odbyło się w studio Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie, z orkiestrą w małym składzie, z czego nie byłem zadowolony, ale Has chciał dokładnie taki sam skład instrumentów, jaki będzie potem widoczny na ekranie, typowy zresztą dla przedwojennego lokalu dobrej klasy. Sława [Przybylska] przyjechała na nagrania niemal wprost po nocnej podróży pociągiem. Była trochę zmęczona, niemniej jednak skupiona i doskonale przygotowana. I to filmowe nagranie – jak wiadomo na ekranie jest aktorka⁸ odtwarzająca postać piosenkarki – dało początek tej dziwnej historii. Kilku przypadkiem zawdzięczam moje powodzenie.

Bardzo lubię „Piosenkę o wieczornym gościu”, śpiewaną także przez panią Przybylską, którą pan napisał do kolejnego filmu Wojciecha Hasa⁹. Jednak ta piosenka, mająca nie tylko w mojej opinii cechy przeboju, nie osiągnęła popularności „Pamiętasz była jesień”.

A był taki zamiar. Chcieliśmy z Hasem, żeby i ten film zawierał przebojową piosenkę. Ale z przyczyn dla mnie niezrozumiałych Has

⁸ Anna Lubieńska (absolwentka warszawskiej szkoły teatralnej, 1954).

⁹ *Rozstanie*, reż. Wojciech Has, muz. Lucjan Kaszycki (tekst piosenki: Ludwik Jerzy Kern, śpiewa: Sława Przybylska).

podjął niefortunną decyzję – umieścił piosenkę w czołówce filmu i, można powiedzieć, rozproszył ją w przeladowanej treści. Z jednej strony napisy, z drugiej akcja niespójna z treścią piosenki, a z trzeciej sprawa dźwięku – piosenka została usunięta na drugi plan, a na pierwszym są dialogi aktorów, szum silnika ciężarówki itd. Nie wiem, dlaczego Has tak to ustawił, bo w zamysle piosenka miała być komentarzem do całego filmu, a nie wstępem, więc powinna się pojawić w innym miejscu.

A inne piosenki filmowe, które pan dobrze wspomina? Czy zawsze się je tak lekko pisało jak „Pamiętasz była jesień”?

Oczywiście, że nie. Na przykład piosenka *Niby nic* z filmu *Gangsterzy i filantropi*¹⁰ miała ściśle określoną rolę w korelacji z historią głównego bohatera, którego grał Michnikowski, więc musiałem ją w te ściśle określone ramy wpisać. Siedziałem nad nią bardzo długo, nagrywałem fragmentami, dopisywałem, odsłuchiwałem i znowu coś zmieniałem. Wreszcie napisałem i wysłałem do Agnieszki [Osieckiej] i teraz ona męczyła się nad tekstem. „Męczyła” to w jej przypadku źle powiedziane. Jej to przychodziło z łatwością. Piosenkę nagrała Irena Santor, a na ekranie piosenkarkę grała Anna Modelska, stworzyła wyrazisty epizod.

W rozmowie z panem Walusiem, autorem pracy magisterskiej o pana muzyce filmowej, mówi pan o współbrzmieniu piosenki z treścią i formą filmu. Czy może pan tę zasadę zilustrować jakimś przykładem?

Posłużę się znanym przykładem z kinematografii światowej, żeby nie urazić nikogo z naszego podwórka filmowego – piosenką z filmu *Titanic*, zaśpiewaną z kulturą muzyczną i ciepło przez Celin Dion. Piosenka nie grzeszy

wyrafinowanymi modulacjami harmonicznymi, jest prosta jak złożony parasol. Ale nie prostacka. Jednak w tym czasie, w którym dzieje się akcja filmu, w pierwszej dekadzie XX w., pisano piosenki znacznie ciekawiej skonstruowane od strony kompozytorskiej. Więc tu widzę dysonans. Scenografia, kostiumy, charakteryzacja itd. – to wszystko „siedzi” w epoce *Titanica*, tylko nie ta piosenka napisana podług współczesnego schematu piosenki popularnej. I taką rolę oczywiście spełnia, bo w sumie to niezła piosenka, tylko że w sensie muzycznym to dysonans estetyczny. Proszę to porównać tylko z klasą piosenki Kosmy *Feuilles Mortes (The Autumn Leaves)*¹¹, skomponowanej co prawda najpierw do jego opery, ale później trafnie uplasowanej w filmie Marcela Carné, od którego właśnie zaczęła się jej światowa kariera.

Z pana twórczości filmowej i teatralnej trudno coś wyodrębnić i pomijać, ale chciałem, żebyśmy zatrzymali się przy muzyce¹² szczególnie, którą pan napisał dla teatryku Bim-Bom i do tekstów Mrożka. Mamy rok 1959.

Teksty dostałem od Cybulskiego, a Mrozek bywał u mnie z początku, gdy jeszcze zastanawialiśmy się na sposobem zaistnienia muzyki w tym spektaklu. Wysłała mi muzyka zwana wówczas, z czego się później wycofano – konkretną, czyli „dźwięki nowoczesne”. (*śmiech*) Nie miałem jeszcze w domu studia, więc nagrałem ją przy „współpracy” dwóch magnetofonów czterościeżkowych i jednego fortepianu. Nakładałem ścieżki, przegrywałem z jednego na drugi, zniekształcając długie i krótkie dźwięki, dogrywałem swój głos, odpowiednio przetworzony, dokładałem jakoś stukoty, klekoty i przetworzone dźwięki z fortepianu itd.. Dla mnie i dla Cybulskiego było zagadką, co z tego będzie. Ale

¹⁰ *Gangsterzy i filantropi*, scenariusz i reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, 1962 (komedia).

¹¹ Polska wersja: *Jesienne liście*, tekst: Jeremi Przybora.

¹² *Toasty* – tekst: Sławomir Mrozek, reż. Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela, Teatrzyk Bim-Bom, 1959.

Bim-Bom miał wyrafinowaną publiczność i przyjęto to dobrze. Bo to się liczyło – poszukiwanie swojego idiomu. I chyba, podkreślam chyba, była to pierwsza w Polsce „muzyka na taśmę” sporządzona dla teatru. Niestety, taśma z tym nagraniem została mi przed laty ukradziona.

Muzyka filmowa, czyli pisana do ruchomych obrazów – to chyba intrygujące zadanie dla kompozytora, który, tak jak pan, inspiruje się nimi.

Posłużę się anegdotą ilustrującą inspirujące działania muzyki, stworzonej na podstawie obrazów. Kiedyś był u mnie Szymon Kobyliński, który chciał posłuchać elektronicznej wersji *Obrazków z wystawy* Isao Tomity, kompozytora japońskiego, który był moim guru, od kiedy zacząłem tworzyć muzykę elektroniczną. Posłuchał i był zachwycony wersją Tomity z olbrzymią przestrzenią, z kolorami, z chórami śpiewającymi jakby zza horyzontów muzyki. Posłuchał dwa razy i powiada pan Szymon: wie pan co, jak tak tego słucham, to mam ochotę namalować te obrazki Hartmana, których przecież na oczy nie widziałem. (*śmiech*) Zadziwiający ciąg inspiracji – najpierw Musorgski napisał miniatury muzyczne pod wpływem wystawy obrazów Hartmana, potem Ravel, nie znając, jak przypuszczam, tych obrazów, genialnie to zinstrumentował, po nim Tomita zrobił swoją wersję i, na koniec, Kobyliński, człowiek z niebywałą wyobraźnią, „zobaczył” w tej muzyce te obrazy, które inspirowały źródło tej sekwencji – czyli Musorgskiego. Ale z tego, co mi wiadomo, Kobyliński nic z tym nie zrobił, a byłem ciekaw, co namaluje.

Poproszę pana profesora o komentarz do kilku piosenek, wybranych – przynajmniej – bardzo subiektywnie.

Kolega z ogólniaka [sł. T. Śliwiak, 1966] – muzykę napisałem do tekstu, a zaśpiewała to premierowo i bardzo sympatycznie Hanna Podkanowicz, chyba w programie telewizyjnym *Wieczór bez gwiazdy. Kupcie szczeniaka* [sł. T. Śliwiak, 1959] – tę piosenkę śpiewała Ewa Demarczyk, jeszcze zanim została „czarną madonną”, czyli za czasów jej występów w kabarecie „Medyków”. Ona tam właściwie debiutowała i tam ją z Tadeuszem [Śliwakiem] poznaliśmy. To była jedyna piosenka, jaką dla niej napisałem. Później tę piosenką włączyła do swojego repertuaru Joanna Rawik. *Nie jestem Julią* [sł. T. Śliwiak, 1964] – tę piosenkę napisałem dla Marty Kotowskiej. Ona już była laureatką festiwalu piosenki studenckiej, więc znałem jej możliwości wykonawcze. Nagrała ją zresztą później na mojej płycie wydanej przez „Veriton”¹³. *Wieża nad Krakowem* [sł. T. Kwiatkowski, 1964] – ta piosenka wygrała konkurs „na piosenkę o telewizji krakowskiej”, która instalowała się w nowym gmachu na Krzemionkach. Kwiatkowski napisał zgrabny tekst z motywem żartobliwym, że po co nam jeszcze jedna wieża w Krakowie, jak my już tyle tych wież mamy. Na koncercie inauguracyjnym działalność krakowskiej telewizji śpiewała to Joanna Rawik i nagranie powinno być w archiwum na Krzemionkach. *Malowanki polskie* – to cykl piosenek, które z Janem Zalewskim, autorem tekstów, napisaliśmy dla Ireny Santor. Dwanaście utworów, po trzy na każdą z czterech pór roku. Część pisałem do tekstów Zalewskiego, a część on pisał do muzyki. Warto wspomnieć piosenkę *Idzie drogą jesień*, bo dość nietypowa. Piosenki o tej porze roku były wówczas smutne lub – co najmniej – nostalgiczne, a ja machnąłem mazura, wręcz obertasa, skocznie i radośnie – łamiąc stereotyp, tak jak to zrobił Zarycki w *Krzywoustym*¹⁴, któremu nadał niesamowitą rytmikę. Inny kompozytor pewnie by zastosował jakieś reminiscencje muzyki staropolskiej,

¹³ Numery katalogowe: Veriton V-293 i V-294.

nienmrawą rytmikę, bo piosenka historyczna i ballada, a Zarycki zrobił coś przeciwnego, zrobił właściwie krakowiaka.

„Nie chodź tą ulicą” to była pierwsza pana piosenka dla Joanny Rawik, piosenkarki niezmiernie interesującej i osobowości osobnej na tle gwiazdzbioru lat 60. i 70.

To była w ogóle pierwsza piosenka, którą Rawik zaśpiewała w życiu zawodowym i z którą weszła do ekskluzywnego towarzystwa. Poświęciła wiele czasu na jej nauczenie się, a była nie do zdarcia, jeżeli chodzi o pracę. Nie było godziny, w której mogła powiedzieć, że jest zmęczona. Przy tym miała dużą skalę głosu i radziła sobie doskonale z najtrudniejszymi pasażami. Najpierw wygraliśmy warszawską giełdę piosenki (1965), gdzie akompaniowałem Joannie na fortepianie, a potem zaproszono ją na festiwal polski.

I w Opolu kolejna nagroda, przy czym tam pani Rawik śpiewała już z orkiestrą.

Nie z orkiestrą, jak to miało być pierwotnie i na którą sporządziłem instrumentację, lecz z big-bandem i nie według mojej aranżacji, ale ówczesnego kierownika muzycznego festiwalu (mniejsza o nazwisko). A on tak się zapędził w transkrypcji mojej symfonicznej partytury na big-band, że zrobił w niej zmiany harmoniczne, czyli zrobił w istocie trawestację, a nie transkrypcję. Cały początek piosenki oparłem na nucie pedałowej, co było wstępem do bardzo dramatycznego *canto*, a on od razu zrobił dominantę, nie widząc, że ja do tej dominanty zdążam przez siedem taktów, budując odpowiednie napięcie. To są niuanse, może nawet dla publiczności mało widoczne, ale dla kompozytora bolesne. Niestety, ta piosenka nigdy nie została nagrana w mojej instrumentacji.

No właśnie, a jak w ogóle pan się odnosi do nagrań swoich piosenek z lat 60. i 70. – czy ma pan pokusę ich, jak to się mówi, remasteringu?

Nie. Każdy utwór ma swoją duszę i należy do epoki czy wręcz roku, w którym powstał. Inaczej brzmią piosenki z lat 50., inaczej z lat 60., coś zupełnie innego jest w instrumentacji z lat 70. itd. Po instrumentacji poznajemy czas, kiedy coś powstawało. Dlaczego to zmieniać? Remastering moich piosenek mnie nie interesuje i nie będę o to zabiegał. Natomiast wszelkie transkrypcje (jak jazzowa Jarka Śmietany) czy nowe wykonania – nie mam nic przeciw. Dam taki przykład – oglądam film o Chopinie, świetnie wystylizowany na epokę, i widzę, jak ten filmowy Chopin siada do fortepianu z epoki, do jakiegoś „Playela” i na nim gra. Ale ja tego „Playela” z ekranu nie słyszę, słyszę natomiast współczesny fortepian i współczesnego interpretatora – wybranych do nagrania. Więc o co tu chodzi? Przecież to są zupełnie inne dźwięki, wystrojenia, wybrzmienia itd. I to jest dla mnie dysonans, choć pewnie w tym poglądzie jestem odosobniony.

Chciałem zapytać o obyczaje środowiskowe. Kiedy powstają nowe wykonania pańskich piosenek, czy ich autorzy zwracają się do pana o nuty czy konsultują wykonanie?

Nie. Nigdy. Niestety, kompozytor nie ma wielkiego wpływu na wykonania jego piosenek, od kiedy stały się publiczne. A często słyszałem moje utwory śpiewane z błędem. Z początku reagowałem, ale to nic nie dawało. Nie radzili sobie zwłaszcza w zakończeniach, w trudnych kadencjach, w pasażach, bo to są po prostu trudne rzeczy. Trzeba mieć dobry warsztat, żeby je śpiewać sylaba za sylabą. Wszystko mi

¹⁴ Ballada o cudownych narodzinach Bolesława Krzywoustego wg Galla Anonima, muz. Andrzej Zarycki, śpiewa: Ewa Demarczyk, premiera: październik 1966 r.

jedno, kto śpiewa, czy gra moje utwory, ale gorzej, gdy sobie ułatwia albo, po prostu, nie trafia w dźwięki. To denerwuje, ale nic na to nie jestem w stanie poradzić. A z odpisywaniem z płyt, np. w przypadku *Pamiętasz była jesień*, o tyle nie ma problemu, że wystarczy posłuchać uważnie Sławy [Przybylskiej]. Ona śpiewa co do jednej nuty, wszystko to, co napisałem.

PROFESOR KLASYCZNEJ... MUZYKI ROZRYWKOWEJ

Pana podejście do nauczania¹⁵ w latach 60. było dość rewolucyjne. W szkołach muzycznych obowiązywał kanon klasyczny, a pan na te klasyczne salony wprowadzał Kopciuszka – muzykę rozrywkową.

Na zajęciach ze stylów muzycznych zapoznawałem studentów z muzyką sceniczną – teatralną i musicalową – bo o niej w żadnych wówczas dostępnych podręcznikach nie było ni słowa. No a jak uczyć kompozytora muzyki scenicznej bez znajomości musicalów Bernsteina czy Gershwina, którego raczono zauważać tylko dlatego, że napisał koncerty fortepianowe. A to, że stworzył nowy gatunek muzyki, o tym się ledwie kto i to półgębkiem zająknął. Przyjąłem taką zasadę wobec moich krakowskich studentów (1967–1973), a wśród nich były przecież osobowości tak różne jak nieżyjący już, niestety, Janek Jarczyk, Andrzej Zarycki, Andrzej Zieliński czy Ryszard Szeremeta, że mogą sobie pisać piosenki czy inne utwory, jakie chcą, ale muszą przede wszystkim opanować klasyczny warsztat kompozytorski, od najprostszych kanonów, przez sonatę, sonatinę, kwartet smyczkowy, aż po koncert fortepianowy czy skrzypcowy. Te formy musieli opanować, bo są podstawą warsztatu każdego kompozytora, bez względu

na to, w jakim gatunku tworzy, czy zajmuje się jazzem, piosenką, czy teatrem – to mu ten klasyczny warsztat nie przepadnie. Uczyłem formy, bo od formy zaczyna się każda dobra sztuka.

Uważałem też wówczas, i nadal tak uważam, że dobry kompozytor nie może zamykać się w obrębie jednego gatunku, musi widzieć muzykę i na tle historii kultury, dominujących nurtów filozofii czy estetyki, i rozumieć powiązania między różnymi gatunkami: muzyką etniczną, rozrywkową, klasyczną, musi rozumieć, jaki wpływ miał jazz na muzykę XX w. O tym zapominano w nauczaniu w latach 60. Dlatego kompozytorzy wyłącznie muzyki poważnej, którzy nie potrafili, a pewnie by chcieli, pisać piosenek, tłumaczą się zwykle, że nie piszą, bo nie lubią. No, jak można nie lubić czegoś, czego się nawet nie tknęło...

Ale muzyka rozrywkowa, jazzowa pomału przedostawała się do twierdz muzyki klasycznej.

Kiedyś (1963) zaprosiłem na moje zajęcia znakomitego pianistę i profesora naszej akademii muzycznej – Jana Hoffmana. Słuchaliśmy wtedy ze studentami płyty The Swingle Singers z wykonaniami Bacha i byłem ciekaw, jak klasyk zareaguje na takie *novum*. I zareagował, muszę powiedzieć, wspaniale, aż podskoczył z emocji, mówiąc: toż przecież oni odkryli prawdziwe tempo, w jakim należy grać te utwory Bacha. My, pianiści, gramy je źle. I okazało się, że „rozrywkowy” zespół Swingle Singers potrafił klasycznego pianistę skłonić do przemyślenia swoich interpretacji. „Singersi” po prostu sięgnęli do tempa tańców z epoki Bacha, a przecież tańce są starsze od pomysłów kompozytorskich.

¹⁵ W latach 1957–1961 L. Kaszycki był nauczycielem w krakowskim Liceum Muzycznym, od 1961 r. asystentem, później adiunktem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, gdzie wykładał teorię muzyki, a w latach 1967–1974 prowadził autorską klasę kompozycji. Od 1974 r. – wykładowca (od 2000 r. – profesor) Akademii Muzycznej w Warszawie, wykłada m.in. instrumentację symfoniczną, aranżację, muzykę jazzową i rozrywkową.

Miał pan szczególnie podejście do zdolnych studentów, czy to była jakaś wyrafinowana, autorska metoda?

Metoda? Nic takiego. Szacunek, zrozumienie i zaufanie, takie, jakie i mi kiedyś okazywał mój profesor, pan Wiechowicz. Jedno wspomnienie. Otóż na drugim roku studiów (1953), kiedy przeżywałem załamanie twórcze, niechęć do komponowania, profesor, widząc, że się obraziłem na muzykę, pozwolił mi czas jakiś nic nie pisać. Nie musiałem nawet chodzić na zajęcia. Po kilku miesiącach wezwał mnie na rozmowę i, ku mojemu zaskoczeniu, powierzył mi napisanie muzyki do spektaklu w reżyserii Ireny Babel, inaugurującego Scenę Kameralną Starego Teatru w Krakowie. Zdębiałem, byłem przecież jeszcze młodym studentem, na dodatek od kilku miesięcy w kompozytorskim dołku, a on mi zleca prestiżowe zadanie, notabene zaproponowane właśnie jemu. I mało tego, zostawił mi wolną rękę – nie konsultował tej kompozycji, wysłuchał dopiero na premierze. Taki gest, warto zapisać w historii pedagogiki artystycznej, bo może być unikatem.

To doświadczenie w jakiś sposób wpłynęło na styl mojej pracy pedagogicznej. Szukałem każdej możliwości uruchomienia potencjałów twórczych tkwiących w utalentowanych uczniach czy studentach, czasem wbrew nim samym. Nie wolno zbyt pochopnie sekować zdolnego studenta sztywnymi regulaminami, ale trzeba dać mu czas na rozpatrzenie się w sobie, na dojrzewanie do momentu, kiedy znajdzie swoją drogę twórczą. Komponowanie musi sprawiać przyjemność, tak samo zresztą jak jego uczenie. Nawet wówczas, gdy zdolny student zaczyna w sobie wątpić, jego profesor wątpić nie może.

Co pan dzisiaj sądzi o piosenkach swoich wybitnych uczniów, czyli Andrzeja Zaryckiego i Andrzeja Zielińskiego?

Andrzej Zarycki ma dar przenikliwego czytania tekstu dramaturgicznego, wyobrażania sobie akcji i trafiania z muzyką w sedno spektaklu, w jego rytm i nastrój. Napisał też fantastyczne piosenki dla Demarczyk. Oczywiście, ona też – że tak powiem – odcisnęła na nich piętno swojej osobowości, ale to są przede wszystkim dobrze napisane utwory. Pisane do wierszy nie zawsze symetrycznych, co nie jest rzeczą łatwą. Podoba mi się jego autorska płyta – *Krajobraz rzeczy pięknych*. Są na niej piosenki napisane, powiedziałbym, w sposób wzorcowy. Co to znaczy? Są czytelne dla słuchacza i bez zarzutu od strony muzycznej, w kompozycji i w aranżacji. I są tam dobre wykonania.

Andrzej Zieliński studiował u mnie kompozycję niecałe dwa lata, do czasu gdy przerwał studia i zaczął robić karierę ze Skaldami. Każda jego piosenka, od początku do końca, jest doskonale napisanym utworem, świetnie rozumie formę piosenki, bo ma przecież klasyczny warsztat, wie, co i jak pisać, dla kogo i dlaczego. Tworzy muzyczne perełki jak Wąsowski. Widać też po jego robocie, że dobrze przestudiował literaturę pianistyczną w latach, gdy jeszcze kształcił się na pianistę.

DYLEMATY JURORSKIE

W latach 60. i 70. jurorował pan na różnych festiwalach piosenkarskich – sopockim, opolskim i, najczęściej, bo siedemnaście razy – kilkakrotnie jako przewodniczący jury – na krakowskim Studenckim Festiwalu Piosenki. Jakie dylematy stawały przez jurorami? Jakie były kryteria ocen i czy te kryteria zasadniczo się różniły?

W Sopocie bywałem kilkakrotnie na festiwalu, ale jurorem byłem raz, w „dniu polskim”. To był zresztą niegłupi pomysł, żeby polskie piosenki śpiewali zagraniczni wykonawcy, zawsze to jakoś je rozpowszechniało po Europie, tyle że nie zawsze w kształcie, który nadali im

polscy kompozytorzy. To może humorystycznie zabrzmi, ale najpierw sprawdzaliśmy, czy to zagraniczne wykonanie w ogóle przypomina polski pierwowzór, a jeżeli przypominało, to nad nim debatowaliśmy. Zdarzały się piosenki już nie tylko przearanżowane, ale wręcz przerobione, co naruszało prawa autorskie. Na którymś festiwalu, nie na tym, na którym jurorowałem, była śpiewana moja piosenka¹⁶. Nie byłem uszczęśliwiony wykonaniem. To był dość mocny song, ekspresyjny, i myślałem, że piosenkarka za tym pójdzie, a ona zrobiła to nijako i w nieciekawej aranżacji.

A jeżeli chodzi o Studencki Festiwal Piosenki, to właściwie każdy był inny, z roku na rok pojawiały się inne jakości muzyczne, tekstowe i wykonawcze. To było fascynujące, to nas zawsze intrygowało, co w tym roku się pojawi? Nigdy nie było nudno. Raz dominowała piosenka autorska, innym razem soliści z zespołami, ktoś miał za „tekściarza” Norwida, ktoś śpiewał piosenkę napisaną przez zawodowców, a ktoś swoją piosenkę kabaretową wyjętą z jakiegoś programu typu Smoleń czy Jan Kaczmarek. Albo inny dylemat – jak szacować piosenki, z których jedna jest do tekstu Leśmiana, druga do tekstu wykonawcy, a obie mieszczą się w kategorii piosenki literackiej? Albo – ten wykonawca kształcił głos w średniej szkole muzycznej, zaśpiewał wszystko rzetelnie, ale nijako, a ten, dorywczo śpiewający w klubie studenckim, który dostał się do festiwalu, bo ma osobowość i świadomie zbudował swoją interpretację, zaśpiewał z duszą, ale potknął się na przesłuchaniu na kilku dźwiękach. Dla mnie w takiej sytuacji ważniejszy był przekaz niż litera nut. Konkurs osobowości. A jak już komuś brakowało głosu, to wołałem, żeby „powiedział”, wymelorecytował tych kilka nutek, niż je fałszywie wyśpiewywał. Jeżeli to wie-

dział – to dawałem kredyt zaufania, ale jeżeli ktoś, nie mając dużego głosu, szedł w jakieś finezje muzyczne, których nie był w stanie wykonać – przepadał. Dobry wykonawca powinien znać swoje ograniczenia i umieć zrobić z nich swój walor, a nie pchać się tam, gdzie nie powinien.

Więc to pytanie – jak porównywać? – towarzyszyło nam na każdym festiwalu. Podstawą pozytywnej oceny była jakość muzyczna i tekstowa oraz osobowość, świadomość użytych środków wykonawczych. To przede wszystkim. Dopiero jak fundamenty były w porządku, zaczynały się „walki” między jurorami, kogo wyżej ocenić: czy panią, która dwa lata studiuje w szkole teatralnej, gdzie uczy się emisji, dykcji, solfeżu itd., czy panią, która kończy AWF, jest muzykalna, sama gra na gitarze i ma dobry głos.

Ma pan na myśli Marylę Rodowicz?

Tak. Podobne debaty trwały, kiedy w festiwalu wzięła udział Ewa Demarczyk. Jej osobowości scenicznej nie można było podważyć, ale wobec innych uczestników, spoza szkół teatralnych, miała *handicap* – wykształcenie zawodowe. Pojawiły się nawet głosy jurorów, żeby jej za to odjąć punkty, wyrównując tym sposobem szanse amatorów. Ale na szczęście przepadły w dyskusji.

Braliśmy najwyższą odpowiedzialność za jakość pierwszych nagród, bo to była i kwalifikacja do Opola, i droga do nagrań radiowych, i szansa na profesjonalną karierę. Więc musieliśmy sobie odpowiedzieć i na takie na pytanie: Czy mamy do czynienia ze zjawiskiem przelotnym, czy kimś, kto chce zostać piosenkarzem zawodowym, kto ma skryzalizowany warsztat, osobowość, determinację i rokuje na przyszłość?

¹⁶ Co z nami zrobi świat? – sl. T. Śliwiak, śpiew: Jenni Marden (Hiszpania), Międzynarodowy Festiwal Piosenki, Sopot 1966.

Zawsze walczyliśmy o to, żeby festiwal piosenki studenckiej był absolutnie inny od pozostałych. Więc te pierwsze nagrody były szalenie ważne, bo z jednej strony miały prezentować tę odmienność festiwalu i szerzej, kultury studenckiej, a z drugiej – w jakiś sposób znaleźć swoje odrębne miejsce na scenach koncertowych poza środowiskiem studenckim, klubami, piwnicami i teatrzykami, gdzie się w większości studenci piosenkarze formowali.

A jaka była pana rola jako przewodniczącego jury?

Różna. Najczęściej godziłem spory. A jak nie było zgody w debacie, to decydowało głosowanie i punktowanie. Często też przesłuchiwaliśmy nagrania konkursowe. To był dobry zwyczaj festiwalu studenckiego, że wszystkie występy nagrywano i mogliśmy je w spokoju raz jeszcze przesłuchać i omówić. Na innych festiwalach czegoś takiego nie spotkałem. Zdarzały się poważne kłótnie w jury, ale w słusznej sprawie, w sprawie wartości jakiejś piosenki i/lub wykonawcy, które nie wszyscy jurorzy chcieli docenić tak, jak doceniał to ich orędownik. Na przykład ktoś z jurorów uczestniczył w pracach komisji kwalifikacyjnej do festiwalu, objeżdżał środowiska studenckie w kraju, znał wykonawców z wcześniejszych przesłuchań i mógł porównać postęp lub regres w stosunku do ich występu festiwalowego. Były też gorące debaty bardziej ogólne – nad tym, czym jest, jak jest i czym ma być studencka piosenka. Krakowski festiwal nadawał ton, kształtował gusta, pokazywał to, co najlepsze, takie mieliśmy przekonanie, powstawał w środowiskach studenckich, nagradzał tendencje, pewne zjawiska, reprezentowane przez ich najlepszych twórców.

Czy z perspektywy wieloletniego jurora tego festiwalu pan profesor może się pokusić o podanie szczególnego wyróżnika estetycznego czy intelektualnego piosenki studenckiej tamtej epoki?

Może to przede wszystkim, że piosenka studencka odzwierciedlała ówczesną rzeczywistość społeczną, jak również, ale rzadziej, polityczną. Ograniczenia wynikały z cenzury politycznej, ale mimo to były to uważne obserwacje społeczne, egzystencjalne, pełne przenikliwych konstatacji i odkryć absurdów rzeczywistości, opatulone w humor, ironię, groteskę. Po każdym większym przełomie politycznym – w roku 1968, 1970 czy 1980 – widać było wyraźne odbicie sytuacji społecznej, nie we wszystkich rzecz jasna, ale w co najmniej kilkunastu spośród kilkudziesięciu propozycji festiwalowych.

PRZYSZŁOŚĆ PIOSENKI

Panie profesorze, chciałem pana na zakończenie rozmowy namówić do dywagacji nad przyszłością piosenki. Czy np. powstaną sztuczne głosy, sztuczne piosenki, skoro już dzisiaj można tworzyć nowe dźwięki, których nie ma w naturze, i programować instrumenty brzmiące równie szlachetnie jak rzeczywiste?

Muzyka elektroniczna daje niesłychane możliwości tworzenia syntetycznych dźwięków, to prawda; fascynujące jest i to, że można stworzyć „własny” instrument, który nie tylko przypomina np. klarnet, ale tym klarnetem jest, i to w całej skali żywego instrumentu. Ale sztuczna piosenka? W jakiś sposób jest możliwa, bo na przykład chóry w nagraniach elektronicznych są sztuczne, „zrobione” co prawda na kanwie oryginalnych brzmień chóralskich, które dla przeciętnego słuchacza mogą brzmieć jak prawdziwe, a to nieprawda, to wszystko sztuczne.

Czyli nie przewiduje pan powstania „fabryki piosenek”?

W przypadku wokalizy tak, to możliwe. Przy niewielkim ambitusie można zaprogramować jakiś sztuczny głos na jednej sylabie, na „a” czy

na „u”, i „oszukać” słuchacza, że tak powiem, ale co zrobić z tekstem, z interpretacją?

Losy piosenki, najogólniej rzecz biorąc, będą zależały od tego, jak się w ogóle potoczą losy ludzi. Piosenka będzie pochodną zmian kulturowych, tego, w jaki sposób będą ludzie żyli za pięćdziesiąt czy za sto lat. A to trudno przewidzieć. Teatr miał zniknąć, bo powstało kino, kino miało zniknąć, bo powstała telewizja, książek też już miało nie być, bo jest internet – a są. Więc nie wiem? Człowiek śpiewa od zawsze i, mam nadzieję, będzie śpiewał nadal, i będzie w tym szczęśliwy i piękny.

Nie ma już dominujących ośrodków muzycznych wyznaczających główne nurty, jakim był filharmoniczny Wiedeń w XIX w., a beatlesowski Londyn i jazzowy Nowy Jork – w wieku XX. Muzyka jest tworzona wszę-

dzie. I można ją usłyszeć w każdej chwili przez internet. Tego nigdy w historii nie było, więc trudno domniemywać, w jakim kierunku to pójdzie? Piosenka jest jedną z form rozmowy z drugim człowiekiem. I nie wyobrażam sobie, że jej zabraknie, tak jak nie wyobrażam sobie, że ustanie w ludziach potrzeba tworzenia, komunikowania, podobania się, słuchania innych i opowiadania siebie innym, by na tym tylko poprzestać.

Zaraz po urodzeniu, po wyjściu na ten świat, z pięknego świata naszej mamy, krzyczymy, „śpiewamy” naszą pierwszą piosenkę – jestem.

Tak. Można tak powiedzieć, że piosenka powstała z pierwszego krzyku każdego z nas i jest z nami, dopóki i my jesteśmy...

13 X 2015 r.

BIBLIOGRAFIA:

- Armata J., *Moja (filmowa) muzyka*, „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 10.
 Kaszycki L., *Anatomia przeboju*, (w:) *Kaszycki*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2012.
 Kaszycki, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2012.
Mala encyklopedia muzyki, aut. K. Biegański i in., Warszawa 1981.
 „Rozrywkę też traktować trzeba poważnie”, z Lucjanem Kaszyckim rozmawia Łukasz Kaczyński, „Dziennik Łódzki” 2013, z 20.09. [rozmowa z okazji XVI Festiwalu Muzyki Filmowej, którego bohaterem był Lucjan Kaszycki i jego muzyka filmowa], za: <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/996692,lucjan-kaszycki-rozrywke-tez-traktowac-trzeba-powaznie,id,t.html>
 Waluś B., *Lucjan Kaszycki, kompozytor muzyki filmowej*, (w:) *Kaszycki*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2012.

Nota biograficzna: Lucjan Kaszycki (27 IX 1932, Kraków) – kompozytor i pedagog, profesor sztuk muzycznych, autor utworów orkiestrowych, musicali, piosenek, muzyki jazzowej, teatralnej (teatr, radio, telewizja) i muzyki elektronicznej; publicysta i działacz muzyczny; prezes Krakowskiego Oddziału Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego (1969–1974, w tych latach m.in. prowadził w Chodzieży warsztaty jazzowe); kierownik Redakcji Muzycznej Programu III Polskiego Radia (1974–1977); współautor, z Jadwigą Dzielską, *Podręcznika do kształcenia słuchu* (1976, następnie kilka wydań). Absolwent klasy kompozycji prof. Stanisława Wiechowicza (1957, PWSM, Kraków); od 1961 r. wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, gdzie w latach 1967–1974 prowadził autorską klasę kompozycji; od 1974 r. wykładowca Akademii Muzycznej w Warszawie (m.in. instrumentacja symfoniczna, aranżacja, muzyka jazzowa i rozrywkowa). W 1992 r. założył pierwszą w Polsce Szkołę Muzyki Rozrywkowej (Warszawa), w której prowadził klasę aranżacji (do 2003 r.). Juror wielu imprez muzycznych takich jak: Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, Międzynarodowe Spotkania Muzykującej Młodzieży w Bydgoszczy, Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu, Festiwal Piosenki Studenckiej w Krakowie, Ogólnopolski Festiwal Teatralny „Klasyka Polska” w Opolu. Członek Związku Kompozytorów Polskich, Związku Polskich Autorów i Kompozytorów – ZAKR (wiceprezes 1991–2004) oraz Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (rzeczoznawca w zakresie praw autorskich).

Twórczość – wybór:

- Muzyka teatralna – ok. 150 spektakli w teatrach m.in. Gdańska, Gdyni, Lublina, Poznania, Rzeszowa, Tarnowa, Krakowa (Stary Teatr, Teatr Słowackiego) i Warszawy (Teatr Studio, Teatr Powszechny, Teatr Rozmaitości, STS, Operetka Warszawska). Autor muzyki do słuchowisk radiowych, spektakli telewizyjnych i przedstawień lalkowych.
- Muzyka filmowa – 40 filmów fabularnych (m.in. *Pożegnania* i *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa, *Gangsterzy i filantropi* Jerzego Hoffmana) oraz kilkanaście dokumentalnych.
- Autor piosenek, ballad i songów; wykonawcy m.in.: Hanna Podkanowicz, Urszula Popiel, Sława Przybylska, Joanna Rawik, Hanna Rek, Irena Santor, Piotr Szczepanik, zespół dziecięcy Fasolki i inni. Autor muzyki do piosenki *Pamiętasz była jesień*, którą ma w repertuarze m.in.: Magda Umer, Kora, Kasia Nosowska, Anna Maria Jopek i autorka wykonania premierowego – Sława Przybylska. Jazzowej transkrypcji tej piosenki dokonał Piotr Baron, a wersję aktorską stworzyli Magdalena Zawadzka i Jan Kobuszewski.
- Nagrody artystyczne – wybór: 1959 – I nagroda za piosenkę *Nocą na Kanonicznej* (sł. T. Śliwiak) – Ogólnopolski Konkurs na Piosenkę o Krakowie; 1960 – nagroda za piosenkę *Prośba o kwiat* (sł. T. Śliwiak) – Ogólnopolski Konkurs na Piosenkę, ZAiKS; 1961 – nagroda m. Krakowa za osiągnięcia artystyczne; 1962 – II nagroda za piosenkę *Zatrzymaj wóz* (sł. T. Śliwiak) – konkurs Związku Kompozytorów Polskich; 1964 – nagroda za piosenkę *Nie twoje kroki* (sł. T. Śliwiak) – Festiwal Piosenki Polskiej, Opole; I nagroda za piosenkę *Od brzegu do brzegu* – konkurs Związku Kompozytorów Polskich; 1965 – I nagroda za piosenkę *Nie chodź tą ulicą* (sł. T. Śliwiak) – XV Ogólnopolska Giełda Piosenki Radiowej i za tę samą piosenkę – III nagroda na Festiwalu Piosenki Polskiej, Opole '66; 1968 – I nagroda za piosenkę *Osobni* (sł. T. Śliwiak) – Ogólnopolski Konkurs Polskiego Radia; 1971 – nagroda ministra kultury za szczególne osiągnięcia w dziedzinie artystycznej i dydaktyczno-wychowawczej; 1986 – nagroda Prezesa Rady Ministrów za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży; 1988 – nagroda za muzykę do widowiska *Przygody Cippolina* – Festiwalu Sztuk dla Dzieci, Wałbrzych; 1990 – nagroda rektora Akademii Muzycznej w Warszawie za szczególne osiągnięcia w dziedzinie dydaktyczno-wychowawczej; 1995 – Złoty Helikon za całokształt dokonanych artystycznych nadany przez Krakowski Oddział Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego; 2002 – „Złoty Indeks” nadany przez Instytut Sztuki Stowarzyszenia Kultury Akademickiej; 2013 – srebrny medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

KRÓTKI KURS KRÓTKICH KURSÓW

Wojciech Szlachowski, Krzysztof Dzierma



Wojciech Szlachowski: Pamiętasz jak weszliśmy w ten nasz partnerski związek artystyczny?

Krzysztof Dzierma: Oczywiście. Poznały nas ze sobą trzy studentki PWST w Białymstoku, z którymi zrobiliśmy w 1989 ich spektakl dyplomowy pt. *Krzeseł*. Dołączył do nas jako scenograf Andrzej Dworakowski i został z nami potem na wszystkie nasze realizacje *Krótkich kursów* w Białostockim Teatrze Lalek.

WS: Dziękujemy, Andrzeju. Gdyby nie te dziewczyny, być może nie zrobilibyśmy wspólnie tylu sztuk teatralnych. Należałoby wymienić je z imienia i z nazwiska.

KD: Małgorzata Abramowicz, Małgorzata Chojnowska i Beata Petelska.

WS: Dziękujemy, drogie Panie.

KD: Przyprowadziły ciebie do mnie, poznały nas ze sobą, a my postanowiliśmy, że zrobimy coś oryginalnego, najlepiej autorskiego

i napiszemy wspólnie kilka piosenek dla nich. Piosenki i scenariusz rodził się w trakcie prób. I to było absolutnie komfortowe.

WS: Tęsknię za takim teatrem. Tak pracował Jan Wilkowski, przygotowując *Dekameron* i *Zieloną Gęś* w BTL-u, tak też mogliśmy pracować my, realizując *Kabaret Dada*, *Miecz – bajkę sensacyjną*, a także *Krótki kurs piosenki aktorskiej*. Liczył się ostateczny wyraz artystyczny, a nie teatralna gospodarka planowa.

KD: Miałeś dość czasu, żeby namówić mnie do zagrania w tym spektaklu. Nie pamiętam, jak mnie przekonałeś, ale wyraziłem w końcu zgodę. Może dlatego, że Antonina Sokołowska z Kłapsa oswoiła już mnie ze sceną.

WS: Dziękujemy, Pani Antonino. Zresztą może już teraz, na początku naszej rozmowy, podziękujemy wszystkim tym, których wymienimy tutaj z imienia i z nazwiska, a że nie wymienimy wszystkich z imienia i z nazwiska, to podziękujemy też tym, których tutaj ze zrozumiałych względów z imienia i z nazwiska

nie wymienimy, a którym wdzięczni jesteśmy za to, że te nasze *Kursy* w BTL-u powstały. Byłaby to bardzo długa lista.

KD: Nie przypuszczaliśmy wtedy, przy realizacji *Krzesła*, że powstanie tak dużo muzycznych przedstawień i że będziesz mnie tak często aktorsko eksploatował.

WS: Skąd mogliśmy wiedzieć, że ta formuła i stylistyka może być na tyle pojemna? I że się ze sobą nigdy nie pokłócimy, bo ty podobno kłótlivy jesteś. Tego dnia, kiedy dziewczyny poznawały nas ze sobą, ty wcześniej wracałeś pociągami z Gdańska i pokłóciłeś się z kimś podobno.

KD: Pokłóciłem się z dwoma obecnymi tużami polskiego teatru. I dzięki temu mogłem pracować z tobą nad *Krzesłem*.

WS: Myśmy się wtedy dopiero poznawali. Pamiętam, jak teoretyzowaliśmy zawzięcie na temat piosenki jako środka wyrazu, już rozmawialiśmy o nowej formie teatru muzyczno-intelektualnego, analizowaliśmy struktury piosenek Zygmunta Koniecznego, Jerzego Wasowskiego czy The Beatles, szukaliśmy nowej formuły teatralnej.

KD: I zgodziliśmy się co do tego, że w jednym przedstawieniu można pomieścić absolutnie różne, czasem skrajne estetyki muzyczne i literackie. Że może to być ożywcze i nośne.

WS: Bodaj Wiktor Szklowski stwierdził, że postęp w sztuce dokonuje się przez upromocnienie peryferyjnych kierunków. I *Krzesło* było na swój sposób początkiem ustanowienia takiego peryferyjnego kierunku, jakim były później *Kursy*.

KD: Posadziłeś mnie przy przekrzywionym pianinie, które Andrzej Dworakowski wyniósł hen pod sam sufit, z góry patrzyłem na zbite z wielkich dech monstrialne krzesło...

WS: ...albo raczej platońską ideę krzesła chylącego się ku upadkowi, krzesła *stricte* polskiego, bo z biało-czerwonymi skrzydłami...

KD: ...pod którym małeńkie postaci trzech polskich kobiet, siedzących na taboretach, wyśpiewują swoje pretensje, marzenia czy głupotki. Ja zaś między piosenkami klóciłem się z kolegą Arystotelesem...

WS: ...który stwierdził kiedyś, że rzecz nazwana jest prawdziwa...

KD: ...a ja kwestionowałem prawdziwość zdania „krzesło jest drewniane”, bo zauważałem wbite w krzesło gwoździe, stwierdzałem, że jego powierzchnia została pomalowana jakimś bliżej mi nieznanym lakierem, dostrzegałem jakąś tkaninę w szparze krzesła itd.

WS: Zrobiliśmy to przedstawienie w roku 1989 i krzesło było metaforą naszego siedzenia i trwania w niemożliwej wtedy do zdiagnozowania Polsce. Chyli się ku upadkowi jakaś horrendalna struktura, która zaraz się rozpadnie i nieźle kogoś potłucze, a tu pod nią trzy baby śpiewają – „na wsi plotka, że już w mieście / papier ścierny prawie dwieście”, albo – „kuchnia oszczędnej gospodyni / mistrzyni z dyni leguminy”...

KD: ...albo – „ostał ci się jeno trep / taki polski *fin de siècle*”.

WS: To akurat śpiewały biedne, prowincjonalne polskie prostytutki spod krzywej latarenki. Ale były też i inne typy polskich kobiet, np. romantyczne wieszczki, które głosiły – „wieszczowanie słowieniem wzbiło zaś swe skrzydło”. Literackie i muzyczne formy kabaretowe łączyliśmy z wyrafinowanymi formami romantycznymi, a wszystko to w sosie filozoficznej kłótni z Arystotelesem, że x nie równa się x. Polski nie da się nazwać. Dziewczyny w finale siedziały na drewnianych taborecikach pod tym wielkim krzesłem z biało-czerwonymi

skrzydłami i śpiewały – „Takie zwykle krzesło / Wynalazek skromniutki / Niby mebel banalny / Więc problemik głupiutki / Problem jednak urasta / W zależności od treści / Namysłania się tego / Kogo krzesło pomieści?”

KD: *Krzesło* było takim swoistym teatralnym fundamentem pod *Żywą klasę* w BTL-u.

WS: No nie, wcześniej był egzamin z piosenki aktorskiej pt. *Żywa klasa* w białostockiej PWST, bodaj w 1992 r. Część piosenek wzięliśmy z *Krzesła*. Pozostałe dopisaliśmy i powstała autonomiczna całość złożona z 16 piosenek.

KD: Tam też byłem typem teatralnego „kantora”, ale tym razem nie wypowiadałem ani słowa. Przechadzałem się po klasie i co na kogo spozjrzałem, wyrwał się do muzycznej odpowiedzi. Ledwie dotykałem ramienia mojej scenicznej uczennicy, a ona już wybiegała przed całą klasę siedzącą w ławkach i darła się wniebogłosy – „Sława! Oddać by za nią życia kawał!”.

WS: Ale zanim do tego doszło, wykonałeś gigantyczną pracę na potrzeby tego egzaminu – zinstrumentowałeś te 16 piosenek na syntezatorze, podówczas najnowocześniejszym, a jedna z piosenek, w wykonaniu Joanny Kasperek, zwyciężyła na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Czyli ta nasza praca ze studentami, praca niejako u podstaw, opłacała się. Niepotrzebnie spotykaliśmy się wtedy z zarzutem, że realizujemy jakieś swoje ambicje artystyczne w ramach zajęć na wyższej uczelni. Wtedy po prostu ulegaliśmy i oddawaliśmy się radości tworzenia.

KD: A potem łącząc *Krzesło* z *Żywą klasą*...

WS: ...i dodając dwie piosenki z innego egzaminu z piosenki aktorskiej na PWST pt. *Kamienica*, realizujemy *Żywą klasę* – rewię intelektualną w Białostockim Teatrze Lalek. Premiera 28 lutego 1993...

KD: ...przed kurtynę wychodzi, ubrany w kompletny ludowy strój krakowski, ciemnoskóry Etiopczyk Wendmu Adjano...

WS: ...wtedy lekarz specjalizujący się w pediatrii, stażysta mojej żony w Klinice Endokrynologii AMB, obecnie doktor pediatrii w Conway w Szkocji, niezmiernie ciepły człowiek, uwielbiany przez dzieci, który wystąpił też w naszym innym przedstawieniu dla dzieci w roli Świętego Mikołaja z Afryki...

KD: ...i mówi: „Jak się ta muzyka miele / Jak na żarnach hula dzwończy / Piska skrzypiec struną cienką / Tak podskocznie, tak mileńko / Szumiejąca niech się snuje...”

WS: ...i gdzieś w połowie wiersza Wyspiańskiego zaczyna definitywnie kaleczyć nasz język polski, po czym na moją prośbę przeklina podobno nas i nasz język w niezrozumiałym dla nas języku etiopskim, żeby na koniec zwrócić się do nas w miarę potoczyscie – „Szanowni państwo, przedstawienie, które państwo za chwilę zobaczycie, dotyka spraw trudnych i bolesnych, bo opowiada o Polsce i Polakach. Zapraszam gorąco”.

KD: W *Żywej klasie* znowu obsadzasz mnie w roli narratora. Tym razem swój monolog – przerywnik między piosenkami – mówię do wypchanej kury. Wożę ją na hulajnodze, przedstawiam ją Leninowi, a raczej małej, metalowej statuetce Lenina, każę jej oglądać różne polskie typy z różnymi polskimi aberracjami...

WS: Bo dla mnie *Żywa klasa* to kontynuacja *Krzesła*. W *Żywej klasie* chciałem, żeby aktorzy wyśpiewali nasze polskie schorzenia narodowe – malkontentstwo, donosicielstwo, dwulicową moralność, obciążenie romantyzmem, beznadzieję świata tromtadrackich mężczyzn, głupotę interesownych kobiet, głupotę niewydukuwaną młodzieży, paranoję nienawistników spod znaku krzyża, pogubienie wartości...

KD: „Taki obraz, pejzaż taki / zmalowaliście chłopakami”? Jak śpiewały okutane w czarne chusty wieszczki.

WS: No właśnie. I malujemy dalej. Tkwimy w tej *Żywej klasie* pod nazwą Polska i niczego nie uczymy się jako społeczeństwo. Psu na budę całe to łacińskie *historia est magistra vitae*. Przychodzą nowe pokolenia i wcale nie jest lepiej. Pamiętasz – na koniec przedstawienia puszczaliśmy z offu dzieci śpiewające wolno i smutno – „Starsi już poszli, młodszy jeszcz nie, karuzela czeka, wzywa nas z daleka”.

KD: Niektórzy z widzów obrazili się wtedy, bo stwierdzili, że my – twórcy spektaklu – traktowaliśmy ich jak te głupie polskie kury.

WS: Pozazdrościć dobrego mniemania o sobie. Bo ja się z tą głupią polską kurą nawet wtedy autoironicznie utożsamiałem. W jakiś masochistyczny sposób lubiłem tę głupią polską kurę. Nadal jestem w zasadzie taką głupią polską kurą, kurą pozbawioną odwagi głośnego piania o absurdach naszej rzeczywistości, kurą tkwiącą w zaścianku Białegostoku, który w końcu też przecież kocham, kurą, która nie widzi niczego poza własnym dziobem. Wyrzucam to sobie dość często. I żyję nadal w tej żywej klasie otoczony przez podobne do mnie takie polskie kury. Nie stawiam się ponad nimi. Żyjemy w tym samym kurniku.

KD: Pod koniec spektaklu pokazywałem kurze mały globus i przytaczałem tekst Isaaka Asimova: „1700 lat temu, za czasów cesarza Marka Aureliusza, na Ziemi żyło pół miliarda ludzi. Minęło 1600 lat i na początku XX wieku po Ziemi chodziły 2 miliardy ludzi. Przez 1600 lat przybyło ich 1,5 miliarda. Obecnie żyje ich na Ziemi 6 miliardów. W ciągu niecałych 100 lat, mimo najokrutniejszych wojen i kataklizmów, przybyło 4 miliardy ludzi. Isaak Asimov obliczył ciekawą zależność. Ustalił, że jeżeli ta tendencja utrzyma się nadal, to za kolejne 1700 lat – i stąd to matema-

tyczne odniesienie do czasów Marka Aureliusza – ciężar ludzi żyjących na kuli ziemskiej przewyższy jej ciężar”. Upuszczałem wtedy globus, ale łapałem go ponownie tuż przed zderzeniem z podłogą. Patrząc na ten maleńki globus, zwracałem się do kury: „A o to trzeba dbać”.

WS: Otóż to. Po dwudziestu latach tamto przesłanie i sugestia okazują się coraz bardziej żywe i nośne. Problem narasta. Od premiery *Żywej klasy* na Ziemi przybyło około miliarda ludzi. Mamy coraz większe problemy globalne, a my wciąż tkwimy w tych naszych polskich opłotkach i niczego nie widzimy szerzej, nie patrzymy na życie i na świat w pojemniejszej optyce. Ale ten świat przyjdzie kiedyś do naszych opłotków. Już przyszedł, tylko my tę myśl na razie od siebie oddaliśmy. Niepotrzebnie generalizuję, ale tak to widzę, słyszę i odczuwam, więc chyba mam rację.

KD: W tym przedstawieniu wystąpił prawie cały zespół aktorski BTL-u, a *Żywa klasa* stanowiła jednocześnie pierwszy tak duży spektakl muzyczny na deskach tego teatru. Nie wszyscy chyba zdawali sobie sprawę z tego, że *Żywą klasą* zaczęliśmy realizować naszą cichą strategię. Wiedzieliśmy już wtedy, że w repertuarze pojawią się następne spektakle muzyczne. Ukartowaliśmy to przecież i stopniowo budowaliśmy kondycję wokalną zespołu.

WS: To prawda. W większości przedstawień z tamtego okresu pojawiła się w jakiejś formie piosenka aktorska. Skupiamy się teraz na naszym, można to tak nazwać, nurcie „krótkokursowym”. Ale równie dobrze możemy mówić o takich spektaklach jak *Kabaret Dada*, *Miecz – bajka sensacyjna*, *Niech żyje Punch!*, *Wielka tajemnica – pierwsze spotkanie*, *Mamy świętego Mikołaja*, w mojej i w Wojtka Kobrzyńskiego reżyserii, *Za dziesięć tysięcy załatwiam prezenty*. We wszystkich tych produkcjach piosenka aktorska odgrywała istotną rolę...

KD: ... ja mogę dodać *Wielki testament* wg Villona w reżyserii Wojtka Kobrzyńskiego...

WS: ...a że większość kolegów okazała się uzdolniona wokalnie, dało to potem świetne efekty. Siła artystycznego rażenia zespołu BTL-u była wtedy kolosalna.

KD: Ale dodaj też, że zespół był też niebywale zróżnicowany w typach i charakterach.

WS: Nie wymienimy ich z nazwiska, bo musielibyśmy wymienić wszystkich. Świadomość potęgi zespołowości była w owym czasie absolutnie wyjątkowa. Taką energię wyczuwa się ze sceny i zapamiętuje na długie lata. Jeżeli ktoś miał jakieś niedostatki wokalne, nadrabiał to aktorsko.

KD: Bo też była to klasyczna piosenka aktorska, która zainspirowała nas do następnej produkcji. I znowu naturalnym zapleczem doświadczalnym okazała się szkoła teatralna. Przygotowaliśmy kolejny autotematyczny egzamin z piosenki aktorskiej... o piosence aktorskiej. Egzamin nie miał tytułu, ale wszystkie piosenki traktowały a to o dykcji, a to o tremie aktorskiej...

WS: ...o aktorskim *entré*, o ekstrawagancji w piosence, o sile poetyckiego słowa itd. Egzamin odbył się, a ty czas jakiś później zacząłeś mnie namawiać, żebyśmy zrealizowali ten materiał w BTL-u. Tak też się stało.

KD: Przy czym były dwie wersje tego przedstawienia. Pierwsza – grana w holu teatru, gdzie ja w tym swoistym klimacie kawiarni literacko-muzycznej wcielałem się w rolę nauczyciela edukującego publiczność krótkimi tekstami okołoteatralnymi, i druga – ta bardziej rozbudowana dramaturgicznie, grana pierwotnie w tylnej kieszeni sceny, a potem na wielu scenach polskich teatrów, gdzie grałem rolę obłożnie chorego kompozytora, do którego przychodzi z pomocą brat Karolek.

W pierwszej wersji publiczność była wciągana do wspólnej zabawy – zdarzało się, że niektórzy wystraszeni widzowie byli statystami w poszczególnych piosenkach – w drugiej istniał wyraźny podział na aktorów i widownię, a tzw. czwarta ściana była kluczową osią dramaturgiczną.

WS: Przedstawienie okazało się wielkim sukcesem. Do dziś jest w repertuarze teatru Baj Pomorski i entuzjastycznie oklaskują cię torunianie, już jako gwiazdę filmu polskiego.

KD: Ja nigdy nie byłem aktorem! To ty mnie wmanewrowałeś w tę hecę. Jacek Bromski po obejrzeniu *Krótkiego kursu* w Teatrze Małym w Warszawie zaprosił mnie i kolegów do pracy przy filmie *Jak u Pana Boga za piecem*. Potem zrobiła się z tego filmowa trylogia – *Jak u Pana Boga w ogródku* i *Jak u Pana Boga za miedzą*. Powstał też serial telewizyjny. Ale ja tam wszędzie grałem tak jak w twoich kursach – po prostu zawsze byłem sobą, no może się czasem w teatrze bardziej wygłupiałem. I nic więcej.

WS: No to dalej spijajmy sobie z dzióbków. Kiedy na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu zagraliśmy *Krótki kurs piosenki aktorskiej*, a rok później *Państwo Fajnackich* – inne nasze przedstawienie – Kapituła im. prof. Aleksandra Bardiniego przyznała mi Dyplom Mistrzowski. Jak sądzisz, co jest takiego w *Kursie*, że publiczność i w Białymstoku, i w Toruniu, i w Warszawie bardzo często przyjmuje ten spektakl owacjami na stojąco? Na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu gremialnie zaśpiewano nawet całemu zespołowi *Sto lat*.

KD: Myślę, że z jednej strony to siła poczucia humoru, bo przecież bardzo często polegaliśmy na naszym poczuciu humoru, z drugiej strony walorem bywa tu wspomniana już wcześniej różnorodność faktur muzycznych i myślowych. Sam byłem ostatnio zaskoczony,

kiedy wznawialiśmy ostatnio *Kurs* w Toruniu, jak skrajne są w nim estetyki w warstwach melodycznych.

WS: Ja z kolei często myślę o wielopoziomości wypowiedzi artystycznej. Ona jest dla mnie niezmiernie ważna. Po pierwsze oczywiście nie nudzić. To jasne. Nie ma nic gorszego niż nuda w teatrze. Uważam to za skandaliczne, kiedy jeden reżyser przy udziale kilku lub kilkunastu aktorów przynudza ze sceny i marnuje drogocenny czas kilkuset osób, zarabiając jeszcze na tym pieniądze. To przecież pachnie kryminałem. A zatem nie nudzić, powtórzę. Poza tym stworzyć widowni możliwość odbierania sztuki na różnych poziomach. Bo przecież ta hydra, jakim potrafi być widownia, ma wiele głów. Warto byłoby wszystkie głowy czymś zająć, wszystkie głowy nakarmić, wszystkie zaciekawić. Niektórym głowom staram się zagwarantować kolorową wydmuszkę i te głowy, obejrzawszy spektakl, mówią – zabawna, kabaretowa forma. Ale mnie zależy też na tych głowach, które nie chcą kolorowych wydmuszek, wolą całe jajka i lubią wiedzieć, do jakiego stopnia jajko zostało ugotowane. Staram się zatem nie robić wydmuszek, tylko przy twoim i aktorów współudziale maluję jajka tak, żeby wyglądały jak wydmuszki, i gotujemy je wspólnie, a już publiczność sobie je wyciąga i widzi, i zajada to, co chce. Ale garnek to wybieram już ja sam. Skąd u mnie te kulinarne porównania? Chyba zgłodniałem.

KD: W *Krótkim kursie piosenki aktorskiej* nigdy nie byłem głodny. Lubię ten spektakl. Sam pomyśl – leżysz sobie w łóżku, gaworzysz trzy po trzy, słuchasz swojej muzyki wykonywanej na żywo, raz sam grasz przez osiem sekund na pianinie, myjesz sobie nogi, zapalasz papierosa, sceniczny brat Karolek smaży ci kaszankę, ty w tym czasie grasz na akordeonie i śpiewasz, niemilosiernie fałszując, brat podaje ci kaszankę do stołu, ty zjadasz ją razem z kiszonymi ogórkami, popijając jednocześnie, powiedzmy „wódeczką”, strzelasz sobie ze stra-

szaka w górę, potem leżysz dziesięć minut, a na koniec wstajesz i kłaniasz się zadowolonej publiczności. I jeszcze ci za to płacą. Grać nie umierać.

WS: Brzmi to tak, jakby spektakl był wydmuszką.

KD: Oczywiście, że nie jest. Jawnych i ukrytych sensów jest w nim aż nadto. Niektórzy mogą to przedstawienie odebrać jako jawną kpinę ze środowiska piosenki aktorskiej i szukać klucza osobowego i personalnych wycieczek...

WS: ...podczas gdy jest to pełen autoironii witraż upamiętniający trudy i mozoły aktorskiego zawodu. To prawda, forma tego przekazu jest prześmiewcza, ale nie kpimy tu ze zjawiska piosenki aktorskiej. Uważam ją za swoisty fenomen polskiego życia teatralnego, który należy pielęgnować z całą mocą i oddaniem. Nie dość, że to zjawisko kuriozalne i polski teatr jest w tym nurcie absolutnie prekursorski, to doceniam ten rodzaj i formę wypowiedzi scenicznej za coś szczególnie szlachetnego. Piosenka aktorska mieści w sobie szacunek wobec wielu sztuk – wobec słowa poetyckiego, wobec muzyki i wobec teatru. Niech to zabrzmii patetycznie, ale nazwałbym ją „piosenką ukoronowaną”. Nikt nie powinien jej dyskredytować. Paradoks tego zjawiska polega na tym, że nie jest ono znane na świecie, bo to zjawisko czysto polskie, i tym bardziej zasługuje na uwagę.

KD: To prawda. Oprawiłem muzycznie prawie dwieście przedstawień teatralnych. Piosenek zebrałoby się zapewne kilkaset.

WS: W *Krótkim kursie piosenki aktorskiej* jest ich szesnaście. Śpiewają je zjawy, które wciskają się do twego pokoju, pokoju „dość uznanego kompozytora teatralnego”, a to zza pianina, a to z szafy, a to, ku zdumieniu twego brata Karolka, przechodząc przez „czwartą ścianę”.

Wymyślona przez nas sceniczna *licentia poetica* każe ci tych zjaw nie dostrzegać. Widzi je tylko przerażony Karolek. Zjawy doprowadzają go rozstroju nerwowego, bo co postać, to tym większe teatralne kuriozum i kuriozalne problemy niemieszczące się w prostej głowie przeciętnego zapracowanego mieszczucha. Ty jesteś dla niego birbantem i oszołomem...

KD: ...a on jest dla mnie marnotrawnym bratem, który „teatr ma głęboko w dupie” i który „wszystkich tych darmozjadów i obiboków teatralnych przegoniłby na cztery wiatry”. O czym go powiadamiam, bo w spektaklu Karolek do końca nie mówi ani słowa. Cała ta konceptualna zмова ma służyć jednemu – oswojeniu Karolka, przeciągnięciu go na naszą stronę, na stronę teatru i na stronę ludzi teatru.

WS: Co w tym swoistym moralitecie w końcu następuje. Nawrócenie Karolka staje się faktem. Karolek w kluczowym momencie odkrywa, że istnieje coś takiego jak „czwarta ściana” teatralna i że przez cały czas był podglądany przez liczne audytorium – widownię teatralną. Rodzi się w nim wściekłość pomieszana z zażenowaniem i bezradnością. Nie wie, co począć w tej sytuacji. Tym bardziej że nie ma wyjścia. Wszędzie jest teatr.

KD: A brat śpi.

WS: Z opresji wybawia go aktor komik, który nagle pojawia się na scenie, zapowiadając swoją genialną piosenkę. Ale aktor po chwili sam znajduje się w takiej samej sytuacji jak Karolek. Akompaniująca aktorowi orkiestra, znudzona jego przedłużającymi się przygotowaniem do występu, po prostu wychodzi z sali. Aktor zostaje sam. Karolek obserwuje go z boku. Przez czas jakiś aktor mamrocze do mikrofonu *a capella* jakiś naprędce wymyślony przez siebie głupkowaty tekst piosenki o pauzie aktorskiej w piosence, po czym poddaje się i chce zejść upokorzony ze sceny. Raptownie

doznaje olśnienia. Odwraca się do publiczności wyciąga do niej błagalnie ręce z prośbą o wspólne śpiewanie i zaczyna cichuteńko intonować – *Roz-kwitały pąki białych róż*.

KD: Publiczność zawsze pomaga aktorowi. I w teatrze dochodzi do cudu pojednania sceny z widownią. „Czwarta ściana” jest definitywnie burzona. Widzowie stają się aktorami, którym Karolek może się przyglądać ze sceny.

WS: Karolek jednak idzie krok dalej i widząc ten cud teatralnego pojednania, przerywa wszystkim pieśń. To on stanie się za chwilę reżyserem przyszłych wydarzeń. Karolek podchodzi do aktora i szepcze mu coś na ucho. Ten akceptuje propozycję Karolka i już za chwilę razem, znów dłońmi prosząc publiczność o wspólne śpiewanie, intonują – *Roz... szu-mia-ły się wierz-by pła-czą-ce*.

KD: Publiczność dołącza do aktora i Karolka. Po chwili dołączają do nich wszystkie postaci występujące w sztuce, a także wraca orkiestra. Wszyscy donośnie śpiewają: „Nie szumcie wierzby nam / Z żalu co serce rwie / Nie płacz dziewczyno ma / Bo w partyzantce nie jest źle”. Rozrzewniony do też Karolek ścisną się ze wszystkimi, brata się z niektórymi widzami i krzyczy na całą salę: „I o to mnie chodziło! I o to mnie chodziło”. Wówczas ja wstaję z łóżka, wychodzę przed szereg, staję przed Karolkiem i kiedy zapada cisza, mówię: „Jesteś nasz, Karolku. Kurtyna!”

WS: Inicjacja teatralna Karolka dokonuje się poprzez wspólnotę przeżyć, wspólnotę bez barier. Karolek wie o tym, że jedna z tych piosenek pochodzi spod znaku AK, a druga spod znaku AL. I on to akceptuje, głównie dlatego, żeby ludzie wspólnie śpiewali, a nie podglądali siebie zza węgła. To jest filozofia i światopogląd Karolka. Bo on ma swój światopogląd, mimo że „w dupie ma teatr i obiboków teatralnych”. On nie lubi, kiedy człowiek odwraca się do drugiego człowieka tyłem, nie rozmawia

z nim, tylko „wysławiając” swoje pokręcone życiowe racje. On akceptuje i lubi teatr bez „czwartej ściany”. A ja lubię za to Karolka.

KD: Trzech aktorów musiało to polubić. W BTL-u Karolka grał Andrzej Beya-Zaborski. W Toruniu mam dwóch braci, oczywiście wymiennie – Jacka Pietruskiego i Mirka Szczepańskiego.

WS: Lubię tę konceptualną scenę, kiedy Karolek wścieka się, że publiczność go bezkarnie i wścibsko podglądała. I czy ty wiesz, że wszyscy trzej koledzy, mimo że w tej roli byli i są znakomici, to żaden z nich dobrze w moim przekonaniu tej sceny nie zagrał. Dlaczego? Bo aktorzy uwielbiają być właśnie podglądani. Nie zagrają przekonująco złości na publiczność za to, że im się przyglądała. To nielogiczne. Tę scenę mógłbym dobrze zagrać ja, ale ja nie mam jeszcze odwagi grać na scenie. Może kiedyś, jak się zestarzeję i uznam, że mogę coś powiedzieć w teatrze, to zagram w *Ostatniej taśmie Krappa* Samuela Becketta. Tam można mieć swoje kwestie nagrane na taśmę.

KD: W *Krótkim kursie wychowania seksualnego* z 1998 r. Karolek przyprowadził mi swoją żonę, a moją bratową Zofię. Znow się nie odzywał, bo był z żoną pokłócony. A ona też się nie odzywała, bo była pokłócona z Karolkiem. Poza tym jako zdeklarowana katoliczka nie mogła znieść mojego gadania. A ja uparcie podawałem temu małżeństwu przykłady, w jak precyzyjnie różnorodny sposób kopulują ze sobą zwierzęta – dinozaury, delfiny, modliszki, mszywioly... Zofia nie miała zresztą czasu na gadanie. To ona przejęła moją kuchnię i gotowała dla nas trzydaniowy obiad i... polewała wódeczkę.

WS: Ala Bach i Andrzej Beya-Zaborski byli w tym spektaklu rozkoszni. Jednak Ala – jako Zofia – nie widziała śpiewających zjaw. Dziwadła i persony śpiewające piosenki z pieprzykiem znow widział tylko Karolek, tym razem

już oswojony z „magicznym” pokojem swojego brata. Mógł więc, nie będąc już nuworyszem w konwencji, bardziej żywo reagować na te teatralne fantasmagorie. Zofia jego reakcje i zachowania przyjmowała ze zdumieniem. Wszystkie piosenki obracały się wokół spraw damsko-męskich.

KD: Nad moim łóżkiem wisiała też klatka z papuzkami nierozłączkami, które świergoliły nieoczekiwanie do muzyki granej na żywo. Nawet wiem, które moje utwory sobie upodobały. Myślę, że najbardziej polubiły ten rosyjski w charakterze romansu o małym siusiaku.

WS: Tygodnik „NIE” artykułem na całą stronę apelował do działaczy AWS: „Jest robótka do wykonania w Białostockim Teatrze Lalek, gdzie rzuca się mięsem, wulgaryzuje stosunki damsko-męskie, rzecznik rządu chodzi półnago w damskim biustonoszu, a chór antyczny kobiet śpiewa: «Tako rzeczce rzecznik rządu / Podłączymy go do prądu / Niech przykładem większym świeci / Może dzieci nam oświeci»”. Chodziło o to, że rzecznik rządu z tamtego okresu wypowiadał się krytycznie wobec mody topless i mamrotał coś na temat polskiego sprzeciwu i wkładu przez to w chrześcijańską tradycję kultury europejskiej. Ja to tylko dość wiernie zrymowałem.

KD: Ale kończyło się to wszystko bardzo po chrześcijańsku. Jako że Karol i Zofia nie mieli w domu warunków, żeby się pokochać, bo to i siódemka dzieci na karku, i przez to te ciągłe niesnaski między nimi, oddawałem im pokoik i szedłem sobie do kina.

WS: A nie, nie. Kiedy pogodzona para wskakiwała do łóżka, ty wracałeś na paluszkach, cicho wchodziłeś na stół, chwytając za żyrandol, ciągnąłeś go w dół i rozlegał się dźwięk dzwonu. Biłeś w ten dzwon żyrandolem na chwałę prokreacji, a Połączony Chór Kobiet i Mężczyzn śpiewał kantatę „Niech żyje

cud stworzenia / Każdego bez wyjątku”. Bo też *Krótki kurs wychowania seksualnego* był właśnie o tym. O potężde i bezmiarze natury, o niepotrzebnych konfliktach między skazanymi na siebie płciami i oczywiście o miłości. Wymiar cielesno-seksualny mniej mnie tu interesował, choć piosenki traktowały i o tym. Seksualność interesowała mnie w wymiarze transcendentnym, kosmicznym i stąd te odwołania do świata zwierzęcego. Ciekawiła mnie i nadal ciekawi potęga stwarzania stworzeń w planie boskim. Wisława Szymborska pod koniec życia uważała Adama Wajraka za jednego z największych polskich prozaików.

KD: Kantatę nazwaliśmy *Dezyderatem*. *Dezyderat* stał się potem swoistym hymnem ludzi teatru. Śpiewały ją różne zespoły teatralne. Użyłeś ją w przedstawieniu *Cuda w budzie*, czyli *demo teatru Lalka* w Warszawie, śpiewali ją w białostockim amfiteatrze aktorzy BTL-u razem z kolegami z Teatru Dramatycznego w Białymstoku w ramach Niepospolitego Teatrów Poruszenia, a fraza „Bądź rozważny / Kochaj teatr” bardzo długo wisiała na frontonie ich teatru.

WS: Ostatnio śpiewali ją studenci Studium Wokalno-Aktorskiego w Białymstoku przy okazji odsłonięcia pomnika teatralnego przy ulicy Lipowej. Śpiewali ją również w trakcie benefisu Jerzego Siecha w Teatrze Dramatycznym, a w BTL-u w niecodziennym projekcie teatralnym pod nazwą *Krótki kurs teatru najnowszego*. Bardzo ją lubię. Bo tobie udało się wydobyć z mojego tekstu te najwyższe, kosmiczne właśnie brzmienia. Pieśń jest bezgranicznie patetyczna. To piękny walc, który nigdy mi się nie znudzi. Przyznam szczerze, że słuchając go, zachwycam się bardziej twoją nutą niż moim tekstem. No dobra, będę szczerzy – zachwycam się i tym, i tym. A skoro tyłu ludzi ją słuchało, wykonywało i komplementowało, to może już, Krzysiu, tą jedną pieśnią poszliśmy do historii teatru?

KD: Często, kiedy piszę muzykę do twoich tekstów, czuję, że ona jest już w nich zawarta i ja tylko ją wydobywam. Dość często starasz się być wierny narzuconemu sobie metrum, co ułatwia komponowanie. I dość często stosujesz formę ośmiozłogłoskowca.

WS: Bo to kanoniczna forma. Lapidarna i prosta, choć prostota bywa wielkim wyzwaniem. Lubię stosować ośmiozłogłoskowiec w piosenkach dla dzieci. Oswajanie poezji przez dzieci – a piosenka to przecież forma poezji – powinno odbywać się w sposób łagodny i przyjemny. Nie cierpię niezrozumiałej i skomplikowanej sztuki dla dzieci. Dzieci nie można zrażać ani do teatru, ani do poezji, bo do nich nigdy już jako dorośli nie wrócą. W *Państwie Fajneckich* – kolejnym naszym spektaklu muzycznym – wszystkie piosenki oparte były na ośmiozłogłoskowcu, a ty przecie stworzyłeś tak różnorodne w charakterze kompozycje. Spektakl ten był też w gruncie rzeczy naszym kolejnym krótkim kursem. Powinniśmy go byli nazwać *Krótkim kursem problemów dziecięcych*. Tam nie było żadnych Fajneckich. Tam było państwo narzekających ludzi. Takich Fajneckich po przejściach.

KD: Tam był zgorzkniały teatrem i życiem Pan Fajnecki – postać z twojej debiutanckiej sztuki dla dzieci. Grał go w obu przypadkach Andrzej Beya-Zaborski, który w *Państwie Fajneckich* podobnie jak ja leżał schorowany w łóżku. Rozgrywało się to zresztą w moim pokoju z poprzednich kursów. Z wizytą do Pana Fajneckiego przychodził Piotr – kolega z teatru. Kolegę Pana Fajneckiego z teatru zagrał Piotr Damulewicz.

WS: Pan Fajnecki, jęcząc i stękając w malignie, oznajmiał Piotrowi na dzień dobry: „Moja noga już nigdy więcej nie postanie na deskach naszego teatru. Pan Fajnecki odchodzi”. Piotrowi odbierało mowę. Potem zatykało go tym bardziej, że zaczynały go nachodzić teatralne zjawy. Przed jego oczami stawała cała plejada

pokracznych dorosłych przebranych w szkolne fartuszki. Do tego dorosli – ci z całą powagą wyśpiwewali swoją dziecięcą pretensję do świata. A skala tych problemów była zatrważająca. Spektakl znów był podany raczej w żartobliwej formie, natomiast za tą żartobliwą formą kryła się smutna refleksja – sztuka staje bezradna wobec skali dziecięcych i ludzkich cierpień. A dziecięce problemy są tak samo ważne, o ile nie ważniejsze, od problemów dorosłych. Jest zresztą takie świetne powiedzonko – *Dziecko to rodzic dorosłego*. Jeżeli dziecko utrwali w sobie jakieś neurotyczne problemy bądź cechy, urodzi koszmarnego dorosłego. Obarczony świadomością tego procesu i zalany lawiną dziecięcych problemów Piotr prosił w finale Pana Fajnackiego o telefon. Wykręcał numer do teatru i mówił do słuchawki: „Teatr? Pani Ela? Pani Elu, proszę z organizacją widowni. Irenka? Irenko, zadzwoń, proszę, do pani Jadwigi i poproś ją, żeby pani Jadwiga poszła do pani Wiesi, tak do pani Wiesi i powiedziała jej, żeby pani Wiesia poszła do Wojtka, tak, do dyrektora Wojtka i przekazała mu, że ja do teatru nie wracam. Do głupiego teatru nie wracam”.

KD: I to było jedyne zdanie Piotra w tym spektaklu.

WS: Ale jakie ważne. Piotr z jednej strony nagłaśniał swoją deklarację, z drugiej zwracał uwagę dyrektorowi na zbyt niu birokratyczny absurd w teatrze, po trzecie szantażował dyrektora swoim rzekomym odejściem, jeśli dyrektor nie zmieni programu owego teatru. Nie uważasz, że teatr powinien być przede wszystkim ludzki i mądry? Wszyscy się z tym zgadzają. Teatr może być biedny, może być niedoskonały, może być i powinien być zmienny, ale nade wszystko powinien być ludzki i mądry. Dlatego nie interesuje mnie teatr pustej formy, dziwactw i wygibasów formalnych. Mam dwoiisty stosunek do sztuki pozbawionej nadziei. Mogę taki teatr robić i robiłem, choćby *Niech żyje Punch!*, *Rozmowy z diabłem* i *Spaloną*

powieść, ale nie chcę, żeby to zdominowało moją twórczość. Zdecydowanie bardziej wolę apollińską niż faustyczną stronę teatru. I stąd ta przewaga *Kursów*.

KD: Nasz następny kurs to *Krótki kurs poezji dziecięcej na podstawie twórczości Juliana Tuwima*.

WS: Spektakl powstał w 2003 r. na zamówienie Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Jego dyrektor artystyczny – Roman Kołakowski, zamarzył sobie, żeby w ramach przeglądu pokazywana była Gala Piosenki Aktorskiej dla Dzieci. Ukulł nawet hasło „Wielcy poeci piszcie dla dzieci”. A że rok był „Tuwimowski”, tośmy twórczość pana Juliana twórczo ku chwale teatru spożytkowali.

KD: Ty wybrałeś teksty, ja do Tuwimowskich wierszy skomponowałem muzykę, dodałem do tego swoją nutkę i powstał kolejny kurs.

WS: Wróciliśmy do przestrzeni *Żywej klasy*, z tymi samymi szkolnymi ławkami. Powróciliśmy też do estetyki kostiumów z *Państwa Fajnackich*, tzn. do szkolnych fartuszków. Klasa była jak te nasze, Krzysiu, z lat 60. Tym razem Piotr Damulewicz jako Profesor edukował Łobuza, w tej roli Ryszard Doliński, przekonując go, że warto czytać książki, bo Łobuz niestety miał odruch wymiotny na widok książek.

KD: Zjawy tym razem widział Łobuz. A zjawy znowu, w różnych estetykach, śpiewały a to o tym, że „narwali bzu, naszarpali”, a to o tym, że „tęskni pani słowikowa” albo że „sterczy w ścianie taki pstryczek”, albo że „stoi na stacji lokomotywa”.

WS: Wiesz, co powiedział Słonimski o Tuwimie? Że „Tuwim tak się wgrzył w język polski, że przegryzł go na wylot”. Tak sobie dwóch panów rozmawiało o swojej „ojczyźnie polszczyźnie”. Miałem pretensje do siebie, że *Krótki*

kurs poezji dziecięcej jest banalny i o niczym, i że jedyne przesłanie tego spektaklu to „czytajcie książki”, ale potem wielokrotnie widziałem na widowni radość i łzy wzruszenia. Koledzy grali i śpiewali imponująco, a duet Damulewicz i Doliński był cudownie przekomiczny.

KD: Nagraliśmy też płytę z piosenkami do tego spektaklu w aranżacjach Hadriana Ta-bęckiego i jego zespołu Kameleon Quintet. Aranżacje do innych przedstawień robił nam z kolei Marek Kulikowski.

WS: Ale powstawały też kursy bez naszych utworów, jak choćby *Krótki kurs dobrego smaku, czyli opera jednego kelnera* – nasz kolejny egzamin z piosenki aktorskiej w białostockiej Akademii Teatralnej.

KD: Na potrzeby tego egzaminu, w jego trakcie, strzygłem się na irokeza i farbowałem. W pierwszej części spektaklu byłem klientem restauracji z lat 60., w której grało się i śpiewało do kotleta przyjemne dla ucha piosenki z tamtych lat, a ja uczyłem chamskiego kelnera zasad *savoir vivre*'u.

WS: W drugiej części rozgrywającej się już w XXI w. stawałeś się właścicielem tej knajpy, bo wygrałeś w toto-lotka, piłeś drink za drinkiem i kazałeś grać kapeli te same kawałki, ale w drapieżnych, współczesnych aranżacjach. Przeklinałeś i byłeś wobec oniemiałego kelnera niewiarygodnie chamski. Kelner doświadczał traumatycznego przeżycia. Myślę, że studenci tamtego roku też.

KD: No to musimy podziękować jeszcze innym studentom, z którymi zrealizowaliśmy *Krótki kurs walki z bezrobociem*. Na potrzeby tego egzaminu napisaliśmy przecież ponad dziesięć piosenek. Twój tekst *Zalatiła cię Europa* nadal uważam za proroczy. Ale już przestałem cię namawiać, żebyśmy zrealizowali to w teatrze.

WS: Kto wie, co się jeszcze stanie. Na razie kursów nie ma, bo nastąpił w pewnym momencie przesył tą formą. Należało od niej odpocząć, jak też od teatru.

KD: Ostatnio dałeś mi tekst *Bardzo średnie jest Podlasie* – „Nie za równo na równinę / Nie za pusto na pustynię / Brak wybrzeża na wybrzeże / Jezior brak na pojezierze / Brak też gór tu na pogórze / I tak można ciągnąć dłużej / Podsumować zatem da się / Bardzo średnie jest Podlasie / Piaski, laski i karaski / Ten zaścianek mój podlaski / Ten wszechświata skromny kąć / To jest mój rodzinny dom / Stąd wyjeżdżam i tu wracam / Tu lenistwo me i praca / Tutaj szczęścia i chędogi / Miejskie diabły, wiejskie bogi / Tu mój cały mały świat / który mi w objęcia wpadł”.

WS: A ty znów napisałeś do tego fantastyczną muzykę. Być może przyda się to do *Krótkiego kursu patriotyzmu lokalnego*, który noszę już w głowie. Ale ktoś mnie musi do tego namówić. I stworzyć mi dobre warunki do pracy. Bo to absolutna podstawa.

KD: Zgadzam się. Najpierw praca u podstaw, a potem podstawa pracy.

WS: Kiedy ze sobą rozmawialiśmy, pomyślałem, że warto byłoby, za czas jakiś, ten nasz pierwszy publiczny dialog poszerzyć o te wątki i refleksje, których tutaj nie mogliśmy pomieścić. Tu skupiliśmy się na naszych przedstawieniach muzycznych z BTL-u i z okolic BTL-u, czyli szkoły teatralnej na Sienkiewicza. Krótko mówiąc, przeprowadźmy kiedyś ze sobą rozmowę-rzekę, w której popływamy z prądem i pod prąd, powiadamy do różnych łódeczek wspomnień, anegdot i szerszych refleksji, okraśmy to tekstami i nutami naszych piosenek i wydajmy w formie książkowej. Jedno z podstawowych pytań, jakie zadam ci w tej naszej potencjalnej książce, będzie brzmiało – za co, Krzysiu, w życiu otrzymywałeś pieniądze? Jak zarabiałeś na życie?

KD: W dzieciństwie zbierałem i sprzedawałem butelki, potem kosilem trawniki, malowałem słupki drogowe, grałem na akordeonie na weselach i zabawach w remizach strażackich, grałem w kantynach w czasie służby wojskowej, pracowałem w prosektorium, byłem elektrykiem w Państwowym Szpitalu Klinicznym w Białymstoku, po wojsku pracowałem jako instruktor muzyczny w klubach osiedlowych, uczyłem dzieci w ogniskach i szkołach muzycznych I i II stopnia. Uczyłem wychowania muzycznego w szkole podstawowej, przez dziesięć lat byłem związany z Chórem Akademii Medycznej, przez dwa lata prowadziłem Chór Duszpasterstwa Akademickiego, zajmuję się budowlanką, stolarką i ogrodnictwem, przez wiele lat byłem kierownikiem muzycznym Białostockiego Teatru Lalek, wykładałem emisję w Akademii Teatralnej, prowadziłem zajęcia z zakresu piosenki aktorskiej, komponowałem piosenki, muzykę teatralną i filmową, komponowałem muzykę symfoniczną, zarabiałem jako aktor teatralny i filmowy, byłem jurorem. W ubiegłym roku własną pracą w tartaku zarobiłem kilka metrów sześciennych odpadów drewnianych.

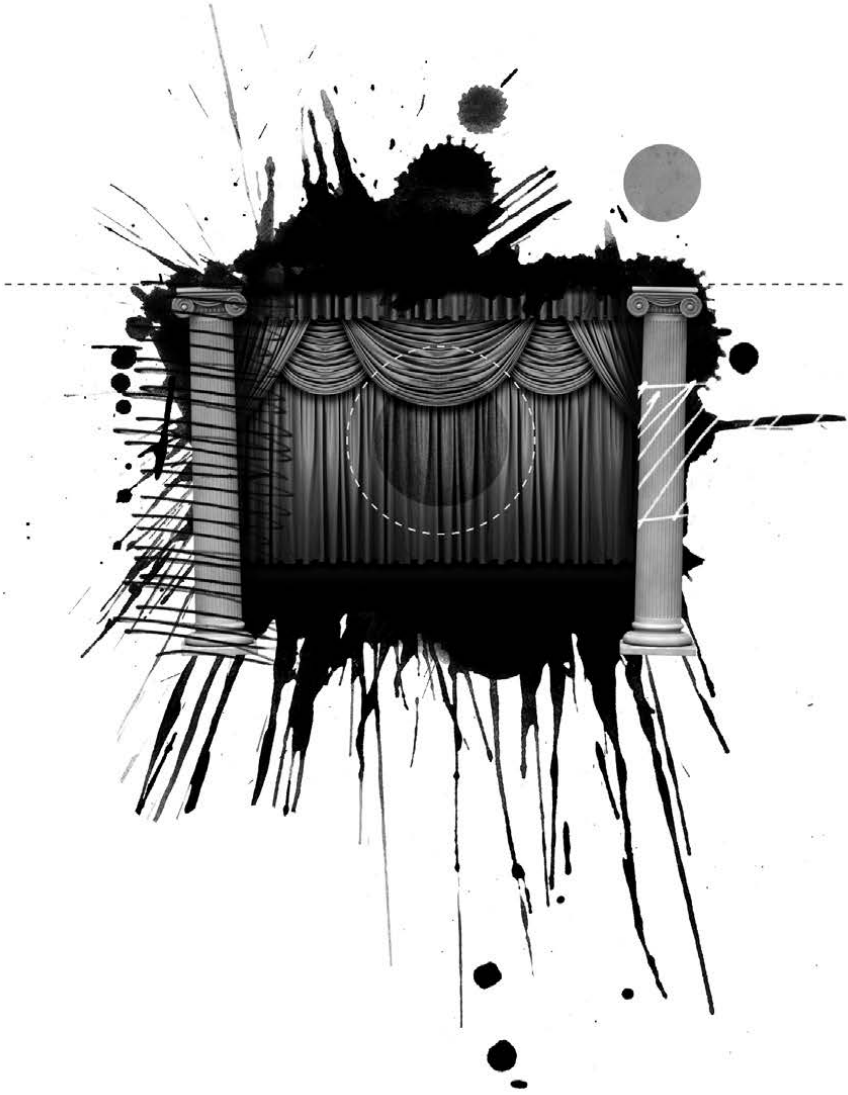
WS: Ja wyładowywałem węgiel z wagonów, pracowałem w browarze, uczyłem języka polskiego w szkole podstawowej i liceum, byłem reporterem gazety codziennej, byłem krytykiem teatralnym, adiuutowałem teksty do druku, stemplowałem z żoną druki firmowe, kiedy zbieraliśmy na pralkę, byłem zastępcą redaktora naczelnego pisma kulturalnego, zbierałem winogrona we Francji, byłem pielęgniarzem w Niemczech, tłumaczyłem na angielski, byłem współwłaścicielem firmy „3,14” i zajmowałem się drobnym handlem zagranicznym, byłem lektorem dwóch filmów, zmywałem okna, wykładałem piosenkę aktorską, elementarne zadania aktorskie i technikę pracy z aktorem w PWST w Białymstoku, byłem pełnomocnikiem rektora do spraw teatru szkolnego, przez dwa lata byłem kierownikiem Teatru Lalka w Warszawie, prowadziłem za-

jęcia z zakresu piosenki aktorskiej w PWST w Warszawie, byłem 12 lat dyrektorem artystycznym Białostockiego Teatru Lalek, tłumaczyłem ze słowackiego, pisałem teksty piosenek, dramaty i scenariusze teatralne, założyłem firmę „GLOBONLINE”, prowadziłem kolekturę totalizatora sportowego i obsługiwałem terminal totalizatora, sprzedawałem gazety i papierosy, byłem jurorem, zasiadałem w Kapitulie im. A. Bardinięgo Wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej, uczyłem prozy i wiersza w Policealnym Studium Wokalno-Aktorskim, zbierałem makulaturę, sprzedawałem działki na Jowiszu, pisałem wiersze, produkowałem i sprzedawałem ogórki kiszane, reżyserowałem spektakle teatralne, raz podłożyłem przyjacielowi spodnie za 10 zł, żeby mógł wpisać tutaj – byłem męskim krawcem.

KD i WS: DZIĘKUJEMY WAM, WSZYSCY TOWARZYSZE TYCH NASZYCH ŻYCIOWYCH ZAWODÓW.

WS: A wiesz, że ja o tych wszystkich zawodach i wydarzeniach z mojego życia myślę z uśmiechem. Bo choć często była to bardzo ciężka praca, to muszę przyznać, że zawsze w jakiś sposób próbowałem ją oswoić, zhumanizować, włożyć w jakiś cudzysłów żartu i ironii. „Teatralizowałem” to poniekąd. Nawet ta najcięższa nie mogła mnie dotknąć i zaboląć, bo traktowałem ją jako rodzaj cudownej życiowej zabawy. Teatr był chyba naturalną konsekwencją tej postawy. Po to chyba tu przyjechałem. Bo wcześniej nie lubiłem teatru. Był dla mnie siedliskiem pychy i kabotyństwa. Ale chyba szukałem w nim schronienia przed absurdem i niebezpieczną powagą tego świata. Teatralnie oswoić świat i problemy, nie traktować śmiertelnie poważnie tej maszynyki do zarabiania pieniędzy, jakim może stać się każdy zawód, to był chyba mój główny powód przyścia tutaj. Życie nie powinno być podporządkowane tej maszynie.

Szelachowski & Dzierma



Piotr Arkadiusz Szymański

PIOSENKA CHRZEŚCIJAŃSKA

JAKO PRZEJAW WSPÓŁCZESNEJ MODLITWY I ROZRYWKI



Od zakończenia Soboru Watykańskiego II na różnych płaszczyznach, m.in. muzykologicznej i muzycznej, duszpasterskiej i liturgicznej, toczy się debata na temat roli i miejsca piosenek religijnych w życiu Kościoła¹. Decydującym czynnikiem tego rodzaju dyskursu jest umiejętność rozróżnienia między pieśnią i piosenką. Za dobry przykład może posłużyć w tym miejscu definicja ks. Piotra Wiśniewskiego. Określił on, iż „pieśń religijna, pieśń kościelna to nabożna pieśń katolicka w języku narodowym, wykonywana przez wiernych podczas sprawowania liturgii i czynności pozaliturgicznych, o metrycznej i stroficznej budowie, z melodią nadającą się do śpiewania w grupie i wielokrotnego zastosowania”², a piosenka religijna jest to „krótki utwór słowno-muzyczny, wyrażający treści religijne, pod względem formy charakteryzujący się prostotą i łatwą przyswajalnością; zrodziła się w XX w. na terenie Francji, a za jej pioniera uważa się A. Duvala SJ”³.

Śpiew związany z liturgią formował się przez wieki m.in. w głównych centrach religijnych takich jak Jerozolima, Rzym czy Konstantynopol, chociażby poprzez śpiewy gregoriańskie, natomiast krótkie formy trubadurów czy truwerów (które moglibyśmy nazwać dzisiejszą piosenką) są dowodem na to, iż od wieków „rysowała się” potrzeba muzyki o charakterze rozrywkowym, mającej prostą budowę zwrotkową⁴. Piosenka jako typ utworu należy przecież do gatunku muzyki popularnej i funkcjonowała właśnie na gruncie kultury rycerskiej, ludowej czy mieszczańskiej. Zauważyć możemy, że obecnie zrobiła ogromną karierę jako forma muzyki rozrywkowej. Stała się wyrazem pewnego rodzaju mody oraz formą zabaw czy spotkań towarzyskich. Często służy także jako pomoc pedagogiczna w przedszkolach i szkołach.

Ze względu na tematykę piosenki możemy podzielić na świeckie i religijne, jednak stylem są one zbliżone. Jako oczywisty gatunek

¹ W. Hudek, *Piosenki religijne w śpiewniku archidiecezji katowickiej*, (w:) *Konteksty piosenki religijnej. Norbert Blacha in memoriam*, red. G. Poźniak, Opole 2013, s. 87.

² P. Wiśniewski, *Pieśń religijna*, EK XV, k. 531.

³ Tamże, k. 621.

⁴ P. Szymański, *Dzieje śpiewów i muzyki rozrywkowej – wybrane problemy*, (w:) *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, red. M. Szpakowski, Zamość 2013, s. 193–195.

muzyczny piosenki religijne uznano po raz pierwszy pod koniec lat 50. i na początku lat 60. XX w. m.in. w Europie Zachodniej, USA i Kanadzie. Do Polski docierały przed Soborem Watykańskim II, ale ich prawdziwy rozwój nastąpił w latach 70. Obok repertuaru obcego z polskimi tłumaczeniami pojawiły się również piosenki rodzime⁵. Jak twierdzi Marcin Pospieszalski, „[...] żyjemy w czasach niebywałego rozkwitu w Polsce popularnej piosenki chrześcijańskiej. Bujny rozkwit tego zjawiska, widoczny szczególnie w latach 90. XX w. i początku nowego wieku, związany z potrzebą nowych środków ewangelizacji, był także rezultatem nawróceń muzyków ze środowiska muzyki jazzowej i rockowej [...]”⁶. Wskazuje przy tym na pracę ks. Grzegorza Poźniaka, który to złożone zjawisko przybliży szczególnie. Zauważa on, że utwory o różnej wartości artystycznej przenikają również do liturgii. I choć trend ten wydaje się sprawą naturalną, to nad nim ubolewa – nie tylko z powodów mówiących o muzyce w Kościele, o których zadecydował Sobór Watykański II, lecz także ze względu na wspomnianą niską wartość artystyczną⁶.

Na popularność piosenki religijnej wpłynął szereg różnych czynników. Są nimi m.in. porywkający rytm, melodia i religijny tekst wykonywanych utworów. Jeśli osiąga ona istotnie swoje cele, to przypisać należy chyba ten fakt prostocie, sugestywnej formie, chwytliwości i przyswajalności. Jest to wyraźne podobieństwo do popularnej muzyki świeckiej.

Obecnie w naszym kraju piosenka religijna funkcjonuje przede wszystkim w życiu chrześcijan, co nie jest do końca zjawiskiem niedo-

brym. Ważne wydaje się to, aby pozostała ona jako element kultury społeczeństwa, który występuje przede wszystkim poza liturgiczną celebracją⁷. Zauważyć należy, iż Episkopat Polski w Instrukcji z 1979 r. powziął następujące postanowienie: „Zabrania się wykonywania w ramach liturgii piosenek religijnych, których tekst nie odpowiada liturgii, a muzyka z reguły posiada charakter świecki” (nr 15). Piosenki nie są więc przeznaczone do celów kultu, lecz służą rozrywce, wspólnej zabawie o charakterze religijnym. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż mimo różnorodnych opinii na temat piosenek religijnych mają one dość istotne znaczenie w rozumieniu oraz konstytuowaniu się współczesnych trendów muzycznych. Piosenka religijna, która pojawia się w Kościele, może poprzez swój walor wychowawczy w znacznym stopniu wpływać na osobowość skupionych wokół niej młodych ludzi.

Muzyka to jeden z istotnych sposobów szukania Boga i przybliżania się do niego. Piosenki religijne nierzadko bardzo mocno oddziałują na powszechną wrażliwość i poruszają, przez co są szczególnym elementem ewangelizacji, sprzyjając zbliżaniu do Pana Boga⁸. Piosenki religijne coraz częściej pełnią rolę tzw. Nowej Ewangelizacji, a także są wyrazem przywiązania do pewnych tradycji i wartości moralnych. Nie bez znaczenia jest tutaj także fakt, iż w wielu śpiewnikach występuje ona obok innych piosenek i pieśni, które propagują treści, które moralnie współgrają z chrześcijaństwem⁹. Miłośnicy takiego rodzaju muzyki utożsamiają się z nią, ponieważ wyraża ona uwielbienie ponad podziałami i, co ciekawe, brzmi o wiele lepiej z akompaniamentem.

⁵ M. Szymańska, Ludowa piosenka religijna w źródłach fonicznych archiwum Folkloru Religijnego IM KUL, praca magisterska, Lublin 2001, s. 8–10.

⁶ M. Pospieszalski, *Refleksje na temat współczesnej muzyki w Kościele i przenikania współczesnych gatunków do kościelnej muzyki*, (w:) *Konteksty piosenki religijnej...*, s. 144.

⁷ Z. Bernat, *Śpiew i muzyka kościelna w odnowionej liturgii*, (w:) *Wprowadzenie do liturgii*, red. F. Blachnicki i in., Poznań 1967.

⁸ K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1978, nr 1, s. 57–64.

⁹ Z. Bernat, dz. cyt.

tem instrumentów innych niż organy. Lekki rock lub ballady utrzymane w świeckim stylu muzyki komercyjnej zachowują kontakt z wcześniejszymi tradycjami muzycznymi, mocno odwołując się do przeszłości. Niezwykle istotny stał się fakt śpiewu i tworzenia nowych zespołów przy parafiach, co sprzyja indywidualnemu rozwojowi twórczemu oraz ochronie dziedzictwa kulturowego. W swoich wypowiedziach Kościół niejednokrotnie zachęcał do powoływania zespołów, które propagują śpiewanie piosenek religijnych.

Na występowanie piosenki religijnej w Kościele można spojrzeć z różnych stron. Spojrzenie duszpasterskie musi koncentrować się na praktycznym zagadnieniu przydatności tej muzyki we współczesnej działalności Kościoła. Zadaniem duszpasterstwa jest m.in. stosowanie właściwych form przekazywania wartości zawartych w piosenkach religijnych i aktywnego angażowania człowieka w życie religijne czy liturgiczne¹⁰. Podejmowane przez księży próby włączania wartościowych piosenek religijnych w liturgię mogą mieć jedynie sens szukania właściwych środków i metod tego przekazu i angażowania, nie mogą zamieniać się w eksperyment czyniący laboratorium z kościoła i nie liczący się z rzeczywistymi potrzebami wspólnoty. Ewangelię oraz treści z nią związane podawać powinniśmy oczywiście wszystkimi środkami przekazu, tj. słowem mówionym i drukowanym, ale także poprzez sztukę: malarstwo, rzeźbę, architekturę i muzykę¹¹. Człowiek swoją myśl, swoje stany duchowe wyraża zewnętrznie przez słowo, gest, dzieło, używając przy tym narzędzi i instrumentów, jakie ma do swojej dyspozycji. Wznosi swoistą budowlę i tworzy dzieła sztuki: obrazy, rzeźbę, witraże, przepiękną literaturę oraz muzykę. Chce

przez to wyrazić, że najwspanialsze wytwory swego ducha oddaje Bogu i na jego służbę, że Bóg jest godzien największych osiągnięć ludzkiej twórczości. Skoro wszystkie dostępne człowiekowi środki wyrażania i przekazywania myśli oraz uczuć mogą stanowić środek przekazu Ewangelii, wyraz uwielbienia Boga, to trudno byłoby wyeliminować spośród nich tak charakterystyczne zjawisko kultury współczesnej, jakim jest piosenka religijna – najbardziej typowy język muzyczny dzisiejszego młodego pokolenia. W odniesieniu do człowieka współczesnego tę formę muzyczną cechuje wielka komunikatywność w przekazywaniu Ewangelii i w wielbieniu Boga, jednocześnie pozwala ona mocno zaakcentować rytm życia liturgicznego, eliminując z niego nudę, a przede wszystkim wnosząc radość będącą istotnym elementem religii chrześcijańskiej¹². Rytm piosenki religijnej – może nawet czasem przeakcentowany – jest jednak wyrazem potrzeby człowieka, odpowiada jego strukturze psychofizycznej. Według niektórych przedstawicieli piosenka religijna wprowadzona do liturgii stwarza jej naturalną oprawę i staje się podstawą właściwego przebiegu akcji liturgicznej i normalnego rozwoju życia religijnego¹³. Towarzyszy jej wprawdzie spontaniczna i naturalna radość, co może być przyczyną pewnego nieokiełznania będącego swoistym zagrożeniem klimatu powagi i spokoju Kościoła – staje się jednak radością pogodną i swoistym duchowym przeżyciem. Wszystkie nabożeństwa, wszystkie sakramenty od chrztu począwszy aż do namaszczenia chorych, a nawet pogrzeb chrześcijanina akcentujący jego narodzenie dla nieba – zawierają nutę radości i wesela.

Rozważając zagadnienie miejsca piosenki religijnej w Kościele, należy jednak również

¹⁰ I. Pawlak, *Zadania duszpasterzy w związku z Instrukcją o Muzyce Sakralnej w Liturgii*, HD, 1967, nr 4, s. 239–246.

¹¹ K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1978, nr 1, 57–64.

¹² I. Pawlak, *Beat w liturgii w świetle przepisów liturgiczno-prawnych*, „Znak” 1970, nr 6, s. 749–753.

¹³ Z. Bernat, dz. cyt.

pamiętać, iż wiele z tych utworów nie ma nic wspólnego z religią czy Kościołem, a jest jedynie wytworem „wesolej twórczości”. Obniżający się poziom kultury naszego społeczeństwa sprzyja tego rodzaju inicjatywom. Dziś słyhać coraz mniej protestów przeciwko zalewowi płytkiego piosenkarstwa. Ponieważ zaś *consuetudo altera natura est*, szybko przyzwyczailiśmy się do takiej liturgii. To, co kiedyś raziło, dziś już nie wzbudza oporów. Powszechność pewnych zachowań powoduje brak wrażliwości, a nieustanne wmawianie, że brzydota jest pięknem, że brak normy jest normą, że niemoralność moralnością, przynosi teraz swoje smutne żniwo.

Oczywiście zabrakło w tym wszystkim jasnego stanowiska hierarchii kościelnej. Wielu duszpasterzy w swojej łatwowierności sądziło, że taki populizm przyciągnie młodzież i dzieci do Kościoła. Tymczasem w wielu naszych świątyniach liturgii odebrano *sacrum*, powagę i godność, a same obrzędy zamieniono w spotkania towarzyskie. Wprawdzie – jak wyżej wspomniano – Instrukcja Episkopatu Polski wyraźnie zakazała wykonywania podczas liturgii piosenek religijnych o charakterze świeckim (n. 15), ale albo nie dotarła ona do szerszych kręgów duchowieństwa i wiernych, albo też zakaz ten nie wywarł większego wrażenia¹⁴. Piosenka religijna wprowadzona do kościoła i do liturgii wykazuje na pewno szereg braków. Bywa zbyt głośna i hałaśliwa. Charakter wykonania jest często estradowy i świecki. Głos solisty i wokalistów jest przysłuszony muzyką i niekomunikatywny. Braki te są oczywiste, ale można je usunąć.

Trudność jednak w uznaniu i przyjęciu piosenki religijnej ma swoje uzasadnienie w psychice ludzkiej. Kościół był dotąd ostoją stabilizacji i niezmienności. Wszystko, co

nowe, było Kościołowi oraz liturgii obce i nie miało prawa obywatelstwa w nim. Do tego dołącza się jeszcze brak zrozumienia potrzeb współczesnego człowieka. Nie dostrzega się przemian w obyczajach i zwyczajach, przemian umiłowań i zapatrywań. To zaś pociąga zmianę form i potrzeb w całym życiu człowieka, we wszystkich jego dziedzinach. Piosenka religijna jest jednym z przejawów tych przeobrażeń. Trzeba zatem stworzyć warunki zaangażowania religijnego – i trzeba to uczynić dziś, skoro jest ona muzyką dnia dzisiejszego: jutro może przynieść nam inne muzyczne środki wyrazu ludzkich przeżyć. Podsumowując, możemy stwierdzić, iż niektóre obszary kultury muzycznej mają charakter powszechny i właśnie do nich należy piosenka religijna.

Wydaje się, że właśnie powszechność jest jej istotną, choć przecież nie jedyną wartością. Funkcją śpiewów wykonywanych wspólnie jest integrowanie społeczności: parafialnej, wioskowej, rodzinnej, grupy młodzieżowej. Śpiew stwarza także swoistą atmosferę w czasie różnych spotkań o charakterze religijnym, intensyfikuje przeżywanie osobowego i społecznego kontaktu z Bogiem, ułatwia akceptację prawd zawartych w tekście, jest znakiem, poprzez który identyfikują się ludzie należący do określonej społeczności bądź formalnej czy nieformalnej grupy¹⁵. W pewnych sytuacjach zbiorowe zaśpiewanie stosownej piosenki religijnej staje się najbardziej jednoznacznym wyrażeniem wspólnej aprobaty, entuzjazmu, przygnębienia, a nawet może wywołać doraźny i konkretny efekt. Czasem śpiewaniem odpowiednio dobranego repertuaru można również kontestować lub popierać jakąś ideę, można indoktrynować i ideologicznie ogłupiać. Teoretycy katechetyki i katecheci dostrzegają w śpiewie re-

¹⁴ A. Michalec, *Problematyka muzyki kościelnej po Soborze Watykańskim II w świetle czasopiśmiennictwa polskiego*, Lublin 1986.

¹⁵ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.

lijnym cenną pomoc w procesie nauczania prawd wiary. Przywilejem muzykologów jest dokumentowanie także i tej kultury.

Refleksja taka może być bardzo pomocna dla zaangażowania w działalność praktyczną. Praktyka bowiem bez podbudowy teoretycznej jest często skazana na błędzenie i działania nieraz doraźnie efektowne, ale mało efektywne. Niedostatki, jakie towarzyszą niektórym wykonaniom piosenek religijnych i zaburzają poprawny przebieg przeżycia religijnego, powinny stać się jednak przedmiotem następnych dociekań kompozytorów i wykonawców muzyki religijnej. Współczesne piosenki religijne są doskonałą formą docierania do szerokiej publiczności za pomocą mediów i współczesnych technik komunikowania się ze społeczeństwem. Są one chętnie prezentowane w katolickich i chrześcijańskich stacjach radiowych, telewizji i internecie. Wydawane są również liczne śpiewniki, organizowane są konkursy i festiwale. W celu egzemplifikacji możemy podać archidiecezję katowicką, gdzie szczególnie w latach 80. i 90. XX w. odnotowano rozwój piosenki religijnej, gdzie na polecenie biskupa katowickiego ks. Herberta

Bednorza Duszpasterstwo Akademickie przy ścisłej współpracy Wydziału Duszpasterskiego Kurii Diecezjalnej w Katowicach zajęło się organizacją Śląskiego Sacrosongu, który w swoich założeniach miał znacznie ożywić działalność zespołów młodzieżowych, upowszechniając piosenki religijne¹⁶. Od strony muzykologicznej konieczność refleksji oraz badań zauważa m.in. ks. Grzegorz Poźniak z Wydziału Teologii Uniwersytetu Opolskiego, który nie ma największej wątpliwości, że niezbędne jest konsekwentne gromadzenie bibliografii dotyczącej piosenki religijnej. Szerokie badania w omawianym obszarze przyczynią się do znalezienia jej właściwego miejsca w pastoralnej aktywności Kościoła katolickiego i całego chrześcijaństwa¹⁷.

Niniejszy artykuł jest próbą przybliżenia zjawisk towarzyszących piosence religijnej i muzyce rozrywkowej o charakterze chrześcijańskim. Ma na celu pobudzenie dyskusji oraz popularyzację badania w różnorodnych grupach społecznych. Jest również wyrazem chęci pogłębiania wiedzy i przybliżania różnorodnych przemian na tle niniejszej problematyki.

BIBLIOGRAFIA:

- Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.
- Bernat Z., *Śpiew i muzyka kościelna w odnowionej liturgii*, (w:) *Wprowadzenie do liturgii*, red. F. Blachnicki i in., Poznań 1967.
- Hudek W., *Piosenka religijna w śpiewniku archidiecezji katowickiej*, (w:) *Konteksty piosenki religijnej. Norbert Blacha in memoriam*, red. G. Poźniak, Opole 2013.
- Michalec A., *Problematyka muzyki kościelnej po Soborze Watykańskim II w świetle czasopiśmiennictwa polskiego*, Lublin 1986.
- Mrowiec K., *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, Lublin 1978.
- Pawlak I., *Beat w liturgii w świetle przepisów liturgiczno-prawnych*, Lublin 1970.
- Pawlak I., *Zadania duszpasterzy w związku z Instrukcją o Muzyce Sakralnej w Liturgii*, Lublin 1967.
- Pospieszalski M., *Refleksje na temat współczesnej muzyki w Kościele i przenikania się współczesnych gatunków do kościelnej muzyki*, (w:) *Konteksty piosenki religijnej. Norbert Blacha in memoriam*, red. G. Poźniak, Opole 2013.
- Poźniak G., *Piosenka religijna w badaniach muzykologicznych w Polsce*, (w:) *Konteksty piosenki religijnej. Norbert Blacha in memoriam*, red. G. Poźniak, Opole 2013.
- Szymańska M., *Ludowa piosenka religijna w źródłach fonicznych archiwum Folkloru Religijnego IM KUL*, praca magisterska, Lublin 2001.
- Szymański P.A., *Dzieje śpiewów i muzyki rozrywkowej – wybrane problemy*, (w:) *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, red. M. Szpakowski, Zamość 2013.
- Wiśniewski P., *Pieśni religijna*, EK XV, k. 531.
- Wiśniewski P., *Pieśni religijna*, EK XV, k. 621.

¹⁶ W. Hudek, dz. cyt., s. 90.

¹⁷ G. Poźniak, *Piosenka religijna w badaniach muzykologicznych w Polsce*, (w:) *Konteksty piosenki religijnej...*, s. 15.

PIOSENKI POD SPECJALNĄ OCHRONĄ

Z Krzysztofem Lewandowskim, dyrektorem generalnym
Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, rozmawia Jarosław Wasik



Wasik: *Czy można powiedzieć, ile piosenek chroni ZAiKS?*

Lewandowski: Nie wiemy dokładnie, ile piosenek, wiemy natomiast, ile mniej więcej utworów w ogóle chronimy. Są to setki tysięcy. Jeśli doliczylibyśmy do tego utwory autorów zagranicznych, które chronimy na mocy 126 umów zawartych z podobnymi do ZAiKS-u organizacjami z wszystkich kontynentów, to mamy do czynienia z kilkudziesięcioma milionami utworów.

Jaki procent wśród utworów, które chroni ZAiKS, stanowią piosenki?

Piosenki stanowią zdecydowaną większość, ponieważ mogą być wykorzystywane na wielu polach. Piosenka jest przy tym najbardziej pożądanym gatunkiem twórczości, którego słuchają wszystkie pokolenia.

A czy każdy może zgłosić utwór pod ochronę? Czy przykładowo bardzo młody twórca, który chciałby, żeby jego dzieło było chronione, może je zgłosić do ZAiKS-u?

W związku z tym, że ZAiKS zarządza prawami majątkowymi, ten utwór musi być już rozpowszechniony i gdzieś funkcjonować. Jego autor ma obowiązek udowodnić, że znalazł odbiorcę, czyli tego, kto utwór pierwszy raz nadał, wykonał na koncercie lub wydał na płycie. Musi nastąpić moment eksploatacji. Zazwyczaj twórcami piosenki są dwie osoby – kompozytor i autor tekstu. Zdarza się jednak, że jest ona w pełni stworzona przez jednego autora. Jeśli potrafi on ten fakt udowodnić, to jego twórczość może być chroniona, a precyzyjniej – podlegać zarządzaniu.

Czy można być twórcą piosenek i nie współpracować z ZAiKS-em?

Oczywiście. Możliwość powierzenia piosenek organizacji zbiorowego zarządzania jest zupełnie dobrowolna. Są jednak sytuacje, w których mimo tego, że autor nie wyraża takiej chęci, zarządzanie jego twórczością odbywa się z mocy prawa. Taki system stworzony jest w interesie użytkowników, czego przykładem jest radio. Chodzi o to, żeby kierownik muzyczny radia mógł konstruować program, jak

chce, korzystając z dowolnego utworu, który został rozpowszechniony. Sztuczna konstrukcja prawna pozwala mu wybrać każdą piosenkę, nadać ją w programie radiowym i zgłosić, że została wykorzystana. W takiej sytuacji autor, który nie jest członkiem ZAiKS-u, czyli nie powierzył w zarząd swojej twórczości, ale wie o jej rozpowszechnianiu, ma prawo zapytać o należne mu honoraria. Pomijając tę przymusową sytuację prawną – który autor jest w stanie skontrolować wykorzystanie swojej muzyki w tysiącach dyskotek, klubów, restauracji itd.? ZAiKS robi to za niego!

Jakie warunki musi spełnić twórca, żeby zostać członkiem ZAiKS-u?

Każdy twórca, którego utwór zaczął funkcjonować na rynku, może powierzyć go w zarząd. Nie chodzi tu jednak o ochronę prawną, która przysługuje z samego faktu stworzenia utworu. ZAiKS kontroluje natomiast jego wykorzystanie, udziela zgód i zarządza prawami majątkowymi do niego. Natomiast żeby zostać członkiem ZAiKS-u, a tym samym otrzymać bierne i czynne prawa wyborcze w naszym stowarzyszeniu, potrzebna jest rekomendacja sekcji twórczej. W przypadku piosenki będzie to sekcja albo B – muzyki¹, albo D – tekstów².

Jakie jeszcze sekcje członkowskie działają w ZAiKS-ie?

Są to sekcje związane z twórczością różnego rodzaju. Jest sekcja muzyki poważnej, muzyki rozrywkowej, o której właśnie mówimy, sekcja dramatyczna, filmowa, małych form literackich, czyli tekściarzy, którzy sami o sobie mówią, że nie są poetami, a tekściarzami. Chociaż moim zdaniem są jednak poetami. W ZAiKS-ie twórcy zrzeszeni są także w sekcjach literackiej, architektonicznej, plastycznej, fotograficznej, publicystycznej, autorów

naukowych i tłumaczy. Nie można też zapomnieć o bardzo ważnej sekcji dzieł choreograficznych, Polska ma przecież znakomitych choreografów. Można powiedzieć, że członkami ZAiKS-u są twórcy różnych dziedzin.

Może Pan przy okazji wyjaśnić takie pojęcia jak małe i wielkie prawa autorskie?

Te pojęcia powstały w celu odróżnienia charakteru utworów. Z punktu widzenia prawa każdy z nich traktowany jest tak samo. Ale istnieje znacząca różnica między piosenką a operą. Podział na małe i wielkie prawa ma rozróżnić tego typu twórczość, np. krótki wiersz od utworu dramatycznego. I właśnie te wielkie utwory dramatyczne, sceniczne, sceniczno-muzyczne objęte są wielkimi prawami autorskimi.

Czy ktoś, kto stworzy piosenkę, nie znając nut, może ją zgłosić pod ochronę ZAiKS-u? Czy musi się zwrócić do kogoś, kto przygotowuje dla niego zapis nutowy? To jest pytanie w imieniu wielu młodych ludzi będących twórcami nieprofesjonalnymi z zamilowania.

Każdy może napisać piosenkę. Jej zapis nutowy jest jednak bardzo ważny. Żeby to wyjaśnić, opowiem o sytuacji, która przydarzyła się podczas Konkursu Eurowizji w 1994 r. Jeden z kompozytorów stwierdził, że wykonana przez Edytę Górniak piosenka *To nie ja* jest plagiatem jego kompozycji. Dwie odrębne kompozycje mogą bowiem zostać zaranżowane bardzo podobnie. W takiej sytuacji ustalenie, czy mamy do czynienia z różnymi kompozycjami, niejednokrotnie możliwe jest tylko na poziomie zapisu nutowego.

Z tego, co pamiętam, Stanisław Syrewicz udowodnił, że już wcześniej zgłosił pod ochronę utwór To nie ja, tyle że pod innym tytułem,

¹ Sekcja Autorów Utworów Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej.

² Sekcja Autorów Utworów Literackich Małych Form.

znakomity tekst Jacka Cygana nie został bowiem jeszcze napisany.

Nuty służą zatem bezpieczeństwu twórcy. Wielokrotnie to właśnie zapis nutowy przesądza o tym, kto jest autorem konkretnego utworu. Dwóch artystów mogło przecież stworzyć bardzo podobne dzieła. Całkowicie różne w podstawowym zapisie, zaaranżowane mogą jednak zabrzmieć niemalże identycznie.

Kiedy piosenka jest utworem współautorskim, a kiedy połączonym?

Tak naprawdę są to kategorie prawne. Dla słuchacza nie mają one większego znaczenia. Utwór współautorski powstaje wtedy, kiedy twórcy porozumiewają się przy jego tworzeniu. Czasami pracują wspólnie nad muzyką i słowami. Natomiast w przypadku utworu połączonych – dwa odrębne utwory po zestawieniu tworzą całość do eksploatacji.

Taka sytuacja ma miejsce, kiedy na przykład do wiersza Leśmiana skomponujemy muzykę.

Tak jest.

Spotykam się często ze stwierdzeniem, zwłaszcza młodych muzyków, artystów wykonawców lub twórców, że podpisali umowę i zrzekli się praw. Czy jest to możliwe?

Poprawnie mówi się, że przenieśli swoje autorskie prawa majątkowe. Prawa osobiste są natomiast wieczne, nigdy nie gasną i nie można skutecznie się ich zrzec ani sprzedać. Prawo polskie, jak również obce, daje jednak możliwość przeniesienia praw majątkowych na inny podmiot, pozwalając mu na rozpowszechnianie danego utworu i zarabianie na nim. Dobrym tego przykładem jest sytuacja, w której autor przeniósł na wydawcę swoje autorskie prawa majątkowe. Wtedy to właśnie wydawca decyduje, jak będzie korzystać z utworu i zarabiać na nim pieniądze.

Obowiązek rozliczania się z ZAiKS-em mają na pewno wydawcy. Jakie jeszcze instytucje są do tego zobligowane?

Wszystkie podmioty, które wykorzystują publicznie utwór w każdy możliwy sposób. Czyli jeśli ktoś odtwarza go w restauracji, wykonuje na koncercie, nadaje w radio, wykorzystuje podczas eventu, powiela, żeby np. zrobić prezent swoim klientom, musi odprowadzić stosowne opłaty licencyjne tzw. tantiemy, czyli wynagrodzenie dla autorów. Każda forma wykorzystania powinna być odpowiednio rozliczona z ZAiKS-em, po wcześniejszym uzyskaniu zgody na eksploatację.

Znana jest historia właściciela salonu fryzjerskiego z Wałbrzycha, który wygrał w sądzie sprawę o niepłacenie ZAiKS-owi tantiem za muzykę emitowaną z radia w jego zakładzie. Czy takie sytuacje wynikają z braku świadomości właścicieli firm usługowych? A może w ogóle z braku świadomości Polaków dotyczącej własności intelektualnej i odtwarzania publicznego?

To nieprawda, że właściciele firm nie chcą płacić. Większość ma zawarte umowy licencyjne z ZAiKS-em i uiszcza należne opłaty. W zakładzie fryzjerskim, zwłaszcza podczas oczekiwania na usługę lub jej wykonywania, można słuchać przyjemnej muzyki, która umila atmosferę miejsca. Badania socjologiczne i psychologiczne pokazują, że jest to również element marketingu. Oczywiście, zawsze znajdzie się ktoś, komu wydaje się, że skoro kupił płytę albo zapłacił za abonament RTV, to tym samym zapłacił już wszystkim autorom. Ale w rzeczywistości, wykorzystując czyjąś twórczość w swojej działalności gospodarczej, zgodnie z prawem ma obowiązek uiszczać odpowiednią opłatę do ZAiKS-u. Muszę powiedzieć, że orzeczenie sądu w sprawie fryzjera z Wałbrzycha zostało już poddane krytyce. Odnoszę wrażenie, że sędzia został nieco zmanipulowany. Jeśli właściciel salonu

fryzjerskiego daje klientom zatycki do uszu, prosząc także o podpisanie deklaracji, że nie słuchali oni radia podczas usługi, oznacza to, że ma on świadomość wpływu, jaki odtwarzana muzyka ma na atmosferę panującą w jego zakładzie. Moim zdaniem taki przedsiębiorca nie powinien wygrać sprawy w sądzie.

Odczarujmy jeszcze kwestię finansową. Czy pieniądze, które drobni przedsiębiorcy muszą zapłacić ZAiKS-owi, są rzeczywiście tak ogromne?

Zwykle to jest kilkadziesiąt złotych miesięcznie, opłaty licencyjne zależne są od wielu czynników takich jak: miejsce wykorzystania np. restauracja, hotel, punkt handlowy i jego wielkość, ale także wielokrotnie usytuowanie – wieś, miasteczko, metropolia, oraz źródła wykorzystania – radio, telewizja, odtwarzacz itp.

Czyli w porównaniu z czynszem, z prądem jest to mała opłata.

Można powiedzieć, że w przypadku małego zakładu fryzjerskiego jest to wartość jednego strzyżenia. A w zamian dostaje się prawo odtwarzania całej światowej muzyki pełną dobę przez miesiąc.

Chciałbym jeszcze zapytać o opłatę reprograficzną. Mam wrażenie, że nasze społeczeństwo myśli, że jest to zupełnie nowy temat.

Każdy z nas może kupić czystą płytę. Każdy może ściągnąć z jakiegoś portalu muzykę. Polskie prawo pozwala w ramach dozwolonego prywatnego użytku powielić np. nagranie dla osoby mieszczącej się w kręgu rodzinnym, powinowatych oraz bliskich przyjaciół.

Czyli jednym słowem możemy kupić płytę i przegrać ją np. przyjacielowi.

Tak. Badania pokazują, że jedna zakupiona płyta „rozmnaża się” w ten sposób w dziesięć

egzemplarzy lub utwaleń na urządzeniach mobilnych. Te dziesięć kolejnych egzemplarzy nie jest oczywiście objęte żadnym wynagrodzeniem dla twórców – ani dla autorów, ani dla artystów wykonawców, ani dla producenta. Próbowano zatem znaleźć jakąś rekompensatę dla tych osób. I zadano sobie pytanie, kto zarabia na takim powielaniu muzyki? Producenci nośników, płyt, urządzeń takich jak smartfony i tablety.

W Niemczech zdecydowano o tym już w 1965 r. W Austrii w 1980 r., w Danii 1993 r., a w Polsce w 1994 r., czyli z chwilą przyjęcia nowej ustawy o prawie autorskim.

Zgadza się. I to trwa. Przez cały czas te opłaty są wnoszone.

Dlaczego zatem ten temat pojawia się teraz?

Otóż Polska stała się miejscem, gdzie produkuje się, importuje i reeksportuje nowoczesne urządzenia mobilne takie jak smartfony i tablety.

Które zastąpiły w pewnym sensie tę czystą płytę czy dyskietkę.

Zastąpiły również magnetofon i magnetowid. Bo przecież obecnie można sobie nagrać, stworzyć oraz przesłać film i muzykę dowolną liczbę razy. W związku z wyjątkowym popytem na tego typu urządzenia w Polsce ich producenci i importerzy bronią się, żeby poddać się tej opłacie. Chociaż we wszystkich krajach ościennych ta opłata na smartfony i tablety jest już czymś oczywistym. Nasi sąsiedzi – Czesi, Słowacy, Austriacy, Niemcy, Litwini, ale także Francuzi i Belgowie – tę opłatę już u siebie wprowadzili. U nas jest opór, nawet uzasadnianie, że smartfon nie służy do nagrywania, co nie jest prawdą. Najnowsze badania opublikowane w „Gazecie Prawnej” pokazały, że ok. 40% właścicieli smartfonów używa ich do rejestracji i słuchania muzyki.

Dodajmy, że koszt opłaty reprograficznej nie może przekroczyć 3%, a średnio wynosi ona ok. 1,5% ceny urządzenia. Czyli w przypadku smartfonu o wartości 2500 zł, wysokość opłaty wyniesie około 37 zł.

No właśnie. W Polsce organizacje zajmujące się muzyką zaproponowały te opłaty na stosunkowo niskim poziomie. W Niemczech bez względu na cenę konkretnego urządzenia, jeśli smartfon ma pojemność powyżej 8 GB i dotykowy ekran, producent wnosi opłatę w wysokości 36 euro!

Czy ta opłata zostanie podzielona i będzie trafiała nie tylko do ZAiKS-u, lecz także do pozostałych organizacji?³

Oczywiście. Z całej opłaty, którą łącznie nazywamy reprograficzną (bo stanowi ją również klasyczna reprodukcja ksero), dla autorów ZAiKS-u, czyli m.in. dla autorów piosenek, zostaje 12%. Reszta tej kwoty dzielona jest między innych uprawnionych – artystów wykonawców, producentów, wydawców. Ale oczywiście przez to, że ZAiKS jest najstarszą i największą organizacją, atak skierowany jest głównie w naszą stronę. Uważamy, że interes polskich twórców, w tym twórców znakomitej polskiej piosenki, wymaga tego, żeby o niego walczyli. I będziemy to robić.

Do kogo należy decyzja dotycząca wprowadzenia opłaty reprograficznej?

To jest może nawet trochę absurdalne, że decyzja w tej sprawie należy do ministra kultury. Ten atak na nas ma zdyskredytować tego, komu z mocy prawa ta opłata się należy, oraz powstrzymać ministra kultury przed złożeniem podpisu pod właściwym rozporządzeniem. A w czym interesie to lobby działa,

łatwo się domyślić, skoro ponad miliard egzemplarzy urządzeń mobilnych rocznie jest eksportowanych z Polski.

Czy myśli Pan, że u Polaków wzrasta świadomość własności intelektualnej i że ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych Polacy traktują coraz bardziej poważnie? Czy widzi Pan zmianę w podejściu do tych tematów od czasu funkcjonowania ustawy?

Zmiana jest poważna. Tę świadomość zyskali zwłaszcza przedsiębiorcy, którzy żyją z eksploatacji twórczości, ale także ci, których działalność wspierana jest przez twórczość innych. Gdy pojawia się prawna konieczność zapłaty za korzystanie z czegoś, co było bezpłatne, naturalny jest sprzeciw. Zapewne problem tkwi także w tym, że utwór jest dobrem niematerialnym. Jak skradnie się rower – to komuś coś ubyło, a jak skradnie się piosenkę? Wielu wydaje się, że nikt na tym nie traci. Tymczasem autor żyje w dużej mierze z tego, gdy ktoś jego utwór wykorzystuje, rozpowszechnia. Piosenka nie musi być zapisana na płycie, wystarczy, że zostanie zaśpiewana na koncercie. Dlaczego organizator koncertów nie miałaby płacić autorom piosenek? Bez autora nie ma przecież wykonawcy. Dlatego płacimy i wykonawcom, i autorom. Podobnie jest ze wszystkimi urządzeniami do odtwarzania piosenek. Radio, telewizja, internet, smartfon, odtwarzacz płyt – nie ma znaczenia, z jakiego źródła słuchamy muzyki. Jej autorom należy się wynagrodzenie. I właśnie ta niematerialność utworu – piosenki – często jest trudna do zrozumienia.

Wierzę w to, że nadejdzie taki moment, gdy wszyscy Polacy będą rozumieli, że ukraść piosenkę, to tak jak ukraść komuś portfel.

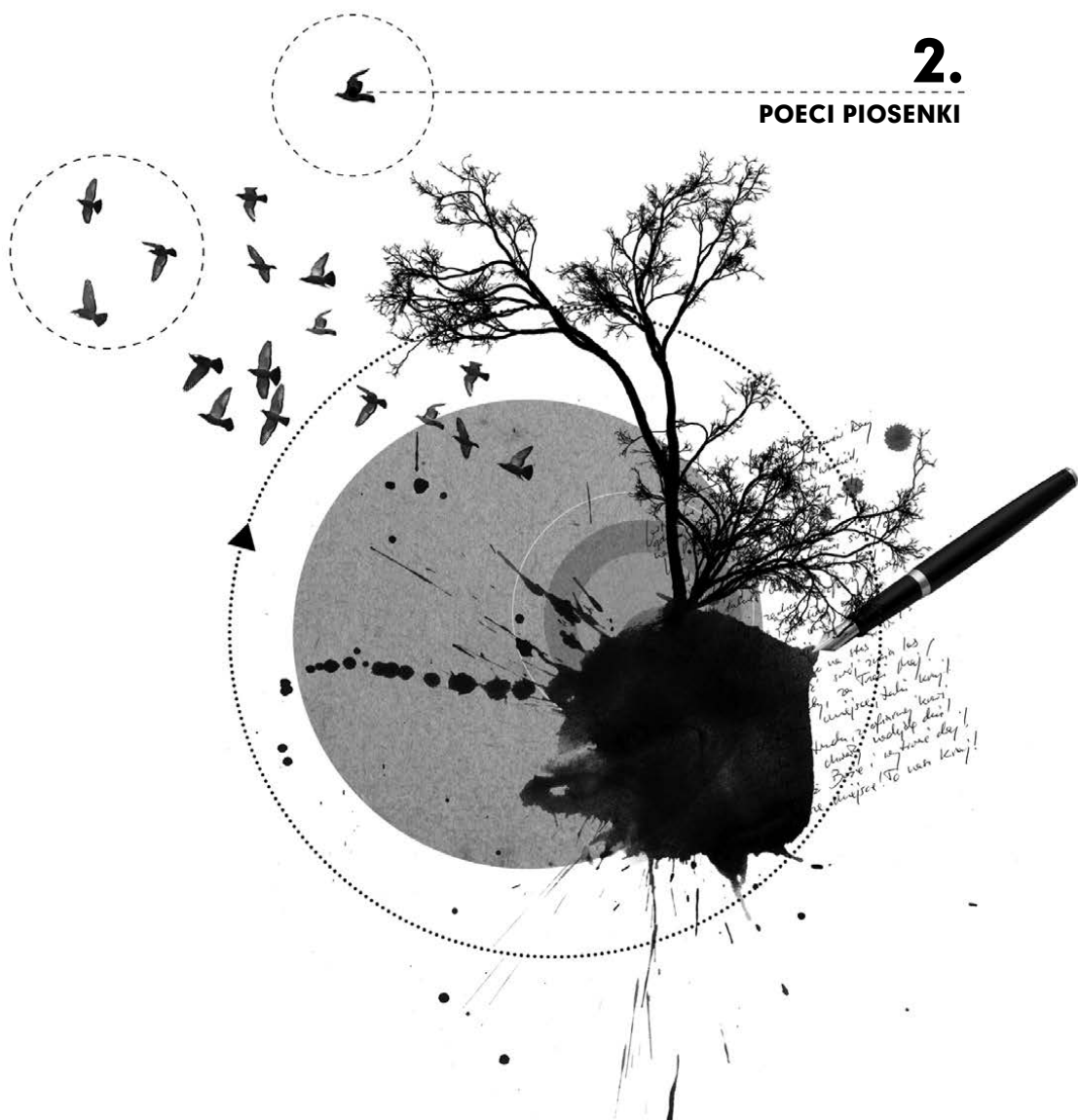
Także w to wierzę.

³ Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych została przyjęta 4 lutego 1994 r. Tak zwaną dużą nowelizację prawa autorskiego, która m.in. rozszerza zakres prawa cytatu, wprowadza wynagrodzenia dla twórców za wypożyczenia biblioteczne i umożliwia korzystanie z tzw. utworów osieroconych, Prezydent RP podpisał 5 października 2015 r.



2.

POECI PIOSENKI





Jan Poprawa

OD REDAKTORA

Stali czytelnicy „Piosenki” wiedzą, ale innym przypomnę: jednym z programowych zadań, jakie postawiła sobie Redakcja, jest zwrócenie uwagi na sens tego, co się dziś piosenką nazywa. Ten sens najpełniej wykląda się w słowie. Dziś nieco zmarginalizowanym, ulegającym migotliwej obrazowości interpretacyjnej (zwłaszcza w zapisie elektronicznym) albo zmysłowej bujności muzycznej. Banalizacja większości tekstów piosenek jest oczywista. Co gorzej – przybierają one zbyt często prostacko amatorską formę. Dlatego zarówno w rozdziale *Szkice*, poświęconym rozważaniom nad piosenką jako synkretyczną całością, jak i w rozdziale *Poeci piosenki* staramy się przedstawiać mistrzów oraz podjąć poszukiwania nowych poetów piosenki. Choćby takich, którzy uwzględniają w swej literackiej robocie szczególną rolę czasu...

W tegorocznym dziale *Poetów piosenki* podajemy przykłady współczesnej twórczości śpiewających polskich autorów (czasem z przesadą zwanych „polskimi bardami”). Czytelnik znajdzie więc próbkę języka i wyobraźni artystycznej młodzieży (Zuzanna Moczek, Katarzyna Kotecka, Anna Idzikowska czy laureat ostatniej nagrody im. Wojtka Bellona – Grzegorz Paczkowski). Ale obok nich dajemy też skromny wybór potężnego i – jak sądzimy –

niedocenianego dorobku poetyckiego pisarzy takich jak Alicja Tanew czy Stanisław Klawe. O swoich pobudkach i rozumieniu piosenki poetyckiej piszą też mistrzowie: Grzegorz Tomczak i Józef Baran. Ten ostatni otwarcie dołącza do poetów, którzy śpiewanie własnych wierszy uważali (np. Harasymowicz) i uważają za dodatkową wartość swych słów.

Okolicznościowym zobowiązaniem stała się też dla nas przypadająca w 2015 r. trzydziesta rocznica śmierci Wojciecha Bellona. Młody artysta – piszący ledwie kilkanaście lat – stworzył i zostawił po sobie zarówno świetny repertuar, jak i rzeszę następców. Piosenki Bellona, rzadko „upiększane” przez idoli polskiej popkultury, cieszą się niebywałą popularnością tam, gdzie powstawały: w przyjacielskich kręgach, w zbiorowych trudach i zachwyce-niach, wśród młodych ludzi. Bellon sam nie doczekał się szerszych omówień (poza przyjacielskimi wspominkami). Ale choć przez „branżę” zapomniany – przetrwał w piosenkach, czasem nawet jako „autor nieznanym”...

O to, by rola poety jako współtwórcy piosenki była doceniona, wołają w tym rozdziale Beata Golacik i Teresa Drozda, nawiasem mówiąc – także poetki. Nie rozgadując się przesadnie – polecam lekturę *Poetów piosenki*.

Beata Golacik

MONARCHIA ABSOLUTNA



Ja tam się pani Szymborskiej nie dziwię, że nie chciała, by jej poezję śpiewano, a i panu Miłoszowi nie dziwię się również. I nie chodzi o to, że oboje dostąpili literackiego Nobla i przez to mieli niekwestionowane prawo, by się „ofoszyć” na propozycję wyjścia z ich twórczością na estrady. Chodzi o to, że jako fachowcy „robiący w słowie” mieli pełną świadomość zagrożeń. Poeta jest ojcem, poetka – matką królów. Dlatego zawsze będą występowali w obronie interesów swoich dzieci, będą dążyli do zachowania ciągłości monarchii, do wzmocnienia lub choćby tylko utrwalenia ich niepodzielnej władzy. Między muzyką a słowem toczy się bowiem nieustanna walka o tron.

Wiersz jest królem. „Królem bez ziemi”, „władcą dusz” – wymagającym i zazdrosnym. Swoje królestwo buduje w przestrzeni wewnętrznej czytelnika. W sferze intymnej, nieokreślonej „terytorialnie”, dynamicznej i zmiennej. Bardziej intelektualnej niż zmysłowej – w swoistym „miejscu bez miejsca”. Wiersz wymaga zatrzymania się, pokłonu i skupienia na nim oraz żąda daniny z ciszy. Muzyka natomiast jest królową zmysłów, głośną „władczynią ciała” – zachłanną i autokratyczną, która pragnie zawładnąć również całą ludzką duszą. A czyni to bez wysiłku, wykorzystując swoją naturalną broń – drganie. Muzyka ma moc, aby zmienić człowieka w jedną,

wielką membranę. Potrafi wywołać u niego nawet mimowolne poruszenie ciała czy też szybsze bicie serca; eskalować emocje, zdominować myślenie czuciem. W konfrontacji z muzyką wiersz przegrywa. Traci przywileje, staje się zaledwie tekstem – sługą. Owszem, zdarza się nierzadko, że jakiś wiersz tylko uzurpuje sobie władzę albo ją sobie jedynie wyobraża, będąc w istocie nagim królem. Wtedy przyodziewek melodyczny i żarliwy „wykon” z pewnością mu nie zaszkodzi, a mogą nawet pomóc w zachowaniu twarzy.

Znakomitym wierszom to się jednak nie zdarza. Świetny wiersz w wersji śpiewanej traci zawsze, choć nie zawsze traci wszystko. Wie o tym każdy ojciec i każda matka królów. Wie i umiera z niepokojem. Boi się chociażby utraty wpływów. Wiersz przeznaczony jest do czytania (ewentualnie – z konieczności lub z ciekawości – do słuchania), do nawiązania bezpośredniej, indywidualnej relacji z odbiorcą. Współgra z jego wyobraźnią, uczuciami, odpowiada na jego pytania, jego poszukiwania sensu i znaczeń. Wiersz tworzy z każdym czytelnikiem oddzielną historię. I jest to historia mówiona, nie śpiewana. Wiersz posiada własną, dyskretną melodię, charakterystyczny dla siebie tembr słów i nastroj. Czytelnik może odbierać te brzmienia inaczej za każdym razem, gdy się weń wpatrzy i wmyśli. Właśnie tak. Melodię wiersza najpierw się widzi, a do-

piero potem słyszy. Taki paradoks, taka gra planszowa z naszym mózgiem – zabawa w słuchanie widzącymi myślami. Wiersz wyśpiewany narzuca odbiorcy melodię obcą. Muzyczną interpretację – jedną, konkretną, dominującą. W tym momencie kończy się zażyła rozmowa wiersza i czytelnika – budzą się w trójkącie. Do tego dochodzi interpretacja wokalna wykonawcy i mamy już randkę zbiorową w plenerze.

Ja nie twierdzę, że nie może być pięknie. Może. Jak najbardziej. Daj Bóg, żeby było! Tyle że wtedy, w tym totalnym pięknie, rodzi się kolejna obawa o wiersz, o jego przyszłe losy. O to, czy nie zostanie zapamiętany wyłącznie jako piosenka. Nucony przy goleniu, w drodze do sklepu – jako zadatek miłego dnia. Nic w tym złego. Ale strach jest. Doświadczenie bowiem uczy, że chodzą po tym świecie ludzie wyposażeni w jakiś dodatkowy, nieokreślony „gen wokalny”, skłonni do wyśpiewywania wszystkiego, co się da, a podobno zaśpiewać da się wszystko. Tylko czy wolno i czy konieczne trzeba?

Rozliczne wątpliwości natury etycznej i estetycznej kłębią mi się pod czaszką, ilekroć mijam jakiegoś siedzącego na starówkowym bruku przyszczatego młodzieńca z niedostrojoną gitarą, ogłaszającego dramatycznym dyszkantem, że „Jest już za późno, nie jest za późno”, a z grupy przechodniów wyłania się podekscytowana nastolatka, wołając: „Te! Ja skądś znam ten kawałek, to twój?!”, na co zmanierowany bard odpowiada nonszalancko: „Nie, to chyba SDM-u”. Ech, losie, losie! Myślę sobie: Stachura nie żyje i o własną poezję się nie upomni. Sam zresztą, podobno niewybitnie, „śpiewaczył”, być może więc nie byłby taką uliczną akcją nazbyt wstrząśnięty. Co nie zmienia faktu, że wiersz rodził mu się na tron, a skończył jako giermek przyboczny uroczy i skoczny. Jednakże póki poddani pamiętają, skąd to dziecię – z czyjego domu, z jakiego domu – należałoby się cieszyć. Śpiewanie

poezji jest przecież jakąś formą działalności misyjnej, próbą ocalenia poezji jako takiej. Daje nadzieję, że może ktoś urzeczony śpiewem sięgnie kiedyś po książkę, w której odnajdzie nagi, oczyszczony z linii melodycznej wiersz, zatrzyma się, przeczyta. A może sięgnie po kolejny, a może nawet po całe to pisane królestwo jakby nie z tego świata.

Z taką nadzieją ojcowie i matki królów godzą się na mariaż swojej poezji z cudzą muzyką i wykonaniem, kładąc na szali koronę. Ryzykują wiele. Chociażby to, że jakiś muzyk awangardowego ryja, bo atawistycznie wręcz nienawidzi, jak coś wybrzmiewa prosto i łagodnie. Albo na odwrót – wiersz butny i waleczny wyśpiewa ckliwie jakaś niewiasta obleczona w słodycz. Nic, tylko palnąć sobie w łeb! O ile jest się poetą aktualnie żyjącym, bo po śmierci, rzecz jasna, nie jesteśmy już w stanie zaprotestować przeciw „poezji źle śpiewanej” żadnym aktem desperacji.

Zatem w imieniu rodów królewskich – wymarłych i jeszcze dychających – rozdieram szaty, rozpaczliwie błagając: Nie mordujcie wierszy w białych rękawiczkach – nie zabijajcie ich śpiewem! Wołam raczej ku pokrzepieniu serc, albowiem czuję, że i tak niczego nie wskóram. Życie to walka o przetrwanie i jak się muzykant zasadzi na wiersz niczym na kolejne ogniwo w swoim łańcuchu pokarmowym, to żadne dramatyczne apele o litość nie pomogą.

Ale *dum spiro, spero*, więc biorę głęboki oddech, by zacerpnąć nadziei, że nie wszystko stracone, i szukam światła w tunelu, i nad tym światłem dumam. Choćby nad tajemnicami „poezji dobrze śpiewanej”. Wydumałam, że opiera się ona na trzech cnotach kardynalnych, bez których nie może się obejść żaden rodzaj sztuki: na talencie, na miłości i na prawdzie. Zdolny muzyk nie zakocha się w byle jakim wierszu, niczego w nim do wygrania i wyśpiewania

nie znajdzie. Poszuka takiego, któremu będzie mógł czule spojrzeć w sens, poszuka również odwzajemnienia. Połączy ich wtedy miłość mądra, która będzie chciała dotrzeć do prawdy o tym, kim są, co próbują opowiedzieć, czego potrzebują. I wówczas każde dostanie to, czego mu brakowało. Wiersz wejdzie w gorące ciało muzyki i będzie mógł dotknąć człowieka inaczej niż zwykle – zmysłowo. Muzyka z kolei otrzyma od wiersza chłodną myśl i dzięki niej zdoła dotrzeć do tych nieuchwytnych dla ciała miejsc, w których człowiek skrywa znaczenia. Wiem, wiem, to brzmi nad wyraz

romantycznie, ale niewykluczone, że właśnie tak się między wierszem a śpiewakiem dzieje – silnie i afektywnie, niezależnie od tego, jaką wybiorą dla siebie oprawę: rockową, jazzową, folkową... Muzyczny anturaż nie ma większego znaczenia.

„I mocno wierzę w to”, że kiedy wspaniały król – wiersz spotka swą potężną królową – muzykę, stworzą związek doskonały. I jeśli godni siebie i sobie oddani znajdą wielkiego piewce ich miłości, wtedy – cover po coverze – będą w stanie zdobyć cały „ten dziwny świat”.

Teresa Drozda

(„Teatr”, 3/2015 (1170))

PARALIŻ WYOBRAŹNI ALBO PRZYBORA ZAPOZNANY



W 2015 r. mija setna rocznica urodzin Jeremiego Przybory. Ale czy znamy dobrze jego dorobek? Zacznę od cytatu: „Jeśli poeta nas szczerze śmieszy, zamiast zbudować mu pomnik na Krakowskim Przedmieściu (z pewnością na taki pomnik zasłużył Jeremi Przybora, który swoją z lekka nonsensowną poezją pomógł milionom ludzi wyjść prawie bez szwanku z kilku dziesięcioleci ciężkiego nonsensu, jakim była rzeczywistość PRL), nazywamy go satyrykiem albo w najlepszym wypadku humorystą i wciska-

my do szufladki z napisem Poezja II kategorii. A tymczasem może się zdarzyć, że po latach odkryjemy ze zdumieniem, iż to właśnie ten niepoważny poeta stał się nieoczekiwanym klasykiem i jego ranga w ojczystej literaturze dalece przerasta rangę dostojniejszych współczesnych¹. Jeremi Przybora – choć sam Stanisław Barańczak postulował, by postawić mu „pomnik”, czyli po prostu zauważyć jego twórczość, pochylić się nad nią – takiego uznania jeszcze się nie doczekał. I zapewne nie doczeka. Między innymi z powodów, o których

¹S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, Warszawa 2008.

Barańczak wspomniał. Ale z Przyborą kłopot jest większy. Bo nawet jeśli nie znamy na pamięć, to wiemy, że Tuwim czy Gałczyński prócz wierszyków rozrywkowych i figlarnych pisywali też wspaniałą lirykę, zabierali głos w sprawach trudnych i gorzkich. A Przybora? Często słyszę: to w sumie tylko parę niezłych piosenek. No właśnie.

OFIARA NATCHNIENIA²

Przybora swoim kunsztem, za sprawą medium, którym się posługiwał, oraz z racji szeregu innych szczęśliwych koincydencji (genialny kompozytor Wasowski, mistrzowskie aktorstwo Kwiatkowskiej, Gołasa, Michnikowskiego i innych) sparaliżował nam wyobraźnię. Ograniczył ją. Zamknął. Paradoks, bo przecież kto jak nie on poszerzanie wyobraźni postulował w jednym z najlepszych wieczorów Kabaretu *Przerwa w podróży*.

Ów paraliż wynika z tego, że Kabaret Starszych Panów był dziełem skończonym – literacko i artystycznie, a jednocześnie na tyle często przypominanym i przywoływanym, że sprowadził Przyborę li tylko do roli Starszego Pana B, „współtwórcy” Kabaretu Starszych Panów, sam Kabaret zaś po latach – raptem do kilkunastu piosenek. Tym samym cała wcześniejsza i późniejsza twórczość Przybory została zapomniana, zlekceważona, niezauważona – nawet jeśli ten i ów potrafi wymienić takie tytuły jak *Teatr Eterek* (najważniejsze dzieło z okresu przedkabaretowego) czy *Gołoledź* („muzykał” z okresu pokabaretowego). Jak kropelki rtęci – wszystko zlało się nam w jedno. I może to dla Przybory komplement? Co ciekawe, o tym, że nie dostrzegamy literackiej działalności Przybory, już w 1970 r. pisał Arnold Mostowicz: „Przybora ogłosił dotychczas cztery książki. [...] «Nowe Książki» dwie z tych pozycji zrecenzowały. Ale

poza tym specjalistycznym czasopiśmie nikt w ciągu czterech lat nie zwrócił na te książki najmniejszej uwagi. Żaden krytyk ich nie omówił. I to nawet wtedy, kiedy sława Przybory i jego Kabaretu były już solidnie ugruntowane”³. Na koniec Mostowicz konstatuje: „Niemniej pozostaje Przybora, mimo swoich sukcesów, głównie telewizyjnych, humorystą zapoznanym. Obawiam się, że wybór tekstów Kabaretu Starszych Panów, który, jak wspomniałem, ukaże się wkrótce – tym bardziej przesłoni pozostałą twórczość Przybory. Nie wiem, czy ważniejszą. Ale na pewno nie mniej ważną”⁴. Nasze zaniechania w stosunku do Przybory – autora, Przybory – literata liczą sobie już czterdzieści pięć lat, a pod sformułowaniem Mostowicza trudno się nie podpisać.

ZUPEŁNIE INNA HISTORIA

Dlaczego nam, dzisiejszym odbiorcom twórczości Jeremiego Przybory, tak trudno oderwać się od Kabaretu i dostrzec, że ci sami bohaterowie, ten sam język, ta sama ironiczna sielanka obecne są we wszystkich innych jego literackich próbach? Odpowiedź jest prosta. Nie znamy tej twórczości. Dlaczego nie znamy? Tu odpowiedź jest bardziej złożona – choć za wiodącą uznałabym wspomniany paraliż wyobraźni, niepozwalający dostrzec innych, poza Kabaretem, form twórczości Przybory. To z kolei skutkuje szeregiem „braczków na rynku” (jeden z ulubionych motywów Przybory, pojawiający się w opowiadaniach, *Eterku*, *Kabarecie*) – zwłaszcza brakiem książek z jego tekstami. Ostatnie książki Przybory, w których byłyby coś innego niż tylko teksty piosenek, ukazały się w latach 90. (1993, 1994, 1999) i były to: zbiorcze wydanie *Listów z podróży* (pierwodruk 1964, 1969 i 1975) oraz opowiadania z tomików wydawanych w latach 1966 i 1979. Wszystkie umownie współczesne wydania ukazały się w małych, nieznanach

² Śródtytuły wywiedzione z tytułów niekabaretowych utworów Przybory.

³ A. Mostowicz, *Los humorysty*, „Ty i Ja” 1970, nr 10.

⁴ Tamże.

i dziś już nieistniejących wydawnictwach i brakowało im elementarnej dystrybucji i promocji. Pierwszy tom głośnych *Memuarów* ukazał się w 1994 r.!

Bibliografia książek Jeremiego Przybory (pomijając kilkanaście książek dla dzieci i różne zbiory tekstów satyrycznych) liczy blisko trzydzieści pozycji. Małe formy dramatyczne (odliczając książki z tekstami Kabaretu) to cztery tomy, proza około dziesięć. A są jeszcze teksty rozproszone i niewydane. W archiwum Przybory znajduje się przygotowana do druku – łącznie ze wstępem autora – książka *My z Przyjacielem*, zbiór scenariuszy „radio-absurdzików” i „tryptyków” – małych form radiowych wymyślonych i realizowanych przez Przyborę przez lata. Są dziesiątki słuchowisk i programów telewizyjnych. Zamknięte w archiwach taśmy kurzą się i niszczej, ale nie starzeją. Koronnym przykładem może tu być „muzykał” zatytułowany *Medea, moja sympatia* na motywach z Eurypidesa, zrealizowany w telewizji w 1974 r., gdzie znajdujemy *Piosenkę sodomitologiczną*, piosenkę braci kazirodków czy chór cór Koryntu – fantastycznie wpisujące się w dzisiejsze genderowe dysputy. Można sprawdzić, bo tekst tego napisanego wierszem „muzykału” dostępny jest w książce *Teatr Nieduży* z 1980 r. Na szczególną uwagę zasługują opowiadania. Zwłaszcza te z tomu *Ciociu, przestrasz wujka*. Czulość Przybory dla swoich bohaterów miesza się tu z czarnym humorem, a poezja z absurdem. Mamy więc pewnego wirtuoza, którego tak nudzi własna gra, że zasypia podczas koncertów, mamy zakochanego w aktorce męczyznę, który odkrywa, że jego ukochana „składa się” z kilku różnych kobiet, mamy miasteczko, w którym – do czasu – wszyscy mają po równo.

W CICHEJ FABRYCZCE PIOSENEK

Dużo lepiej mają się piosenki, co przewidział sam Przybora. W ostatnich latach ukazało się mnóstwo płyt, na których przypominane

są oryginalne wykonania piosenek Przybory i Wasowskiego: cztery w kolekcji „Gazety Wyborczej” (2008), dwie w Polskich Nagraniach (2008), dwie w serii „Poeci Piosenki” w Magnetic Records (2011). Sporo też jest krążków zawierających nowe interpretacje – po piosenki z Kabaretu Starszych Panów w ostatniej dekadzie sięgali (można dyskutować, z jakim skutkiem): Maciej Maleńczuk, Justyna Steczkowska, Renata Przemyk, Kayah, Lora Szafrań, Olga Bończyk, Joanna Trzepiecińska czy Paweł Kukiz.

W związku z tą mnogością twórczość Przybory w powszechnej świadomości znów została sprowadzona tylko do piosenek, i to jeszcze najczęściej do piosenek Starszych Panów. Na wydanej w 2010 r. płycie *Panienci z temperamentem*, na której śpiewają Renata Przemyk i Kayah, nazwiska autora i kompozytora w ogóle się nie pojawiają, napisano jedynie „Teksty: Repertuar Kabaretu Starszych Panów”, o muzyce nie wspominając, a dodatkowo do tego „repertuaru” zakwalifikowano jedną piosenkę pióra Wojciecha Młynarskiego!

TEATR NIEDUŻY

Kilka akapitów temu słowo „współtwórca” zamknęłam w cudzysłów. Powszechnie jest dziś stawianie kontrowersyjnych tez. Postawię i swoją. Przybora nie był współtwórcą Kabaretu – był jego twórcą. Kreatorem. Bogiem we własnym świecie. Świecie stworzonym ze słów. Bez jego słów tego świata nie byłoby wcale. Bez słów nie byłoby doskonałych kompozycji Jerzego Wasowskiego (z jednym bodaj wyjątkiem) ani błyskotliwych aktorskich kreacji. Był Autorem. Tak się często we własnych programach przedstawiał. Autorem czasem stojącym w centrum wydarzeń, czasem z boku, ale nieustannie czuwającym. Pierwszy raz w tej roli – nieroli zaprezentował się już w 1950 r. w audycji *Mordercy czasu*: Przybora – Autor próbuje napisać słuchowisko, ale wciąż jakieś przypadkowe osoby (uparcie przemianowujące *Eterek* na *Zefirek*) mu to uniemożliwiają.

W finale staje przed sądem, który przyznaje Autorowi prawo do „obywatelskiego” czasu. Z kolei w audycji *Wieczór zimowy* z 1955 r. do Przybory – Autora przychodzą czasem z podziękowaniem, czasem z pretensjami stworzeni przez niego bohaterowie... Pamiętam zdziwienie myślą, która mnie naszła, słuchając tej audycji. Przybora – Autor – kreator skojarzył mi się z Tadeuszem Kantorem – reżyserem – kreatorem.

Powyższe dwa i wiele podobnych przykładów utwierdzają mnie też w przekonaniu, że Przybora stworzył kompletny świat. Świat mający swoją dynamikę, zasady, język. Najkrócej mówiąc – świat, w którym wszyscy traktowali się z szacunkiem i wyrozumiałością, a uczucia i namiętności łączyły się harmonijnie z pragmatyzmem – ot, choćby w divertimencie *Jesiennym*, w którym samotny mężczyzna marzy o wrażliwej kobiecie z gazową łazienką, bo bez kąpeli żyć nie może. Też, że Przybora stworzył świat, który istnieje niezależnie od tego, o jakim utworze autora mówimy, po raz pierwszy postawił Krzysztof Teodor Toeplitz w grudniu 1966 r. – kilka miesięcy po zakończeniu emisji Kabaretu Starszych Panów. Toeplitz pisał m.in.: „Przybora wybrukował swój świat dobrymi intencjami i – wbrew powiedzeniu – nie powstało z tego piekło. Powstała poetycka utopia”⁵. Zaludniają ją postaci z piosenek, słuchowisk, opowiadań, Kabaretu i powieści (tak, Przybora jest też autorem – co prawda tylko jednej – powieści!). W tym świecie mieszczą się i są jego integralną częścią postaci przez Przyborę zaadaptowane, jak choćby Alina i Balladyna, Otello i Desdemona czy wspomniani Kreon, Medea i Jazon.

DRAMATYCZNY KONCERT ŻYCZEŃ

Czy można coś zrobić? Jakoś tę sytuację naprawić? Zmienić? Nie wiem. Staram się – jak i gdzie mogę – zwracać uwagę na autonomicz-

ność Przybory, na spójność i wyjątkowość jego świata, który wpisany w pewną konwencję cudownie rozsadził ją od środka, na to, że przede wszystkim był Autorem, nie tylko „Starszym Panem”, i napisał dużo więcej niż *Addio pomidory*. A zarazem myślę – może ta twórczość (jak każda twórczość) jest tylko dla wybranych? Dla tych, którzy wyobraźnię mają odpowiednio powiększoną, nieskażoną paraliżem, którzy targani tęsknotą sami dotrą do wydanych trzydzieści czy czterdzieści lat temu zbiorów opowiadań i znajdują w nich wyobraźni ukojenie? I będą wiedzieć?

A może kluczowe w odczarowaniu Przybory jest uświadomienie sobie, że Kabaret Starszych Panów nie był kabaretem, a teatrem? I to teatrem telewizji oraz radia, a więc formą specyficzną, ograniczoną przez medium i idealnie do niego dopasowaną. A może problemem jest to, że Przybora uprawiał „sztukę użytkową”? W zasadzie wszystko, co znaleźć można w jego książkach, wcześniej pojawiło się w formie słuchowiska lub widowiska, często w obu.

Niezależnie od odpowiedzi, jakich sami sobie udzielimy, po cichu liczę na to, że ziści się nadzieja Barańczaka, że „po latach odkryjemy ze zdumieniem” (patrz początek). Najpierw tylko trzeba jeszcze Przyborę nazwać poetą... co zapewne wcale łatwe nie będzie.

P.S. Do czytelników „Piosenki”:

Zapewne kiedy będą Państwo brać do rąk tenże numer „Piosenki”, na rynku będzie już pierwszy – z trzech zaplanowanych – tom „Dzieł (niemal) wszystkich” Jeremiego Przybory, w którym znalazło się (a w kolejnych znajdzie) wiele niepublikowanych dotąd oraz publikowanych, ale zapomnianych tekstów Mistrza. Mam wielką satysfakcję, że udało się do tego doprowadzić. Wydawcą jest krakowski „Znak”.

⁵ K.T. Toeplitz, *Utopia Jeremiego Przybory*, „Kultura” 1966, nr 51–52.

Józef Baran

DWIE PIOSENKI

Pora na opowieść o pielęgnacji mojego bonsai, czyli o pisaniu wierszy, które można zaśpiewać. Ten ogródek niby niewiele znaczy w moim gospodarstwie twórczym, ale jest małą radością, ba, może nawet oczkiem w głowie, gdy dzięki pięknym kompozycjom wyrastają w nim niezwykle urody i niecodziennych kształtów rośliny muzyczne.

Niedawno napisałem np. piosenkę *Kołysanka pastorałkowa* dla młodej utalentowanej piosniarki Kingi Rataj, której przepowiadam, jeśli dopisze jej łut szczęścia, przyszłe sukcesy. Jakiś czas temu wygrała Ogólnopolski Festiwal Studencki w Krakowie. Mam nadzieję, że to dopiero początek. Przerobiłem dla niej tekst *Wypaliła im się miłość*. Przy jego pisaniu pomagała mi kiedyś Hania Banaszak, która w końcu z piosenki zrezygnowała, a tekst otrzymał potem inny kształt.

Muzykę do wszystkich – około 20 – piosenek skomponował dla mnie w ostatnich latach sam mistrz Andrzej Zarycki, który ongiś potrafił się nawet dosłuchać muzycznych rytmów i fraz w kronice Galla Anonima, cząstkowo wyśpiewanej przez Ewę Demarczyk. Piosenki Barana-Zaryckiego, obok wspomnianej już Hanny Banaszak i Kingi Rataj, wykonują jeszcze m.in. Beata Paluch, Julia Zarycka, Beata Rybotycka, Ola Maurer czy śpiewająca pisarka, autorka interesujących i poczytnych powieści, Ela Wojnarowska, ubarwiająca swoimi recitalami moje spotkania autorskie. Zauważyłem, że muzyka dla mnie, brnącego coraz głębiej w smugę cienia, jest równie ważna, a może nawet ważniejsza od literatury. Dzięki muzyce chce mi się żyć, gdy już żyć mi się nie chce. Mam okresy słuchania muzyki etnicznej, jazzu, piosenki poetyckiej i folkowej,

kiedy indziej zanurzam się po uszy w klasycznej; w Singapurze przesłuchałem w sklepach muzycznych wiele płyt z muzyką azjatycką i afrykańską. Szukam ciągle nowych smaków i bywam w tym szukaniu nienasycony. Najbardziej ulubione płyty ostatniego czasu to: muzyka meksykańsko-kubańska Chavez Racine, muzyka zespołów hinduskich, pieśniarka nazywana „Mama Afryka”, Niemka Ute Lemper, Portugalka Maria Rodriguez. A oprócz tego Wiesiek Ochman, Staszek Sojka, SDM, jazz tradycyjny, *chancons Francaise*, Jimi Hendrix, muzyka chińska... słowem – podróż z jednej Krainy Muzyki do drugiej, z jednego wymiaru w inny...

W ogóle coraz bardziej wydaje mi się, że na początku wszystkiego była muzyka, był rytm. Bóg wysnuł świat z kokonu muzyki. Bez wyczucia rytmu nie ma dobrej poezji, dobrego zdania w prozie i dobrego malarstwa. Muzyka najgłębiej, choć czasem bez słowa, wypowiada duszę, wprawia w nastrój, ma niewyczerpane zasoby energii – działa na mnie lepiej od wszelkich bioenergoterapeutów. Muzyka mistrzowskiego wymiaru Bacha, Mozarta, Chopina czy Beethovena sąsiaduje z Wiecznością.

A jednak muszę przyznać, że tylko niektóre moje wiersze mają duszę muzyczną. W wielu dominantą wydaje się obraz. Mam wrodzony, bardzo dobry słuch, ale też całkowicie niewykształcony głos i brak elementarnej wiedzy teoretycznej na temat terminów muzycznych itp. Kocham muzykę jak dyletant, czyli niewiele o niej wiem. Mój dziadek *nomen omen* Jan Bach grał podobno na paru instrumentach, a jego synowie, moi wujkowie, tworzyli kapelę rodzinną, tak że cała chałupa Bachów trzęsła się od muzyki. I tym sobie tłumaczę, ja, wnuk Jana – co prawda nie Sebastiana – Bacha, pociąg do niej.

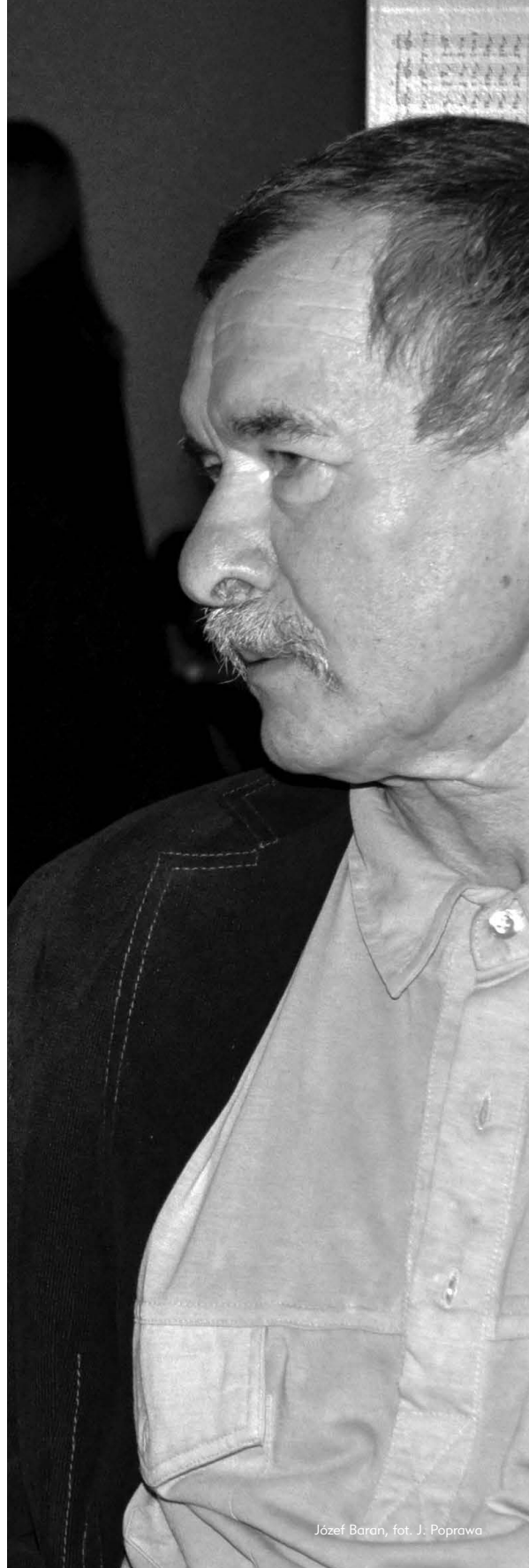
Zdarzały się sporadyczne wypadki, gdy wyskakiwały mi z głowy wiersze, które można

było zaśpiewać, co robili z powodzeniem m.in. Ela Adamiak, a potem przez ileś lat Krzysiek Myszkowski, lider kultowego już dziś zespołu Stare Dobre Małżeństwo. Krzysiek Myszkowski napisał muzykę do około 20 wierszy nagranych potem na paru płytach SDM. Tylko parę razy w życiu napisałem typowy tekst piosenki, gdyż przeszkadzała mi zawsze myśl, że większość popularnych hitów bywa często wypchana tzw. watą słowną, prymitywnymi rymami męskimi (typu „się – cię”), przed czym moja wrażliwość poetycka się wzdraga i wierzga jak koń przed przeszkodą. Gdy zaczynam pisać podobnie nieskomplikowany tekst, zawsze wydaje mi się tandetny i banalny, więc poprawiam go w nieskończoność... aż nic z niego nie zostanie... albo komplikuję do tego stopnia, że w końcu wyłania się wiersz. Ale dwa poniższe utwory są typowymi tekstami piosenkowymi, których nigdy nie wydrukuję w tomiku wierszy, ale z których wreszcie jestem rad.

P.S.

W ostatnich latach bardzo ucieszył mnie młodziutki Jakub Pawlak, zwycięzca kilku ważnych i prestiżowych konkursów poezji śpiewanej w Polsce. W repertuarze pieśniarza znalazły się moje wiersze (m.in. *Tańczyły dwa Polaki* czy *Ballada o arenie cyrkowej*). Występował parokrotnie – podobnie jak aktor śpiewający Andrzej Ślabiak, który też nagrał na płycie parę moich piosenek – na moich wieczorach autorskich w Krakowie, Borzęcinie i Łodzi. Wiele radości sprawiła mi również świetna aktorka i pieśniarka Beata Paluch towarzysząca mi w wieczorach poetyckich. Okraszała je wielokrotnie muzyką Andrzeja Zaryckiego skomponowaną do moich tekstów.

Kraków 2015



Józef Baran
muzyka: Andrzej Zarycki

KOŁYSANKA PASTORAŁKA

★ ★ ★

I Wokoło świat śpi już cały
a ty wciąż nie śpisz mój mały
siwe oczęta do snu zmrz
lulajże synku lulaj już

luli, luli, lulilaj
bo śpi już niebo i rzeka
bo śpi już droga daleka
i trzej królowie gdzieś w drodze
przysnęli z darami sobie

śpią też pasterze z owcami
gdzieś w dali na górskiej grani
i śpią w powietrzu ptaszki
z wieściami w dziobkach o Tobie

hej kolęda kolęda
hej kolęda kolęda

II Gdzieś w dali krzyże cierpienia
Gdzieś w dali Boże Olśnienia
i miłość większa niż świat
unięść ją musisz gdy przyjdzie czas

hej kolęda kolęda
hej kolęda kolęda
hej kolęda kolęda
Luli, luli, lulilaj

A teraz synku nabieraj sił
słodki najśłodszy już śpij
byś miłość uniósł
ciężką jak krzyż
mały najmilszy już śpij już śpij

hej kolęda kolęda
hej kolęda kolęda
hej kolęda kolęda
Tirli tirli laj

Józef Baran
muzyka: Andrzej Zarycki

WYPALIŁA IM SIĘ MIŁOŚĆ

★ ★ ★

I Byli jak zaczarowani,
Cali byli jak w hipnozie,
Szli do siebie po promieniach,
A gdy trzeba szli po wodzie.
Szli po linie, szli po smudze,
Co im miłość rozświeciła,
Gdy popatrzył na nią czule,
Nic nie mogło jej powstrzymać.

ref.

Wypalili w sobie miłość
Świat się tęczą już nie mieni
Między nimi już pustynia,
Między nimi tyle cieni.
Kto napełni teraz źródła,
Kto im skrzydła lotne odda?
Kto ją teraz zaczaruje,
By odrodzić się znów mogła?
Wypalili w sobie miłość
I za sobą mosty wszystkie.
On już ślepy, ona niema!
W okamgnieniu znikły nieba.

II

Zaplatali ciepłe dłonie,
Wciąż im siebie było mało.
Jak po ziemi teraz chodzić,
Gdy po ziemi się fruwało?
Kto przemieni ją raz jeszcze,
Kto rozjaśnić jeszcze zdoła?
Już nie wierzy w czarodzieja,
Co by sztuki tej dokonał!

ref.

Wypalili w sobie miłość,
Świat się tęczą już nie mieni,
Teraz są już jak pustynia,
Teraz są już własnym cieniem.
Kto napełni znowu źródła
Kto im skrzydła lotne odda?
Kto ją teraz zaczaruje,
By odrodzić się znów mogła?



Grzegorz Tomczak, fot. J. Poprawa

Grzegorz Tomczak

DLACZEGO PISZĘ PIOSENKI O KOBIECACH I DLA KOBIEC

Lubię kobiety. A kobiety śpiewające w szczególności. Gdyby zliczyć słuchane przeze mnie piosenki, biorąc pod uwagę płęć wykonawcy, to wyszłoby, że śpiewające panie mają u mnie słuchalność ok. 70%, a panowie – pozostałe 30%. Czy to coś oznacza? Powiem szczerze: nie wiem! Może wiedziałby jakiś Freud czy inny Jung, ja nie wiem. Chociaż tenże właśnie Jung twierdził, że każdy mężczyzna ma swoją żeńską stronę. Więc może ta moja żeńska energia (kultury wschodu nazywały to *yin*) przekłada się na fakt, że lubię pracować, twórczo i wykonawczo, z kobietami.

Jak sięgam myślą wstecz, grałem wspólne programy z Leną Piękniewską, Anią Treter, Basią Stępnia-Wilk (*Wieczór na cztery ręce*) czy obecnie – z Iwoną Loranc (*O!powieści nie tylko o kobietach*), śpiewając sporo piosenek duetowych.

Osobnym rozdziałem jest pisanie piosenek o kobietach. Lubię, gdy wpada mi do głowy

obrazek np. dziewczyny na moście (wiem, jak jest ubrana, jak wygląda, ale również wiem, niestety, co chce zrobić) lub Joanny, która siedzi nad brzegiem rzeki i gada tej rzece swoje zmartwienia: że spóźniła się na życie, że jest samotna, że nie ma komu się wyżalić. O Rudej Zoście nie wspomnę, bo tej najbardziej mi żal. A miała takie piękne rude płomienie we włosach...

Wyższą szkołą jazdy (takie moje zdanie) jest pisanie tekstów dla kobiet. I tu dochodzimy do owego pierwiastka kobiecego w męczyźnie. Bowiem ja (jakby nie patrzeć, męczyzna) piszę ostatnimi czasy sporo piosenek dla śpiewających Pań. A pisząc, staram się zawsze wejść w kobiecą psychikę, w ten jakże specyficzny sposób postrzegania świata. Może to bierze się stąd, iż mam wielkie szczęście pracować z pieśniarkami wielce wrażliwymi, lirycznymi w swej naturze, z Paniami, które doskonale wiedzą lub czują, co znaczy – jak pisała Osiecka – „być na zakręcie” lub „po przejściach”. A wielką frajdą jest, gdy po napisaniu piosenki okazuje się, że mój sposób postrzegania pewnych zjawisk, zdarzeń jest tożsamy z postrzeganiem wykonawczyni. Że autor i wykonawczyni czują tak samo. Mimo różnicy płci. Bo przecież – jak mawia Poniedziałki – kobieta i mężczyzna wyglądają zgoła inaczej. Prawda?

słowa i muzyka: Grzegorz Tomczak

JOANNA SIEDZIAŁA NA BRZEGU

★ ★ ★

Joanna siedziała na brzegu
i z rzeką o życiu gadała,
bo tylko rzeka mogła uwierzyć
w to, co Joanna, samotna panna
cierpliwej rzece szeptała.

Szeptała o sprawach tajemnych
o jakich rzeka nie śniła,
bo zimnej wodzie trudno uwierzyć
że ta Joanna, samotna panna,
że się na życie spóźniła.

Na życie nie wolno się spóźniać,
to nawet rzeka wie;
ale Joanna, samotna panna,
ona, Joanna, nie.

A rzeka płynęła leniwie,
i płynąc łagodnie szeptała:
spójrz na mnie Joanno, samotna panno,
gdyby tu wszyscy smutki topili,
dawno bym z brzegów wylała.

Joanno, ty weź się za życie,
bo ono do przodu rwie
Dobrze wiesz przecież, to żadne odkrycie,
że życie nie czeka. Nie.

Ja tyle spowiedzi słuchałam,
ksiądz żaden tyle nie słyszał,
a potem wodą ich rozgrzeszałam;
świadkiem nam była brzoza pochyła
oraz wieczorna cisza.

Więc przestań, Joanno, się smucić,
daremne nad rzeką są łzy.
Patrz – mimo zakrętów i wodospadów
wciąż płynę, więc płyn i ty!
Wciąż płynę, więc płyn i ty.

słowa: Grzegorz Tomczak
śpiewa: Iwona Lorenc

OKRUCHY

★ ★ ★

Przyniosłam tobie trochę piękna,
byś cieszył oczy, pieścił serce,
ty powiedziałeś: usiądź proszę,
piękno wystarczy, nie trzeba więcej.

Lecz ja nie mogłam tak usiedzieć,
aby nie zapaść się w nicości;
nim ty zdołałeś coś powiedzieć,
przyniosłam tobie trochę miłości.

Ty przytuliłeś moją miłość,
choć ona była już po przejściach;
ja nie wiem, jak to się zdarzyło,
że dałam tobie trochę szczęścia.

Abyś się szczęściem nie napawał,
(ono ulotne bywa przecież),
przyniosłam tobie smutku kawał,
no, może okruh, kawałeczek.

I miałeś szczęście, miałeś smutek,
miałeś miłością nasycenie;
aby przyczyna miała skutek,
ja dałam tobie zamyslenie.

A teraz widzę zadziwiona,
na życie popatrując skrycie,
że przecież dając ci okruchy,
oddałam całe moje życie!

STANISŁAW KLAWE

Zawsze lubiłem piosenki, i to nie tylko te, które już znałem. Również te, które sobie napiszę. Zacząłem więc w połowie lat 70. komponować muzykę do własnych tekstów, ale również do wierszy wybitnych polskich poetów. Przede wszystkim przyszłego noblisty Czesława Miłosza, którego wymuszona nieobecność w ówczesnym oficjalnym obiegu literackim w Polsce szczególnie mnie pociągała; uznałem, że śpiewanie tych zakazanych wierszy to jakiś rodzaj misji. Za ważny początek mojej tzw. kariery uważam nagrodę na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie w 1977 r. I to w dobrym towarzystwie Jacka Kaczmarskiego i Andrzeja Poniedziałkiego. Bardzo sobie cenię także nagrody dla moich piosenek: *Kiedym stawił się...* na Przeglądzie Piosenki Prawdziwej w hali „Olivii” (sierpień '81) i dla *Piosenki pieska pokojowego* na festiwalu opolskim w 1986 r.

I tak do dziś poruszam się artystycznie między lirycznym patosem a nieco zdziwioną ironią, między autorskim recitalem z kręgu poezji śpiewanej a satyrycznym kabaretem z ducha „Salonu Niezależnych”. Nie ma lekko.

S.K.

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

INWOKACJA

★ ★ ★

Pieśni gwiazd i niebieskich sfer
Pieśni błękitnych łąk
Pieśni mężnych i prawych serc
I spracowanych rąk

Pieśni cierpliwych słów
Pieśni otwartych bram –
Nie pobbłażaj już nigdy złu
I pomóż, pieśni, nam.

Wiary dodaj i sił
W mroźny, wilgotny czas
I już nigdy nie pozwól być
Jakby nie było nas.

Wiary dodaj i sił
Nie chcę, by płomień zgaśł.
I już nigdy nie pozwól być
Jakby nie było nas.

Pieśni gwiazd i niebieskich sfer
Pieśni do pierwszej krwi
Pieśni mężnych i prawych serc –
Bo tylko prawda w nich.

Pieśni cierpliwych słów
Pieśni zdobytych bram –
Nie pobbłażaj już nigdy złu
I pomóż, pieśni, nam.

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

WITAJ, DROGI KSIĄŻĘ

★ ★ ★

Witaj, drogi Książę, list mój będzie krótki
 Jakkolwiek muszę przyznać, nie bez wątpliwości
 Co ja mam? Ojczyzny przybrudzony plakat
 Parę zasad moralnych (tak na dwie, trzy zwrotki)
 Śledzę twoje dzieje, twój szlachetny upór
 z którym kroki odmierzasz, ten życia monolog
 A ja co? Parę pytań, teatralne gesty
 Oto na co się ważę, zza kulis wychodząc
 Tak, mój książę, to rozwaga tchórzami nas czyni
 Być, jak sam powiedziałeś, to wcale niełatwe
 W blasku reflektorów nasze śmieszne podrygi
 na miarę bohaterów komedii dell'arte
 Oto książę, wiesz już wszystko, jeszcze tylko żegnaj
 I nie miej, proszę, za złe, że tak nam wypadło
 Schodzimy ze sceny, mijamy, mijamy
 Omijamy starannie wyprężone ciało
 A nim noc pobłażliwa przymknie powieki
 słyszymy, jak głuchną coraz dalsze kroki.

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

KSIĘGA KOLEJNA

★ ★ ★

Jankiel, Jankiel, skąd się tutaj wziąłeś, w tym kraju
 między dworem, chłopską nędzą a kościelną wieżą?
 Przyjechałeś, bo uciekłeś. Oto jest logika.
 Nowych miejsc odwiecznie szukasz z wiarą w nowe czasy
 Tkwisz pokornie za szynkwasem, gładzisz siwą brodę
 W krzywej karczmie dumnie płyniesz jak w Arce Noego
 Jankiel, Jankiel, mówię tobie: – Nauczyła mnie diaspora
 lepiej już sprzedawać wódkę niż siebie samego.

A Jankiel gra
 A Jankiel gra
 Mazurka Dąbrowskiego

Jankiel, Jankiel, jak się znalazłeś w tej epopei
 wśród kontuszów i mundurów ty w czarnym chałacie
 Tu sprzedajesz chłopom wódkę, a szlachetkom sztukę
 Grasz z talentem i zdumiewasz swoim pięknym śpiewem
 Jesteś pierwszy, kiedy chwytasz mistrzowski instrument
 Gdy ręce wędrują po strunach, a myśl gdzieś po świecie
 Wiesz, że chociaż ci zazdroszczą śpiewu nieznanego
 starsza twoja mądrość niż ich grube żarty.

A Jankiel gra
 A Jankiel gra
 I komu co do tego?

Jankiel, Jankiel, przyjdzie taka chwila, gdy świtem
 zjawią się, by zabrać ciebie za to wędrowanie
 Swoje ci wypiszą racje na pejsatej gębie
 Zapytają, co przemycasz: towar czy idee?
 Potem strach i wyślą ciebie w jeszcze dalszą drogę
 Spalą karczmę, potem chyba spalą epopeję
 Jeszcze boją się muzyki, śpiewu posępnego
 Jankiel, Jankiel, ty nie słuchasz? Zagraj coś ładnego.

A Jankiel gra
 A Jankiel gra
 I dalej się kręci świat

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

ODYS

★ ★ ★

Jam jest Odys, człowiek wolny
Mogę płynąć, dokąd zechcę
Gna mnie wichur niepokorny
I tęsknota. I nic więcej.

Jam jest Odys, człowiek wolny
Mogę wierzyć w to, w co zechcę
Tak, horyzont jest okrągły
Okręt kruchy. I nic więcej.

Jam jest Odys, człowiek wolny
Chmury żagli nisko wiszą
Znam potęgę burz gwałtownych
I ten strach przed nagłą ciszą.

Jam jest Odys, człowiek wolny
Na ofiarę ślepych gromów
Płynę, płynę, dalej, dalej
Od dzieciństwa i od domu.

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

KIEDYM STAWIŁ SIĘ...

★ ★ ★

Kiedym stawiał się u nieba wrót
Przed Najwyższym się skłonić kazali.
Pan zapytał mnie, jakim swe życie wiódł
– Jak to jak? Budowałem socjalizm

Na to rzecze Pan: – Cóż w tym za treść?
Synu, jaśniej, drżę z ciekawości..
– Budowałem świat, jak głosi wieść
Dobrobytu i sprawiedliwości.

– Miałeś szczęście więc – powiada Pan –
Że poznałeś go, żeś życia w nim zaznał
Bo ja taki świat bez nędzy i zła
Próbowałem sam stworzyć od dawna.

Nie udało się, ty zatem mów
cóżeś działał w tym świecie jak w niebie?
Ileż dobrych to uczynków i słów
Wzbogaciło twe życie i ciebie?

Nie trwonileś lat, na pewno więc
Żyłeś mądrzej, wśród szczęśliwszych ludzi
Życiem godnym, prawdziwym, co sens
Bierze z wiary, że nie próżno się trudzić!

To wspaniałe, tak, tak spędzić swe dni –
Pan raduje się, więc przerywam od razu:
– Budowaliśmy socjalizm i
Na nic więcej nie było już czasu

1981

słowa i muzyka: Stanisław Klawe



Jak małą mądrością świat
 ten świat rządzony jest
 Jak małą mądrością,
 nikczemną małością syci się
 Czy przeczuł to stary wódz
 gdy kończył swój z życiem spór
 że i dziś to esencja:
Quantilla sapientia mundus regitur

Więc tańczmy, tańczmy,
 tańczmy, tańczmy
 Tańczmy aż po świt
 Uczonych raz mężów chór
 i zapalczywych dam
 Nie umiał uwierzyć,
 jak szybko się szerzy rewolta,
 gdy jest u bram
 Że na nic ich miny groźne
 i świsty posłusznych piór
 gdy mija kadencja.
Quantilla sapientia mundus regitur

Więc tańczmy, tańczmy,
 tańczmy, tańczmy
 Tańczmy aż po świt

Już dom przewietrzyć czas,
 po zimie zetrzeć kurz
 co zaległ na sprzętach
 i myśli nam pęta.
 Nie chcemy go tu już
 Powietrza złapać haust,
 znad głów, znad gwiazd,
 Tak! Znad...
 Cóż może być lepsze
 niż świeże powietrze?
Sapienti sat.

Więc tańczmy, tańczmy,
 tańczmy, tańczmy
 Cieszyć się nie wstydz.

2015

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

COŚ MI PĘKŁO. PIEŚŃ GROZY



Coś mi pękło
 Robię ogląd
 A to pękł mi światopogląd!
 Przeżyjemy i to
 Przeczekamy i to.
 Światopogląd – rzecz nabyta
 Się załata go i kwita
 Wezmę tylko grubych nici
 I już się jak nowe świci

A gdy znudzą się już łąty
 To się sprzeda go na szmaty
 Będzie z tego niezły dochód
 Może willa i samochód.
 Na tym się piosenka kończy
 Pozostaje puentę włączyć
 Ale po co ma się pętać?
 Dobra renta to też puenta.

słowa i muzyka: Stanisław Klawe

PIOSENKA POD NIEBANALNYM TYTUŁEM

★ ★ ★

Więc jeszcze żyję, jeszcze twardo
 próbuję każdej ze swych ról
 Za słów i min podwójną gardą
 Wiem, co mnie gryzie, co za mól

Więc jeszcze żyję i na więcej
 nie liczę nawet, licząc dni
 Ze sobą na koegzystencję
 wszak coraz trudniej liczyć mi

Bo ja to ja – sprzeczności gra
 Złudzenia i to całe
 zamieszanie z ciałem
 Bo ja to ja – czarne i białe
 W co grałem i co przespałem

Więc jeszcze żyję, ot, z nawyku
 Na chwilę tylko wpadłem tu
 Uwagę moją świat ten przykuł
 Chcę jakoś się odwdzińczyć mu

Więc jeszcze żyję i oświadczam
 że to mój ostateczny plan
 Ciekawość moja – siła sprawcza
 Skupienia stan to wściekły stan

Bo ja to ja, niby u siebie
 Wiedziałem kiedyś wszystko
 Dzisiaj nic już nie wiem

Zbawiać świat? Cóż, taki fach
 Pod niebanalnym tytułem „Życie”
 Zaśpiewać parę prawd

Zbawiać świat? Cóż, taki fach
 Rzeczypospolitej niebanalnej
 Zagrać za grosze dwa

Więc jeszcze żyję, piszę, śpiewam
 Leniwie płynie rok za dniem
 Do słów się łasi pusty ekran
 Gitara w kącie pręży grzbiet

Więc jeszcze żyję, piszę, śpiewam
 Nie pytam, czy w tym jakiś sens
 I kiedy wreszcie zapamiętam,
 że nie zaczyna się od „więc”?





ALICJA TANEW

Muzyka jest moją najpiękniejszą i najciekawszą podróżą, bo nigdy nie wiem, co przede mną odkryje i w jakie zakamarki dźwięków mnie zabierze. To w niej brzmi moja przeszłość i moja przyszłość i chociaż ma wymagającą osobowość, nigdy nie wyznacza mi granic, mogę biec, dokąd zechcę. W piosenkach zbieram koloryt ulicy i nieba. Muzyka jest moim partnerem do rozmów, jak nikt wsłuchuje się we mnie i ma czarodziejską moc radości. Na klawiszach wyznań nigdy nikogo nie naśladowuję, rozdaję prawdę życia i tak nasycona jeszcze bardziej jestem sobą.

A.T.

słowa i muzyka: Alicja Tanev

TAK CHCIAŁAM ŻYĆ

★ ★ ★

Chciałam przebiec przez życie ładnie
nie potykać się i nie przeszkadzać
niech sobie wszyscy kwitną i zbierają,
żeby tylko czasem z kimś pogadać
Nie wtykałam nosa do dziury
chciałam przebiec przez życie ładnie
robić latem słodkie konfitury
no i cieszyć się czym popadnie

Tak chciałam żyć
tak chciałam żyć
czy to dużo, czy to mało było
tak chciałam żyć
tak chciałam żyć
ale życie się przewróciło
tak chciałam żyć
tak chciałam żyć
czy to dużo, no niech mi kto powie
tak chciałam żyć
tak chciałam żyć
ale życie stanęło na głowie

Czy ty jesteś moim mężczyzną,
czy ty jesteś moim złudzeniem?
Chciałam o tym rozmawiać z kwiatami,
ale były zajęte milczeniem.
Chciałam z Tobą zanurzyć się w łąkę,
żeby maki nas nie oglądały.
Potem unieść się snem na obłoku
nie takie cuda na świecie się działy.

Tak chciałam żyć...

słowa i muzyka: Alicja Tanew

NAPISAŁAM CI MIŁOŚĆ

★ ★ ★

Słowa, nieśmiała próba zapylenia kwiatów
 co zastępują pszczoły
 osy i motyle
 piją nektar letniej nocy
 z soczystych ogrodów
 do dna

Słowa, niewypowiedziane,
 gdy milczeć nie trzeba
 co mogłyby zmienić wszystko
 bez wołania nieba
 czują, ale nie wiadomo czemu
 czuć się wstydzą
 chwili tej

Napisałam Ci miłość na niebie
 jedną gwiazdą
 powinieneś ją znaleźć
 zanim przestaniesz nią być

Słowa, nieśmiała próba uchylecia drzwi
 co mogłyby zbudzić miłość
 która jeszcze śpi
 ale nie zaproszone
 na progu czekają
 jak cień

Słowa, zawsze będą pierwsze
 kwitły przed kwiatami
 nawet
 jeśli tylko cisza będzie między nami
 Nocą zamiast gwiazd
 będą spadać wiersze
 tylko chciej

Napisałam Ci miłość

słowa i muzyka: Alicja Tanew

CHWIŁA

★ ★ ★

Tyle zdarzeń po drodze
 że je zebrać nie sposób
 tyle pragnień zgubionych
 tyle pytań do losu
 tyle scen zapomnianych
 tyle snów
 do których chciałoby się wrócić znów

a chwila mija
 i już nie wróci
 i to jest prawda
 stara jak świat
 a to mnie smuci
 to mnie smuci
 że tę chwilę
 porwał wiatr

to że miłość przychodzi
 to że miłość odchodzi
 nie powinno nikogo już dziwić
 ona ma to do siebie
 że się zrywa do lotu
 gdy najbardziej jesteście szczęśliwi

bo jest jak chwila
 co już nie wróci
 i to jest prawda
 stara jak świat
 a to mnie smuci
 to mnie smuci
 że tą chwilę
 porwał wiatr

słowa i muzyka: Alicja Tanew

CZERWONA SPÓDNICA

★ ★ ★

Całymi dniami haruję w barze
 myję gary
 płacą mi tak, że nie wystarczy
 żeby żyć
 ale wystarczy na to
 żeby marzyć
 no i jeszcze przecież za coś
 muszę pić
 i tak mnie dzień za dniem pogania
 rok za rokiem
 za to w niedziele
 to ja idę sobie w szal
 do knajpy która niedaleko jest
 za rogiem
 bo tam mnie kiedyś taki jeden
 kochać chciał

to jest zabawa, zabawa
 w mojej czerwonej spódnicy
 to jest zabawa, gdy tańczę
 nic się nie liczy
 to jest zabawa, zabawa
 nikomu nic do tego
 taka zabawa
 moja zabawa
 w chowanego
 nie musi wiedzieć nikt
 nie musi znać
 co w myślach się gotuje
 ja żyję tak jak chcę

ja o tym decyduję
 ktoś powie zesła na psy
 zależy jak na to patrzeć
 ja muszę się, ja muszę się
 czasami przeinaczyć
 a już myślałam,
 że życie można poukładać
 jak domek z klocków
 albo domek z kart
 i po drodze
 ze szczęściem się dogadać
 żeby mój uśmiech był nareszcie
 więcej wart
 ale on odszedł
 to normalka, to rutyna

oni przychodzą i odchodzą
 skoro świt
 nie zabierają, żadnych wspomnień
 po dziewczynach
 co to wspomnienie jest
 wspomnienie to jest nikt

to jest zabawa zabawa

słowa i muzyka: Alicja Tanew

PODPowiedź

★ ★ ★

Panie Boże nie mniej mnie tak
albo mniej mnie mniej
z góry lepiej wszystko widzisz
więc zobaczyć chcesz
tak się dłużej nie da żyć
za wysoki mur
a w dodatku to w tym murze
nie ma żadnych dziur
żeby uciec
nie ma żadnych dziur
żeby uciec
nie ma żadnych dziur

już myślałam, że wytrzymam
ale coraz trudniej mi
więc się zżymam
więc się zżymam
i podpowiadam Ci

Panie Boże nie mniej mnie tak
albo mniej mnie mniej
z góry lepiej wszystko widzisz
więc zobaczyć chcesz
wielka ziemia
wielki ból
zawsze za pan brat
i dlatego mamy taki
zwarowany świat
od wieków
zwarowany świat
od wieków
zwarowany świat

każdy sobie szczęście lepi
gorzki to jest miód
żeby jakoś go osłodzić
ludzie wierzą w cud
jak idioci

ludzie wierzą w cud
jak idioci
ludzie wierzą w cud

Panie Boże nie mniej mnie tak
albo mniej mnie mniej
z góry lepiej wszystko lepiej widzisz
więc zobaczyć chcesz
mamy tylko jedną drogę
proste to jak drut
trzeba tylko w tym zapisie
zmienić parę nut
i zakrętów
zmienić parę nut
i zakrętów
zmienić parę nut

a Ty nam układasz życie
tak jak domek z kart
i dlatego się rozpada
gdy zawieje wiatr
zniecka
gdy zawieje wiatr
zniecka
gdy zawieje wiatr

Panie Boże nie mniej mnie tak
albo mniej mnie mniej
z góry lepiej wszystko widzisz
więc zobaczyć chcesz
tak się dłużej nie da żyć
za wysoki mur
a w dodatku to w tym murze
nie ma żadnych dziur
żeby uciec
nie ma żadnych dziur
żeby uciec
nie ma żadnych dziur

ZUZANNA MOCZEK

Wedle słownikowej wersji jestem kompozytorką i autorką tekstów, ale wolę myśleć o sobie, że jestem dziewczyną, która pisze piosenki. Śpiewam je przy akompaniamencie gitary, pianina lub akordeonu, uchwycone pocztówki z mojego życia. Staram się podchodzić z szacunkiem zarówno do dźwięku, jak i do słowa. Od pewnego czasu nieustająco krzepi mnie myśl, że cokolwiek się zdarzy, można o tym napisać – tak najłatwiej godzę się ze sobą i światem.

Z.M.

słowa i muzyka: Zuzanna Moczek

PAPIEROSY I SERCE

★ ★ ★

Na obraz i na podobieństwo twe
nie wiedziałam dotąd, kogo obok chcę
Stałym punktem odniesienia
promień twego jest ramienia
na obraz i na podobieństwo twe
Stałym punktem odniesienia
promień twego jest ramienia
na obraz i na podobieństwo twe

A jeśli wystarczy ci to
to dalej chodźmy już razem
Oddam ci moje papierosy i serce
nic nie mam więcej
oddam ci moje papierosy i serce
nic nie mam więcej

Na obraz i na podobieństwo twe
z kim idę, kiedy idę, idę gdzie
Stałym punktem odniesienia
promień twego jest ramienia
na obraz i na podobieństwo twe
Stałym punktem odniesienia
promień twego jest ramienia
na obraz i na podobieństwo twe

A jeśli wystarczy ci to
to dalej chodźmy już razem
Oddam ci moje papierosy i serce
nic nie mam więcej
oddam ci moje papierosy i serce
nic nie mam więcej
Ja oddam ci moje papierosy i serce
nic nie mam więcej

słowa i muzyka: Zuzanna Moczek

GDYBYŚ MUSIAŁ DZISIAJ BIEC

★ ★ ★

Gdybyś musiał dzisiaj biec
za sad, za las po śmierć
Nie czekałabym i szła
po mgłę
do ciebie szła

Nie czekałabym na świt
na dzień
księżycowa łąka
niech prowadzi mnie i lśni
jak nic,
co świat ten zna

I tylko do ciebie
do ciebie bym szła
i tylko na niebie księżycowa rdza
księżycowa ja

Gdybyś musiał dzisiaj biec
za sad, za las po śmierć
Nie czekałabym i szła
po mgłę do ciebie szła

Po ostatni szept i śmiech
biegłabym
wśród traw i drzew
nie czekałabym na dzień

I tylko do ciebie
do ciebie bym szła
i tylko na niebie księżycowa rdza
księżycowa ja

Gdybyś za daleko był
i sen dogoniłby cię
on nie czekałby i szedł, jak ja, po mgłę
Niech zamilknie cały świat, a sad
zamieni się w biel
gdybyś nie musiał dzisiaj biec
I tylko do ciebie
do ciebie bym szła
i tylko na niebie księżycowa rdza
księżycowa ja

słowa i muzyka: Zuzanna Moczek

CZASU I WODY

★ ★ ★

Czasu i wody trzeba mi
dzisiaj już nigdzie się nie spieszę
Czasu i wody trzeba mi
dzisiaj mam pełniutką ciebie kieszeń

Okna i oczy mam już otwarte
obrus i serce mam w paski
Okna i oczy mamy otwarte
zaczynaj od czystej kartki

Czasu i wody trzeba mi
dzisiaj już nigdzie się nie spieszę
Czasu i wody trzeba mi
dzisiaj mam pełniutką ciebie kieszeń

Dopóki płoniesz, dopóki tańczysz
dopóki palisz i przeklinasz
Nie wszystko jedno, dopóki płyniesz
nic się nie kończy, a zaczyna
Czasu i wody trzeba mi
dzisiaj już nigdzie się nie spieszę
Czasu i wody trzeba mi
dzisiaj mam pełniutką ciebie kieszeń

Zanim urosną dzieci i drzewa
by dotknąć nieba myślą i snem
trzeba nam płakać, trzeba nam śpiewać
nim odpłyniemy w granat i cień

słowa i muzyka: Zuzanna Moczek

NOWOROCZNA

★ ★ ★

Nie życzę sobie cudu
który spłynie z nieba jak dzisiaj deszcz
Nie daj mi umrzeć z nudów
ześlij więcej światła, a mniej łez

Daj otwarte oczy
blask i sen proroczy
daj mi

Daj mi święty spokój,
gwiazdę, miecz przy boku
ześlij, daj

Nie życzę sobie cudu,
który opromieni wszystko to, co
trwa
Gdy idzie się bez trudu
łatwiej zgubić się,
więc, proszę, daj

Daj otwarte oczy
blask i sen proroczy
daj mi

Daj mi święty spokój,
gwiazdę, miecz przy boku
ześlij, daj

Daj otwarte oczy
blask i sen proroczy
daj

słowa i muzyka: Zuzanna Moczek

CHODZĘ ZE ZNAKIEM NA CZOLE

★ ★ ★

Chodzę ze znakiem na czole
chodzę ze znakiem na czole

Chodzę ze znakiem na czole,
że spałam dziś w nie swoim łóżku
Chodzę ze znakiem na czole
to nie baśń i nie o Kopciuszku

Chodzę ze znakiem na czole,
że spałam dziś w nie swoim łóżku
Ja chodzę ze znakiem na czole
to nie baśń i nie o Kopciuszku

Chodzę ze znakiem i marzę,
że deszcz zmyje z czoła i serca
Chodzę ze znakiem próbując
zapomnieć i zniepamiętać

Że chodzę ze znakiem na czole,
i spałam dziś w nie swoim łóżku
Ja chodzę ze znakiem na czole
to nie baśń i nie o Kopciuszku

Noc się rozpuszcza jak kryształ
cukru na dnie szklanki wody
Ta noc się rozpuszcza jak kryształ
i dzień idzie, idzie słony

Więc idę ze znakiem na czole
i chodzi nas tyłu po mieście
Ludzie ze znakiem na czole
do nieba swe twarze podnieście

Twarze zbyt białe jak flaga
po długiej i pustej ziemie
Niech poprowadzi was gwiazda
niech deszcz wam czoła obmyje

Chodzę ze znakiem na czole
ja chodzę ze znakiem na czole



GRZEGORZ PACZKOWSKI

Urodziłem się 24 września 1993 r. w Warszawie, gdzie mieszkam i gdzie studiuję na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Własną piosenkę publicznie zaśpiewałem pierwszy raz w 2009 r. Od tamtej pory występowałem w domach kultury, szkołach, klubokawiarniach, muzeach, klubach studenckich czy księgarniach. Zaczynałem od wykonywania piosenek artystów, którzy mnie inspirowali, z czasem jednak ograniczyłem repertuar koncertowy wyłącznie do utworów autorskich, żeby móc się wypowiadać jak najpełniej i we własnym imieniu. Inspiracje czerpię głównie z postaw ludzi wokół mnie, ich zachowań i motywacji. W wierszach staram się określić własną perspektywę, własny punkt widzenia wobec otaczającej mnie rzeczywistości. W kwestii wykonawczej pozostaję wierny formie pieśni na głos i gitarę.

G.P.

słowa i muzyka: Grzegorz Paczkowski

BALLADA NA ROZSTAJU

★ ★ ★

Tam, gdzie strumienia wody płyną
I gdzie ostatnia z polnych dróg,
Tam chłopak spotkał się z dziewczyną
I zapomnieli, że jest Bóg.

Księżyc pochylił się nad nimi
I okrył ich srebrzystym snem,
On jeden wiedział, że w tej chwili
Ostatni raz jest dla nich tłem.

A potem znak okrutnej drwiny
Złośliwy zesłał na nich los
I już nie było z nim dziewczyny
I wszelki ludzki umilkł głos.

W strumienia przezroczystej fali
Księżyc ze wstydu ukrył wzrok,
Że mu na miłość patrzeć dali,
A on im zabrał nawet mrok.

Gnany wspomnieniem swego rajy
Zachłanny chłopak wrócił tam,
Lecz sam już czekał na rozstaju
I w całym świecie został sam.

Tam, gdzie strumienia wody płyną
I gdzie ostatnia z polnych dróg,
Tam chłopak płakał za dziewczyną
I już nie wierzył, że jest Bóg

słowa i muzyka: Grzegorz Paczkowski

GWIAZDA

★ ★ ★

Gwiazdo, co w ciemną noc właściwą oświetlasz mi drogę,
Pokaż mi dokąd iść, bo sam tego dostrzec nie mogę.
Ty, która pośród stu tysięcy gwiazd innych na niebie
Lśnisz tylko dla mnie już, a ja patrzę tylko na ciebie.

Mrok, który na mnie spadł, zasłonił wskazówki na szlaku,
Zakrył mi cały świat i rząd drogowskazów i znaków.
Mapy poszarpał wiatr i kompas nie znalazł północy
I chyba tylko ty szlak możesz odnaleźć wśród nocy.

słowa i muzyka: Grzegorz Paczkowski

ŚPIJ SPOKOJNIE

★ ★ ★

Zaśnij tak lekko jakby w bożej dłoni,
Tak, jak potrafi zasnąć tylko dziecko.
Śpij zanim nocny krzyk ci uświadomi,
Że sen nie zawsze jest ucieczką.

Śpij póki jeszcze nie parzy ci powiek
Łza przez tych, którzy nigdy łez nie warci,
Albo przez echo słów, gdy drugi człowiek
Powie, że zwątpił i że tobą gardzi.

Śpij póki możesz, póki noc pozwala
Przespać się całą spokojnie i wiernie,
Płynąć po magicznych, niezdobytych dalach,
Leć przez przestrzenie od marzenia srebrne.

Śpij zanim łańcuch skrępuje ci ciało
I zanim demon zatańczy nad łóżkiem,
Potem nie zaśniesz, choć się będzie chciało
I łza bezsiły spłynie pod poduszkę.



słowa i muzyka: Grzegorz Paczkowski

ŻEGLARZE

★ ★ ★

Od wielu lat przemierzam wody, morza, oceany,
 Mym domem stał się pokład i pokładem stał się dom,
 Symbolem mojej duszy – szary żagiel połatany,
 Za kumpli los mi dobrał wiatry z czterech świata stron.

Najlepiej czuję się z butelką rumu na swej pryczy,
 Gdy ciuchy i wspomnienia mogę rzucić w ciemny ką,
 Najgorzej – gdy kapitan statek każe zakotwiczyć,
 Niedobrze mi się robi, gdy pod stopą czuję ląd.

*

Ja dam miewałem wiele w każdym porcie, w każdym mieście,
 Co noc się w inne ręce pchałem, grzesznik we mnie kwitł,
 A gdy kończyłem swoją rolę, umykałem wreszcie,
 Jak kot spłoszony, bezimienny, kiedy wstawał świt.

Lub w karczmach przepijałem grosze ciężko zarobione,
 Schylając nad kieliszkiem swą zniszczoną życiem twarz,
 I zawsze powracałem na swój statek, tak stęskniony,
 By znów postawić żagle na ten stary dobry maszt.

*

Pamiętam jak w młodości serce rwało się do morza,
 Jak żądny byłem przygód, skarbów, odkryć, nowych miejsc,
 Jak świata ciekawości morski we mnie żar rozgorzał,
 Prowadząc mnie na pierwszy i ostatni w życiu rejs.

A teraz, gdy co rano z ciężkim łbem chcę wyjść na pokład,
 Nie łudzę się, że jeszcze jakąkolwiek przyszłość mam,
 Że coś mnie jeszcze w życiu czeka, kogoś jeszcze spotkam,
 I nawet mi pasuje, że do końca dojdę sam.

*

Zawsze w morzu, wiatr nas gna na pełnej fali
 I oczyszcza nasze dusze z resztek marzeń,
 Za horyzont wciąż wpatrzeni, w świat w oddali,
 Nie mający kogo kochać, czym się chwalić,
 My, żeglarze...

słowa i muzyka: Grzegorz Paczkowski

PACIERZ WIECZORNY

★ ★ ★

Bądź pozdrowiona schylona latarnio,
 W noc prowadzącą po wilgotnym bruku!
 Gdy mnie niepokój pierwszy raz ogarnął,
 Dłonią bezwzględna i jak otchłań czarna,
 Ty jedna byłaś przewodniczką moją,
 Drogę wskazałaś na ulicznym łuku.
 Tam – powiedziałaś – moje siostry stoją,
 Idź z nimi, niech cię ludzie z oczu stracą,
 One przez ciemną cię noc przeprowadzą.

Bądź pozdrowiony mój milczący cieniu,
 Dróg towarzyszu pierwszy i ostatni!
 W czas, gdy mnie ciemność woła po imieniu,
 Tylko ty ze mną ramię przy ramieniu
 Stajesz – sekundant w podupadłym świecie,
 Pośród wieczoru nieodmiennie bratni.
 A każda jasność w ciemnych barw palecie
 Jest niewyraźna jak latarni lśnienie
 W lustrze kałuży rozbitej kamieniem.

Bądź pozdrowiona wieczorna ulico,
 Ty, co po tobie wieczne cienie krążą!
 Ty, coś strzeżona latarni iglicą,
 Wiecznie spowita mglistą tajemnicą.
 W tobie najchętniej się zanurzam cały,
 Do ciebie wszystkie moje drogi dążą,
 I wtedy gdy mnie świat niedoskonały
 Odrąci ręką znudzonego pana,
 Do ciebie wracam zawsze, niezrównana.

słowa i muzyka: Grzegorz Paczkowski

POWIEDZ CZŁOWIEKU

★ ★ ★

Powiedz człowieku oświecony
 Coś Boga nieraz już ośmieszył,
 Gdy padną już twych panów trony,
 Kto cię rozgrzeszy?

W pył się rozsypie świata stałość
 I ujrzysz mądrość swą fatalną,
 To jak naprawdę była mała,
 Niedostrzegalną.

Powiedz człowieku wyzwolony
 Ze wszystkich tego świata granic,
 Coś życie z każdej poznał strony
 I masz je za nic

Ty, co potęgi lekceważysz
 I tylko w siebie wierzysz ślepo,
 Czemu ci uśmiech znika z twarzy
 Gdy patrzysz w niebo?

Powiedz człowieku nowoczesny,
 Żołnierzu pogardliwych niewiar,
 Który z nas bardziej będzie śmieszny,
 Gdy stanie zegar?



ANNA IDZIKOWSKA

Jestem z Warszawy, gdzie mieszkam i pracuję. Jeśli chodzi o inne moje zainteresowania, to z racji wykształcenia, jestem miłośnikiem dobrej literatury i pięknej poprawnej polszczyzny, a hobbystycznie śpiewam, gram na gitarze i piszę piosenki. Prowadzę też w internetowym Radiu Aspekt audycję poświęconą piosence literackiej. Tym, co w muzyce lubię najbardziej, jest tzw. piosenka z tekstem. I można by tu oczywiście od razu powiedzieć, że każda piosenka ma tekst, ale mnie chodzi o ten sensowny i poruszający to, co w nas czeka na poruszenie. Niekoniecznie „poezja śpiewana” (choć ona również sytuuje się w obszarze moich zainteresowań), ale piosenka, nad której tekstem autor przysiadł nieco dłużej niż pięć minut i wyraził coś dla siebie naprawdę ważnego. Śpiewanie swoich tekstów ma dla mnie wymiar terapeutyczny. W młodszych latach pisałam coś, co przy dużej dozie fantazji można by nazwać wierszami. Przelanie swoich uczuć na papier okazało się jednak niewystarczające. Dopiero dopisanie do tekstów melodii i śpiewanie, śpiewanie do utraty tchu – przyniosło ulgę porównywalną z płaczem lub długą rozmową z przyjacielem. Tak zaczęłam pisać piosenki, a ponieważ zawsze lubiłam się dzielić zarówno swoją twórczością, jak i swoimi interpretacjami wokalnymi – zaczęłam grywać dla ludzi. Zawsze preferowałam kameralne spotkania i granie wśród przyjaciół, takie występy sprawiają mi najwięcej przyjemności.

A.I.

słowa i muzyka: Anna Idzikowska

BALLADA NA ROZSTAJU

★ ★ ★

Najbardziej mi się podobasz, kiedy cię jeszcze nie ma,
kiedy to, o czym będziesz, to nawet nie jest temat.
Najbardziej chwytasz za serce, gdy nie masz kształtu żadnego,
gdy tylko czuję, że będziesz, masz w sobie coś tajemnego.
Nim moja nierozważna ręka doda do ciebie sól lub pieprz,
a wtedy piosenko jesteś najlepsza, wtedy piosenko jesteś najlepsza.
Bo ja bym chciała w sposób dziarski tak czasem z rymem się uporać.
Powiedzmy trochę jak Młynarski, a jeszcze lepiej jak Przybora,
ale że mi to, moi mili, no nie wychodzi doskonale,
to pointa czasem z żalu kwili, dowcip powiedzieć chcę, to spałę.
Nim moja nierozważna ręka doda do ciebie sól lub pieprz,
a wtedy piosenko jesteś najlepsza, wtedy piosenko jesteś najlepsza.
Bo przecież czasem tak się zdarza, że treść już kartkę zalewa,
piosenka sama się pisze, co gorsza, sama się śpiewa,
choć nieporadna w słów swoich splocie i mogłabym ją lepiej ulepić,
to jest jak małe urocze kocię, wcale się nie chce ode mnie odczepić.
I patrzę na nią niechętnie, by jakoś ją zmienić się zbroję,
a kiedy ona spojrzy na mnie, to już przegrałam – wychowam jak swoje.

słowa i muzyka: Anna Idzikowska

TANGO

★ ★ ★

Usta to są dwa kawałki sznura
Zwykle zawiązane
Wtedy płynię z nich cisza ponura
Wtedy milczą na amen

Usta to są dwie
dżdżownice
Rozchylone w wyczekaniu
Czy czekanie ma granicę
Co się z nimi stanie za nią

Czy nie dałoby się tak bez ust
Bez wilgotnych, słodkich warg rojeń
Czy nie dałoby się tak bez ust
Może by ustały niepokoje

Usta – taki fragment duszy w twarzy
Który wykwitł nagle gdzieś wokół języka
One dałyby się nawet sparzyć
I byłyby szczęśliwe, że ktoś ich dotyka

Czy nie dałoby się...

Usta są promieniem słońca
Który spadł na ziemię i przeżył
One będą wierzyć do końca
Nawet, gdy już nikt nie będzie wierzył
Kiedy wiara ciężarem się stanie
Kiedy gniew na nią zacznie dojrzewać
One chore na głupią niepamięć
Będą piosenkę o nadziei śpiewać
Będą chwytać naiwnie powietrze
I złudzenia zabawne nawlekać
Serio brać obietnice pisane na wietrze
Głupie, głupie, myślą, że ktoś na nie czeka.

słowa i muzyka: Anna Idzikowska

PRZEMARZŁAM

★ ★ ★

Przemarzałam na kość w twoich ramionach.
Już tak dobrze mnie znasz, spadła ostatnia zasłona.
Nie zagadką, nie świtu zgiełkiem,
nie zabawką, nie kolorowym świecidełkiem.
Nie zagadką, nie świtu zgiełkiem,
nie zabawką, nie kolorowym świecidełkiem,
lecz sobą jestem dla ciebie,
jestem sobą, czemu się nie zachwycasz – nie wiem.
Utknęłam w śnieżnej zaspie,
w małym domku z ciemnymi oknami.
Wyjść nie mogę, bo mnie zima złapie,
ognia nie rozpalę, bo jego blask mnie omami.
Wyjść nie mogę, bo mnie zima złapie,
ognia nie rozpalę, bo jego blask mnie omami,
więc jestem, siedzę na krześle z kalendarza,
jestem, na świat się nie obrażam.
Czekam, może ktoś mnie wytropi,
więc czekam, aż słońce śnieg roztopi.

słowa i muzyka: Anna Idzikowska

ZDRADLIWA

★ ★ ★

Wiedziałam, że przyjdzie niespodziewanie,
zostawiając zapach dymu na wilgotnej skórze,
całkiem znieznacka chwyci za ramię,
zabrzmi w uszach dźwiękiem podobnym purpurze.
Wiedziałam, że nic jej nie zapowie,
nikt nie rozwinie przed nią dywanu,
zastrzyk przelśnienia w otępiełej głowie,
szczypta szafranu.
Taka śmiała, nielekliwa,
choć nieproszona pchnęła drzwi z niebywałą mocą.
Czułam, że przyjdzie noc zdradliwa,
lecz nie przypuszczałam, że to ja będę tą nocą.
Kiedy ją pierwszy raz zobaczyłam,
nie wiedziałam, że mi wplecie we włosy twoje ręce,
że przyjdzie mi spruć, co do tej pory szyłam
i że w zamian dostanę znacznie więcej.
Dziś, gdy już tylko drży po niej powietrze,
mam nadzieję, że nikt przeze mnie nie płacze.
Zanurzyłam twarz w porywistym wietrze
i dobrze wiesz, że nie mogłam postąpić inaczej.
Taka śmiała, nielekliwa,
choć nieproszona pchnęła drzwi z niebywałą mocą.
Czułam, że przyjdzie noc zdradliwa,
lecz nie przypuszczałam, że to ja będę tą nocą.



KATKA KOTECKA

Od ponad pięciu lat wykonuję piosenkę autorską, choć sporo tekstów i melodii powstało znacznie wcześniej. Piszę zarówno po polsku, jak i po angielsku – raczej na smutno, ale zawsze z serca. Piosenki są dla mnie fotografiami ciągłego szukania odpowiedzi, osvajania rzeczywistości, mojego mikrochaosu. Fotografiami ruchu. Poruszonymi, niekiedy przeświecłonymi obrazkami chwil, pozamykanymi w słowa, w ramki dźwięków.

K.K.

słowa i muzyka: Katka Kotecka

RZE

★ ★ ★

Pamiętam miasto, z którego się ucieka, które się oswaja.
 Liczyłam kroki, bo nie doliczyłam się Ciebie.
 Tęcza pokolorowała rusztowania – mostu
 zamkniętego na tysiące kłódek uczuć
 nietrwałych jak dźwięk zatrzaskiwania.

Ja
 szukałam śladów, oznaczeń szlaku na drzewach.
 Znalazłam korę, wilgotną, ukruszoną brzozę.
 Ona wyszumiała, że czas pęknięcia spaja.
 Ona wyszumiała, że czas pęknięcia spaja.

Pamiętam miasto, z którego się ucieka, które się oswaja.
 Cedziłam słowa, bo przesiało mi Ciebie z dłoni.
 Z dłoni jak z sita piach,
 powoli umykała cała – sylwetka,
 której nigdy na własność mieć nie chciałam.

Ja,
 gdy wieża jak wierzba nade mną łkała,
 sama siebie spajałam.

słowa i muzyka: Katka Kotecka

KLAMKA

★ ★ ★

Nie mów, że zapadła klamka –
tutaj nigdy nie było drzwi.
Cztery ściany jak cztery strony świata:
łąki, trakty, rzeki, mgły.

Nie mów, że mam tylko siebie,
noszę w sobie cały świat.
Chroni mnie, wiem to przecież,
Ktoś, kto nadał życiu kształt.

Nie mów, że się bać powinnam
końca ciała, ciepła słów
– gdzieś prowadzi mnie ta linia,
ścieg kamyków w jasny nów.

słowa i muzyka: Katka Kotecka

NAGI

★ ★ ★

pozwól że zapytam ciebie Nagi
dlaczego starsze panie straszą w moherach
ciebie Nagi
dlaczego nie ma koryfeusza a
tylu powołanych
dlaczego nie ma koryfeusza a
tylu wygadanych
Nagi

może dlatego nie wysłuchujesz nas
czekasz aż zaschnie im w krtaniach
niedoczekanie twoje Nagi
niedoczekanie nasze Nagi

wrobiony w ołtarz jak plaster miodu w ul
bo niby twoje królestwo
ale nie twoje królowanie
bo niby twoje królestwo
ale nie twoje
Panie

może dlatego nie wysłuchujesz nas
czekasz aż zaschnie im w krtaniach
i milczysz że jesteś
Nagi

słowa i muzyka: Katka Kotecka

CHOMĄTKO

★ ★ ★

wypadłam wyturlałam się
z ciebie
jak dzień z nocy

dzieli nas wszystko –
bo czas i przestrzeń

nie ma odwrotu
ty jesteś gdy mnie nie ma

ja jestem

wyciekłam wypłynęłam w dal
z ciebie
jak łza w morze

skrywa mnie wszystko –
bo woda wodę
nie ma odwrotu
ty jesteś, a mnie nie ma

ty jesteś

słowa i muzyka: Katka Kotecka

MOŻE

★ ★ ★

Może są słowa, może są.
Może znaczą tyle, ile chcą.
Ci, co mówią wiele.
Ci, co mówią mniej.
Może są słowa, może...

Może jest Istota, może jest.
Może ma na nas oko, może ma.
Może ma na nas oko, może hak.
Może kiedyś nabije nas nań!

Jestem skłonna uwierzyć, że tak jest.
Że coś wisi w powietrzu, choćby hak.
Że choć milczy, to skrywa wielki
sens.
Może kiedyś wygada się nam

słowa i muzyka: Katka Kotecka

ŁANY

★ ★ ★

Czy głos, który słyszę, to Pana głos?
 Składam się wzdłuż linii zgięć kolan, łokci.
 Zabawa manualna – origami ciała
 Czyja? Czy ja? Czy(ja) jestem?

Ten głos, który słyszę ciągnie mnie w głąb.
 Lecę jak kredka zrzucona z dziesiątego piętra:
 w dół, na pół, na kolor i drzazgi – trrrach –
 z rąk, na bruk.
 Z rąk – czy(ich)? Czy własnych?

Zatykam uszy, ale on, jak w duszy zasiane ziarno.
 Niepokój. Łany strachu.

Ten głos, który słyszę ciągnie mnie w głąb.
 Lecę jak kredka zrzucona z dziesiątego piętra.
 W dół, na pół, na kolor i drzazgi – trrrach –
 Z rąk, na bruk.
 Z rąk – własnych.

słowa i muzyka: Katka Kotecka

STUDNIA

★ ★ ★

Nie studnią, z której wody naczepawszy, nasycisz swe pragnienie.
 Nie studnią, lecz podróżą na jej dno.
 A im głębiej, tym ciemniej, im głębiej, tym ciemniej –
 więc się strzeż.

Nie oazą na pustyni, po której wędrujący, otrzepiesz z piasku sny.
 Nie oazą, lecz nadzieją na jej istnienie.
 A im trudniej, tym pewniej, że jest.

I nie ma innej możliwości – uciekać wzwyż, gdy grozi toń –
 by utracić pomost do ufności,
 jak uciekać!

słowa i muzyka: Katka Kotecka

NOC

★ ★ ★

mów że przyjdiesz i nie przychodź
gdy rośnie noc – rośnie we mnie noc

mów że kochasz nie dotykaj
gdy ciało schnie – w oczach kwitnie lza

mów że znajdziesz i nie szukaj
gdy gubię krok – gubię w śniegu szlak

mów że przyjdiesz i nie przychodź
mów że kochasz nie dotykaj
mów że znajdziesz i nie szukaj

rośnie noc

mów
ja już nie wierzę
mów
ja już nie Ciebie

Ewa Piątek

INSTYKNT, KTÓRY PRZYSYPIA

O REAKCJACH POLSKICH BARDÓW NA WYDARZENIA UKRAIŃSKIE



W sierpniu 2015 r. Ukraina obchodziła 24. rocznicę niepodległości. Czy można jednak ten prawie ćwierćwieczny jubileusz traktować jako święto wolności, skoro tak niedawno, w listopadzie 2013 r., na centralnym placu Kijowa doszło do brutalnej pacyfikacji ludności cywilnej, w marcu 2014 r. Krym przeszedł na czas moskiewski, a parę miesięcy później w tzw. kotle iłowajskim zginęły setki ukraińskich żołnierzy? A wszystko to na oczach świata i pod włos gwarancjom budapeszteńskim z grudnia 1994 r.

Jak na tę sytuację reaguje polska piosenka bardowska, czyli ten wycinek świata artystycznego, który z założenia powinien skomentować, dać do myślenia i nadać temu myśleniu kierunek, odnotowywać i rozpracować pewne fakty, zwłaszcza gdy urzeczywistniają się one w bezpośrednim sąsiedztwie i gdy można je odczytać jako sygnał zwiastujący pewne zagrożenie? Ze względu na bliskość geograficzną i pokrewieństwo na ukraińskie tropy w polskiej piosence można natrafić wcale nierzadko, jednak wypadki z końca 2013 r. nie zagęszczają znacznie tej topiki. Trudno mówić o wysypie reakcji na to, co się stało.

Udało mi się natknąć na zaledwie kilka śladów prowadzących w kierunku komentarza. W ujęciu chronologicznym występują one pod postacią utworów: *Bratki* Jana Kondraka, *I warto czekać* ze słowami Grzegorza Tomczaka, *Dziewczyna Ukraina* Igora Jaszczuka oraz *Wybacz Ukraino* autorstwa Przemysława Bogusza.

I WARTO CZEKAĆ

Z powyższej puli najszerzej dał się poznać publiczności śpiewany przez Marylę Rodowicz – napisany na jej życzenie – utwór pt. *I warto czekać* ze słowami Grzegorza Tomczaka i muzyką Katarzyny Gaertner.

*Nadzieja odchodzi ostatnia;
jeśli jest z nami, to chce się żyć
i chce się śpiewać
o rzeki brzegach,
by je złączyła nić.*

*Nawet, gdy słowa zawiodą,
to wiara w dobro będzie się tlić;
niech każdy sobie
w sercu odpowie:
czy to tak wiele, że chce się mieć i być?*

*Warto czekać,
dla człowieka ważne jest,
by każdy mógł i mieć, i być.*

*A jeśli przyjdzie poczekać
na nowe jutro, by godnie żyć,
to warto czekać,
bo dla człowieka
ważne, by każdy mógł mieć i być.*

*Warto czekać,
dla człowieka ważne jest,
by każdy mógł i mieć, i być.*

Piosenka wykonywana była przez artystkę w czerwcu 2014 r. w Opolu wraz z kijowskim zespołem Kozak System. I choć powstała w bezpośredniej reakcji na wydarzenia ukraińskie, niesie ze sobą przesłanie bardzo uniwersalne. To lekcja nadziei i cierpliwości, zastrzyk otuchy i motywacji dla naszych południowo-wschodnich sąsiadów. A także proste przesłanie wzięte z autopsji, że warto czekać. A dlaczego? „Nasz czas powojenny płynął na walce i czekaniu, buncie i czekaniu, niezgodzie i czekaniu. I warto było. Bo teraz żyjemy w pięknym, wolnym kraju. I tego Ukraińcom życzyć” – odpowiada Grzegorz Tomczak.

BRATKI

Innym obrazowaniem posłużył się Jan Kondrak w napisanych niemal równolegle do listopadowych scen z Kijowa *Bratkach*.

*Strop na bruku cuchnie spalenizną
Na trawniku zrytym czołgu wrak
Promyk piasku walczy z leja bliźną
I zbłąkana kula śpiewa a nie ptak
A ja*

*A ja sadzę bratki na kopczyku
Ziemia się ociepla od mych rąk
Bratek noszę wciąż we flakoniku
Taką mnie rozpoznasz tam gdzie światła krąg*

*A te bratki mają takie mądre mordki
Tak umieją patrzeć słońcu prosto w twarz
A te bratki mają takie mądre mordki
Tak je nauczyłam Ale czy je znasz*

*Wieki mkną i cuchną spalenizną
Ciągłe na trawniku jakiś wrak
Ciągłe piasek walczy z leja bliźną
I zbłąkana kula śpiewa a nie ptak*

Na próżno szukać tu bezpośrednich odwołań do Ukrainy. I choć brakuje w tekście konkretnego czasowego, jest typ bohatera o określonym rysopisie. Jest pejzaż z wmontowanym motywem wojny, czyli – chcąc nie chcąc – przesuwamy się lekko w stronę szczegółu. Widzimy krajobraz ponury, w którym konsekwencje „męskich zabaw” konfrontuje się z kobietą recepcją świata. A siła przekazu tak jest rozłożona, że kadr w wrakiem czołgu wrażeniowo przegrywa z widokiem kwiatka zamkniętego we flakonie. Ci, którzy mieli okazję zetknąć się z tekstami Kondraka, pisanymi choćby dla Jagody Nai (*Dziewczyzna z plakatu, Klamka*), wiedzą, że jest to autor, który zręcznie operuje rodzajem żeńskim. Co ciekawe, ma się poczucie, że kobieca perspektywa zawarta w tekście zarówno skraca, jak i wydłuża dystans. Konkretyzuje i uniwersalizuje całe zjawisko. Spojrzenie to biegnie wzdłuż innej arterii niż linia graniczna państw. A przecina je dodatkowo chroniczność pewnych zdarzeń. I niestety jest to powtarzalność, na którą Ukraina choruje.

WYBACZ UKRAINO

W przeciwieństwie do swoich poprzedników wyraźnym konkretem posłużył się natomiast znany jako autor piosenek-reportaży Przemysław Bogusz, który w swoim utworze precyzuje nie tylko miejsce, lecz także czas akcji. Sięga po nazwy geograficzne, przywołuje rzeczywiste postaci, odnotowuje bieżące fakty polityczne. Bardzo mocno zarysowuje też kontrast między stronami sporu, jednoznacznie opowiadając się po jednej z nich.

Kierowca z Charkowa
 Nauczyciel z Łucka
 Biznesmen ze Lwowa
 Kijowski taksówkarz

Przez bezkresne pola
 Żółtych słoneczników
 Jadą stawić czoła
 Armii najemników

Jadą w słońcu tacy ładni
 Bo w mundurach im do twarzy
 Każdy w ręku ma karabin
 Żaden nie wie, co się zdarzy

Wybacz wielka Ukraino
 Dziś synowie twoi giną
 Dzięki nim rok czy dwa
 Pokój tutaj jeszcze trwa

Trup w letniej sukience
 Obok trupa dziecka
 Nie chce się w piosence
 Zmieścić gniew Doniecka

Jadą chłopcy drogą
 Przez wspomnień ruiny
 I poznać nie mogą
 Swojej Ukrainy

A światowej dyplomacji
 Sen spokojny spędza z powiek
 Jak zastąpić w deklaracji
 Słowo wojna innym słowem

Wybacz wielka Ukraino
 Dziś synowie twoi giną
 Dzięki nim rok czy dwa
 Pokój tutaj jeszcze trwa

Komandos spod Pskowa
 Oprawca z Czeczenii
 Zbir od Kadyrowa
 Francuski najemnik

Łupy zamiast żołądu
 Zabawa w tortury
 Bezimiennych dolów
 Krajobraz ponury

Gdy na mapie ruszą strzałki
 Jak przed gwałtem dom obronić
 Oddać tak jak Krym bez walki
 Czy na czołgi iść bez broni

Wybacz wielka Ukraino
 Dziś synowie twoi giną
 Dzięki nim rok czy dwa
 Pokój tutaj jeszcze trwa

Ciepły był ten wrzesień
 Jak tamtego lata
 Już małuje jesień
 Zbocza gór w Karpatach

Na drogach są tanki
 Pakty na papierze
 A ja zza franki patrzę
 I wciąż wierzę

Że do domu wróci córka
 Że się syn odnajdzie żywy
 Że wypełni znów podwórka
 Dzieci gwar i śmiech szczęśliwy

Wybacz wielka Ukraino
 Dziś synowie twoi giną
 Dzięki nim rok czy dwa
 Pokój tutaj jeszcze trwa

Gdzieś obok czołgów i trupów, w sąsiedztwie napaści, umieszcza Bogusz swojego narratora, który z okna podpatruje przebieg wydarzeń. Nietrudno przewidzieć, jaki spotka go los, jeśli nikt nie przeciwstawi się pobliskiej agresji. Czuć bezsilność, żal i strach, ale nie widać reakcji. Nikt nie przychodzi z odsieczą. Nie słyhać nawet głosu, który miałby ochotę nazwać zbrodnię po imieniu. To patrzenie na Ukrainę oczami Polski wywołuje dwa odruchy: wdzięczność, że ktoś amortyzuje następ-

stwo zdarzeń, oraz prośbę o wybaczenie. Bo zdaniem Przemysława Bogusza mamy za co Ukrainę przeproszać: „Nie wiem, czy Ukraina powinna wybaczyć, natomiast my, jako tzw. społeczność międzynarodowa, a zwłaszcza Europa, do której Ukraińcy tak się wrywali na Majdanie, powinniśmy prosić ich o wybaczenie. Za to, że drobne interesiki przesłaniają nam to, co najważniejsze. Za to, że przehandlowaliśmy coś, co nie jest na sprzedaż: ludzkie życie, godność, ład oparty na poszanowaniu suwerenności narodów. I może przede wszystkim za to, że historia niczego nas nie nauczyła, że uparcie staramy się nie dostrzegać oczywistych analogii”.

(Warto wspomnieć, że obok piosenki *Wybacz Ukraino*, będącej komentarzem do najnowszych wydarzeń z naszej wschodniej granicy, Bogusz ma na swoim koncercie również relację z pomarańczowej rewolucji, czyli utwór *Pomarańcze*, który znaleźć można na płycie artysty pt. *19:30*. Można go było również usłyszeć w czerwcu 2007 r. podczas koncertu w Cytadeli Warszawskiej „Pytam o wolność”).

Złożoność relacji polsko-ukraińskich na kilka lat przed Euromajdanem charakteryzował również Marek Majewski w piosence *Siostrzo Ukraino*.

*Ech ty siostrzo Ukraino
Niby czas nam sprzyja
A my wciąż nie wiemy
Jak się zabrać za tę przyjaźń*

*Bo gdy bieda od przyjaciół
Łatwiej dojrzeć wroga
A tak wyszło, że my biedni
Tyś uboga*

*Ty nie ufasz nam my tobie
Chociaż wiemy sami
Że nie było ci w historii
Wcale łatwo z nami*

*Ty nas także nie szczydziłaś
Dzika jak twe pola
Aż na koniec połączyła
Nas niewola*

*Ech ty siostrzo Ukraino
Jeszcze świat zobaczy
Że w nas wcale nie zaginął
Wspólny duch kozaczy*

*Jeszcze śpiewka nie zna granic
Od morza do morza
Z Gdańska, Lwowa
Z Wielkopolski, z Zaporozia*

*Ech ty siostrzo Ukraino
Niby czas nam sprzyja
A my wciąż nie wiemy
Jak się zabrać za tę przyjaźń*

*Bliższych krewnych w Europie
Nie będziemy mieli
Niech nas trochę więcej łączy
A mniej*

DZIEWCZYNA UKRAINA

Powróćmy jednak do śladów świeższych. Podobnie jak Majewski personifikacją posłużył się Igor Jaszczuk. W jego tekście Ukraina jawi się jako piękna dziewczyna, o której względu bez powodzenia zabiegają mieszkający po sąsiedzku chłopcy. A gdy nie ma wzajemności, jest gwałt. To utwór, który w sposób alegoryczny ujmuje rosyjską agresję, a powstał w bezpośredniej reakcji na aneksję Krymu.

*Urodziwa jest ta panna
Brwi burzaniu lasów rzęsy
Czarne oczy morskich głębin
Rzek splecionych warkocz gęsty*

*Zmysły chłopców rozpalala
Co mieszkali po sąsiedzku
lecz żadnego z nich nie chciała
to się skradli po zdradziecku*

A na imię tej dziewczynie Ukraina

*Bo ci chłopcy z okolicy
Straszni byli zazdrośnicy
Siłą brali nie pytali
Serce jej na strzepy rwali*

*Oszalało piękne dziewczę
Obłąd w oczach w dłoniach noże
Taniec śmierci zatańczyła
Zmłuj się już nad nią Boże*

A na imię tej dziewczynie Ukraina

*Miała zacząć nowe życie
Już się w podróż wybierała
Ale znowu ją dopadli
Ci z którymi być nie chciała*

*Krwawa łuna rani niebo
Ale ona się nie boi
Swej wolności już nie odda
I modlitwą serce zbroi*

A na imię tej dziewczynie Ukraina

Jak zapowiada Jaszczuk, piosenka *Dziewczyna Ukraina* zostanie zbiorowo wykonana przez wielu polskich i zagranicznych artystów i wraz z innymi utworami подарowanymi przez różnych wykonawców znajdzie się na płycie. Owoc tej współpracy ma być cegiełką wsparcia dla dzieci Donbasu.

*

Ponieważ próba, jaką udało się zebrać, jest niewielka, niełatwo zaseregować jej zasoby. Każda piosenka jest w zasadzie studium własnego przypadku. Z pewnością można stwierdzić, że rysuje się dążność do ujmowania problemu w sposób oddalony od konkretności. Posługując się kategorią czasu, należy stwierdzić, że jest to podejście, które może zadziwiać, jednak z perspektywy miejsca – choć nie jest ona może jeszcze breugłowska – spojrzenie owo wydaje się dość naturalne. Zauważ-

my bowiem, że kiedy Polska przechodziła okres zmian, gdy mieliśmy do czynienia z „tu i teraz” występującymi jednocześnie, głosów jeżących się na rzeczywistość w sposób operujący szczególnie politycznym było więcej. Naturalną koleją rzeczy, wraz z teraźniejszością, która stawała się coraz bardziej straszną, postawy komentatorów musiały okrzepnąć, a teksty polityczne ustąpić miejsca wypowiedziom o innym charakterze. Nie należy mieć zresztą pretensji do ubierania jakichkolwiek spraw w uniwersalny kostium. Można się zastanowić, dlaczego tych głosów jest tak mało. Czyżby nasz instynkt, tak mocno niegdyś eksploatowany, zapadł w drzemkę? Co się stało z systemem wczesnego ostrzegania? Piosenka Andrzeja Garczarka (z wydanej w 2011 r. płyty *Przejęcie dla pieszych*) daje wiarę w to, że jest to mechanizm, który wciąż potrafi się załączyć. Usytuowany w centralnym miejscu tekstu *Blacha falista* czterowiersz każe wręcz spojrzeć na autora utworu jak na wizjonera.

*Popękało ze śmiechu sreberko
W odpustowym tandetnym lusterku
Nie przybyło mądrości ze szkody
I wciąż gorzko w temacie jest słodycz*

*Groźą strajkiem fabryki cukierków
Specjalistki od szybkich numerków
Wolą szelest zielonych papierów
W białym domu czerwonym akcentem
Odnaczają się szelki maklerów*

*Spokojna głowa myśli kołyszę
Prawdziwa kasa dzwoni najciszej
A w bój ostatni o garść miedziaków
Pójdą hołszy szkoda chłopaków*

*Popękało ze śmiechu sreberko
W odpustowym tandetnym lusterku
Nie przybyło mądrości ze szkody
I wciąż gorzko w temacie jest słodycz*

*Wszystko się zmienia w polu widzenia
Znikają punkty odniesienia*

*Jak okiem sięgniesz w pejzaż się wciska
Królowa przedmieść blacha falista*

Analizując zbiorczo powyższe utwory, można pokusić się o stwierdzenie, że do tematu Ukrainy środowisko bardowskie podeszło niejako kompleksowo. Mamy spojrzenia

z różnych perspektyw, zastosowano rozmaite obrazowania, sięgnięto po figury stylistyczne, a czasem nazwano rzeczy wprost. Tylko czy nie znajdujemy się akurat w punkcie o tak specyficznych współrzędnych, że wyjątkowo większe znaczenie od jakości miałyby tu ilości?



Beata Golacik

ZA GABRIELĘ



Był taki czas po ostatniej wojnie światowej – dla wielu dramatycznie długo niezakończony – kiedy niebezpieczne było nawet wznoszenie publicznych toastów za Polskę. W każdej bowiem knajpie obok zwyczajnych gości mogli przesiadywać goście „nadzwyczajni” – wtopieni w tłum, dyskretni tropiciele nieprawomyślnie patriotycznych gestów. Niebezpiecznie było pić za Polskę, ale... przed wojną żyła przecież powszechnie znana pisarka – Gabriela *Zapolska*. I tak oto, w niektórych „kręgach biesiadnych”, zaczęto z szelmowskim, hardym spojrzeniem wznosić na głos toasty „zastępcze” – *Za Gabriele!*

Ale nie o tym chcę pisać – nie o Polsce, którą kiedyś trzeba było ukrywać w kryptonymie, a o prawdziwość, o którą dziś ciągle ktoś się z kimś politycznie licytuje. Chcę napisać o doli żołnierza, a dokładniej o żołnierskim losie zaklętym w liryczną pieśń. Kiedyś słyszałam opinię syna kombatanta, który z pewnym żalem wyrażał się o piosenkach partyzanckich, mówiąc, że zafalszowują obraz wojny, czyniąc z niej romantyczne widowisko. I poniekąd rozumiem tę wypowiedź. Dostrzegam w niej troskę o prawdę, którą należy przekazać następnym pokoleniom – ku przestrodze. Troskę o takie wychowanie ludzkiej pamięci, żeby człowiekowi, gdzieś w tle refleksji nad rzewnymi strofami żołnierskich ballad, zawsze towarzyszyła myśl, że wojna romantyczna może być najwyższej w filmach czy piosenkach: „Wo-

jenko, wojenka, cóżeś ty za pani, że za tobą idą chłopcy malowani”. Jednakże rolą piosenki partyzanckiej nie mogło być wyłącznie zagrzewanie do boju czy dodawanie odwagi rzucającym swój los na stos – tak myślę. Jej zadaniem było również – a może nade wszystko – ukoić, zasłonić na chwilę obraz krwi. Wyobrażam sobie, że ostatnią rzeczą, jakiej mógł pragnąć żołnierz w czasie wojny, była dawka literackiego weryzmu – śmierć na wyciągnięcie ręki, głód, zimno czy skwar, ból, brud, odór ropiejących ran, widok rozszarpanych ciał, płacz, krzyk, huk bomb i strażów, panika, przerażenie, gniew, nieustająca trwoga o siebie, przyjaciół, rodzinę... Trudno się dziwić, że groza wojny nie była tematem pożądanym do opiewania w pieśniach. One miały nieco inne zadanie – ocalić w żołnierzu resztkę człowieczeństwa, ogrzać jego skostniałe serce, ukoić tęsknotę i strach, oswoić śmierć.

Pieśni partyzanckie przywodzą niekiedy na myśl kołysanki śpiewane na dobrą noc: „Dziś do ciebie przyjść nie mogę, zaraz idę w nocy mrok, nie wyglądam za mną oknem, w mgłę utonie próżno wzrok...”. Czułe pożegnanie z ukochaną to częsty motyw przewodni żołnierskiej liryki, a w niej jakby próba przygotowania się do ostatecznej rozłąki, próba ułożenia nowej rzeczywistości tym, którzy pozostaną. Wyrażało to nikłą nadzieję, że być może wszystko ma jakiś głębszy sens, dalszą perspektywę: „W pole wyjdź pewnego ranka, na snop żyta dłonie złóż i ucałuj jak kochan-

ka, ja żyć będę w kłosach zbóż”. Jednak czy śmierć sama w sobie może mieć sens? Czy raczej jest tylko nieuniknionym losem, którego zimny oddech czujemy już na ramieniu, kiedy „do tańca grają nam granaty, wisów szczęk”. Dziś śpiewamy te liryczne piosenki przy ognisku, nie w pełni chyba uświadamiając sobie szczęście, jakie spotkało nas, którzy nie doświadczyliśmy „całej prawdy wojny”. Zapatrzeni w płomienie, bezpieczni wchodzimy w melancholijne, partyzanckie pejzaże lasów, pól i dróg. Naturalne pejzaże tułacza żyjącego na granicy dwóch potężnych światów – życia i śmierci.

Wśród wielu znanych mi piosenek o żołnierzach jest jedna – współczesna, która porusza mnie w sposób wyjątkowy. Wielokrotnie zastanawiałam się dlaczego i za każdym razem odkładałam odpowiedź na to pytanie na inny czas, aż wreszcie przyszła właściwa na nią pora. Nie mogło być chyba inaczej, gdyż utwór ten już swoim tytułem zapowiada nieprzypadkowość – *Piosenka w samą porę* i stawia słuchaczowi wymagania. Jednym z nich jest skupienie uwagi na tym, co ważne w momentach granicznych ludzkiego życia. Autorem słów i muzyki jest Jan Kondrak – twórca tekstów, kompozytor, wykonawca. Jeden z liderów i frontman Lubelskiej Federacji Bardów – grupy artystów poruszających się muzycznie w różnorodnych obszarach piosenki literackiej i poezji śpiewanej. Udało mi się kiedyś przeprowadzić z Kondrakiem – nieprzypadkowy, jak na tematykę przystało – wywiad rzekę, w którym zapytałam go o wspomnianą piosenkę. Z tej trwającej może kilkanaście minut, a mimo to prawdziwie „rzecznej rozmowy”, dowiedziałam się o bogatym kontekście powstawania utworu. *Piosenka w samą porę* zrodziła się, najpierw jako tekst, pod koniec 1991 r. Powstała w sytuacji – wspomina autor – gdy zaszła konieczność rozpoczynania czegoś od nowa, po raz kolejny w życiu oraz z kilku innych inspiracji. Jedną z nich były, odbyte wspólnie z ekipą lubelskiej telewizji,

podróże reporterskie po Roztoczu. Kolejną podróż literacką w otoczeniu bohaterów powieści Sergiusza Piaseckiego *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*. I być może stąd ten swoisty klimat pogranicza, który w piosence uwodzi nostalgiją.

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

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

*Na mnie już pora
 Nim słowo za ciasne
 Nim gest za obszerny
 Nim karta znaczone
 Nim zimna koszula obejmie całunem
 Tę chwilę co w nas
 Jak ikona*

*Tam we mnie granica
 Granica za cicha
 Tam grobla mizerna nadmiaru nie zbiera
 Tam strażnik zakłada łach przemytnika
 Noc wróży z ręki dzokera*

Na mnie już pora...

*Pozwól odejść już
 Że nie całkiem możesz wierzyć
 Pozwól odejść już
 Najlepsze mu z twych żołnierzy
 Miejsce w szyku znam
 Moje miejsce w czasie przeszłym
 Gdy w swojej roli mam trwać*

Na mnie już pora...

Jednakże nie w samym klimacie tekstu czy melodii kryje się „moc” tej pieśni. Dla mnie decydujące znaczenie dla siły wyrazu ma interioryzacja przesłania – umiejscowienie kreowanych obrazów w przestrzeni wewnętrznej czytelnika (słuchacza). Dokonuje się to w wyniku rewelacyjnie prostego zabiegu, jakim jest subtelne (nie od razu i nie na początku) usytuowanie w tekście dwóch wypowiedzi: „Tam we mnie obłoki... [...] Tam we mnie granica...”. W ten oto sposób bohater, którego od pierwszych wersów poznajemy w roli prostego, wiernego żołnierza, staje się niespodziewanie apostołem niebagatelnych prawd. Opisywane dalej szczegóły krajobrazu nabierają metaforycznego znaczenia, przeniesione zostają na płaszczyznę uniwersalnych refleksji, związanych z nimi przeżyć duchowych i emocji. Tekst nabiera głębokiej wymowy egzystencjalnej, co w efekcie poszerza pole interpretacyjne utworu na tyle, że czytelnik jest w stanie utożsamić się z podmiotem lirycznym, który zaczyna mówić niejako w jego imieniu. Tak było w moim przypadku. Już po pierwszym wysłuchaniu odnalazłam się w tym tekście w roli żołnierza – obrońcy swoich własnych granic, własnej autonomii, istotnych dla siebie spraw, ważnych dla swojej duchowej ojczyzny zadań. Jesteśmy wojownikami życia i choć brzmi to górnolotnie, nie zmienia faktu, że każdy z nas ma do obrony własne, wewnętrzne terytorium – w kręgu słowa, prawdy, wiary, swoich najwyższych wartości. Wpisaną w los walkę z bólem, chorobą, słabością. Trudne wybory i towarzyszącą im bezwzględną świadomość, że kiedyś i tak trzeba będzie to wszystko zostawić. A gdy nadejdzie pora, popłynąć jeszcze raz przez tę pieśń jak przez Styks. „Pozwól odejść już, że nie całkiem zechciej wierzyć...” – jest w tej prośbie nadzieja i zarazem gotowość na przyjęcie innych wyroków losu, choćby odmowy zwolnienia ze służby. Najlepszy z żołnierzy nigdy nie dezertuje, nie odchodzi pokonany. Kiedyś pozostawi po sobie świat bogatszy o niego, chociaż bez niego i, co

najważniejsze, za życia już pielęgnuje zgodę na tę ogołoconą z siebie rzeczywistość. „Miejsce w szyku znam, żołnierz mieszka w czasie przeszłym...” – nie inaczej. Człowiek mieszka w czasie przeszłym. Naznaczony przemijaniem, które odczuwa dotkliwie, ilekroć coś ważnego się kończy, rozpada. A kiedy z czasem zacznie wchodzić stopniowo w noc wiary w siebie, w słusność spraw, którym poświęcił życie, i kiedy zaczną zacierać się w nim granice słów i gestów – brawurowych deklaracji o odwadze i niezłomności, wtedy spojrzy na ikonę własnej śmierci jak na święty obrazek. I wówczas, jeżeli nie z miłością, to może bez przerażenia będzie mógł wypowiedzieć: „Na mnie już pora”.

Piękna, mądra pieśń o żołnierzu – liryczny toast za nas i za nasze terytoria wewnętrzne, za nasze ojczyzny, za nasze Gabriele.

Piosenka ta znalazła się w repertuarze wielu wykonawców. Śpiewa ją m.in. Marek Dyjak – z charakterystyczną, charakterną wręcz, ochryplą dramaturgią. Także Szymon Zychowicz – w łagodnej konwencji „gitara i piórem”. Grywana była w Piwnicy pod Baranami. Jan Kondrak umieścił ją na swojej autorskiej płycie *Romanse, ballady* (1999) oraz na płycie *Imperium* (2004) Lubelskiej Federacji Bardów. W ich wykonaniu utwór wybrzmiewa etnicznie, z typowo „kresowym” zaśpiewem, zwłaszcza w harmonicznym wielogłosie refrenu. *Piosenka w samą porę* wykorzystana została również jako tło muzyczne do filmu (prezentacji multimedialnej), poświęconemu pamięci żołnierzy poległych w katastrofie smoleńskiej.

Felieton ukazał się 3.12.2012 r. w e-tygodniku literacko-artystycznym *Pisarze.pl*. Widnieje również na blogu autorskim: <http://beatagolacikfelietony.blox.pl/2012/12/Za-Gabriele.html>.

Martyna Ciecieręga

HARASYMOWICZ W PIOSENCE



Jakie znaczenie dla świata muzycznego ma świat poetycki stworzony przez Jerzego Harasymowicza – twórcę, który debiutował tomem *Cuda* w 1956 r.? Czy powracające w jego wierszach motywy przyrody, zamilowanie do gór, bezpośredni liryzm czy wątki baśniowe są dobrym fundamentem dla piosenki? Z pewnością tak, zwłaszcza jeśli mowa tutaj o piosence poetyckiej, którą często „zabiera się” ze sobą na górskie wyprawy.

KRAINA ŁAGODNOŚCI

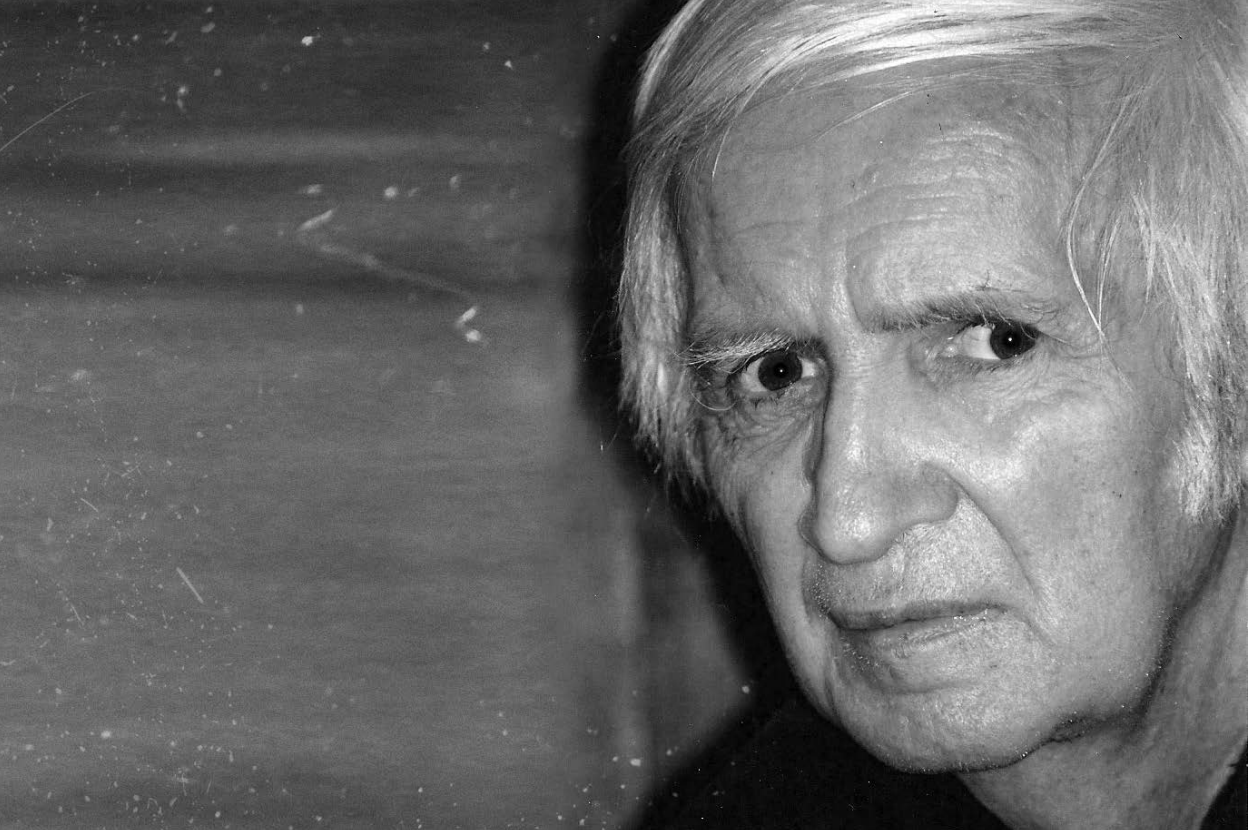
Nie trzeba szukać daleko. Już sam tytuł drugiego zbioru wierszy z 1957 r. – *Powrót do kraju łagodności* – ma swoje odbicie w muzycznym świecie. Pośrednikiem między poezją Harasymowicza a muzyką był lider zespołu Wolna Grupa Bukowina – Wojtek Bellon. W swoich piosenkach często nawiązywał on do twórczości poety (*Pejzaże harasymowiczowskie*, *Pieśń Łagodnych*). Szczególnie ważny jest drugi z wymienionych utworów, ponieważ pojawiły się tam słowa „do krainy łagodności” zainspirowane Harasymowiczem i same również będące inspiracją. W latach 1994–1996 w TVP1 emitowano bowiem muzyczny program *Kraina Łagodności*, którego nazwę zaczerpnięto właśnie z *Pieśni Łagodnych* Bellona.

Program ten zaowocował koncertami „Kraina Łagodności” na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu.

Pod tą samą nazwą ukazała się również seria płyt. Pierwsza z nich wydana w 1996 r. uzyskała status Złotej Płyty, co więcej, pojawiła się na niej jedna z najpopularniejszych piosenek do tekstu Harasymowicza – *Jesienna zaduma* śpiewana przez Elżbietę Adamiak. Patrząc szerzej, terminem „Kraina Łagodności” określa się dzisiaj nurt muzyczny, w skład którego wchodzi: piosenka literacka, piosenka autorska, piosenka turystyczna i poezja śpiewana.

W GÓRACH JEST WSZYSTKO, CO KOCHAM

To tytuł wiersza Jerzego Harasymowicza, po który sięgnęło wielu wykonawców piosenki poetyckiej i turystycznej. Dlaczego? Warto spojrzeć do samego tekstu, już tam można bowiem dostrzec pewne wyznaczniki muzyczności. Utwór składa się z czterech zwrotek, każda z nich zaś z czterech wersów o zbliżonej liczbie sylab. Regularna budowa sprawia, że wiersz można połączyć z muzyką w jego pierwotnej wersji, dzięki czemu przekład intersemiotyczny odbywa się bez przeszkód. Obecność rytmu to również załuga wspomnianej re-



Jerzy Harasymowicz, fot. J. Poprawa

gularności. Na warstwę brzmieniową wiersza wpływają także rymy („bukach-wnuka”, „bór-gór”), anafory („Ja się tam urodziłem w piśmie, / ja wszystko góróm zapisałem czarnym, / ja jeden znam tylko Synaj”) czy powtórzenia („Zawsze kiedy tam wracam biorą mnie klony za wnuka, / [...] zawsze kiedy tam wracam siedzę na ławce z księżycem”). Myślę jednak, że swoją popularność wśród muzyków z Krainy Łagodności wiersz uzyskał przede wszystkim dzięki niezwykle ujmującemu opisowi miłości do gór. Opis ten jest poetycki, ale nie operuje zbyt gęstą metaforą czy patosem, które mogłyby słuchacza zniechęcić. Komunikatywność – cecha tak ważna w gatunku, jakim jest piosenka – została tutaj zachowana. Co ważne, hasło *W górach jest wszystko, co kocham* – podobnie jak Kraina Łagodności – kryje za sobą szersze znaczenie. Jest to nazwa całego projektu muzyczno-poetyckiego, w ramach którego odbywają się koncerty i festiwale w różnych miastach Polski oraz wydawana jest seria płyt o tym samym tytule.

INNE PIOSENKI

Do wierszy Harasymowicza powstało wiele piosenek, które nuci się na górskich szlakach lub przy ogniskach: „Rzeczywiście tak jak księżyc, ludzie znają mnie tylko z jednej – jesiennej strony”, „W górach jest wszystko, co kocham”, „Zostanie tyle gór, ile udźwignąłem na plecach”, „Połóżcie mnie na wóz z widokiem na Bieszczady”, „Snuje się na drodze do Leluchowa poezji Lelum-Polelum”, „Wokół góry, góry i góry, i całe moje życie w górach” – to tylko niektóre fragmenty dobrze znane muzykującym turystom. Harasymowicz jest zatem wciąż obecny w swoich ukochanych górach: za pośrednictwem piosenek, ale nie tylko – jego prochy po śmierci zostały bowiem rozsypane nad bieszczadzskimi połoninami. Tam również znajduje się symboliczny pomnik poety z fragmentem wiersza *W górach jest wszystko, co kocham*.

Bartłomiej Grzegorz Sala

PO BUSKU-ZDROJU I PONIDZIU Z WOJTKIEM BELLONEM



Pomiędzy wapiennymi skałami Jury Krakowsko-Częstochowskiej, dostojnym nurtem Wisły i łagodnymi grzbietami Gór Świętokrzyskich rozłożyła się Niecka Nidziańska, potocznie zwana Ponidziem, którą śmiało można nazwać „krajną łagodności”. Ponidzie to sielskie pejzaże niewielkich wzgórz, pokrytych wielobarwną szachownicą pól uprawnych, pośród których ukryły się ciche wioski. Ponidzie to także spokojne miasteczka o sennej atmosferze, skrywające prawdziwe skarby architektury i sztuki oraz dwa renomowane uzdrowiska. Przed wszystkim jednak Ponidzie to zieleń łąk i lasów, urozmaicona z rzadka skałkami i przecięta błękitną wstęgą Nidy – prawdziwego kręgosłupa spinającego swym dorzeczem całą krainę. Krainę, której nasłonecznienie i łagodny klimat sprzyjają uprawie nawet tak delikatnych roślin jak winogrono, chmiel i tytoń oraz sadzeniu magnolii. Najpiękniej Ponidzie wygląda wiosną, gdy soczystozielony kobierzec traw ozdabiają tysiące kwiatów.

*Polami, polami, po miedzach, po miedzach,
Po blocku skisłym w mgłę i wiatr,
Nie za szybko kroki drobiąc,
Idzie wiosna, idzie nam.*

*Łąkami, łąkami, po lasach, po lasach,
To zapatrzona w słońca blask,
To się w wodzie przeglądając,
Idzie wiosna, idzie nam.*

*Rozłożyła wiosna spódnicę zieloną,
Przykryła błota bury łąn.
Pachnie ziemia ciałem młodym,
Póki wiosna, póki trwa.*

*Rozpuściła wiosna warkocze kwiciste,
Zbarwniały łąki niczym kram.
Będzie odpust pod Wiślicą,
Póki wiosna, póki trwa.*

*Ponidzie wiosenne, Ponidzie leniwe
Prężysz się jak do słońca kot,
Rozciągnięte po tych polach,
Lichych lasach, pstrych łozinach,
Skałkach ogniem rozognionych,
Nidą w łąkach roziskrzoną,
Na Ponidziu wiosna trwa.*

(Nuta z Ponidzia)

Ponidziańska kraina odnalazła swojego barda w osobie Wojtka Bellona (właściwie Belona), legendarnego lidera Wolnej Grupy Bukowina. Wychowany w Busku-Zdroju muzyk oddał jej

swoje serce i swój talent. Nastrojowa muzyka i poetyckie teksty wspaniale zharmonizowały się z łagodnymi pejzażami Niecki. Warto więc udać się w sentymentalną podróż po Ponidziu i buskich ulicach, podróż ilustrowaną tekstami, którymi Wojtek Bellon odmalował swoje uczucia do rodzinnych stron.

Zachodnią granicę Niecki Nidziańskiej wyznacza niepozorna Dłubnia, przepływająca przez krakowską Nową Hutę. To ta sama rzeczka, przy której ujściu do Wisły miano wyłowić ciało legendarnej księżniczki Wandy. Nad zachodnim Ponidziem niepodzielnie króluje słynna bazylika Grobu Bożego w Miechowie. Wspaniałe dzieło Jaksy z Miechowa po dziś dzień zachwyca, wabi pielgrzymów i turystów, nikogo nie pozostawiając obojętnym. Nieco dalej na wschód rozłożyło się raclawickie pole bitwy. To tutaj rodziła się legenda kociuszkowskich kosynierów, to tutaj rodziła się legenda „Naczelnika w sukmanie”, to tutaj bojową sławą okrywał się Wojciech Bartos Głowacki z Rzędowic. Wspaniałym dopełnieniem podniosłego nastroju miechowskiego przybytku i Raclawic są przepyszne gotyckie świątynie Skalbmierza i Proszowic.

Stajemy w końcu nad Nidą, symbolem krainy, która wzięła od niej swą nazwę. Nad górnym biegiem rzeki rozłożył się Pińczów – ongiś najprężniejszy ośrodek polskiej reformacji. Na południu króluje z kolei Wiślica, prastare miasto kryjące skarby gotyku. Jednym z nich jest Dom Długosza, drugim – osławiona kolegiata, dzieło kilku pokoleń Piastów. W dostojnych murach zaklęta została pradawna Polska. Iluż to władców od księcia Henryka sandomierskiego począwszy, a na królu Kazimierzu III Wielkim skończywszy włączyło się w dzieło wznoszenia tej wspaniałej budowli? Budowli ku chwale Boga, ku chwale dynastii „przyrodzonych panów Królestwa”, ku chwale nadnidziańskiego grodu, dumnie wznoszącego się pośród okolicznych łąk...

*Milkiem wyzłocony kraj,
Wstęgą Nidy przekreślony,
Na szlak wzywa nas,
Dźwiękiem wiślickiego dzwonu.*

*W srebrnościwych łąk morze, w mrocie średniowiecza,
W pola, gdzie słońce orze z ranka po odwieczersz,
W żar od słońca odbity, w różnokwiatną pożogę,
Wrócisz wiedziony światem,
Wrócisz wiedziony zmrokiem... zmrokiem.*

*Niebo przesłonięte trzcini,
Tańcem z wiatrem zarzeczonym,
W niebie kolegiaty klin
Dzieli świat na cztery strony.*

W srebrnościwych łąk morze...

*Dyptam chwyta ptasi krzyk,
Babie lato wiążąc w sieci.
Snuje się po polach dym,
Nadnidziański sen o lecie.*

W srebrnościwych łąk morze...

(Ponidzie)

Stajemy na wschodnim brzegu Nidy. Tutaj wszystkie drogi prowadzą do Bellonowego maceznika – Buska-Zdroju, renomowanego uzdrowiska nazywanego „perłą Ponidzia”. Za pierwszą buską kuracjuszkę uważa się... królową Jadwigę I Andegaweńską, której norbertanki z tutejszego klasztoru przygotować miały w 1393 r. kąpiel opartą na tutejszych źródłach leczniczych. Ale prawdziwym twórcą uzdrowiska stał się w pierwszej połowie XIX stulecia generał Feliks Rzewuski, założyciel zdrojowej dzielnicy miasta. Wkrótce Busko stało się modnym kurortem i do dzisiaj nie traci na popularności. Warto dodać, że jest to najbardziej nasłonecznione polskie uzdrowisko, toteż słońce w herbie grodu nie jest od rzeczy...

Busko-Zdrój to miasto o dwóch sercach. Nie byłoby sobą ani bez pełnej zieleni dzielnicy

uzdrowskiej (Zdroju), ani bez zaułków starówki (Centrum). Obie najważniejsze części „perły Ponidzia” łączy niczym aorta aleja Adama Mickiewicza, tworząca uroczy deptak. Sercem części uzdrowskiej jest wspaniałe dzieło Ignacego Hanusza – tonący w zieleni drzew Park Zdrojowy, ozdobiony wielobarwnymi kobiercami klombów. Parkowymi alejkami już od niemal dwustu lat przechadzają się kuracjusze i turyści, często gęsto przemykają sympatyczne wiewiórki... Pośrodku parku wznosi się gmach sanatorium „Marconi”. Klasycystyczny budynek z fontanną przed wejściem od czasu swego powstania w 1836 r. nieprzerwanie pozostaje wizytówką Buska-Zdroju, ozdabiając niezliczone ilustracje, ryciny, fotografie, pocztówki... Druga fontanna, wspólnie z posągami Orfeusza i Eurydyki, kolumnami i popiersiami rzymskich bogów, tworzy nastrój przepysznego wnętrza sanatorium, w którym najciekawsze pomieszczenia to pijalnia wód mineralnych i dawna sala balowa, a obecnie koncertowa. To tutaj właśnie, w rytm wody sączącej się z fontanny, bije serce buskiego uzdrowska. Ileż to wykwintnych bali widziały kamienne posągi mitologicznych postaci...

Wzdłuż wschodniej granicy Parku Zdrojowego biegnie ulica 1 Maja. To przy niej rozlokowały się najszlachetniejsze wille i pensjonaty „perły Ponidzia”, pamiętające czasy eleganckich „wywczasów u wód”, gdy bawiła tu ówczesna polska elita (tak, mieliśmy kiedyś coś takiego...). A więc willa „Bristol”, oddana w okresie międzywojennym do dyspozycji Wojska Polskiego. A więc wille „Ormuzd” (obecnie „Maciej”) i należąca do znanego buskiego społecznika Józefa Tomasiewicza „Bagatela”. A więc willa „Oblęgorek”, swoisty hołd rodziny Honowskich dla Henryka Sienkiewicza. A więc nieistniejąca już „Wiślica” – niegdyś chluba uzdrowska (istnieją nieco mgliste plany jej odbudowy). A więc willa „Zaciszcie”, w której ścianach zdrowie reperował prymas Józef Glemp. A więc pensjonat „Sanato”, pa-

miętający występy Krystyny Jamroz oraz pobyty Ludwika Solskiego i Mieczysławy Ćwiklińskiej. A więc wspaniałe zrekonstruowane wille „Słowacki” i „Zielona”...

Na południu Park Zdrojowy płynnie przechodzi w urokliwy las. W tym rejonie rozlokował się znany szpital dziecięcy „Górka”, zwany „buską Rabką” – dzieło życia doktora Szymona Starkiewicza, który pomysł całego przedsięwzięcia przywiózł właśnie z beskidzkiego kurortu. Poniżej, obok sanatorium „Nida-Zdrój”, dostrzec można bryłę szpitala „Krystyna”. To rozbudowana w okresie powojennym dawna willa z lat 20. XX stulecia o tej samej nazwie, nadanej ku czci Krystyny Jamroz przez Juliana Gołębiowskiego, który w ten sposób pragnął upamiętnić ukochaną wnuczkę...

Park Zdrojowy i „willowa” ulica 1 Maja to największe chluby buskiego uzdrowska. Drzewa i budynki, alejki i pensjonaty, klomby i wille w jednaki sposób pamiętają wspaniałe bale i koncerty, sławy tego świata, elegancką atmosferę dziewiętnastowiecznych i międzywojennych „wywczasów”, jednakże też zachycając do dziś swym pięknem, skupione wokół neogotyckiej kaplicy zdrojowej, restauracji „Victoria” (czyli dawnego kina) i królującego w Zdroju „Marconiego” – swoistego symbolu Buska.

*W moim mieście wyrąbali sady,
Ciągające się szeroko hen – aż po zdroj.*

*W moim mieście wyrąbali sady,
Pachnące wiosenną zamiecią
I lata owocem dojrzałym.*

Sad.

*W moim mieście wyrąbali sady,
Z dawien zwane od ich właścicieli mian.*

*W moim mieście wyrąbali sady,
Jesiennym się dymem snujące,
Pod śniegiem jak ule w pasiece.*

Sad.

*Nie pozostały nawet kikuty drzew ani cień, ani trawy,
Ani pole, co resztkę promieni żarło, by wzrósł siew.
Tylko twarze domów, twarze,
Wpatrzone oknami w miejsce, gdzie trwał,
Zupełnie im obcy świat.
Sad.*

*W moim mieście wyrąbali sady,
Więc twórzmy sad własny po horyzont aż.
W moim mieście wyrąbali sady,
Więc splódźmy go w znoju miłości.
Niech drzewa jak dzieci wnuki przyniosą nam,
To niech jadą, płyną, niech lecą,
Z nadzieją, że gdzieś na nie czeka świat,
My zaś w oknach smutnych swych bloków,
Chusteczki podnieśmy,
By machać im w ślad.*

*W moim mieście wyrąbali sady,
I nieważne, kto wyrąbał,
Bo ważny jest fakt, że w nas wciąż trwa
Sad.*

(Sad)

Owe sady „ciągnące się szeroko hen – aż po źródł” to istotnie dawne sady owocowe i uprawne pola należące ongiś do lubujących się w zieleni buszcan. „Wyrąbano” je, aby pobudować szpetne blokowiska... Mimo to drzewa, krzewy i kwiaty wciąż pozostają chlubną ozdobą nie tylko Parku Zdrojowego i jego najbliższych okolic, lecz także najważniejszej pieszej arterii miasta – alei Adama Mickiewicza, buskiego deptaku, wybiegającego od głównego wejścia do parku. Zresztą to właśnie w tym rejonie odsłonięto w 2008 r. pomnik ku czci ponidziańskiego barda. Stoki Byczej Góry, nieopodal sanatorium „Mikołaj” (powstałego dzięki wsparciu cesarza rosyjskiego Mikołaja I), wiosną okrywa niebieski kobierzec fiołków, obok zaś zakwitają białoróżowe kwiaty magnolii, natomiast sama aleja kryje się w cieniu wszechobecnych kasztanowców. Drzewa te przeglądają się w oknach biegnącego wzdłuż deptaku dalszego ciągu willi i pensjonatów, z którymi sąsiaduje pomnik

bohatera z raclawickich, ponidziańskich pól – generała Tadeusza Kościuszki, wieńczący ongiś zniszczony przez Niemców kopiec. Jako pierwsza rzuca się w oczy niezwykła willa „Derśław” – imię to miał nosić legendarny założyciel Buska – z drugiej dekady XX stulecia. Majestatyczna bryła, wieżyczka, a nawet... kamienny most nad suchą fosą zapewniły jej trafne miano „Zamku Derśława”. Nie istnieje już niestety willa „Warszawska” ani powstające niegdyś przy niej okresowo jezioro zwane Żydowskim Morzem (latem bowiem nie tylko Mojżesz mógł przejść przez nie „suchą nogą”). Nie ma już też willi „Urocza” – ongiś lokum pocziwego doktora Starkiewicza. Wciąż istnieje za to willa „Trzy Róże”, obecnie siedziba szkoły, oraz dawny szpital rosyjskiej Straży Pogranicznej (wszak do 1914/1915 r. granica cesarstwa Romanowów biegła nurtem Wisły). Istnieje również willa „Polonia” – dar doktora Leopolda Byrkowskiego dla Bratniej Pomocy, obecnie zaś siedziba Muzeum Ziemi Buskiej, Galerii „Ganek” i Galerii „Zielona” (stąd często budynek jest mylony z willą „Zielona” w Zdroju).

I tak docieramy do buskiego Centrum, które śmiało nazwać można starówką. Deptak doprowadza nas do jego serca – rynku, nazwanego placem Zwycięstwa. Pośrodku stał niegdyś pomnik Wdzięczności (komu? no, przecież wiadomo...), a później Zwycięstwa o kuriozalnym napisie, głoszącym chwałę „bohaterów poległych w bitwach za honor i niepodległość radzieckiej ojczyzny [!]”. Dziś pomnika już nie ma, za to w jego miejscu wytrysnęła w 1996 r. fontanna, która wydaje się rodzoną siostrą tej sprzed „Marconiego”. I tak jak tamta wyznacza centralny punkt jednej z dwóch najważniejszych części miasta. Otacza ją dwukolorowy bruk, którego kostka układa się w buskie herbowe słoneczko, oraz nieco anemiczny wewnątrzrynkowy park. Obecny charakter rynku to głównie efekt prac z pierwszej połowy XIX stulecia.

Plac Zwycięstwa i otaczające go stare kamienice to – wraz z niedalekimi obiektami sakralnymi – zaiste prawdziwa buska starówka. To właśnie tutaj poznaje się niezwykłą atmosferę Centrum. Każda z przyrynkowych kamienic mogłaby opowiedzieć nam jakąś intrygującą historię. Klasycystyczny budynek w północnej pierzei mógłby przypomnieć nam atmosferę dawnej apteki, która niegdyś się w nim mieściła, a parterowy dom Jurekich i Cegielskich przy pierzei zachodniej – o zegarmistrzu Bernardzie Dutzaku. Przez dziesięciolecia wiszący na jego ścianie wielki, wieczorem podświetlany zegar wyznaczał miejsce spotkań młodszych mieszkańców miasta. A gdzie można się było udać, gdy już doszło do spotkania „pod zegarem”? Pełnią dnia na obiad do „Staropolanki”, a wieczorem na kawę do „Małej Czarnej”... Warto też przypomnieć legendarne buskie lody, serwowane ongiś w kawiarni „Zosieńka”.

Przy rynku rozpoczęły się także dzieje uzdrowiska w Busku. Zanim powstała dzielnica zdrojowa, generał Rzewuski umieszczał kuracjuszy w kamienicy u wylotu obecnego deptaku, gdzie dowożono wodę ze źródeł mineralnych. W piwnicach budynku czekały już na nią przygotowane beczki i wanny. Dokładnie po przeciwnej stronie rynku – po przekątnej – a właściwie już na ostatnim odcinku ówczesnej ulicy Kieleckiej (obecnie Bohaterów Warszawy), „ojciec założyciel” uzdrowiska wybudował dla siebie stylowy dworek. W XX w. właścicielami dworku Rzewuskich była rodzina Królów, prowadząca na zapleczu przez długie lata pachnącą świeżym chlebem piekarnię. Nasz bard Poniżnia szczególnie zapamiętał Czesława Króla, zmarłego tragiczną śmiercią rzeźbiarza amatora.

*Chleba takiego, jak ten od Cześka,
Nie kupisz nigdzie, nawet w Warszawie,
Bo Czesiek Piekarz nie piekł, lecz tworzył
Bochmy, jak z mąki słoneczne kołaczki.*

*Kłaniali mu się ludzie, gdy wyrzał przez okno,
W kitlu tyknąc powietrza,
A kromkę chleba smarując, każdy
Mówił: „Nad chleby ten chleb od Cześka!”*

*Chleb się chlebie, chleb się chlebie,
Bo nad chleb być może co.
Chleb się chlebie, chleb się chlebie,
Niech ci nigdy nie zabraknie
Drożdży, wody, rąk i ziarna
(mrucał Czesiek tak noc w noc).*

*A o porankach chlebem pachnących,
Gdy pora idzie spać na piekarzy,
Zaczerwienione przymykał oczy,
Czesiek i siał z dżutem przy stole.*

*Ciągłe te same włosy i trochę
Za duży nos w drzewie cierpliwym,
Pieściły ręce dziesiątki razy,
W poranki świeżym chlebem pachnące.*

Chleb się chlebie...

*Kurla tobi maty buyła, kurla tobi maty buyła,
Krzyczał piekarz w żyłach krwią,
Kurla tobi maty była, kurla tobi maty była,
Myśli moje niespokojne, myśli moje rozognione,
Idźcie, idźcie wszystkie stąd.*

*Nikt takich słów jak miasto miastem
Nie znał i „żle się dzieje” mówili.
Na obraz czerniał Czesiek razowca,
Kruszał podobnie bulce zleżalej.*

*Gdy go znaleźli na piasku z wojska,
Dłuto jak wbite w bochen miał w garści.
I nie wie nikt co Cześka wzięło,
Lecz śpiewa każdy jak miasto miastem:*

Chleb się chlebie...

(Ballada o Cześku Piekarzu)

3 maja 1985 r. Wojtek Bellon zakończył swoją nazbyt krótką wędrówkę po tym świecie. Spoczął na cmentarzu w ukochanym Busku-Zdro-

ju. Kto wie, o czym jeszcze śpiewałby dla nas, gdyby dane mu było więcej niż 33 lata życia... Może o urzekającym czarem starego drewna kościółku św. Leonarda, wyznaczającym pierwotne centrum średniowiecznego Buska? Może o klasztorze norbertanek fundacji samego Derśława? Może o starej synagodze? A może o jędrzejowskiej kolekcji zegarów? O Rejowych Nagłowicach? Królewskim Korczynie? A może o niewiele mniej znanym od Buska, ale o ileż bardziej kameralnym i zacisznym Solcu-Zdroju? A może o słynnej weleńskiej sośnie, tkwiącej zuchwale na wznoszącym się kilka metrów nad ziemię korzeniu? Nigdy się tego nie dowiemy... Ale Busko-Zdrój i całe Ponidzie warto spróbować odkryć dla siebie i znaleźć tu własne magiczne miejsca. Swoje własne...

O Miechowie, Raclawicach i ziemi skalbmiersko-proszowickiej sporo informacji odnaleźć można w licznych publikacjach dotyczących okolic Krakowa. Znakomity opis centralnego i wschodniego Poniidzia, wraz z Buskiem-Zdrojem, zawiera z kolei monograficzny przewodnik: M. Jurecki, *Poniidzie. W świętokrzyskim stepie*, Kraków 2005. Zainteresowanym dziejami willi, pensjonatów i kamienic Buska-Zdroju warto polecić dwie pionierskie prace Leszka Marcińca: *Buska Starówka* (Busko-Zdrój 2000) i *Buska Starówka Zdrojowa* (Busko-Zdrój 2002).



Wojciech Bellon
Niechaj zabrzmie Bukowina...

Andrzej Pacuła

WOJTEK BELLON – WĘDROWIEC

W LABIRYNCIE MIASTA...



KIM JEST WĘDROWIEC

Kim jest Wędrowiec w piosenkach Wojtka Bellona, ten wędrujący do wymarzonej Arkadii z „bukowym domem” (*Sielanka o domu*), ten, którego więzi labirynt miasta, ten jasny, czuły i kochający i ten mroczny, który sam dla siebie jest labiryntem egzystencjalnych dylematów, stających przed każdym wrażliwym „odmieńcem”, „innym”? *Alter ego* poety, projekcją człowieka rzeczywistości wolnego, postacią realną czy fikcją literacką, ulepioną ze strzępków różnych biografii? Bellon, sam niestrudzony podróżnik, poeta w drodze, stroniący od rześkości oświetlonych, mieszczańskich salonów i pluszowych kanap, spotykał tych Wędrowców na miejskich i beskidzkich szlakach, w piwnicach artystycznych i w barach mlecznych, na autostopie i w pekaesie¹, w przydrożnych knajpach i na stacjach kolejowych, z których ledwie jeden pociąg odjeżdżał. Znał setki ludzi i pamiętał ich historie. Jego poetycki teleskop skupiał się na rozczytywaniu ludzkich historii, prawdziwych, barwnie opowiedzianych, i tych mrocznych, ledwie przez zęby wyduszonych, i tych zmyślonych, z sekwencją zdarzeń tak nieprawdopodobnych, że aż możliwych. Poeci i Wędrow-

cy znają opowieści ciekawsze od życia i życie znają ciekawsze od poezji.

Nie wiem, co Bellon robił w wiosce podkieleckiej, ale napisał o niej balladę – *W Zagnańsku*, w której naszkicował portret krawca – Adama Gosa. Jednego z tych zwykłych niezwykłych ludzi, którzy żyją w domu „pachnącym kapustą”, w pokoju „z dostępem do kuchni” – w rytmie codziennych nadziei i beznadziei. W świecie, w którym wydarzeniem jest kłótnia małżeńska sąsiadów, wypadek kumpla pokiereszowanego przez alkohol albo – zakup pierwszego telewizora. No i ten telewizor właśnie zmienił życie krawca Gosa. Pewnego dnia zobaczył w nim film o ludziach twardych jak lód i odważnych jak orły – zdobywcach niebosiężnych Himalajów. Wtedy coś w niego wstąpiło, siła jakaś, iskra boża, może mały bies?

Zapachniał pot w Zagnańsku

Zaskrzył się śnieg z ekranu

Rozparła żądza walki

Cherlawą pierś Adama

¹ Wszystkie określenia z czasów PRL podaję w kolokwialnym brzmieniu.

Co będzie dalej? Bellon przerwał w tym miejscu opowieść, jakby chciał powiedzieć – resztę dośpiewajcie sobie sami. O co i z kim zacznie walczyć krawiec Gos, kiedy zobaczył – przez pryzmat himalajskich herosów – tę całą nijakość, w której żyje, to swoje szare, wiejsko-krawieckie życie? I co się stanie? Czy potrafi to zmienić, czy przypomni sobie, że miał kiedyś inne marzenia?

Kumplem krawca Gosa był pewien piekarz, bohater *Ballady o Czešku Piekarzu*, opowieści o człowieku, którego nikt – prawie nikt – nie znał, bo załaniało go całkiem wspaniałe dzieło jego rąk – chleb. O chlebie Czeška mówili wszyscy, ale o nim samym? O Czešku, czelku wrażliwym, samotnie dębującym w drewnie smutne postaci, co o nim wiedzieli, o jego tęsknotach, żalach, marzeniach, o życiu innym niż tylko to piekarskie? Trzy lata temu w mieście K. rozmawiałem z niemłodym, ale rzeźkim jeszcze piekarzem, w jego małej, pachnącej chlebem nad chlebami piekarence. Kiedy pochwaliłem bochen kupiony i dopowiedziałem, jaka to musi być przyjemność taki chleb wypiekać, barczysty ów piekarz, mąką na rękach pobielony, spojrział na mnie smutno i jak dziecko się rozżalił: „Łatwo się gada, a ja, co mam z tego? Koledzy to już dawno żony mają, w łóżku się z nimi grzeją, a ja? Wstaję w nocy, piekę chleb, potem w sklepie stoję, potem śpię, wstaję i znowu piekę. To kiedy się mam ożenić? I która będzie chciała z takim żyć, co albo śpi albo chleb piecze?”. Pocieszałem zdawkowo, ale on tylko patrzył na mnie litościwie i smutno kiwał głową: „Mów se, mów, a ja swój pieski żywot znam”. Czy nie taki był też los Czeška Piekarza, który „czerniał na obraz razowca i kruszał jak bułka zleżała”? A jakaż mogła być tego przyczyna, jak nie brak kobiety właśnie? Mężczyzna bez

kobiety ginie. Usycha bezszelестnie albo zabija się powoli alkoholem, albo od jednego razu – na pasku wojskowym wiesza ciało, ze wszystkimi zmartwieniami, z samotnymi dniami i nocami, i z duszą strapioną:

*Gdy go znaleźli na pasku z wojska
Dłuto jak wbite w bochen miał w garści
I nie wie nikt co Czeška wzięło*

I pewnie nie wiedzą do dziś ani ci, co tylko chleb jego wspominają, ani ci, co śpiewają o nim przy ogniskach, nośnym refrenem – „chleb się chlebie”, prawdziwy żywot Czeška zamazując.

Do krawca Gosa i Czeška Piekarza lubił się dosiąść gość, który „nie wiadomo skąd przychodził”, ciągle był w drodze, i za cały majątek miał to, co nosił ze sobą – tytułowy bohater piosenki *Majster Bieda*², sportretowany przekliwie dwiema, trzema kreskami:

*Czapkę z głowy ściągał, gdy
wiatr gałęzie chylił drzewom
Śmiał się do słońca, śpiewał do gwiazd
Drogę bez końca, co przed nim szła
znał jak pięć palców, jak szeląg zły
Majster Bieda*

Zachwycał się chwilą, drobnym ułamkiem wielkiego piękna Natury jak autorzy haiku i mistrzowie japońskich drzeworytów z XVIII w. A kiedy już przyszedł do jakiejś kompanii zgromadzonej przy ognisku – „znużony drogą wędrowiec boży” – to się dosiadał, otulał płaszczem i „zasypiał, długo gapiąc się w noc”. Wpatrywał się w nocny mrok, jakby tam czegoś szukał, nasłuchiwał pieśni lasu i rozmawiał z Bogiem, gdzieś tam w ciemnościach ludzkie ścieżki prostującym? Rozu-

² Grażyna Kulawik: „Na przełęcz Wyżnej, pod Połoniną Wetlińską, poniżej parkingu, miał budkę skleconą z desek człowiek [Władek N. – A.P.], który sprzedawał turystom grzyby, jagody, trochę rogów jelenich. Żył sobie, z dnia na dzień. Nie miał dowodu osobistego, prawdziwie wolny. Przy tym prosty, skromny i sympatyczny. I Wojtek napisał o nim pieśń. Zaprezentował Władkowi, a on nie był z niej zadowolony, jakoś mu ten Bieda nie bardzo pasował. Potem się przekonał, kiedy ta piosenka sprawiła, że i on stał się legendą bieszczadzką”. *Szkoda, że Wojtko Bellona już nie ma*, z Grażyną Kulawik rozmawia Marek Lubaś-Harny, „Gazeta Krakowska” 2010, z 15.10.

miał las jak nikt i lubił sobie z nim gwarzyć. A z ludźmi? Chyba też, bo tęsknili za nim, kiedy „pewnej wiosny” nie przyszedł, „a miejsce, gdzie siadał, zielskiem zarosło”.

Trzech Wędrowców – wiejski krawiec, co zapragnął czegoś więcej niż życia nijakiego, Czesiek Piekarcz, którego „nie wiadomo, co wzięło”, i Majster Bieda, w mrokach nocy widzący – reprezentatywne postaci z Bellonowej galerii odmieńców – „białych plam poszukiwacze, wszędzie, w sobie, poza sobą” (*Pieśń Łagodnych*). Wędrowcy i „odmieńcy”, poszukujący czegoś więcej niż tylko układowego życia. Ale dokąd wędrują? Do idyllicznej Arkadii czy do labiryntu miasta? I czego tam szukają: przyjaźni, miłości, spokoju?

DO KRAINY ŁAGODNOŚCI

Bellonowa Arkadia³, gdzie wolność, miłość i zachwyt światem, to antynomia miasta, „studni bez dna” z *Nocnej piosenki o mieście*, miasta labiryntu. To wyidealizowana Bukowina, Ponidzie i Bieszczady, „krajiny łagodności” (inspiracja z wiersza Harasymowicza), w których nie giną słowa poetów. Tam czytają ich wiersze i słuchają ich pieśni, o czym pisze Bellon w piosence *Niedokończona jesienna fuga*: „Beskid kołysze się i szumi / i chwiać się będzie drżeniem nieba i horyzontu zmieni drogi / i umrzeć moim słowom nie da” [podkr. – A.P.]. W tej Arkadii – piosenka *Tu przy piwie* – są „pola jak pszczele plastry, późne żniwa, więc ludźmi rojne”. Ludzie są pożyteczni, bo czymś tak pożytecznym zajęci, jak „późnymi żniwami”, a ze żniwa, wiadomo, jest chleb. Tam też jest Arkadia każdego Wędrowca, „w pozłacanych ramach dzieciństwa”.

W „krajnie łagodności” mieszkają ludzie, których łączy szczególne porozumienie, wręcz wtajemniczenie. O nich pisał poeta w *Sprzysię-*

sięzeniu Górskiego Kamienia. Mieszkają w mieście, ale pewnego dnia zostawiają je za sobą i „ruszają w drogę ku szczęściu”, w stronę idyllicznej Bukowiny, by tam odprawiać swoje rytuały, które można ułożyć choćby w taki ciąg zdarzeń: wyprawa – schronisko – gitara – ognisko – pieśń – wspólnota dusz:

*Sprzysiężeni – przyjazne dłonie
plotą węzeł nad ogniem watry
i wpatrzeni w gasnący płomień
nucą pieśni pachnące wiatrem.*

I choć potem wracają do miasta, zostawiając za sobą „krajnie łagodności”, zostają wspomnienia i marzenia o powrocie: „Mija dzień, koło się toczy / marzeniami kładą się cienie / i odradza się każdej nocy / sprzysiężenie górskiego kamienia”.

W centrum Bellonowej Arkadii jest chleb, stół, kobieta, ogień, przyjaciel i „dom bukowy”, jak ten z *Sielanki o domu* – pełen wędrowców i ich opowieści, bo gospodarz jest „zbieraczem głosów”. Ale takiego domu wciąż jeszcze Wędrowiec nie znalazł. Tylko o nim marzy i nieustrudzenie go szuka. Tak, że szukanie staje się celem w samym sobie: „Szukam szukania mi trzeba, / domu gitarą i piórem, / a góry nade mną jak niebo, / a niebo nade mną jak góry”. Skoro nigdzie nie ma „domu bukowego”, to domem staje się cały świat, niebo – dachem, ścianą – kurtyna bukowego lasu, a podłogą – rudziejąca połonina.

Szczególną formą Arkadii jest ta, do której trzeba odbyć wędrowkę w głąb siebie, po wewnętrzną wolność, po niezmacony zachwyt światem i życiem, po wrażliwość na piękno i dobro. Motyw tej wędrowki do wewnętrznej Arkadii, w głąb siebie, przez siebie, jest mocno zaakcentowany w *Letniej piosence o zajączku*: „Biegnę wciąż biegnę [...] w siebie, / tęczę roz-

³ Grażyna Kulawik: „Wojtek był zafascynowany górami, Bieszczadami, wtedy jeszcze bardziej dzikimi niż dziś. Bukowina była w jego rozumieniu raczej poetycką krainą, którą sam wykreował, taką jego Arkadią”. *Szkoda, że Wojtko Bellona już nie ma...*

garniam rękami”. Ale co trzeba zrobić, żeby „wbiec w siebie”, do tej wewnętrznej Arkadii; czy wystarczy „tęczę rozgarnąć rękami” i uwolnić się od mroku, który w nas „na dnie samym”? Czy też potrzeba czegoś więcej, o czym mówi *Pieśń Łagodnych*: „Ile w nas zdumienia jeszcze”. *Sic!* Ile w nas zdumienia życiem, światem i ludźmi! Tego zdumienia, które otworzyło oczy krawcowi Gosowi, gdy pojął, że człowiek potrafi wyjść wyżej, niż latają orły, i tego, które odczuwał Majster Bieda, gdy z zachwytem „gapił się w noc”. Zdumienie, cecha wspólna poety i opisanych w jego piosenkach – Wędrowców, „innych”, widzących to, na co reszta tylko patrzy, słyszających to, czego pozostali tylko słuchają, piszących o tym, o czym ci nawet myśleć nie chcą. Może dlatego Majster Bieda nie wraca do tych, którzy nie potrafią się zachwycać, zdumiewać i „czapki z głowy ściągnąć, gdy wiatr chyli gałęzie drzewom”?

Z mitem arkadyjskim łączą się niemal wszystkie piosenki o miłości Bellona. Można z nich ułożyć kronikę: od pierwszego zachwycenia, aż do wypalenia, do wygaśnięcia „płomienia miłości”, jakby to ujął poeta z Młodej Polski. W piosence *Między nami* są zapisane relacje najcieplejsze i te pierwsze, z zachwycenia sobą: „Grające w muszlach, / Wypisane na korze, [...] korytarze – myśli łączące”.

Kim jest ona? Najczęściej – Jasną. (Tak Wojtek nazywał swoją niezwykłą żonę, Joannę). Jasna jest najpiękniejsza i ma magiczny czar: jej oczy „rozwieżdżają noc”, jej włosy – „rozjaśniają myśli ciemne”, jej oddech – „rozświetla powietrze”. A on? On chce być dla niej czuły, opiekuńczy i pożądaną pełen: „weź oczy – daję w nich pragnienie / mych ramion weź przystań cichą” (*Erotyk prosty*). Chce jej opowiadać – *Kotylanka dla Joanny I* – o swoim zauroczeniu, o tym, że myśli tylko o niej,

nawet, gdy jest daleko. Wówczas jego „myśli szybią przez lufcik, / żeby [...] ujrzeć w ową chwilę, / gdy włosy chesziesz przed lustrem”. A kiedy do niej wraca, to czuwa nad jej snem: „Śpij, moje myśli nad Tobą czuwają, / na parapacie, za oknem”, a raniem, kiedy zaświeci słońce (*Piosenka wiosenna*), ofiaruje jej swoje pieśni: „Zagram dla ciebie na każdej gitarze świata, / na ulic fletach, na nitkach babiego lata”. I będzie tak pięknie, jak tylko zakochanym się zdarza: „Zatańczymy się w sobie do lata, / zatańczymy się w sobie bez końca”. Idylla. Taka sama, jaką przeżywają kochankowie z piosenki *Zakochani*, sportretowani w guście secesyjnych pocztówek: „W śniegu słońcem połączeni, / plotąc tkliwości przędzę, / ponad czasem żyją – / sami w wirze zdarzeń”.

Zapatrzeni w siebie, „połączeni snami”, trzymają się za ręce i gdy wydaje się, że ta idylla opowieść się skończy, pojawia się ton mroczny, niepokojący i pytanie zgoła nie idylliczne: „dokąd idą – / dokąd idą, / życia stromą granią – / zakochani”. Sielski obrazek okazał się złudzeniem, a życie – stromą granią, wąską i niebezpieczną. Bukoliczny nastrój zmąca filozoficzna zaduma nad sensem wędrowki – „dokąd idą”, po co i co ich tam czeka, gdzie idą? Życie we dwoje, czyli grań... Codzienny trud pokonywania znużenia, upływającego czasu, monotonii zdarzeń, kiedy miłość szarzeję i zmienia się, w przysłowiowy popiół. Opowiada o tym piosenka *Wypaliło się coś w nas*: „Wypaliło się coś w nas zgąsło / ani z twojej, ani mojej winy, / [...] skończyły się kartki⁴ na miłość”. Dlaczego? Jest wyjaśnienie przyczyn wygasania miłości:

*Zapatrzyliśmy się w telewizor
Rozmawiamy językiem gazety [...]
Przybyło kłopotów dzieci i gratów
Skurczyła nam się dawna przestrzeń*

⁴ Wiersz powstał w latach 80. XX w., kiedy w Polsce Ludowej obowiązywały kartki na różne towary, od podstawowych jak cukier i mąka, po tak niezbędne jak pieluchy i papier toaletowy. Stąd użyte przez poetę „kartki” – jako symbol miłości trudno dostępnej i reglamentowanej.

Znamy już każde swe kłamstwo [...] Mijamy się oboje w tych kilku pokojach Nie mając nic do powiedzenia.

Ale spróbujmy jeszcze raz. Bo przecież ta miłość, gdzieś tam w nas, głęboko, wciąż jest; przyprószone, zmęczona, czeka, by ją odkryć na nowo, by znowu mogła zalśnić: „[...] wysiłku trzeba niewiele, / Spróbujmy rozgarnąć ten popiół – nie darmo / Może tli się, płomyk w popiele”.

DO MILCZENIA DO PRZYJAŹNI

W przyjaźni widział poeta głęboki sens, wielekroć o niej pisał i szukał jej, tak samo jak Wędrowcy z jego piosenek. Bycia razem i w takim porozumieniu, którego nie rozdziela potok słów, mających więcej do ukrycia niż do powiedzenia: „i mówimy, mówimy / choć słowa tylko składają się w zdania” (*Liryczna piosenka dla Wacka*).

O idealnym porozumieniu – kochanków? przyjaciół? – którym nie trzeba słów, bo mówi już samo milczenie, śpiewał Bellon w *Piosence o poszukiwaniu*. W milczeniu widział prawdę i możliwość najgłębszego, najczulszego porozumienia ludzi:

*szukałem już w wietrze
w miłości szukałem
nadziei zostało niewiele
gdzie znaleźć tę wiedzę o prawdzie gdzie znaleźć
niech będzie to prawda w milczeniu.*

A co zrobić ze słowem, które nie chce milczeć? I zawsze chce coś znaczyć? Bellon – jak każdy mądry poeta – zadawał sobie pytanie o sens i cel komunikatu literackiego (estetycznego), szukał idealnego nośnika porozumienia

międzyludzkiego. Był uczniem Sokratesa, filozofa w dialogu z ludźmi, przez „istotne” (Witkacy) z nimi rozmowy. Spotkania z Bellonem, po zdawkowym – co słyhać?, przeradzały się dość często w dialogi filozofujące, niekiedy okraszone dyskursywnymi monologami Wojtka (kto słuchał, zapamiętał) i dotyczyły zagadnień znacznie ciekawszych niż typowe męskie rozmowy „przy piwie”, z wachlarzem tematów ograniczonych do 3 x P – piłka nożna, polityka i plotki. Bellon – mimo dość szybko porzuconych studiów filozoficznych (UJ) – filozofem był przed nimi i po nich. Bo o tym, kto jest filozofem – na szczęście – nie decyduje dyplom, tylko odwaga stawiania trudnych pytań: po co i dlaczego jesteśmy?

Bellon uważał, że wiersz bez znaczenia nie może być dobrym tekstem piosenki. Bo piosenka może być tak pojemna w treści jak powieść, tyle że spisana w kilku zwrotkach. Musi być przeto krystalicznie jasna, zrozumiała, po krótkim – trzy-, czterominutowym – wykonaniu. Na pewno jednak nie miał na myśli „piosenki turystycznej”, do której go, prawem kaduka, dopisywano. Absurd. Bellon był poetą⁵ i filozofem, pieśniarzem z potrzebą refleksji ontologicznej i epistemologicznej, głębszej niż dylematy właściwe piosenkom z przymiotnikiem – „turytyczna” czy „rajdowa”. Przeczytajmy *Post scriptum jesiennej miłości* nie tylko jako piosenkę o miłości i jesieni („porze czernienia traw”), lecz także jako rodzaj filozoficznej zadumy:

*Przyszło nam u drogowskazu
z napisem „donikąd” stanąć
a w nas słowa jak ptaki zmknięte
a w nas myśli strachliwe jak zająć.*

⁵ Mówił o tym Bellon w ostatnim swoim wywiadzie: „Nie lubię etykiet [...] piosenka studencka, piosenka turystyczna. Nie bardzo rozumiem, co znaczą. Z własnego doświadczenia wiem, że śpiewając te same pieśni, raz byłem piosenkarzem turystycznym, raz studenckim, raz artystą uprawiającym piosenkę literacką, poezję śpiewaną, wreszcie folk, aż do akustycznego rocka. Nie trzymajmy się więc etykiet”. *Nigdy nie zdradzę majstra Biedy*, Piotr Bakal w rozmowie z Wojtkiem Bellonem (30.03.1985).

Stoimy obok siebie, blisko, na wyciągnięcie ręki, ale myśli w nas „strachliwe” i strachliwe o co: o siebie tylko czy o nas, o jakieś dobro wspólne czy tylko o swoje? Każdy z nas na tym rozdrożu „donikąd”, jest obcy wobec siebie i „stron świata”. Czy można mocniej wyrazić samotność?

*Stoimy na rozdrożu
z którego każde odejść
osobną drogą może
i każde z nas obce pośród
stron świata.*

Samotność nie musi być samotna, są na to dwa leki: miłość i przyjaźń. O miłości już była mowa, a jaka jest przyjaźń Wędrowców w piosenkach Bellona? Nie zawsze przyjazna. Czasem tak trudna jak w piosence *Chyli się dzień do kresu*: „W popielniczce niedopałków dym, / ostatni z przyjaciół zamknął drzwi, / ich drogi różne od moich dróg”. Ich drogi różne od moich – stwierdza ze smutkiem Wędrowiec. Ale nie tylko on, także i sam Bellon, doznawał tej „trudnej” przyjaźni. Znajomych miał tysiące, wielbiciele dużo więcej, ale przyjaciół – ilu? Możliwe, że kilku, nie licząc Jasnej. Więc ta anegdota z piosenki może być również relacją prawdziwą.

Bywa różnie, ale nie zawsze tak jest, że po przyjaźni zostaje tylko „niedopałków dym”. W *Lirycznej piosence dla Wacka* pojawia się przyjaciel, który nie tylko nie wychodzi, gdy jest potrzebny, nie tylko pomaga, lecz także cierpliwie i ze zrozumieniem słucha, nawet myśli niepięknych: „i myślę dużo myślę / choć myśli / nie zawsze są dobre i piękne”. Przyjaciel, któremu można powiedzieć, nie narażając się na morały i pouczenia, co boli, gdy:

*brakuje mi w sobie
tej siły
której braku nie dostrzegałem nigdy
by odróżnić racje*

*tych co są
od racji tych którzy byli*

Tylko prawdziwy przyjaciel może być pomocny w rozstrzygnięciu takich racji, dylematów, które mają wymiar zasadniczy, etyczny. A kiedy go nie ma, kiedy pozostał po nim „niedopałków dym”, wtedy trzeba te decyzje podejmować samotnie. I może zabraknąć siły, by wybrać słusznie. A wtedy coś trzeba z tym błędnym wyborem zrobić? Może zgubić się w labiryncie miasta i knajpy?

DO LABIRYNTU MIASTA

Ważnym miejscem dla Bellonowych Wędrowców w labiryncie miasta, był „Bar na Stawach”, który latami istniał sobie w rzeczywistości niższego rzędu (Kantor), aż go Harasymowicz w poemacie pod tymże tytułem zmitologizował. I z tej poezji „Bar na Stawach” trafił na mapę wędrówek poety i bohaterów jego ballad. Harasymowicz był mistrzem Bellona. Do niego zaadresował dwie piosenki: *Pejzaże harasymowiczowskie* i *Bar na Stawach*. *Pejzaże...* – to z jednej strony kolejna wizja Arkadii, a z drugiej – hołd dla mistrza, z wyraźnymi odwołaniami do jego poetyki, dowodzący, co z niego Bellon wziął i przetopił w swoim tygliku poetyckim. W piosence *Bar na Stawach* mamy opowieść o tym, jak do mitycznego miejsca z Harasymowiczowskiego poematu zaszli dwaj poszukiwacze poezji: poeta Bellon i najbliższy przyjaciel – Jan Hnatowicz (gitarzysta i kompozytor). Chcieli sprawdzić: „co tu zostało z wierszy Mistrza?”. Okazało się, że niewiele – palić nie wolno (trzeba wyjść na zewnątrz), piwo owszem jest, ale zamiast mitycznych, zwierzyńskich Andrusów – „klasa robotnicza” oraz wszechmocna bufetowa, która nie pozwala na rozmowy i od razu „grozi gliną”, gdy tylko „ktoś coś powie głośniej”. W Harasymowiczowskim „Barze na Stawach” – rzecz nie do pomyślenia. A na dodatek kiedy w końcu pojawiają się dwa typy, „jak z wierszy Mistrza”, to świat współczesny

Bellonowi i Hnatowiczowi ich odrzuca – *sic!* Narzędziem tego „świata” są „chłopaki z pobliskiej zawodówki”, którym się „te zgredy” nie spodobały, więc je wyrzucili. „Chłopaki z zawodówki” mają gdzieś i Harasymowiczowskie mity, i Gombrem podszyte poszukiwania parobka (*Ferdydurke*), i bratanie się poetów z lumpenproletariatem jak drzewiej z chłopami z Bronowic. Mają za nic i samego Bellona, i Hnatowicza z ich potrzebą „poszukiwania poezji”:

*Chłodem powiało od drzwi niedomkniętych
I wyszliśmy z Hnatowiczem
Gdzie indziej szukać poezji*

Bolesne zderzenie „poszukiwaczy poezji” z przasną rzeczywistością, reprezentowaną przez „chłopaków z zawodówki”, to jedna z kilku antynomii w Bellona piosenkach o mieście. Mieście nieprzyjaznym dla Wędrowców, mieście – labiryncie, mieście – „studni bez dna”, przeciwstawianym „krajnie łagodności”, gdzie szczęśliwość i wolność, gdzie stoi wymarzony, ale nigdy w końcu niezamieszkały – „bukowy dom”.

Jeżeli w mieście pojawia się symbol arkadyjskiej szczęśliwości, to w chwili jego unicestwienia, jak w piosence *Sad* opowiadającej o niszczeniu sadu: „w moim mieście wyrąbali sady, / z dawien zwane od ich właścicieli mian”. Pozbawiony sadów miejski labirynt staje się coraz bardziej anonimowy. Sady, nazywane od imion ich właścicieli, były znakami kulturowymi, punktami orientacyjnymi w miejskich labiryntach. Sady – ślady świata, w którym człowiek rozumiał i dobrze znał przestrzeń wokół siebie. Lecz kiedy je zaczęto usuwać pod naporem gigantomanii, anonimowe miasto, pozbawiane znaków kulturowych czytelnych od pokoleń, zaczęło przerażać – mieszkańcy tracili orientację i zaufanie do siebie. Zaczęli się odgradzać murami, ochroniarzami i wszechobecnym monitoringiem, w którym śledzeni śledzą śledzonych. Bellon

to przeczuwał, kiedy pisał o wystraszonych przechodniach, „chowających się po bramach”. Wiedział, że nie można bezkarnie wycinać sadów, bo za tym idzie dehumanizacja relacji społecznych i alienacja przestrzeni miejskich. I tam, gdzie niegdyś rosły Bellonowe sady, pozostały „tylko twarze domów, twarze / wpatrzone oknami w miejsce gdzie trwał / zupełnie obcy im świat / sad”.

Jak się ma przed tym bronić miejski Wędrowiec? Doradza poeta: stwórzmy w sobie „sad własny, po horyzont” i chrońmy go, nie dajmy go w sobie wyciąć. W *Piosence o przyjaciółach, wietrze, czasie, słońcu itd.* zachęca wręcz do buntu: „póki nie jest za późno / [...] wyjdźcie z domów do słońca, wpuście światło do mroku, poszukajcie prawd zapomnianych, a znajdziecie prawdziwych proroków”.

W *Bukowinie II* przeciwstawia ludziom miejskim, którzy „chcą być szarzy”, ludzi, którzy zachowali wspomnienie Arkadii, którzy zachwycają się urodą życia, są szczęśliwi i wolni:

*Dość wytoczyli bań próżnych przed domy kalecy
Żyją jak żyli – bezwolni i głusi i ślepi
Nie współczuj – szkoda lez i żalu
Bezbarwni są bo chcą być szarzy
Ty wyżej, wyżej bądź i dalej
Niż ci, co się wyzbyli marzeń
Niechaj załśni Bukowina w barwie malin
Niechaj zabrzmi Bukowina w wiatru szumie.*

Nie każdy jednak Wędrowiec zdoła ocalić wewnętrzną Arkadię, kiedy go wciągnie labirynt miasta. Niektórzy z nich, sami dla siebie, staną się labiryntem dylematów, stojących przed wrażliwym „odmieńcem” w zderzeniu z twardą rzeczywistością. W piosence *Chyba że wspomnisz o mnie* – miejski labirynt zaczyna się już w taniej knajpie: „w klatce baru straciłem dzień, / nowy w twarzy zamieszkał cień, / w życie włączył się wsteczny bieg”. Knajpa to bezruch. To wędrowka nie w jasną stronę Arkadii, lecz w przeciwną, mroczną

i na wstecznym biegu. Ratunek w tym, że ktoś o Wędrowcu pamięta, ktoś, kto pomoże mu odzyskać smak życia, stępioną w labiryncie knajpy arkadyjską wrażliwość, by znowu słyszał, „jak śpiewa las”. „Ale las nie śpiewa” w mieście, tu go nie ma. Tu nie ma nawet „zielonoci”, której próżno szukać – *Bukowina II* – w mieście „zastygłym w szkliwiu gwiazd neonowych”. Kolejny dzień i kolejna noc – piosenka *Tu przy piwie* – i kolejny korytarz miejskiego labiryntu, i znowu knajpa. A w niej jakieś bez sensu „przy piwie snują się rozmowy”, mrzonki, ulotne i bez znaczenia. Zamiast życia – nierealne snucia, zamiast „bukowego domu” i idylli – „dym zawieszony nad stołem”... Nie inaczej jest za drzwiami knajpy, tam na Wędrowca czeka posępny labirynt nocnego miasta, w którym tylko „brzmi echo kroków samotnych”, a mijani po drodze ludzie to ani kumple, ani przyjaciele, ani współnicy wędrówki; to anonimowi przechodnie, „których cienie się kryją po bramach”. W końcu kiedy Wędrowiec dotrze do własnego mieszkania, to i tam nie znajdzie nikogo. Przeszywający smutkiem obraz. Wędrowiec, który wrócił z labiryntu miasta, sam już jest labiryntem, labiryntem swojego lęku, bezradnej samotności, z której nie potrafi się wyplątać, która go przepelnia. Nie ma jak przed nią się ukryć – „wraz z głową kocem się okryć”, przed nocnym strachem i koszmarem jutra. Wędrowiec, uwięziony w swoim strachu i samotności, staje się częścią labiryntu miasta – zanika w nim wewnętrzna wolność, arkadyjskie marzenia. Ich miejsce zajmuje „nad ranem sen ciężki i mokry / lęk przeszywa stukiem do okna / wraz z głową kocem się okryć / i dać głowie cichą samotność / i nie myśleć o jutrze o wczoraj”.

Tam, poza labiryntem miasta i labiryntem wewnętrznych sprzeczności wciąż jest jakaś Arkadia, wolność i szczęśliwość (kraina dzieciństwa) – a tu, w mieście, w samotnym mieszkaniu, tylko „lęk przeszywa stukiem do okna”. Nie przypadkiem na drodze Bellona

stanął kiedyś Adam Ziemiański (może było odwrotnie?), poeta niższych regionów herezji, kronikarz ludzi niezwykłych, w ich pozornej zwykłości. Przyjaźnili się, jeździli razem na koncerty, tworzyli wspólne programy muzyczno-poetyckie, z Wolną Grupą Bukowiną i bez. Obaj przybyli do miasta z własnym miotem arkadyjskim w kieszeni poetyckiej kapoty i obaj nie mieścili się w labiryncie miasta. Adam z niego wyszedł – Wojtek tam pozostał. Piosenka *Tu przy piwie* ma też dość typową dla filozoficznego toku myślenia Bellona narrację. Punktem wyjścia jest sytuacja mizerna, niepozorna, jakaś z pozoru błaha męska „rozmowa przy piwie”, która jednak okazuje się nie taką zwykłą. Bo z niej właśnie wysnuwa się wątek rozważań o naturze miasta, sieć przenikliwych obserwacji o życiu Wędrowców miejskich, tych wrażliwych, splekanych od środka samotnością i strachem, z twarzami przez Muncha namalowanymi. I okazuje się, że Wędrowcem z Bellonowych piosenek może być Każdy (*everyman*), kto szuka swojej drogi w labiryncie miasta, a broni się przed labiryntem sprzeczności egzystencjalnych w sobie, broni się także przed labiryntem knajpy. To taki Wędrowiec, który już nie wie, czy majaczy, czy śni życie, czy niebo, które nad nim się pochyla w *Nocnej piosence o mieście* – widziane ze „studni miasta” jest także tym niebem, które poświadcza istnienie lepszego, arkadyjskiego świata. To jest Wędrowiec nocny, samotny w labiryncie, w którym nie ma z kim pogadać, zapytać o coś – choćby o drogę. Pozostaje „rozmowa” z własnymi krokami:

*Nie śpię bo spotkać chcę w mieście
tę ciszę co gęsta jak noc
rozmawiać z krokami swoimi krokami.*

Rozmawiać swoimi krokami z innymi krokami to jakby rozmawiać z kimś, kto idzie obok. Ale obok miejskiego nomady nikogo nie ma. Słyszać tylko jego kroki, widać jego cień, przesuwający się po murach starych kamienic, i wtedy ratunkiem znowu jest knajpa

– „najlepszych z nas, ostatnia mekka”, jak śpiewał Kaczmarek w *Epitafium dla Wysockiego*. Knajpa zawsze jest po drodze. W niej można przeczekać pustkę nocnego miasta i dotrzeć do dnia. Tylko czy dzień uwolni od samotności w „studni bez dna”? Wędrowiec ma nadzieję. Czeką, aż „neon przytłumi, rozmyta latarnia dnia – odnajdą się cienie i ludźmi ulice zatłumia”. No, ale kiedy ulice zatłumia się ludźmi, to czy to będą ci ludzie, których nocny Wędrowiec szukał, czy ludzie, o których pisał Bellon w piosence *Chodzą ulicami ludzie*:

*Chodzą ulicami ludzie
[...] zagubieni wśród ulic bram
przemarznięte grzeją dłonie
dokądś pędzą, za czymś gonią
i budują wciąż domki z kart.*

Ci dzienni ludzie nie mają czasu dla nikogo oprócz samych siebie – za czymś pędzą, za czymś gonią, za czymś tak kruchym jak domek z kart. Wędrowiec jest nadal sam. Nikt nie zwraca na niego uwagi. Miasto nocne i miasto dzienne – jednako bezлюдne. Trzeba się stąd wyrwać, uciec do krainy łagodności, gdzie „w mech odziany kamień, / zaduma w wiatru granii, powietrze ma inny smak” (*Tu przy piwie*). Idź tam – namawia poeta swojego Wędrowca w *Nocnej piosence o mieście*, zostaw „domki z kart”, szukaj siebie i „bukowego domu”, uwolnij się z labiryntu miasta i z labiryntu w sobie: „porzuć kroków rytm na bruku, / spróbuj – znajdziesz, / jeśli szukać zechcesz, / nowy świat, własny świat” (*Bez słów*).

Nie każdemu Wędrowcowi to się udaje. Wielu zostaje w mieście i w swoim labiryntie straconych szans, jak Wędrowiec z piosenki *Zabierz mnie na stację*:

*Zabierz mnie na stację
Daj mi bilet w garść
Czas na medytację nadszedł
Bo nie mam już żadnych szans [...]*

*Miałem stu przyjaciół
I otwarte wszędzie drzwi
Dzisiaj nie wiem czy mającąc
Czy życie moje mi się śni*

DO KRESU...

Miejski Wędrowiec z *Bluesa o powrocie* zbiera resztki sił i ucieka z labiryntu miasta. Na chwilę odzyskuje radość wędrowki i zachwyty nad światem: „mrok zostawiłem / jak łach znoszony, / i znowu idę”. Staje się kimś innym: kłania się drodze, niebu „i znowu śpiewa / po dniach milczenia”. Spotyka przyjaznych ludzi, „czuje w sobie ludzką obecność”. Widzi coraz jaśniej, że prawdziwą Arkadią Wędrowców nie są ogrody Bukowin, idyllicznego Podizdia, ale drugi człowiek i wolność od wewnętrznego labiryntu, od życia uwikłanego w dylematy, między mieć a być. Ale już nie ma w nim spokoju i ciszy, nie ma nic z arkadyjskiej wiary w szczęśliwość. Jest zbyt wyczerpany wędrowką w labiryncie miasta – piosenka *Zakończenie* – zbyt wypełniony suchym dudnieniem „studni miasta”, by usłyszeć las, pieśni, przebić wzrokiem nocny mrok. Pozwolił – by wyrąbano w nim sad, wygaszono zachwyty światem i ludźmi. Nie słyszy już siebie i innych, równie samotnych, nie potrafi już bez słów rozmawiać z przyjacielem, stracił też spokój greckich stoików, filozofów mądrzejszych od śmierci. Zostały mu tylko wątpliwości i gryzące przekonanie, że nie ocalił swojej wolności, nie trafił „ku sobie”:

*Ile pytań we mnie a ile
Pustych miejsc przy słowie odpowiedź
W ilu drogach zanurzyłem się w pył
By i tak nie móc trafić ku sobie.*

To, co było życiem Wędrowca, jego drogą, znika „jak wiele świetlnych lat”, a to, co przeznaczeniem, kresem podróży, przybliżyła się jak „tyle ciemnych dni” i rośnie; rośnie żrący niedosyt i poczucie niespełnienia:

Gdzie zwykła pieśń człowieka
 który spokoju pozbawiony?
 Gdzie ty i ja, ty i ja?
 Gdzie dom nasz, domu spragnionych?

Idzie dalej. Słabnie. W *Pieśni ślepcy* – jednej z ostatnich piosenek Bellona – Wędrowiec traci wzrok, nie widzi nawet swojej drogi. Określa ją kolistym ruchem białej laski i „dłonią niepewną w ciemności”. Ale nie wie już, „dokąd krok zmierza”... Krzyczy – „dokąd

wiatr okrzyk niesie”. Lecz nikt nie odpowiada. Więc krzyczy w niebo, samotny jak ewangeliczny Chrystus: *Eli, Eli, lama sabachthani*. Ale niebo też milczy. Jak milczał miasto labirynt. Rusza dalej. Maca laską przed sobą, „jak nieba, bliski ziemi”. Nie widzi drogi, więc pyta: „Kto mnie zawiedzie, zaprowadzi?” Gdzie? „Tam, gdzie sen, jak słowo, Ciałem się stanie”. Gdzie sen jak słowo Ciałem – więc to ten sen... Arkadia wszystkich Wędrowców, także tych oślepionych w labiryncie miasta.

Długie Ogrody, 27 października 2015 r.

ŹRÓDŁA:

- *Nigdy nie zdradzę majstra Biedy*, Piotr Bakal w rozmowie z Wojtkiem Bellonem (ostatni wywiad Bellona 30 marca 1985 r.), za: <https://poema.pl/publikacja/16216-nigdy-nie-zdradze-majstra-biedy>
- M. Siwek, *Kto go znał?*, „GW” 2001, z 29.05, za: <http://stachuriada.pl/bellon/artykul.htm>
- Strona z tekstami piosenek Bellona – http://ulotnewiersze.host.sk/_spis/_baran.htm
- *Szkoda, że Wojtko Bellona już nie ma*, z Grażyną Kulawik rozmawia Marek Lubaś-Harny, „Gazeta Krakowska” 2010, z 15.10.

Marcin Binasiak

WYPEŁNIANIE PUSTKI



IMPERATYW NATURY OSOBISTEJ

Przez wiele lat zdarzało mi się słyszeć w różnych kręgach towarzyskich, że nie ma ludzi nie do zastąpienia. Jak mantrę powtarzano, że każdego można „podmienić”, sybystytuować, komuś innemu można powierzyć obowiązki tego, co już spełnić ich nie może. Upływ czasu i niesiona przezeń garść życiowych doświadczeń boleśnie zweryfikowała tę tezę. W szczególności w przypadku zetknięć z odchodzeniem kolejnych, bliskich mi osób, ale także opuszczaniem ziemskiego padółu przez te osoby, których nie miałem sposobności spotkać i poznać, a mimo tego stały się dla mnie niezwykle ważne i bliskie. Bliskie nie tylko pokrewieństwem czy powinowactwem, w żadnej mierze niezwiązane familijnie, a zbratane sposobem myślenia, działania czy postrzegania świata. Teraz wiem, że nikogo nikim w zupełności zastąpić się nie da. Rzecz jasna dotyczy to w szczególności tych osób, których autentyczność czy też siła współodczuwania, współrozumienia jest mocniejsza i pozostawia trwałe ślad. Każdy bowiem niesie sobą szczególny, zindywidualizowany zespół pierwiastków, złożonych w specyficzny i niepowtarzalny sposób, budując z tego własną, osobliwą tablicę Mendelejewa.

Taką osobą stał się dla mnie Wojtek Bellon. I kiedy Jan Poprawa namawiał mnie do skreślenia kilku zdań pod ogólnym hasłem „Bellon dziś, czyli współczesne odniesienia do twórczości piewcy Ponidzia”, bez wahania zdecydowałem się zmierzyć z tą materią. Zwieńczeniem studiów muzykologicznych była praca magisterska poświęcona piosence studenckiej w Krakowie w latach 1956–2000. Zgłębiając treść niezliczonej liczby materiałów, przesłuchując kilometry taśm zachowanych archiwalnych nagrań, poświęcając mnóstwo czasu na dokumentowanie Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, pośród wielu wykonawców związanych z Krakowem kilkoro z nich w sposób ponadnormatywny przykuło moją uwagę. Wśród nich był Wojtek i grupa jego przyjaciół występująca pod szyldem Wolna Grupa Bukowina. Ekspersi – zaproszeni w celu wyselekcjonowania do analizy muzykologicznej (obowiązkowego elementu pracy magisterskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego) materiału w postaci kilkuset piosenek wykonywanych przez osoby z Krakowa i z Krakowem związane (np. poprzez studia) – bez chwili namysłu wskazali na wszystkie utwory wykonywane

podczas krakowskiego Festiwalu przez Bellona i Bukowinę. Część repertuaru Bukowiny była mi już wówczas dobrze znana, ale dopiero nabyty za nowych złotych 4,50 (pierwotna cena w 1986 r. – złotych 140) pod krakowską Halą Targową tomik pt. *Niechaj zabrzmi Bukowina...* pozwolił mi na poznanie wierszy. Niektórych z nich – mimo skompletowania wszystkich wydawnictw fonograficznych ze społu – nie znałem pod postacią piosenek, a sam tomik stał się niemal relikwią.

Od tamtej pory fenomen nieposiadającego zdolności przystosowania do otaczającej rzeczywistości, nadwrażliwego Wojtka Bellona i prawdziwie otwartej Wolnej Grupy Bukowina rozpalili silniejsze zainteresowanie, generując poważną zachętę do spisania ich dziejów, w zamyśle nawet w formie doktorskiej dysertacji. Bez wątplenia Zjawisko „Bellon & Bukowina” jest tego godne. Być może kiedyś i na to znajdzie się czas albo ktoś inny podejmie ten bez wątplenia wart poświęceń trud. Tymczasem spróbuję naszkicować kilka zdań, które pozwolą zrealizować „zlecenie Poprawy” i być może ułatwią odpowiedź na pytanie: Czy Wojtek Bellon i jego twórczość pozostały jeszcze w pamięci i czy stanowią dla kogoś inspirację?

Gwoli kompletności osobistego przekazu nie mogę pominąć wyjaśnienia, że w niniejszym eseju nie będę używał – w przypadkach przywoływania jego kluczowego bohatera – imienia Wojciech. Wojtek Bellon jest dla mnie kimś bliskim, Wojtkiem właśnie. Jak wiele innych osób, z którymi jestem „na ty”. W żadnej mierze zabieg ten nie przesądza o poufałości czy braku szacunku. Wręcz przeciwnie – zapewniam, że darzę Wojtka uczuciem szczególnym, estymą i poważaniem. Nie będę także używać nazwiska Bellon (pozostawiając oryginalną pisownię tam, gdzie użyli jej autorzy słownych testów jemu poświęconych), cho-

ciaż wiem, że naprawdę jego nazwisko pisze się przez jedno „P”, a powszechnie spotykane podwojenie – choć spowodowane przez bodaj konferansjerski przypadek – przypadło mu do gustu i zostało przezeń zaakceptowane.

SKĄD PRZYCHODZIŁ, KTO GO ZNAŁ...?

3 maja 2015 r. minęło trzydzieści lat od śmierci Wojtka Bellona. Dzięki Grażynie Kulawik, Bukowińskiemu „Zajączkowi”, wiemy, że Wojtek Belon był harcerzem. Harcerstwo – jego historia, tradycje, przede wszystkim zaś ludzie – jest mi szczególnie bliskie, dlatego nie mogę oprzeć się pokusie zacytowania wybitnego instruktora harcerskiego, harcmistrza, pedagoga, prof. Aleksandra Kamińskiego, który zanotował kiedyś taką myśl: „A wieczność czyichś dokonań? Mój Boże! Rzadko, bardzo rzadko trwa dłużej niż żyją świadkowie, po jakichś 25 latach od odejścia sprawcy – zanika”¹.

Co zatem determinuje fakt, iż mimo upływu trzydziestu już lat od śmierci Wojtka wciąż pozostaje on w pamięci wielu osób? Kim był Wojtek Bellon, że istnieje tak silny i wszechogarniający imperatyw do upamiętniania jego osoby i pozostałej po nim twórczości? Adam Ziemianin napisał kiedyś, że Wojtek kochał ludzi. Zauważył – jako kompan wielu Wojtkowych wypraw – że jego fenomen „polegał jeszcze na tym, że w każdym niemal mieście, a nawet miasteczku miał kogoś z bliskich – przyjaciół albo znajomych. Gdzie się tylko pojawił, zaraz jakby spod ziemi wyrastali wielbiciele jego mądrych pieśni. Rozmowy i śpiewanie przedłużały się do późnych godzin nocnych. Zjednywał sobie swym śpiewaniem docentów, profesorów, stróżów nocnych, goprowców – sam był jednym z nich przez dłuższy czas – ludzi gór i nizin. Dla niego liczył się przede wszystkim człowiek wrażliwy [...]”².

¹ List Aleksandra Kamińskiego do Antoniego Wasilewskiego, 3 grudnia 1975 r.

² A. Ziemianin, *Wieczny Wędrowiec Boży*, [w:] W. Bellon, *Niechaj zabrzmi Bukowina*, Wrocław 1986.

OCALANIE OD ZAPOMNIENIA

Potrzeba zachowania pamięci o Wojtku stała się inspiracją dla polityków, pedagogów, społeczników i wyraziła dotychczas na kilka sposobów: w rodzinnym Busku-Zdroju stoi poświęcony mu pomnik-ławeczka, gdzie zasiadł z gitarą, w Pałacu Wielopolskich w Chrobrzu ekspozycja Galerii Regionalnej wzbogacona została o muzealia związane z jego osobą, Młodzieżowy Ośrodek Wychowawczy we Wrocławiu nosi zaś jego imię. Nawet podczas 41. Studenckiego Festiwalu Piosenki w 2005 r. na Rynku Głównym w Krakowie, przy Wieży Ratuszowej, stanął pomnik przedstawiający Wojtkę z nieodłączną gitarą, na tablicy widniał napis: „Poecie – wszyscy”.

Osoba i twórczość Wojtka Bellona stała się także inspiracją dla wielu artystów: dla młodych adeptów estrady piosenki literackiej, dla znajomych, a także dla jego przyjaciół, którzy – mimo upływu lat – nie potrafią pogodzić się z jego odejściem. Inspiracja podąża w trzech kierunkach: rokrocznie w maju odbywa się festiwal piosenki jego imienia, co pewien czas, zwykle w rocznicę jego śmierci odbywają się koncerty jemu poświęcone, pielęgnujące pamięć, wreszcie wielu wykonawców w swoich piosenkach nawiązuje do osoby Wojtka lub do jego bogatej twórczości. Symptomatyczne jest, że przywołanemu Ogólnopolskiemu Festiwalowi Piosenki im. Wojtka Bellona „Niechaj zabrzmi Bukowina”³ towarzyszą różnorodne przedsięwzięcia takie jak wystawy fotograficzne, koncerty plenerowe czy rajdy muzyczne. Siłą tego Festiwalu jest wielość form spleciona pod wspólnym hasłem, którego celem jest oddanie szacunku wybitnemu twórcy.

Kiedy myślę: Bellon, to z mojej pamięci wyłaniają się retrospekcje niezapomnianych koncertów, których odbiorcą miałem sposobność

być. 5 maja 1995 r., na dziedzińcu Dworku Białoprądnickiego w Krakowie, odbył się koncert finałowy Dni Wojtka Bellona, z tytułowany „Czekanie na Bellona”, z udziałem wielu znakomych wykonawców i przyjaciół Wojtka i Bukowiny. 21 października 2005 r., w związku z przypadającą 25. rocznicą śmierci Wojtka, koncert galowy Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie był jemu poświęcony i nosił tytuł: „Mistrzostwa Świata w Lotach Bellonowych”. Jako zagorzały bywalec kilku edycji Studenckiego Festiwalu Piosenki (a starałem się zwykle uczestniczyć we wszystkich wydarzeniach festiwalowych proponowanych przez organizatorów) nie mogę zapomnieć o koncercie, jaki odbył się 15 października 2010 r. podczas 46. edycji Festiwalu. Był wyjątkowy nie tylko ze względu na postać, której został dedykowany, czy też wyjątkowość „personelu” wykonawczego, lecz także ze względu na frekwencję. Nie obawiam się zaryzykować twierdzenia, że pośród wszystkich imprez festiwalowych, rozgrywających się w latach 2000–2010 na Scenie im. Stanisława Wyspiańskiego w krakowskiej Akademii Teatralnej, tylko ten koncert zgromadził tylu słuchaczy, że zabrakło miejsc siedzących nawet na schodach, że słuchacze zapełnili ponadto wszystkie drzwi wejściowe, że wreszcie – rolę widowni spełniała także... sama scena, na której usadowili się nawet jurorzy Festiwalu, i dla nich bowiem zabrakło „normalnych” miejsc. Przez chwilę przeszło mi przez myśl, że przydziałowy strażak poszedł chyba na spacer ze względu na fakt, iż zagrożenie pożarem nie zachodziło, zasoby tlenu w sali zostały bowiem niezwłocznie i skutecznie wyczerpane. Przy okazji krakowskiego przeglądu nie mogę przemilczeć, że jedna z najważniejszych nagród, fundowana rokrocznie od 1985 r. przez dr. Stanisława Bisztygę, przeznaczona dla autorów i wykonawców najlepszych tekstów, nosi imię Wojtka Bellona. Z kronikarskiego obowiązku

³ W dniach 22–24 maja 2015 r. odbyła się 8. edycja Festiwalu.

nie mogą także pominąć kolejnego koncertu jubileuszowego, który został zorganizowany 24 maja 2015 r. w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie, w 30. rocznicę śmierci Wojtki. Koncertów jubileuszowych poświęconych Wojtkowi odbyło się wiele, nie tylko w Krakowie. Podobne koncerty miały miejsce m.in. 3 maja 2005 r. w Busku-Zdroju, 16 listopada 2010 r. w Kieleckim Centrum Kultury, 19 grudnia 2010 r. w radiowej „Trójce”.

HOŁD PIOSENKA

Szczególnym wyrazem hołdu, jaki artysta może złożyć innemu artyście, jest wspomnienie o odeszłym lub nawiązanie do jego twórczości. Powodów, dla których się to czyni, jest zapewne wiele, ale pośród nich decydujące miejsce zajmują zapewne szacunek i podziw dla twórczości oraz tęsknota za człowiekiem. Uehonorowanie wyrażone w ten sposób ma wielką moc – moc upamiętnienia, a także dawania świadectwa, tak o człowieku, jak o jego dziele. I wcale nie liczba dedykowanych utworów, a waga i sens ich słów stanowią o mocy przekazu. A ów przekaz jest zróżnicowany, determinowany kontekstem powstania i relacją autor/wykonawca – upamiętniany.

Nie sposób przywołać wszystkich utworów, w których można odnaleźć odwołania do twórczości Wojtki tudzież wyrażające smutek w związku z jego odejściem. Warto jednak zaprezentować choć niektóre, stanowiące egzemplifikację. W tym miejscu spróbuję wyliczyć tych, którzy *Belloniana in memoriam* tworzyli i wykonywali, a wśród nich są m.in. Tomasz Borkowski, Wiesław Buchcic, Grzegorz Bukała, Piotr Bukartyk, Dariusz Czarny, Bogusław Diduch, Dom o Zielonych Progach,

Tomasz Fojgt, Jan Hnatowicz, Krzysztof Jurkiewicz, Mariusz Kamper, Aleksandra Kielb-Szawuła, Tadeusz Leśniak, Michał Łangowski, Andrzej Mróz, Krzysztof Myszkowski, Na Bani, Andrzej Pacuła, Tomasz Pałczyński, Ryszard Pomorski, Słodki Całus od Buby, Maciej Służała, Jerzy Stadnicki, Stare Dobre Małżeństwo, Sylwester Szweda, Anna Treter, U Studni, Wołosatki, Mariusz Zadura, Adam Ziemianin.

W utworach nawiązujących do twórczości Wojtki Bellona pojawiają się najbardziej charakterystyczne z postaci, które Wojtek utrwalił w swoich piosenkach. Pośród nich są Majster Bieda⁴ i Czesiek Król⁵:

Z gitarą i piórem

Kwietniowym wieczorem

Jedziemy Wojtku

Razem do Włodawy.

Stary bieszczadnik

Majster Bieda

Wciąż wierny góróm

Jak zwykle jest z nami.

I mówisz – wszystko się uda,

O to nie ma żadnej obawy.

Przecież jedziemy dziś

Na dwa dni do Włodawy.

Dzisiaj się buntuje

Czesiek król nad króle

Piekarz rodem z Buska

Wchodzi w układ.

Stawia pasjans z bułek

I gorzej się czuje,

A w drewnie cierpliwym

Został ślad.

⁴ Majstrem Biedą nazwał Wojtek Władysława Nadopę (1922–2005), legendarnego bieszczadnika, stanowiącego dla Wojtki uosobienie wolności i swobody.

⁵ Czesław Król (1931–1971) był z zamilowania artystą rzeźbiarzem, z zawodu – piekarzem. Przyjaźnił się z Wojtkiem, który dostrzegł w Czesku artystę, człowieka obdarzonego wrażliwością. Z niewyjaśnionych przyczyn Czesław Król popełnił samobójstwo. Został upamiętniony przez Wojtkę w wierszu *Ballada o Czesku Piekarzu*.

*I jak z każdej
Wspólnej nam posiadaj
Wygląda w przyszłość
Zatroskany człowiek.*

[*Wojtko Bellona ostatnia ziemską podróż do Włodawy*, sł. Adam Ziemianin, muz. Krzysztof Myszkowski]

Adam Ziemianin, bliski przyjaciel Wojtko, uczestniczył we wspólnych trasach koncertowych, niejednokrotnie stając się pierwszym odbiorcą Wojtkowej twórczości. Wiersz, który stał się fundamentem piosenki zarejestrowanej na płycie *Czarny blues o czwartej nad ranem*, wydanej w 1992 r., a wykonywanej przez zespół Stare Dobre Małżeństwo, Ziemianin napisał już po śmierci Wojtko. W repertuarze zespołu, dostrzeżonego przez Wojtko podczas Środowiskowej Giełdy Piosenki, stanowiącej eliminacje do krakowskiego Studenckiego Festiwalu Piosenki w 1984 r., znajduje się więcej utworów poświęconych pieśniarzowi-poecie. Kilka spośród nich wyszło spod pióra Adama Ziemianina:

*Spotkamy się kiedyś u studni
Wkoło będzie zielono
Nasze żony będą odświętne
Nawet wódkę wypić pozwolą*

*Spotkamy się u studni
Być może że na drugim świecie
Bóg przecież jest łaskawy
I pewnie da nam tę pociechę*

*Spotkamy się kiedyś u studni
Z wiecznie żywą wodą
Bellona też zaprosimy
On przecież będzie polewał*

*Spotkamy się u studni
I będziemy znów tacy młodzi
Nasze żony będą piękne
Nam wódka nie będzie szkodzić*

[*U studni*, sł. Adam Ziemianin, muz. Krzysztof Myszkowski]

Zespół, wyróżniony podczas tej giełdy zespołu z Olą Kielb dzięki Wojtkowi (wówczas członkowi jury), wystąpił w tym samym roku – zaproszony przezeń – na świnoujskiej Famie. Chronologicznie najstarszym utworem w repertuarze Starego Dobrego Małżeństwa poświęconym Wojtkowi jest piosenka Oli Kielb. Piosenka znalazła się na płycie zespołu zatytułowanej *Makutki*, wydanej w 1990 r.:

*Powiedz, dokąd znów wędrujesz?
Czy daleko jest twój sad?
Hen, w krainy buczynowe
Ze mną tam układa pieśni wiatr*

*Zaszumiały cię powietrza
I ruszyłeś sam na szlak
Ten ostatni, ten najlepszy
Przyszedł czas, Pan dał ci znak*

[*Piosenka dla Wojtko Bellona*, sł. Aleksandra Kielb-Szawuła, muz. Krzysztof Myszkowski]

Przywołany wcześniej Majster Bieda pojawia się także w utworze innego autora-wykonawcy – Maćka Służały. Wykonywany z towarzyszeniem pudła rezonansowego gitary wykorzystanej tu jako instrument perkusyjny:

*Nie ma nawet przed kim czapki zdjąć
Sztynno stoją dziś bezlistne zmarzłe drzewa
Nie ma z kim pogadać jak gdzie dokąd skąd
Błotnisty trakt
Czy wystarczy sił by wrócić tu za rok
Czy wystarczy aby dotrzeć dokądkolwiek
Przecież musisz z wiatrem za pan brat
Wyjść na szlak*

*Jeszcze tyle nie widzianych dróg
Jeszcze tyle zapomnianych stron
Nie witanych drzew roześmianych słońc
Trzeba wracać
Trzeba znaleźć własny dom*

[*Requiem dla Majstra Biedy*, sł. i muz. Maciej Służała]

Istotną część poezji Wojtka stanowią – przeobrażone w pieśni – utwory poświęcone żonie Joannie. Kolejny utwór odwołuje się do tych właśnie piosenek:

*Która to znów piosenka, dla której Joanny...
Za oknem pierwszy tramwaj oddzwonił nowy dzień.
Która to noc bezsenna, która kartka biała
Na wątłym płatku niesie jak otów ciężką treść.*

*Za oknem wielkiego miasta szum
I uciec by się chciało,
W ramionach twoich, jak w górach,
Bezpiecznie schronić się.
Za oknem wielkiego miasta chłód
I tylko twoje ciało
W półmroku obiecuje
Bezpieczny, ciepły sen.*

[Bellonika z miastem, sl. i muz. Krzysztof Jurkiewicz]

Powołany do życia w 1986 r. Słodki Całus od Buby jest jednym z zespołów, który kreśli swoje artystyczne *credo*, odwołując się do twórczości Bellona, Dylana i Kaczmarzkiego. Stąd w repertuarze zespołu utwory, w których nietrudno odszukać inspiracje, wyrażające się w warstwie zarówno słownej, jak i muzycznej. W innej piosence z repertuaru zespołu można odszyfrować czytelny przekaz, którego przesłanie zdaje się wskazywać, że twórczość Bellona stanowi nieodzowny element spotkania z bliskimi zespołowi ludźmi:

*Jesteśmy razem jak z przyjaciółmi z daleka,
o których nie zapomnę póki
cowieczorny pociąg trzęsie naszym domem.
I o tobie stary,
kiedy nam świt się zabieli wierszami Belona
jak twe miasto, które góry biorą w dłońie
i unoszą ku twarzy pełnej deszczu.
I unoszą ku twarzy pełnej deszczu.*

[Dlaczego nie interesują mnie telewizyjne seriale, sl. i muz. Mariusz Kamper]

Poetą ważnym w życiu Wojtka Bellona był Jerzy Harasymowicz. Oprócz wpływu, jaki wywarł na Wojtku twórczością opisującą piękno Bieszczadów, Harasymowicz zilustrował usytuowany na rogu placu i ul. Senatorskiej 4a, nieistniejący już dziś Bar „Na Stawach” w wierszu o tym samym tytule. Do tego utworu nawiązał Wojtek, pisząc wiersz pod identycznym tytułem, dedykując go „Mistrzowi Harasymowiczowi”. Nawiązaniem do obydwu wierszy są słowa piosenki zespołu Słodki Całus od Buby:

*Mały i żółty jak chińska dżonka
Wkrótce zburzą bar Na Stawach
Już cumuje nad nim jak krążownik
Wielki biurowiec w urzędowych sprawach*

*Wkrótce zburzą ludzi z baru
Zburzą ich czapy zuchwałę
Nieba runie stary gołębnik
I będą poematy przesłuchane*

*Kiedy runie Na Stawach bar
Grube kufle jak cheruby uniosą Bar Wierszy
Czarna życia toczyła się platforma
Twardy duszy formował się krąweżnik*

*Póki jeszcze czas gitary
Niech gitara wasza płacze
Wylazi spod czapy wolności kosmyk
I to bardzo niepokoi władzę
Do dachów przedmieścia wam
Biją wszystkie jesienne gawrony
Chociaż czasem rozbity kimbol
I wrak gościa usuwają z drogi
Na razie w środku placowej uciechy
Miasto wam jeszcze jak piwo postawię
I wzniosę zdrowie czap waszych
Uszanuję zaulki kulawe*

[Zburzenie baru, sl. Jerzy Harasymowicz (wybrał Mariusz Kamper), muz. Mariusz Kamper]

Bar „Na Stawach”, istniejący od przedwojnia, został zlikwidowany w 1991 r., właścicielowi

cofnięto bowiem koncesję na sprzedaż alkoholu. Tym samym zakończyła się historia miejsca, które tętniło życiem, stanowiąc istotną przestrzeń wymiany myśli i wrażeń na Wojtkowej mapie Krakowa.

Wojtek Bellon był także częstym gościem baczówki w Bartnem. Charakter beskidzkich spotkań oddali członkowie zespołu Ostatnia Wieczerza w Karczmie Przeznaczonej do Rozbiórki:

*Nikt nie spieszy się, nie zżyma się, nie złorzeczy
Życie musi mieć swój smak i stały takt
Prawdzie życia nie da się zaprzeczyć
Każde słowo znaczy to co znaczyć ma.
Nie ma miejsca na spojżenia ukradkowe
Tutaj ludziom musisz patrzeć prosto w twarz
Tutaj serce na wszystko masz gotowe
Tu na szczytach blisko nieba wiecznie trwasz*

[Bartne, sl. Bogusław Diduch, muz. Bogusław Diduch i Mirosław Czyżykiewicz]

Także w twórczości lubelskiego barda, interwencyjnego lekarza kardiologa, Mariusza Zadury, dzisiaj nieczęsto spotykanego na estradach przeglądów piosenki literackiej, co konstatując z nieklamany żalem, znalazło się wspomnienie o Wojtku:

*Nikt nie grał na gitarze tak jak on
Często przy ogniu pośród nas
Patrząc w gwieździsty nieba skłon
Siadał śpiewając aż po blask*

*Piosenek swoich szukał w szumie traw
Był bliski mu potoku szmer
Dźwięki zasypiających miast
I wiatru szept w koronach drzew*

*Graj, graj, jeszcze graj
Wołaliśmy, gdy zbliżał się już świt
Graj, graj, jeszcze graj
Tych nocy nie zapomni nikt*

*Minęło ładnych parę lat
Odkąd już nie widziałem go
Podobno zginął po nim ślad
Gdy odszedł nagle z ranną mgłą*

[Szkic do portretu (pamięci Wojtka Bellona), sl. i muz. Mariusz Zadura]

Pieśń powstała przed śmiercią Wojtka Bellona i pierwotnie miała inne zakończenie („Ożenił się, w rodzinne życie wpadł / Swoją gitarę rzucił w kąt”), a dopiero później Zadura postanowił zakończenie zmienić („Podobno zginął po nim ślad / Gdy odszedł nagle z ranną mgłą”). W tej wersji utwór został zamieszczony na płycie CD *Chory na wyobraźnię*, zrealizowanej wspólnie z pianistą-prawnikiem Tomaszem Szczęsnym w roku 1987, a wydanej w 2014 r.

W latach 70. XX w. rozpoczął działalność zespół Nasza Basia Kochana. W zespole tym występowali m.in. Wojtek Bellon, Waclaw Juszczyzyn, Wojciech Jarocinski i Elżbieta Adamiak, będąc jednocześnie „elementami podmiotu wykonawczego”, jakim była Wolna Grupa Bukowina. Słowa piosenki, zarejestrowanej pierwotnie na płycie winylowej (longplayu) i kasecie magnetofonowej Elżbiety Adamiak *Do Wenecji stąd dalej co dzień*, które ukazały się w 1986 r., napisał Jacek Cygan:

*Ubyło nas dziś
I jak ma starczyć sił
Na bukowy dom i chleb
Chociaż stół Czesiek sam
Dłutem strugać chce
Chociaż głos jeszcze w nas
Jakby kosmos chciał tu wejść*

[List do Buska, sl. Jacek Cygan, muz. Andrzej Pawlukiewicz]

W latach 1982–1985 Wojtek Bellon występował z zespołem Okolicznościowo-Rozrywkowy Syndykat „Wały Jagiellońskie”, m.in. wspól-

nie z Grzegorzem Bukalą. Bukala – dedykując jeden z utworów Wojtkowi – nawiązał do dwóch jego piosenek (*Sielanka o domu i Sad*):

*Niebo gwieździste nad Tobą.
A prawo gdzie? Nu gdzie?
Sad wyrąbali tuż obok.
Ty nie rąbałeś, o nie.
Padł owocowy drzewostan.*

*Dni uciekają latami.
Noce przestają sny śnić.
Szukasz. Szukania Ci trzeba.
No jest nas paru z tym.
A alibi gwieźdnego nieba.
To tylko dym znów dym.*

[*Mała piosenka o Niebie*, sl. Grzegorz Bukala, muz. Andrzej Pawlukiewicz]

Piosenka ta została zarejestrowana na płycie winylowej (longplayu) zespołu wydanej w 1987 r.

Osobliwym, niezwykle poruszającym świadectwem trwania na straży pamięci i prawdy o Wojtku jest piosenka Jana Hnatowicza, przyjaciela i współbiesiadnika Wojtka z Baru „Na Stawach”. Została zarejestrowana na płycie Anny Treter *Na południe* wydanej w 2003 r.:

*Wczoraj w radiu przez całą noc
Twoje pieśni nadawał ktoś
To się rzadko już dzisiaj zdarza
Mówił że dobrze ciebie znał
Że beztrojski był wtedy świat
Pelen śpiewu i wędrowania*

*A nie tak przecież wtedy było
I nie o to nam wtedy szło
Tylko w górach ta sama siła
Tylko góry te same*

*Wiem że jesteś na jednej z nich
Że dotarłeś aż na sam szczyt*

*I wódeczkę pijesz z aniołami
Ale nie wiesz jak często nam
Tu na dole ciebie brak
I jak bardzo tu jesteście sami*

*Teraz czasy tu inne wiesz
Nie ma już kilku znanych miejsc
Nie każdemu chciałbyś rękę podać
Tu gitara dalej ma sześć strun
Kiedyś razem zagramy znów
Może tylko napisz nowe słowa*

[*Tylko góry te same* (Wojtkowi Belonowi), sl. i muz. Jan Hnatowicz]

Jan Hnatowicz, związany pierwotnie z Kabaretem, a następnie Grupą Muzyczną „Pod Budą”, współpracował z Wolną Grupą Bukowina od 1974 r., był – obok Wojciecha Jarocińskiego i Wacława Juszczyszyna – towarzyszem i współwykonawcą ostatnich koncertów z udziałem Wojtka. Był także przy Wojtku, gdy ten zbliżał się „do końca tej podróży”...

...TYLE PIEŚNI PRZED NAMI

Wojtka Bellona nie ma wśród nas. Ale wciąż są jego pieśni zarejestrowane na cyfrowych nośnikach, niezbyt legalnie, ale dostępne także na muzycznych witrynach internetowych czy wreszcie niesione przez jego przyjaciół z reaktywowanej po siedmiu latach, jakie upłynęły od śmieci Wojtka, Wolnej Grupy Bukowina. A Bukowina niezmiennie emanuje ciepłem, poszerza krąg admiratorów Krainy Łagodności, jest otwarta na nowych muzyków, którzy urozmaicając je, wplatają się w brzmienie Bukowińskich pieśni. Zachowały się również – i zostały wydane – nagrania archiwalne, na których można usłyszeć głos Wojtka i brzmienie jego gitary.

Wszyscy, którzy własnymi sposobami postanowili unieśmiertelnić Wojtka, bezsprzecznie przyczynili się do wypełniania pustki, jaką po sobie pozostawił. Przyczyniają się każde-

go dnia. W imieniu poszkodowanych jego nieobecnością (a zakładam, że jest nas spora gromadka), bez specjalnego upoważnienia, pozwalam sobie tą drogą szepnąć Wam proste:

„Dziękuję”... Wojtka wciąż brakuje, ale uświadomiwszy sobie skalę upamiętnienia i niemalą społeczność upamiętniających – trochę jakby mniej...

Jan Tasak

NAGRODA IM. WOJTKA BELLONA

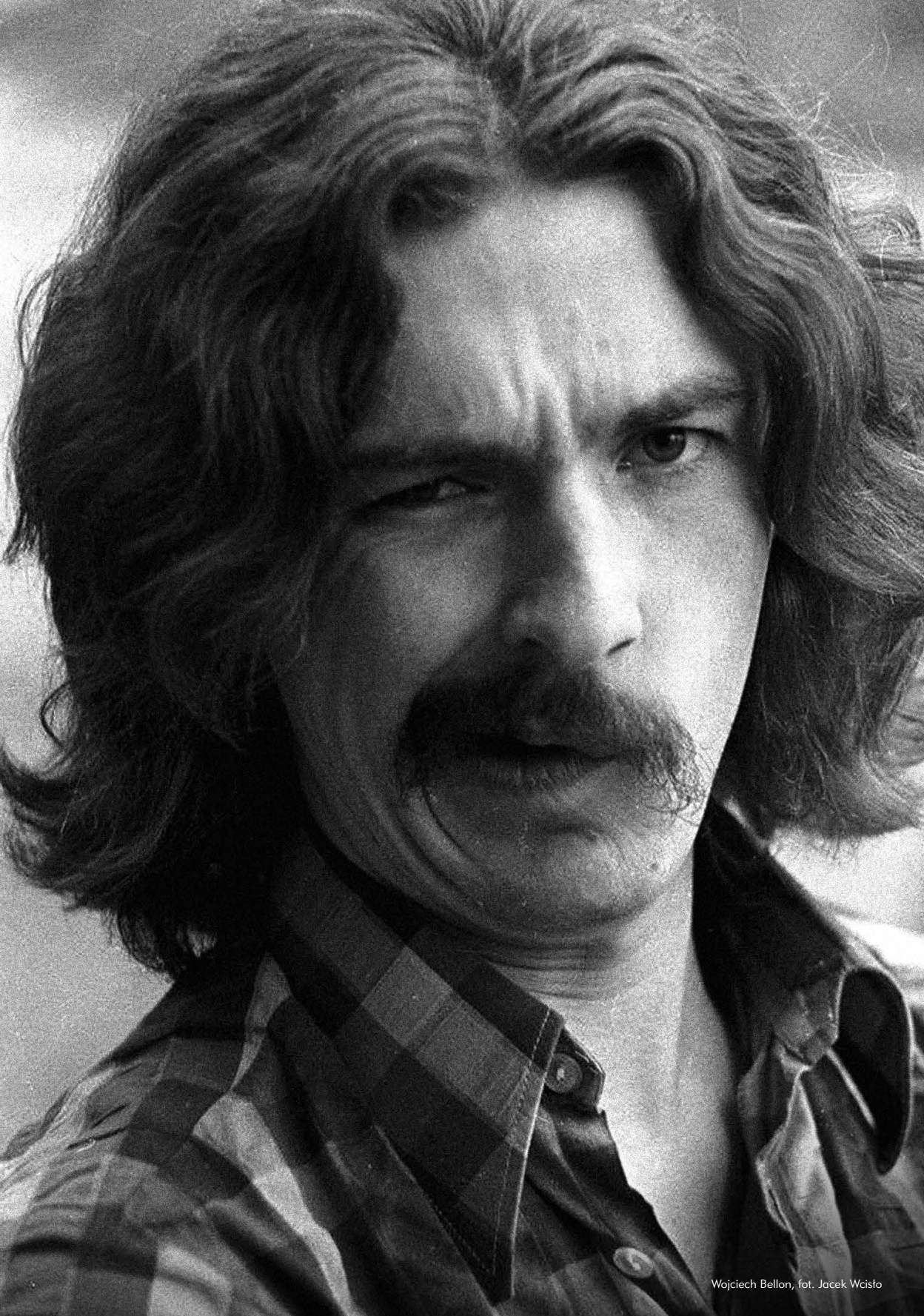
Miarą znaczenia artysty zostaje po jego śmierci życie jego utworów. O sile spuścizny Wojciecha Bellona świadczą dziesiątki młodych zazwyczaj ludzi, śpiewających jego piosenki ballady. Harcmistrz Binasiak (sam przynależy do śpiewającej braci) dla „Piosenki” opisał starannie twórczość Bellona pogrobowców, poetów i śpiewaków „wypełniających lukę” po Mistrzu. Oczywiście ograniczając się do najważniejszych. Ale przecież nawet nieważny incydent, jakim był kiedyś na festiwalu opolskim występ debiutanta z *Majstrem Biedą* jako tekstem anonimowym, mógłby być owego „życia po śmierci” ważnym świadectwem. Dowodem, że Bellon nie tylko zapłodnił wyobraźnię młodszych od siebie artystów, lecz także najprawdziwiej awansował na przydrożny cokół „autora nieznanego”. W świecie piosenki – jest to najwyższe artysty wyróżnienie.

Są jeszcze inne świadectwa pośmiertnego istnienia Wojciecha Bellona. Niemal natychmiast po jego śmierci, trzydzieści lat temu – animatorzy Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie postanowili utworzyć Stypendium im. Wojtka Bellona i przyznawać je nowym przedstawicielom piosenki poetyckiej, biorącym udział w corocznym konkursie SFP. Z czasem formuła została zmodyfikowana: w miejsce Stypendium utworzono Nagrodę im. Wojtka Bellona. Z ograniczonego wprawdzie do krakowian, współziomków Wojtka kręgu – nagrodę rozszerzono na wszystkich „śpiewających poetów” ubiegających się o laur krakowskiego festiwalu. W nowej rzeczywistości politycznej i ekonomicznej znalazł się też prywatny fundator materialnego ekwiwalentu nagrody. Był nim kolega Bellona z lat wspólnej młodości, krakowski działacz i polityk, dr Stanisław Bisztyga. Jemu podziękować trzeba szczególnie, gdyż w latach 1994–2009 finansował nagrodę z własnej kieszeni. Gdy Stanisław Bisztyga jako senator Rzeczypospolitej wycofał swój udział finansowy, Nagrodę podtrzymały wysiłki Fundacji organizującej Studencki Festiwal Piosenki.

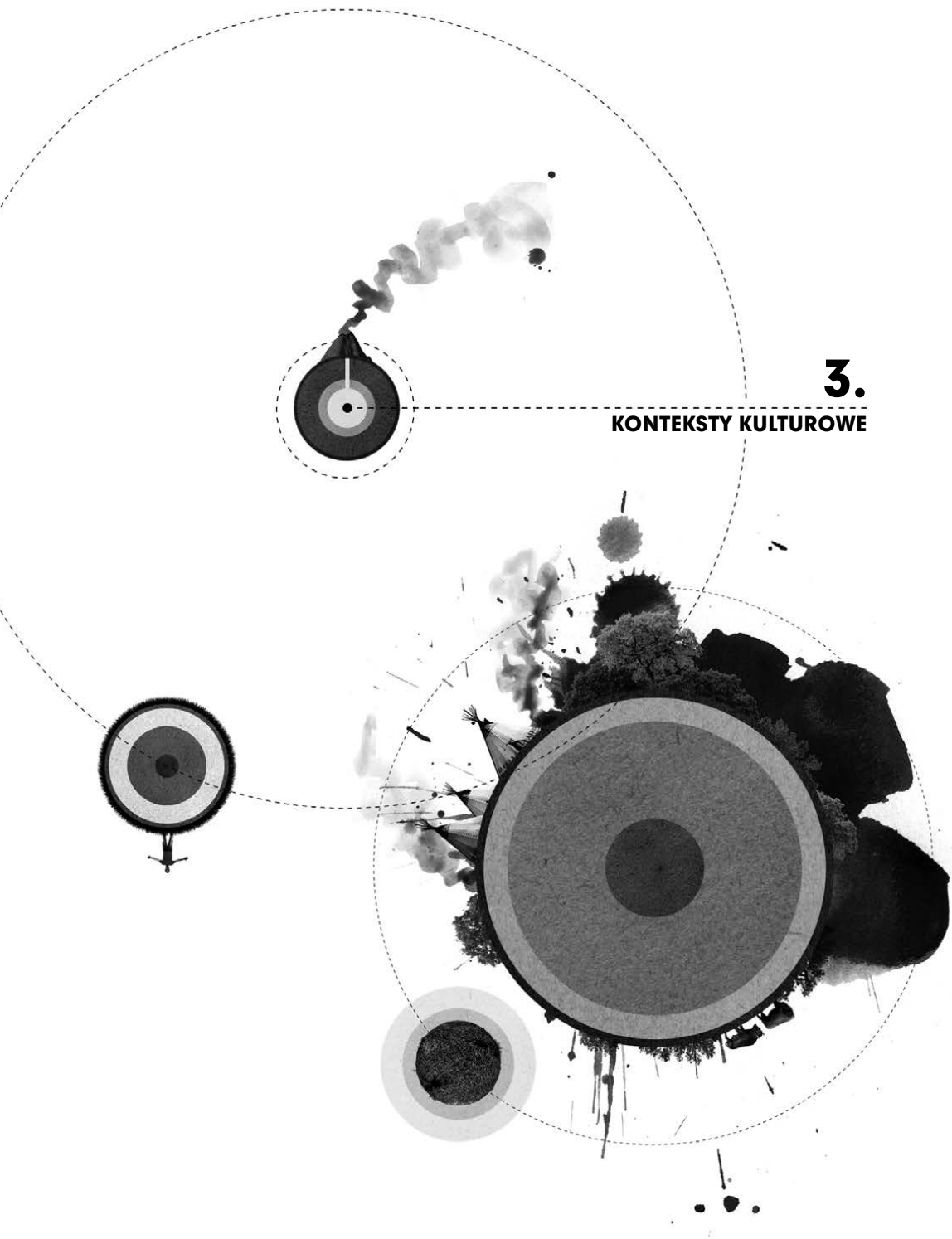
LISTA LAUREATÓW STYPENDIUM I NAGRODY IM. WOJTKA BELLONA:

1985 (21. SFP)	Bogusław Frymorgen & Mikołaj Korzistka	Stypendium
1986 (22. SFP)	Juliusz Mere	Stypendium
1987 (23. SFP)	Tadeusz Krok	Stypendium
1988 (24. SFP)	Maciej Juliusz Danek	Stypendium
1989 (25. SFP)	Maciej Juliusz Danek	Stypendium
1990 (26. SFP)	Adam Nowak	Nagroda
	Grupa „Się jakoś nie klei”	Stypendium
1991 (27. SFP)	Ewa Gancarczyk	Stypendium
1992 (28. SFP)	Robert Kasprzycki	Stypendium
1993 (29. SFP)	Maciej Łyko	Stypendium
1994 (30. SFP)	Marek Andrzejewski	Nagroda
1995 (31. SFP)	Barbara Stępiak	Nagroda
1996 (32. SFP)	nagrody nie przyznano	---
1997 (33. SFP)	Szymon Barabach	Nagroda
1998 (34. SFP)	Marcin Różycki	Nagroda
1999 (35. SFP)	Dzidka Muzolf	Nagroda
2000 (36. SFP)	nagrody nie przyznano	---
2001 (37. SFP)	Patrycja Kapłon	Nagroda
2002 (38. SFP)	Mirka Szawińska	Nagroda
2003 (39. SFP)	Mirka Szawińska	Nagroda
2004 (40. SFP)	Kamil Wasicki	Nagroda
2005 (41. SFP)	Sebastian Kowalczyk	Nagroda
2006 (42. SFP)	Kamil Wasicki	Nagroda
2007 (43. SFP)	Łukasz Majewski	Nagroda
2008 (44. SFP)	Dominika Barabas	Nagroda
2009 (45. SFP)	Monika Parczyńska	Nagroda
2010 (46. SFP)	Mirek Sokołowski	Nagroda
2011 (47. SFP)	Paweł Leszoski	Nagroda
2012 (48. SFP)	Paweł Wójcik	Nagroda
2013 (49. SFP)	Andrzej Wawrzyniak	Nagroda
2014 (50. SFP)	Andrzej Wawrzyniak	Nagroda
2015 (51. SFP)	Aleksander Paczkowski	Nagroda

Lista ta jest istotnym świadectwem najnowszej historii polskiej piosenki autorskiej. Doceniony w Krakowie debiut młodych poetów piosenki zyskiwał środowiskowe uznanie. Dla części laureatów obecnych na tej liście Nagroda im. Wojtka Bellona była przepustką do działalności profesjonalnej, a nawet kariery. Ale dla niektórych była szczytem osiągnięć. Dlaczego? Może dlatego, że nie każdego uzdolnionego artystę pociąga narastające z roku na rok w polskiej piosence głupstwo i prostactwo. Być może Nieobecni z własnej woli są więc usprawiedliwieni?







3.

KONTEKSTY KULTUROWE



Natalia Kościńska

O POLSKIEJ¹ PIOSENCE FOLKOWEJ



W ostatnich latach można zaobserwować wzrost popularności motywów opartych na polskiej oraz ogólnosłowiańskiej kulturze ludowej. Folklor staje się inspiracją dla pisarzy, muzyków, projektantów ubioru czy architektów wnętrz. Motywy folkowe można dzisiaj znaleźć dosłownie wszędzie: nie stanowią już przejawu kultury alternatywnej, ale są obecne także w głównym nurcie kultury masowej. Na ogólnopolskich festiwalach coraz częściej występują muzycy, którzy w swoim repertuarze mają piosenki inspirowane muzyką ludową, a ich teksty opierają się na opowieściach spisanych np. przez Kazimierza Wójcickiego. Wokalistki zakładają spódnice stylizowane na ludowe stroje góralskie, a swoje torby ozdabiają wyszywanką łowicką. Polska piosenka folkowa staje się zjawiskiem coraz powszechniejszym.

O muzyce folkowej Maria Baliszewska, założycielka Folkowego Festiwalu Polskiego Radia „Nowa Tradycja”, powiedziała, że jest to „określenie umowne i oznacza po prostu wielki wo-

rek, z którego wysypują się: inwencja, umiejętność i fascynacje młodego pokolenia”². Jest to spostrzeżenie o tyle trafne, że w obrębie muzyki folkowej mamy do czynienia z wielością gatunków i realizacji, w przypadku których twórców ogranicza tylko ich własna wyobraźnia. Aby jednak stworzyć dokładniejszą definicję tego zjawiska, należy najpierw zastanowić się nad tym, czym jest folklor – bez zrozumienia tego pojęcia nie sposób bowiem zastanawiać się nad ideą folklu, który z folklorem jest nierozzerwalnie złączony.

Za pierwszą definicję folkloru uznaje się tę stworzoną przez Williama Thomasa w 1846 r. Odszedł on od takich pojęć jak „starożytności ludowe” i zaproponował, by „folklor” oznaczał raczej szeroko rozumianą wiedzę i umiejętności zwykłych ludzi takie jak: zwyczaje, obrzędy, sposób życia, zabobony, ballady, przysłowia oraz inne, podobne zjawiska³. Ta definicja nie ogranicza zatem folkloru żadnymi ramami czasowymi ani geograficznymi, ani społecznymi. Folklor nie dotyczy zatem tyl-

¹ Przymiotnik „polska” oznacza tu nie tylko kraj pochodzenia artysty wykonującego dane piosenki, lecz także główne źródło inspiracji w jego twórczości.

² M. Baliszewska, *Nowa tradycja!*, „Czas Kultury” 2001, nr 2.

³ M. Trębaczevska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011, s. 70.

ko historycznego środowiska wiejskiego. Jan Adamowski podkreśla, że folklor funkcjonuje także współcześnie, choć w nieco zmienionej formie. Przejawia się w kulturowanych wciąż tradycjach świątecznych (śpiewanie kołęd w Boże Narodzenie, oblewanie wodą w Wielkanoc) czy rytuałach pogrzebowych. Zwraca również uwagę na powstanie tzw. folklorów środowiskowych, wśród których wymienia folklor dziecięcy, uniwersytecki oraz żołnierski⁴. M. Trębaczewska przywołuje także folklor miejski, w którym szczególne miejsce należy się kulturze hip-hopowej.

Na gruncie polskim jedną z ważniejszych, pochodzących z drugiej połowy XX w., definicji folkloru podał w 1965 r. Julian Krzyżanowski: „Materiał, nazywany folklorem, obejmuje zjawiska z dziedziny ustalonych zwyczajów ogólnych, powszechnych, nie jednostkowych, zwłaszcza zwyczajów o charakterze obrzędowym; następnie zjawiska z dziedziny wierzeń demonologicznych, meteorologicznych, medycznych, zawodowych i wszelkich innych; wreszcie zjawiska z dziedziny kultury artystycznej, muzyczno-słownej, z grubsza odpowiadającej pojęciu literatury ustnej”⁵.

Podobną definicję folkloru podał Jan Sęszewski. Zwrócił uwagę na powiązania folkloru ze środowiskiem wiejskim, ale jednocześnie wykazał, że jest to pojęcie bardzo obszerne i dotyczące także innych grup społecznych. Według jego definicji folklor to „zasób tradycyjnej (zachowanej w społecznej pamięci i przekazywanej drogą ustną) kultury duchowej i jeszcze ściślej – artystycznej, należący do określonej warstwy (w Polsce przyjęło się tu

mieć na myśli rolników), który funkcjonuje w danej grupie lokalnej (przede wszystkim we wsi), lub w sposób uogólniony (rozumienie dystrybucyjne *versus* atrybucyjne)”⁶. W dalszej części artykułu Sęszewski zestawiał folklor z folklorem, który ma być podobną do folkloru działalnością artystyczną, jednakże niespełniającą wszystkich wymienionych wyżej elementów. Wystarczy pominięcie tylko jednego z nich, by zamiast o folklorze mówić o folklorystyce⁷.

Pojęcie „folklorystyka” wprowadził po raz pierwszy w 1962 r. niemiecki badacz Hans Moser. Definiując je, wymienił trzy podstawowe formy folklorystyki. Pierwszą z nich miała być kultura ludowa, jednakże pozbawiona swojego oryginalnego kontekstu. Druga to zmiana celu funkcjonowania tejże kultury, a trzecia – to imitacje znanych motywów dokonywane przez przedstawicieli innych klas społecznych⁸. Kolejny niemiecki badacz Herman Bausinger folklorystykę określił jako „dzisiaj użyta kultura ludowa z wczoraj”⁹. Jest to prosta i raczej aforystyczna definicja, jednak niezwykle trafna, idealnie oddaje bowiem istotę tego zjawiska. Polski badacz kultury ludowej, Józef Burszta, folklorystykę zdefiniował jako „zjawisko umyślne, zamierzone, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obrębie całego społeczeństwa i jego kultury”¹⁰.

Szczególnie istotna w przytoczonej definicji wydaje się kwestia świadomego wyboru konkretnych elementów folkloru. Folklorystyka nie

⁴J. Adamowski, *Czy istnieje folklor współczesny?*, „Gadki z Chatki” 2005, nr 57.

⁵J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 106.

⁶J. Sęszewski, *Folklor i folklorystyka wczoraj, dziś i jutro*, (w:) *Encyklopedia polskiego folkloru Ossower*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folklor_i_folklorystyka_wczoraj.html.

⁷Tamże.

⁸M. Trębaczewska, dz. cyt., s. 74.

⁹H. Bausinger, *Zur Kritik der Folklorismuskritik*, (w:) *Populus Revisus*, Hrsg. H. Bausinger, Tubingen 1699, s. 61–75, cyt. za: M. Trębaczewska, dz. cyt., s. 74.

¹⁰J. Burszta, *Kultura ludowa, kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 308.

jest zatem przypadkowym tworem, „skutkiem ubocznym” odtwarzania folkloru, ale świadomą działalnością artystyczną, którą celowo umieszcza się w odmiennych kontekstach, a która składa się z mniej lub bardziej przetworzonych przejawów folkloru¹¹. W ten sposób – ze względu na głębokość ingerencji w materiał oryginalny – folklorizm w Polsce podzielił się na dwa nurty: purystyczny i postępowy, które scharakteryzował Antoni Beksiak: „Szybko powstał podział na małą grupę «radykałów» związaną między innymi z domem tańca, i tych, którzy uważali polską tradycję za źródło, z którego się coś bierze i następnie przystosowuje do swoich wcześniejszych przyzwyczajęń muzycznych”¹².

Przedstawiciele nurtu purystycznego próbują odtwarzać folklor w postaci jak najbardziej zbliżonej do autentycznej. Jest to jednak skazane na niepowodzenie, gdyż w miastach nie ma możliwości stworzenia idealnego kontekstu dla pieśni czy tańców ludowych¹³. Inaczej wygląda to w przypadku tzw. wiejskich zespołów śpiewaczych zaliczanych do zjawiska nazywanego drugim bytem folkloru. Niejednokrotnie są to muzycy, którzy swój repertuar czerpali od poprzednich pokoleń, a o ich przynależności do zespołu zdecydowały „miejsce urodzenia, wychowania, zamieszkania, posługiwanie się gwarą oraz bezpośrednia znajomość tradycyjnej kultury przekazywanej ustnie z pokolenia na pokolenie”¹⁴. Jednocześnie występują często na scenach festiwalu (a więc w odmiennym kontekście), a ich towarzyszenie tradycyjnym obrzędom ma raczej charakter komercyjny¹⁵.

Przedstawiciele nurtu postępowego natomiast nie odtwarzają folkloru, ale go przetwarzają. Amatorscy muzycy podchodzą do tego raczej nieświadomie, profesjonalści „podają natomiast wiele argumentów upoważniających ich do przetworzeń tradycyjnego tekstu i muzyki”¹⁶. Lider zespołu Żywiołak podkreśla swoje świadome podejście do przetwarzania folkloru: „Nie ukrywam, że żeby robić taką muzykę, nie mogę się ograniczać tylko do własnych informacji, ale muszę się podeprzeć wiedzą, jaką się zdobywa, jeżdżąc na wieś czy czytając książki antropologiczne, kulturoznawcze, chodząc do muzeów, spotykając się z ludźmi, którzy reprezentują bardzo ortodoksyjne folkowe podejście do muzyki. Od każdego można się wiele nauczyć. Natomiast nasze dziewczyny – one kiedyś korzystały z warsztatów wokalnych, uczących etnicznych technik”¹⁷.

Podobnie wypowiada się także Donatan, producent hip-hopowej płyty inspirowanej kulturą ludową. Mimo wielu kontrowersji, jakie artysta budzi wśród osób związanych z kulturą hip-hopową oraz ze środowiskami folklorystycznymi, jego własne słowa potwierdzają tezę Tomasza Rokosza: „Żeby wczuć się w klimat płyty, pojechałem [...] na Wolin, gdzie spędziłem czas na rozmowach z ludźmi i chłonięciu tej atmosfery. Czytając książki czy słuchając muzyki, nie sposób w pełni poczuć tego wszystkiego, co chciałem na płycie powiedzieć. Musiałem głębiej zanurzyć się w te klimaty, żeby później przełożyć to na muzykę. Dlatego też z Percivalami spędziliśmy masę czasu w miejscach, gdzie odtwarza się

¹¹ M. Trębaczewska, dz. cyt., s. 74.

¹² A. Beksiak, *Między muzyką wsi a folkliem*, (w:) *Encyklopedia polskiego folklu Ossower*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/miedzy_muzyka_wsi_a_folkliem.html.

¹³ T. Rokosz, *Między muzyką wsi a folkliem*, (w:) *Encyklopedia polskiego folklu Ossower*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/miedzy_muzyka_wsi_a_folkliem.html.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ M. Trębaczewska, dz. cyt., s. 90–92.

¹⁶ T. Rokosz, dz. cyt.

¹⁷ Wywiad z R. Jaworskim, *Żywiołak: Nadal jesteśmy poganami*, rozmowę przeprowadził P. Waliński, T-mobile Music, <http://www.t-mobile-music.pl/opinie/wywiady/zywiolak-nadal-jestesmy-poganami,2489.html>.

historię¹⁸. Są to tylko dwa przykłady muzyków, którzy do swojej twórczości podchodzą bardzo świadomie, jednak w wywiadach czy artykułach prasowych można znaleźć dużo więcej wypowiedzi artystów dokładnie opisujących źródła wiedzy, z których czerpią przy swojej pracy twórczej. Wielokrotnie podejmują również misję przekazywania tej wiedzy dalej, czego przykładem mogą być płyty zespołu R.U.T.A. – do każdej z nich dołączono pokaznych rozmiarów książeczki, w których oprócz tekstów piosenek słuchacze mogą znaleźć także eseje i materiały źródłowe¹⁹.

Zarówno twórczość Roberta Jaworskiego, jak i Donatana – choć jej efekty bardzo się od siebie różnią – mieści się w ramach postępowego nurtu folklorystyki. Taką działalność muzyczną w obrębie folklorystyki, która elementy folkloru łączy z różnymi gatunkami muzyki rozrywkowej na potrzeby kultury popularnej, a często także w celach komercyjnych, nazywa się folkie²⁰. Nazwa ta powstała od anglojęzycznego terminu *folk music*, analogicznie do takich pojęć jak *pop (pop music)* czy *rock (rock music)*. Utwory folkowe są najczęściej przygotowywane „zgodnie ze współczesną estetyką wyznawaną przez młodzież miejską. Z tradycyjnej muzyki wybierane są jedynie te elementy, które podobają się wykonawcom. Nie chodzi tu o odtworzenie w całości tradycyjnej wiejskiej estetyki, lecz o stworzenie nowego systemu”²¹. Muzykę folkową można zatem nazwać „odświeżeniem” folkloru, jego przeniesieniem w zupełnie nową, współczesną i miejską rzeczywistość. Dzięki twórczości artystów folkowych kultura ludowa może zyskać drugie życie.

W obrębie folku można wyróżnić następujące podgatunki: *world music*, muzyka etniczna, muzyka korzeni (*roots music*), pop folk, folk rock, folk jazz i folk właściwy. Większość z nich jest stosunkowo łatwa do zdefiniowania. Najczęściej jest to połączenie dwóch gatunków wymienionych w nazwie, np. pop folk to muzyka pop z elementami folku. Folkowe elementy mogą dotyczyć tekstu, melodii, instrumentarium czy po prostu pewnej konwencji. Pop folk jednak nie jest zbyt popularny w Polsce, artyści częściej sięgają po konwencję folk rockową. Więcej problemów sprawia określenie, czym jest folk właściwy – nie łączy się bowiem z żadnym innym gatunkiem muzycznym, który mógłby stanowić podstawę definicji. Trębaczewska podkreśla, że zespoły grające folk właściwy opierają się na elementach ludowych, aranżując je we współczesny sposób, ale jednocześnie nie uciekają się do innej stylistyki (np. rockowej). Często wykorzystują tradycyjne instrumentarium, techniki wokalne, ale również oryginalne ludowe teksty²². Przykładem zespołu wykonującego taką muzykę jest Kapela Ze Wsi Warszawa, znana także jako Warsaw Village Band.

Niejasne mogą wydawać się również pojęcia *world music*, muzyka etniczna i muzyka korzeni. *Roots music* jest najogólniejszą nazwą, mieszczącą w sobie każdy rodzaj muzyki, odwołujący się do źródeł poprzez np. wykorzystywanie tradycyjnego instrumentarium, technik operowania głosem czy charakterystycznych sformułowań. Dlatego też tego pojęcia używa się również w kontekście wczesnej muzyki reggae²³.

¹⁸ Wywiad z W. Czamarą, rozmowę przeprowadził K. Sikora, *NaTemat.pl*, <http://matemat.pl/53743.donatan-o-rownonocy-to-nie-miala-byc-a-poteoza-slowianszczyzny-mowiaca-jacy-jestesmy-wspaniali-mamy-przeciez-wady>.

¹⁹ R.U.T.A., *Gore! Pieśni buntu i niedoli XVI–XX w.*, Karrot Kommando 2011 oraz R.U.T.A., *Na uschod! Wolność albo śmierć*, Karrot Kommando 2012.

²⁰ M. Trębaczewska, dz. cyt., s. 89.

²¹ T. Rokosz, dz. cyt.

²² M. Trębaczewska, dz. cyt., s. 115.

²³ Tamże, s. 110.

Z kolei dwa pozostałe określenia bywają często mylone. *World music* oznacza taki styl grania, w którym łączą się elementy charakterystyczne dla wielu kultur i które przeplatają się ze sobą nawet w trakcie jednego utworu. W Polsce zespołem wykonującym *world music* jest np. Osjan, który w swojej twórczości odwoływał się do folklorów indyjskiego, arabskiego czy afrykańskiego. W muzyce etnicznej zaś wykorzystywany jest dorobek jednej konkretnej kultury, ale jego wykonanie pozostaje poza tradycyjnym kontekstem²⁴. Trębaczewska podaje dwa przykłady wykonywania takiej muzyki. Z jednej strony może to być zespół kultywujący tradycje swojego regionu, ale występujący daleko od niego bądź w zupełnie innej sytuacji (np. grający przed wejściem do warszawskiego metra Indianie w tradycyjnych strojach), a z drugiej zespoły zafascynowane obcą sobie kulturą i wykonujące jej muzykę²⁵.

Początki polskiego folku to właśnie ta druga grupa związana z muzyką etniczną. Pierwsze polskie zespoły folkowe inspirowały się folklorem Dalekiego Wschodu, a później także celtyckim i irlandzkim. Wzrost zainteresowania rodzimą kulturą ludową rozpoczął się od wydanej w 1992 r. płyty *Higher Highs* polskiego zespołu góralskiego Trebunie-Tutki, którą nagrali wraz z jamajskimi muzykami reggae z Londynu występującymi pod nazwą TwinKle Brothers²⁶. Cztery lata później swoją płytę *ojDADAna* wydał Grzegorz Ciechowski. Wykorzystał na niej nagrania Anny Malec i innych wiejskich śpiewaczek, dodając do nich elementy muzyki współczesnej. Płyście towa-

rzyszyło wiele kontrowersji, które dotyczą właściwie całego nurtu folklorystyki nazywanego przez A. Beksiaka postępowym, ale także problemy dotyczące praw autorskich do wykorzystanych przez Ciechowskiego nagrań²⁷. Nie zmienia to jednak faktu, że *ojDADAna* jest wymieniana jako jedno z najważniejszych dokonań w polskiej muzyce folkowej²⁸. Od tamtego czasu wydaje się coraz więcej płyt zawierających muzykę folkową inspirowaną polską kulturą. Swoistą modę na folk można zaobserwować choćby w telewizyjnych programach dla muzyków, np. w *Must Be The Music*²⁹ emitowanym na kanale Polsat.

O nurcie postępowym – a więc i o folku – z jednej strony mówi się, że jest szansą dla muzyki ludowej, chroni ją przed skostnieniem i zamianami w skansen. Folk sprawia, że ludowość wciąż może być żywa. Taką postawę reprezentuje muzyk mocno związany z folklorem, Maciej Rychły. W jednym z wywiadów wyraźnie podkreślił, że „jeśli chcesz tradycję ocalić, musisz ją zmieniać”³⁰. Jednocześnie słychać także głosy na temat zagrożenia, jakie niesie popularność muzyki folkowej, ponieważ „dzisiejszy odbiorca, znając tylko jedną stronę, może zacząć utożsamiać folk z kulturą ludową (przykład zespołu Jarzębina i hitu *Koko Euro spoko*, który przez wielu uważany jest wytwór folkloru)”³¹.

Przeprowadzana na potrzeby pracy ankieta³² pokazuje, że jest to obawa całkowicie zasadna. Część respondentów potraktowała folk jako synonim całej kultury ludowej. Pojawiły

²⁴ Tamże, s. 108–109.

²⁵ Tamże, s. 109.

²⁶ M. Pęczak, *Nowa muzyka ludowa. Ludowo na nowo*, „Polityka” 2012, z 12 V, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527041,3,nowa-muzyka-ludowa.read>; Trebunie-Tutki: <http://www.trebunie.pl/>.

²⁷ M. Pęczak, dz. cyt.

²⁸ Tamże.

²⁹ We wspomnianym programie w finałach znaleźli się tacy wykonawcy jak Enej, InoRos, Chłopcy kontra Basia, LemON, Klezmafour czy Lorein.

³⁰ *To dopiero początek drogi*, wywiad z M. Rychłym przeprowadził T. Janas, „Czas Kultury” 1999, nr 1.

³¹ M. Zgadzaj, *Muzyka folkowa*, <http://naludowo.pl/kultura-ludowa/pojecia-definicje/muzyka-folkowa-melodia-nowy-nurt-rock-pop-jazz-folk-word-music-etno.html>.

³² Ankieta przeprowadzona w dniach 6–15 maja 2015 r. na grupie 78 internautów na potrzeby pracy magisterskiej pt. Wyobrażenia postaci demonicznych w tekstach wybranych polskich piosenek folkowych napisanej pod kierunkiem prof. Jolanty Ługowskiej.

się również odpowiedzi, że folk to nie tylko muzyka współczesna, lecz także najstarsze przykłady muzyki tradycyjnej. Tego typu wypowiedzi stanowiły jednak zaledwie mały odsetek wszystkich opinii.

Analogie między muzyką współczesną a ludową są wyraźnie widoczne, co zresztą podkreślają sami artyści. Na przykład Jurij Andruchowycz, który wraz zespołem Karbido reinterpretuje ludową pieśń *Zelonaja liszczy-nońka*, mówi, że „muzyka rockowa wywodzi się z podobnego żywiołu jak każda ludowa”³³. Jacek Podsiadło z kolei napisał: „Maciej Szajkowski nie ukrywa, że R.U.T.A. wykonuje historyczne pieśni buntu w sposób zaangażowany we współczesność. Mówi o dzisiejszym «feudalizmie w białych kołnierzykach» i podkreśla, że ważna jest dla niego wiarygodność artystów [...]. Robert Matera [...] powiedział: «Tamta rzeczywistość była równie absurdalna, co rzeczywistość chylącego się ku upadkowi

komunizmu». Mogłoby się to wydawać zbyt łatwą korelacją; mimo pociągających paralel, rozbieżności przeważają tu nad zbieżnościami, na pierwszym planie widać fundamentalne różnice: chłop walczył o życie – kontrkultura o wolność [...]”³⁴.

Sami artyści chcą dostrzegać podobieństwa swojej muzyki – najczęściej wywodzącej się z szeroko pojętego rocka – do utworów ludu. Chcą je dostrzegać i kultywować, dawać im nowe życie, zgodnie z cytowanymi wcześniej słowami Maciej Rychłego. Proces odświeżania folkloru wciąż trwa: zespołów czerpiących z rodzimej kultury ludowej przybywa, a festiwale folkowe i folklorystyczne cieszą się coraz większym zainteresowaniem. Ludowość przestaje być obciachem – jak bywała postrzegana przez główny nurt kultury popularnej. Ludowość stała się kopalnią inspiracji i pomysłów. I już wiadomo, że tych długo nie zabraknie.

³³ Muzykę przeżywałem intymnie, wywiad z J. Andruchowyczem przeprowadziła N. Kościńska, <https://kozackanuta.wordpress.com/2013/11/08/muzyke-przezywalem-intymnie-rozmowa-z-jurijem-andruchowyczem/>.

³⁴ J. Podsiadło, *Gitarra i cepem*, książeczka do płyty R.U.T.A., *Na uschod! Wolność albo śmierć*, Karrot Kommando, 2012, s. 47.

Miroslaw Bogoń

MUZYKA ŁEMKOWSKA



To, że muzyka łemkowska jest ciągle żywa nie ulega wątpliwości. Słucham jej wszędzie: w radio, telewizji, teatrze, w cerkwi, na festiwalach, w domu... No tak, ale przecież jestem Łemkiem, więc to chyba normalne. Czy wiadomo, że w Polsce żyje obecnie ponad 10 tys. Łemków (Narodowy Spis Powszechny 2011)? Że są oni wśród nas, rodzą się, pracują i są jedną z czterech uznanych mniejszości etnicznych w Polsce (Ustawa z 6 stycznia 2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym: karaimska, łemkowska, romska i tatarska)? Skąd się wzięli i kim są? Poznanie zarysu etnogenezy Łemków pozwala zrozumieć ich muzykę – jej melodykę, rytmikę, harmonię, a więc elementy, które decydują o specyfice kultury muzycznej.

Łemkowie to górale ruscy zamieszkujący północne i południowe stoki Karpat, a dokładniej obszar Beskidu Środkowego (Niskiego) oraz częściowo Zachodniego. Ze względu na zespół właściwych sobie cech kulturowych wykształconych w procesie historycznym,

istnienie poczucia wspólnoty, a także świadomości odrębności względem sąsiadów, stanowią osobną grupę etnograficzną¹. Obecnie poza tradycyjnym obszarem Łemkowszczyzny mieszkają na terenach zachodniej i północnej Polski (przesiedleni w wyniku akcji „Wisła”), zachodniej Ukrainy – okolice Lwowa, Tarnopola, Iwano-Frankowska (przesiedleni w latach 1944–1946), oraz w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych².

Granice Łemkowszczyzny zostały zdefiniowane przez Romana Reinfussa w pracy *Problem wschodniego zasięgu etnograficznego Łemkowszczyzny*. Swoją koncepcję przedstawił na II Zjeździe Sprawozdawczo-Naukowym poświęconym Karpatom wschodnim i środkowym (Warszawa 1938). Według niego zasięg Łemkowszczyzny przedstawia się następująco: na północy Łemkowszczyzna sięga stoków Karpat, od Popradu na wschód po pasmo Wielkiego Działu, które rozgranicza zlewiska górnej Osławy i Solinki. Na zachodzie – między Wierchomlą Wielką a Królówką Ruską – znajduje się teren przejściowy, gdzie

¹ R. Reinfuss, *Łemkowie jako grupa etnograficzna*, „Prace i Materiały Etnograficzne” 1948, t. 7, Lublin.

² B. Tarasiewicz, *Wesele łemkowskie – obrzęd i muzyka. Tradycja a współczesność*, Legnica 2009, s. 31.

ludność łemkowska miesza się z ludnością polską, tworząc liczne „zatok” i „półwyspy”, teren ten biegnie w kierunku wschodnim aż po Królik Wołoski w powiecie sanockim. Na wschodzie – granica biegnie od Osławy ku pasmu górskiemu Wielkiego Działu, w kierunku południowo-wschodnim aż do okolic wsi Solinki i granic państwa polskiego. A na południu – Łemkowie sąsiadują z odmienną, choć w wielu detalach podobną grupą ludności, zwaną Łemakami, a zamieszkującą doliny śródgórskie południowego skłonu Karpat³.

Wyjaśnienie pochodzenia Łemków opiera się na teoriach etnogenetycznych, które nie są zadowalające. Ogólnie przyjmuje się, iż uczeni polscy są zwolennikami teorii migracyjnej, w myśl której Łemkowie są potomkami Wołochów przybyłych na teren Karpat w okresie średniowiecza. Osadnicy wołoscy, posuwając się ku północy i zachodowi wzdłuż stoków Karpat w wiekach XV i XVI, tworzyli wsie zakładane na prawie wołoskim. Do fali wołoskiej przechodzącej przez teren Rusi Zakarpackiej przyłączyła się ludność ruska, która uzyskała w tych migracjach przewagę liczebną, narzucając osadom wołoskim i polskim swój język i religię⁴.

Badacze rosyjscy oraz ukraińscy (Toron'skij 1860, Tarnović 1936, Strumins'kij 1988, Krasowski 1995) są zwolennikami teorii autochtonizmu Łemków. W ich przekonaniu enklawa Łemków w Karpatach jest reliktem pierwotnego osadnictwa ruskiego, pozostałością Rusi Kijowskiej. Po upadku Rusi Kijowskiej w wyniku walk z Tatarami od XIII w. ludność ruska była wypierana z terenów zachodnich i północnych swego terytorium przez polskich ko-

lonizatorów. Część pozostała na mniej atrakcyjnych terenach górzystych, dając początek wyodrębnionym z czasem grupom etnicznym: Hucułom, Bojkom, Łemkom⁵.

Istnieje też trzecia teoria reprezentowana przez zwolenników odrębności etnicznej Łemków⁶. W jej myśl Łemkowie są potomkami Białochorwatów, którzy żyli w Karpatach już w V w.: „[...] w VII w. większość tego plemienia przesiedliła się na Balkany. Pozostałą część w X w. podbiła Ruś Kijowska. [...] Podbite plemię przyjęło nazwę Rusini (Rusnacy), jego ślady widoczne są dzisiaj w językowej i kulturowej odrębności Rusinów Zachodnich”⁷.

Analizując wymienione teorie, można wysnuć wnioski, iż wszystkie procesy etnogenetyczne miały w większym lub mniejszym stopniu wpływ na kulturę muzyczną Łemków. Według Reinfussa teoria migracyjna dowodzi, iż „Bałkański element, choć ilościowo niewątpliwie bardzo skromny, odegrał ważną rolę w kształtowaniu się kultury w całych Karpatach. [...]. Wpływy jego widoczne są w różnych dziedzinach folkloru, sztuki plastycznej, muzyki i kultury społecznej”⁸.

Teoria autochtonizmu, wskazując na kontakt z Rusią Kijowską, daje możliwość wnioskowania, iż muzyka łemkowska pod względem zastosowań przebiegów harmonicznym wykazuje wiele podobieństw z muzyką ukraińską czy nawet rosyjską. Z kolei teoria odrębności wskazuje na połączenie cech muzyki bałkańskiej i wschodniej.

Muzyka Łemków – choć bardzo interesująca i oryginalna – nie została jak dotąd zbadana.

³ R. Reinfuss, *Łemkowie w przeszłości i obecnie. Łemkowie – kultura, sztuka, język*, Warszawa–Kraków 1987, s. 23–27.

⁴ R. Reinfuss, *Łemkowie jako grupa etnograficzna...*, H. Duć-Fajfer, *Łemkowie w Polsce*, Golownij Zarząd 1992, J. Nowak, *Zaginiony świat? Nazwij ich Łemkami*, Kraków 2000.

⁵ R. Reinfuss, *Łemkowie w przeszłości...*, s. 32.

⁶ H. Duć-Fajfer, dz. cyt., s. 17.

⁷ Tamże.

⁸ R. Reinfuss, *Łemkowie w przeszłości...*

Nie poświęcono jej żadnej większej publikacji, a znikome informacje, jakie można znaleźć w nielicznych artykułach, nie mogą wyczerpać tematu. Sytuacja ta stoi w zasadniczej sprzeczności wobec licznych od lat 90. ubiegłego wieku badań socjologicznych, historycznych czy etnograficznych dotyczących Łemków i Łemkowszczyzny⁹.

Jednocześnie kultura łemkowska przeżywa obecnie swoisty renesans. Po sześćdziesięciu latach od wysiedlenia teren Bieszczadów i Beskidów „przyznaje się” do łemkowskiej historii, wykorzystując ją także jako element turystycznej atrakcji. Powstają szlaki turystyczne (np. Szlak Łemkowskich Cerkwi), muzea (Muzeum Kultury Łemkowskiej w Zyndranowej, Muzeum Nikifora Drowniaka w Krynicy), festiwale kultury łemkowskiej (np. Łemkowska Watra w Zdyni)¹⁰.

Najważniejsze jest to, że młodzi dzisiaj nie boją się i nie wstydzą kulturowania tradycji łemkowskich. Wspólny śpiew piosenek jest ciągle nieodłączną częścią każdego spotkania w mniejszym lub większym gronie, sposobem miłego spędzania czasu czy manifestowania swojej odrębności. Nic nie daje równie silnego poczucia jedności, integracji i siły jak wspólny śpiew. Wśród biernych obserwatorów takich wydarzeń często pojawiają się pytania: skąd znacie tyle piosenek i gdzie nauczyliście się tak śpiewać i grać?

I znowu historia... Biorąc pod uwagę teorię migracyjną, należy zauważyć bardzo ciekawą warstwę rytmiczną muzyki łemkowskiej. Spotykamy w niej często nieregularne czy zmienne metrum, które dodatkowo ubogacane jest synkopami, np.

– nieregularne metrum¹¹

Як я ишов поза гумен

Помірно

Як я и - шов по - за гу - мен, и - ши не бив
ден. Стрі - тив я там сво - ю ми - лу,
Стрі - тив я там сво - ю ми - лу, Як по - ло - ля... ден.

– zmienne metrum¹²

Помірно

А - ни то - то хрес - ня, А - ни то - то хрес - ня
Ве - се - ле не бу - де, Як му хрес - на ма - ти,
Як му хрес - на ма - ти Сні - ва - ти... не бу - де.

– synkopy¹³

Досить живано

Ти - ха во - да, ти - ха во - да, та й лем на Бе - ски - ді,
Дав - но, дав - но я не би - ла з ми - лям на Бе - сі - ді.
Нь Ра - да би я, ра - да би я ту во - ди - цю пи - ти,
ра - да би я, ра - да би я з ми - лям го - во - ри - ти.

Powyższe przykłady dowodzą wpływu muzyki bałkańskiej na muzykę łemkowską. Analizując zaś teorię autochtonizmu, należy zwrócić

⁹ B. Tarasiewicz, dz. cyt., s. 13.

¹⁰ Tamże.

¹¹ O. Giża, *Łemkowski śpiewnik*, Gorlice 2002, s. 45.

¹² Tamże, s. 70.

¹³ *Śpiewnik pieśni Ukraińców w Polsce*, Warszawa 2009, s. 372.

uwagę na charakterystyczne przebiegi harmoniczne w muzyce łemkowskiej, które wykazują podobieństwo do muzyki ukraińskiej czy rosyjskiej. Występują tu częste łańcuchy dominant wtrąconych (np. w tonacji d-moll są to akordy C-dur i F-dur) czy funkcje poboczne (np. w tonacji d-moll akordy B-dur, F-dur), które w polskiej muzyce ludowej należą do rzadkości.

Teoria odrębności Łemków – jak napisano wyżej – wskazuje na połączenie cech muzyki bałkańskiej: nieregularność i zmienność metrum, oraz muzyki „wschodniej”: pojawianie się charakterystycznych przebiegów harmonicznych.

Muzyka zawsze była nieodłącznym elementem życia codziennego Łemków, towarzyszyła przy pracy, kobietom, często umilała czynności związane z prowadzeniem gospodarstwa, stanowiła ważny element obrzędów czy w końcu – zabawy. Była poświadczeniem zgody z przyrodą. Łemkowie uważali ją za coś naturalnego i właściwego każdemu człowiekowi, a także uwznioślającego, co pozwalało się zbliżyć do Boga, w oczach A. Torońskiego był to bowiem lud odznaczający się prostotą i religijnością¹⁴. Zapewne owa religijność miała wpływ na muzykalność i spontaniczne tworzenie wielogłosów w muzyce folklorystycznej i cerkiewnej. W literaturze naukowej zwyczaj wspólnego śpiewania opisany został przez Torońskiego: „[...] kiedy jedna dziewczka zaczynała śpiewać pieśń, to druga podejmowała ją, a za nią i trzecia, także [...] na wszystkich horach [...] jedna pieśń się odzywa jednym głosem”¹⁵.

Obserwując dzisiejszą praktykę improwizacji wokalne w muzyce ludowej i cerkiewnej, można założyć, iż dawniej spontaniczny sposób tworzenia wielogłosów wyglądał po-

dobnie bądź wręcz identycznie. Mianowicie: melodia główna jest zwykle śpiewana przez najwyższy głos damski, drugi głos śpiewa alt na zasadzie wyuczony w procesie słuchowym techniki stosowania równoległości tercjowych (zwykle drugi głos na bieżąco ocenia, czy da się zastosować równoległości do głosu głównego, jeśli nie, alt zdwaja melodię główną), tenor śpiewający wysoko zwykle szuka kwint i kwart, słuchając równocześnie basu stanowiącego podstawę harmoniczną utworu. Cały proces improwizacji harmoniczej, wykształcony poprzez wielokrotne i wieloletnie przysłuchiwanie się sposobom śpiewu w poszczególnych głosach, przysparza grupie cudownej zabawy muzycznej, nad którą zastanawiali się niejednokrotnie najwięksi kompozytorzy (Rachmaninow, Czajkowski). Szukając wyjaśnień wśród uznanych autorytetów w muzyce, zapytałem w czasie studiów mojego profesora Mirosława Niziurskiego: „Skąd ludzie wiedzą, że alt ma śpiewać nisko, tenor wysoko, bas nisko, przecież nikt im tego nie tłumaczy?”. Odpowiedział: „Chodzisz do cerkwi? To dobrze, to chodź dalej...” Sposób ten został szeroko opisany w książce Bogumiły Tarasiewicz – *Wesele łemkowskie – obrzęd i muzyka. Tradycja a współczesność*, w dziale 5: „Łemkowie, rozmiłowani w śpiewie i niezwykle muzykalni, z tęsknotą wspominają dawne czasy, kiedy mieszkali w górach i mogli bez żadnych przeszkód uprawiać swoją muzykę. Wspominają, jak wieczorami – w czasach młodości – chodzili po wsi i śpiewali na głosy, jak spotykali się na *weczyrkach* lub na halach przy pasaniu krów i owiec. Wspominają górskie echo, mówiąc: *hory widpovi-dały na nasze śpiewania i każdy chtil zaśpiwaty najkrasz-sze, a jak dachto ne mai hołosu i ne znał hardi śpiwaty, to robił sobi sztosy do hrania: dekotry huśzli, mandolyny, a najwece to było robenych przy pasiniu korow hwistkiw, bo jak sia dołho*

¹⁴ A. Toroński, *Rusini-Lemky*, Lwów 1860, s. 47–48.

¹⁵ Tamże, s. 48.

sidyło na łukach, to sia cnyło domiu i dity sobi śpiwały i hraly. Hneska ne je hor, ta i śpiwat sia kus inaksze [góry odpowiadały na nasz śpiew i każdy chciał zaśpiewać najpiękniej, a jeśli ktoś nie miał głosu i nie potrafił ładnie śpiewać, to robił sobie coś do grania; niektórzy skrzypce, mandoliny, a najwięcej było robionych przy pasaniu krów gwizdków, bo jak się długo siedziało na łąkach, to się tęskniło za domem i dzieci sobie śpiewały i grały. Dzisiaj nie ma gór, więc i śpiewa się trochę inaczej].

Z górskim otoczeniem Łemkowie łączą typową cechę swojej muzyki – wielogłosowość. Twierdzą, że góry miały istotny wpływ na wykształcenie się wielogłosowego sposobu śpiewania, wskazują przy tym na charakterystyczną akustykę. Nie potrafią jednak wytłumaczyć, na czym konkretnie ten wpływ polegał; nie wiedzą także, czy w odległej przeszłości śpiewano na głosy. Jakkolwiek wielogłosowość jest cechą muzyki łemkowskiej – wokalne i instrumentalnej – to jednak nie zawsze występuje ona w zbiorowych wykonaniach¹⁶.

W tej samej publikacji odnaleźć możemy (choć w odniesieniu do łemkowskiej obrzędowości weselnej) wiele szczegółowych informacji dotyczących melodyki pieśni łemkowskich, tonalności, metryczności. W życiu Łemków śpiew pełnił różnorakie funkcje: obrzędową, rozrywkową, a nawet komunikacyjną. Towarzyszył Łemkom o wiele częściej aniżeli gra na instrumentach, choć i ta ma swoje miejsce w ich tradycji. U Torońskiego czytamy, że wieczorami często zwykli rozbrzmiewać na Łemkowszczyźnie grane przez parobków na sopielkach i fujarkach pieśni, żalosalne nuty¹⁶.

Pieśni łemkowskie można podzielić ze względu na różnorodność na liryczne, obrzędowe,

historyczne, emigracyjne, żołnierskie i ballady¹⁷. Toroński rozróżnia pieśni, biorąc pod uwagę ich funkcje. Wymienia m.in.: pieśni przy robocie, pieśni przy tańcu i śpiewane w czasie odpoczynku, pieśni weselne i pieśni kolybelni. Dalej rozgranicza materiał według jego pochodzenia: pieśni słowackie, pieśni na w pół słowackie, na w pół ruskie oraz czysto ruskie. Pieśni „rdzenie” ruskich, jak pisze Toroński, jest najmniej. Zalicza do nich jeszcze przyśpiewki dzieciom w kołysce o charakterze spokojnym, powolnym przebiegu melodyczno-rytmicznym, o tematyce zawierającej opis matczynej miłości, opisujące niewinność okresu dzieciństwa czy niewinność samych dzieci. Ponadto autor dostrzega pewną prawidłowość w warstwie tekstowej w pieśniach Łemków – często w pierwszej połowie zawierają obraz zaczerpnięty z przyrody, a w drugiej opisują uczucie, często szczęścia i radości.

Typowy skład takiej kapeli obejmował: *perszy* i *druhy huszli* (I i II skrzypce) oraz basy. Pierwsze skrzypce realizowały główną melodię (mówiono, że grały *na przed*), drugie – sekundowały (grały *na sekund, na kontru, kontruwały*). Zdarzało się, że były trzecie skrzypce, które grały *wtór* do melodii realizowanej przez pierwsze skrzypce. Sekund i basy odgrywały w kapeli bardzo ważną rolę. Sekundzista nie musiał znać melodii, musiał jednak posiadać umiejętność doboru odpowiednich współbrzmień. Grał wypełnienia harmoniczne na słabych częściach taktu, grający na basie natomiast tworzył podstawę harmoniczną, realizując prymę akordu na mocnej części taktu. Skrzypce grające *na sekund* i basy – oprócz funkcji harmonicznej – pełniły również funkcję rytmiczną. Dopiero tuż przed II wojną światową pojawił się, wraz z klarnetem C grającym *na przed, buben* (bęben), który częściowo wzmocnił tę funkcję¹⁸.

¹⁶ Tamże, s. 43.

¹⁷ H. Duć-Fajfer, *Literatura łemkowska w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, Kraków 2001, s. 13–14.

¹⁸ B. Tarasiewicz, dz. cyt., s. 162.

Współczesne kapele różnią się od tradycyjnych składem. Bardzo rzadko spotyka się skrzypce, a nawet jeśli one występują, brak tradycyjnego podziału na partie *napered* i *na kontru*. Zwykle ze skrzypcami występuje wówczas akordeon, który przejmuje funkcje sekundu i basu, tworząc harmoniczno-rytmiczne towarzyszenie dla głównej melodii¹⁹.

Badania etnograficzne nad kulturą Łemków rozpoczęto w I połowie XIX w. Większość z nich dotyczy obrzędowości weselnej. Jedną z pierwszych jest publikacja Jana Wagilewicza *Łemki – mieszkańcy zachodniego pogórze Karpat* z 1841 r. (znaczna jej część uległa zniszczeniu). Wincenty Pol w pracy *Rzut oka na północne stoki Karpat i przyległe im krainy* zawarł krótki opis obrzędowości weselnej oraz teksty słowne *trzynastu pieśni weselnych* z różnych faz wesela. Aleksiej Toroński, zajmujący się wschodnim terytorium Łemkowszczyzny, w artykule *Rusini-Łemki* opublikowanym w książce: *Zora Halyckaa ako al'bum na 1860 god* zawarł w odniesieniu do obrzędowości weselnej krótką charakterystykę tematyki pieśni weselnych oraz 11 weselnych tekstów słownych.

W 1871 r. Władimir Chylak opublikował artykuł *Svadebni zvičai'u Lemkiv*, zawierający blisko 40 tekstów oraz wiele informacji dotyczących wierzeń związanych z obrzędowością weselną²⁰. Jakub Hołowacki w swoim monumentalnym dziele *Narodnyd pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi* w części drugiej opisał ruskie wesele oraz zamieścił 136 weselnych tekstów ze wsi: Dubkowce, Rosztowce i Soroki²¹. Badania nad obrzędowością łemkowską podjął także czeski etnograf František Rehof. Badał

on zarówno łemkowską obrzędowość doroczną (Rehof 1887), jak i weselną (Rehof 1897).

Dziewiętnastowieczne prace pisane z perspektywy etnograficznej nie zawierają melodii ani informacji o muzyce w obrzędzie. Mają one charakter opisowo-dokumentacyjny typowy dla zainteresowań kulturą ludową w XIX w.²². Materiały dokumentujące warstwę muzyczną obrzędowości ruskiej pojawiają się w początkach XIX stulecia. W opublikowanym we Lwowie w 1833 r. dziele *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* Wacław z Oleska zawarł 1496 tekstów słownych i 160 melodii, które zgodnie z przyjętym w epoce trybem transponowania „ludowego” do „artystycznego” były opracowane pod kątem ich praktycznego wykorzystania. Opracowania 160 melodii na głos z towarzyszeniem fortepianu dokonał Karol Lipiński. Wśród zamieszczonych tekstów słownych znajdujemy 131 tekstów (w tym jeden z muzyką) związanych z obrzędem weselnym. Nie reprezentują one jednak żadnego przykładu z obszaru Łemkowszczyzny. W 1839 i 1840 r. Żegota Pauli opublikował pracę w dwóch tomach *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*. I choć jej tytuł sugeruje dokumentację muzyczną, publikacja zawiera jedynie teksty słowne. Tu także nie znajdujemy materiału z terenów łemkowskich²³.

Spisywaniem melodii łemkowskich zajmował się również Oskar Kolberg, który w trzech tomach (49–51) w serii „Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga” jako *Sanockie-Krośnieńskie* zawarł melodie łemkowskie oraz teksty słowne wraz z opisami obrzędów i zwyczajów²⁴. W 1929 r. ukraiński etnograf Filaret Michajłowicz Kołessa w pracy *Narodni pismi z Galic'koj Lemkiwszczyny* zawarł 624 melodie z zapisem

¹⁹ Tamże, s. 167.

²⁰ W. Hilak, (1871), *Svadebni zvičai'u Lemkiv*, (w:) *Literaturnyj sbornik izdavaemyj Galicko-Russkou Maticzeu*, Lwiv 1871.

²¹ J. F. Golovackij, *Narodny pesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, t. 1–4, Moskwa 1878, s. 625–676.

²² B. Tarasiewicz, dz. cyt., s. 21–22.

²³ Tamże, s. 22–23.

²⁴ Tamże, s. 23.

nutowym, wraz z wariacjami (badania przeprowadził w latach 1911–1913). Praca Kolessy – niewątpliwie najbogatszy do dziś zbiór muzycznego folkloru wschodnich Łemków – stanowi niezwykle cenny przyczynek dla badań diachronicznych w tej dziedzinie.

Prace opublikowane w latach 1921–1939 skupiały się w większości na zagadnieniach geograficznych lub dotyczących obrzędu weselnego (zapis słowny)²⁵, są między nimi: Dymitr Kaczor – *Lemkiwskij spiwannik* Lwów 1921; Iwan Bugera – *Ukraińskie wesila na Lemkiwsini* Lwów 1936; Seweryn Udziela – *Ziemia łemkowska przed półwieczem* 1934; Stanisław Leszczyński – *Zarys antropologiczny Łemkowszczyzny* 1935; Bazyli Pasznycki i Jan Falkowski – *Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim* 1935; Krystyna Pieradzka – *Na szlakach Łemkowszczyzny* 1939.

Po 1947 r. badania nad kulturą łemkowską były utrudnione z powodu przesiedlenia Łemków, a także ze względu na doktrynę polityczną dążącą do asymilacji ludności łemkowskiej w środowisku polskim. W latach 1947–2002 pojawiają się publikacje zawierające tematykę obrzędowości weselnej, ale żadna z nich – ani autorów łemkowskich, ani polskich, nie zawiera zagadnień dotyczących muzyki²⁶.

Pozostali etnografowie, o których należy wspomnieć, to sami Łemkowie i działacze łemkowscy – Jarosław Polański, Paweł Stefanowski, Jarosław Trochanowski, Jerzy Starzyński. Jak w każdym ruchu muzycznym danej społeczności, wśród Łemków również istnieją ludzie, zespoły, z których społeczność łemkowska jest dumna i szczyli się ich kreatywnością. Należy tu wspomnieć Dymitra Bortniańskiego wywodzącego się z rodu Bortniańskich pochodzących z Łemkowszczyzny

(ze wsi Bartne koło Gorlic). Twórczość religijna Bortniańskiego reprezentuje szczytowe osiągnięcie rosyjskiej muzyki cerkiewnej XVIII w. (jego matka była Rosjanką).

Wśród osób mających wpływ na muzykę łemkowską należy wymienić wybitnych pisarzy, dzięki którym powstało wiele „perełek” łemkowskich: Bohdan Ihor Antonycz (ur. w Nowicy, koło Gorlic), Seman Madzelan (ur. w Binczarowej, koło Krynicy), Jerzy Harasymowicz (ze względu na swoje korzenie często pisał o Łemkach), Petro Murianka (mieszkający na stałe w Krynicy), Helena Duć-Fajfer (poetka i pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego).

Wybitne łemkowskie zespoły i łemkowscy śpiewacy:

- Łemkowyna – zespół pieśni i tańca z Bielanki, koło Gorlic (obecnie nieistniejący, ale dał początek wielu łemkowskim formacjom muzycznym Łemkowszczyzny);
- Kyczera – zespół pieśni i tańca działający w Legnicy od jesieni 1991 r.;
- Oślawiany – zespół pieśni i tańca działający w Mokrym;
- Orkiestra św. Mikołaja – formacja folkowa, której muzyka inspirowana jest słowiańskim folklorem muzycznym (polskim, łemkowskim i huculskim) z Lublina;
- Werchowyna – grupa folkowo-wokalna powstała z inicjatywy warszawskich studentów związanych ze Studenckim Kołem Przewodników Beskidzkich;
- Serencza – łemkowski zespół folkowy, utworzony w 1997 r. w Gorlicach;
- Burjan – młody zespół folkowy powstały w 2008 r. w Gorlicach;
- Lemko Tower – grupa folkowa założona w 2005 r. w Strzelcach Krajeńskich;
- Tołhaje – grupa czerpie inspiracje z tra-

²⁵ Tamże, s. 24.

²⁶ Tamże, s. 26.

dycji łemkowskich i bojkowskich oraz grup etnicznych z terenów dzisiejszej Ukrainy;

- Kapela Maliszów – muzyka Karpat i rodzimego Pogorza (zdobywca I nagrody w konkursie Stara Tradycja 2013 i II miejsca Nowa Tradycja – Męcina Mała, koło Gorlic).

Zespoły rockowe:

- Zespół Lemon i Igor Herbut – zwycięzca trzeciej edycji *Must Be The Music* (zespół polski, ale lider formacji jest łemkiem, który w wywiadach nie ukrywa swego pochodzenia, nazwa zespołu nawiązuje do słów *Lem* – łemkowskie, tylko On-On);
- Dolars Brothers (Dularowy Bratia) – polsko-łemkowska formacja założona w 2006 r. zamieszkująca tereny Beskidu Niskiego, magicznej krainy Łemków i Pogórzan, tworząca muzykę rozrywkową inspirowaną folklorem łemkowskim (uczestnicy *Must Be The Music*);
- Wioszczenie – muzyka pogórzańska i łemkowska, z użyciem instrumentów ludowych, np. liry korbowej, Lipinki koło Gorlic.

Soliści:

- Julia Doszna – wybitna łemkowska pieśniarka, obdarzona ciepłym, przejmującym głosem, ur. w Bielance koło Gorlic;
- Bogumiła Tarasiewicz – doktor habilitowany sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej wokalistyka na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, śpiewaczka, etnomuzykolog specjalizująca się w muzyce Łemków.

Festiwal kultury łemkowskiej (muzyczne):

- łemkowska Watra w Zdyni – cykliczna, coroczna impreza kulturalna, gromadząca społeczność łemkowską z całego świata, odbywa się co roku w trzecim lub czwartym tygodniu lipca;
- Michałów – watra na obczyźnie (okolice Legnicy – spotkania na pamiątkę Łemków

przesiedlonych m.in. na zachód Polski, pierwszy weekend sierpnia);

- Strzelce Krajeńskie – coroczna impreza organizowana przez Stowarzyszenie Miłośników Kultury łemkowskiej w Strzelcach Krajeńskich, koniec lipca;
- Svidnik (Słowacja) – watra łemkowska, corocznie koniec czerwca;
- Ukraina – watra organizowana przez Związek Łemków na Ukrainie, koniec czerwca;
- Kanada i Stany Zjednoczone – watry na przełomie lipca i sierpnia.

Oprócz wyżej wymienionych festiwali istnieje mnóstwo mniejszych imprez związanych z kulturą łemkowską, na których można usłyszeć zespoły muzyczne grające muzykę łemkowską, m.in: Watra w Oławie, Od Rusala do Jana w Zydranowej, kiermesz w Olchowcu.

Organizacje łemkowskie:

- Stowarzyszenie Łemków – łemkowska organizacja społeczna, założona w Legnicy 15 marca 1989 r., a zarejestrowana 7 kwietnia 1989 r., należąca do Światowej Rady Rusinów;
- Zjednoczenie Łemków – organizator Watry łemkowskiej w Zdyni, siedziba: Gorlice;
- Stowarzyszenie Promocji Twórczości łemkowskiej Serencza – celem Stowarzyszenia jest propagowanie i promocja walorów Beskidów w szczególności w odniesieniu do kultury i twórczości łemkowskiej poprzez organizację koncertów, warsztatów;
- Stowarzyszenie Młodzieży łemkowskiej „Czuha” – łemkowska młodzieżowa organizacja społeczno-kulturalna, zarejestrowana w czerwcu 2007 r. w Krakowie w formie stowarzyszenia;
- Rutenika – fundacja wspierania Mniejszości łemkowskiej.

Bartłomiej Grzegorz Sala

MIĘDZY GÓRAMI DYNARSKIMI A KARPATAMI



Są takie miejsca na Ziemi, gdzie ludzki umysł zdaje się pojmuwać znaczenie słowa „raj”. Jednym z nich bez wątpienia pozostać muszą Góry Dynarskie, które śmiało i zdecydowanie połączyły w sobie to, co najpiękniejsze. W swym wypiętrzonem przez alpejskie łańdowania wnętrzu ukryły największe jeziora tej części Europy: Szkoderskie, Ochrydzkie i Prespa, w których pragną przeglądać się pobliskie wzniesienia. Na adriatyckim wybrzeżu ich zalane odnogi utworzyły bajkowe wyspy Dalmacji, kreślące malarskie obrazy skał obmywanych i raz po raz atakowanych morskimi falami. W głębi zaś, poprzecinane głębokimi dolinami potoków, wypiętrzyły się wyniosłymi turniami masywów Durmitoru, Prokletije i Šar Planiny, aby na sięgających odpowiednio 2522, 2693 i 2747 m wierzchołkach Bobotov Kuka, Jezericy i Góry Tito (serb.-chorw. *Titov vrh*) bezkarnie rzucać wyzwania przestworzom... Śmiało wierzchołki i żyzne doliny oraz zasiedlone od niepamiętnych czasów wioski przyglądały się przez stulecia przejawom męstwa i heroizmu, wspaniałym osiągnięciom kultury i sztuki, niesamowitym obyczajom i obrzędom, ale już w XX w. także mrozącym krew w żyłach scenom i niewypowiedzianym zbrodniom, jakie

z wielu spośród przypominających raj dynarskich zakątków uczyniły prawdziwe piekło...

To właśnie wspaniałe pejzaże schodzących ku adriatyckim odmętom i wyrastających ku obłokom śnieżnymi wierzchołkami gór tak bardzo wabiły u progu wieków średnich liczne słowiańskie plemiona, które pokochały Góry Dynarskie całym sercem i uczyniły zeń swoją ojczyznę, z zachwytem obsiadając skaliste wybrzeże i śródgórskie doliny. Na północy, aż po Alpy, rozsiedli się Słowenci, a w nadmorskiej Dalmacji i pośród pobliskich nizin Sławonii – Chorwaci. W głębi dynarskiego świata swoje „miejsce pod słońcem” odnalazły szczepy serbskie: Trebinjanie, Obodrzycki, Timoczanie, Morawianie, Serbowie właściwi, bośniaccy Neretwianie, Zahumlanie, Trawunianie, Konawlanie, Dukljanie i Brsjacy, dalej zaś na południe, w głąb gór Pindos, a nawet na Peloponez śmiało sięgnęły szczepy, dla których w Górach Dynarskich brakło już miejsca... I gdy pobratymcy z południa i wschodu znaleźli się w orbicie wpływów wschodniorzymskich (językowo greckich) i bułgarskich (to wszak Bułgarzy, a nie narody dawnej Jugosławii są najbliższymi krewniakami Macedończyków), a odrębność Słowenców z romań-

skiego i germańskiego pogranicza pogłębiła się, wewnątrz Gór Dynarskich rodzić zaczęło z dawnych plemion nowe słowiańskie narody, władające różnymi dialektami języka serbo-chorwackiego (do czasów nam współczesnych zachowały się trzy: czakawski, kajkawski i sztokawski). Osobne tradycje państwowe monarchii Trpimirowiczów i późniejszego państwa Nemaniczów oraz osobne tradycje religijne dwóch odłamów chrześcijaństwa ukształtowały narody Chorwatów i Serbów, wyznaczające zasięg europejskiego Wschodu i Zachodu na Słowiańszczyźnie Południowej, podobna niezależność dynastii Kotromaniczów oraz wpływy bogomilskie zaś, a później muzułmańskie zrodziły odrębność Bośniaków. Ostatnim aktem narodotwórczym stała się rozłąka – skutek procesów wyłącznie już politycznych – Serbów i Czarnogórców, która z czasem wykształciła odrębną tożsamość ludu spod wierzchołków Bielaszicy (serb.-chorw. Bjelašnica) i Durmitora, znad brzegów Jeziora Szkoderskiego i Crnogorskiego Primorja.

Każdy z owych narodów pozostawał dzieckiem Gór Dynarskich, gdzie przybyli jego przodkowie i gdzie każdy z nich wykształcił swoją własną specyfikę, wyrrywającą go z jedyności wspólnej kultury plemienną. Wpisały się Góry Dynarskie i w dzieje Serbii, tworząc jej niezmienną scenerię, a potężne wierzchołki stały się świadkami zmiennych losów serbskiego ludu. W milczeniu i zadumie obserwowały narodziny w Raszce serbskiego państwa i narodu, wspaniałe triumfy i ciężkie klęski, mocarstwową świetność cara Serbów i Greków – wielkiego Stefana Duszana i gorycz porażki na Kosowym Polu, w którego ziemię wsiąknęła krew dzielnych wojów Łazarza Hrebeljanowicza (Łazara Hrebeljanovicia). Śledziły chwile wzniosłe i chwile straszliwe, jakich historia nigdy Serbii szczęścić nie chciała...

Dynarskie wierzchołki obserwowały też przez wieki wspaniałe obrzędy i obyczaje, jakimi żył dumny, górski przeważnie naród południowo-

słowiański. Śledziły pełne żaru wykonania pieśni o bohaterskim Łazarzu, męznym Miłoszu Obiliczu (Milošu Obiliću) i charyzmatycznym królewiczu Marko. Śledziły religijne uroczystości, niezwykle rytuały i barwne tańce, zaśłuchiwały się niezwykłą muzyką ludową, jaka powstać mogła tylko w ich wnętrzu i tylko pośród pełnych fantazji Serbów... Oparta na melodiach wąskozakresowych, różnorodnym metrum, tzw. rytmach aksakowych i nader swobodnej rytmice, przepełniona była istic bałkańską fantazją, a charakterystyczne *ojkanie* nadawało jej prawdziwie serbskiego temperamentu. Wydobywana ze skrzypiec, różnej wielkości dud (*gad* i *carab*), różnorodnych fletów (m.in. sporego *duduku* i mniejszej, podwójnej *fruli*), *rikala*, *lijericy*, *drombulji*, *zujaču* oraz wystukujących rytm bębnów (*dobo*) i bębnów basowych (*bubanj*), od dawna fascynowała narody pozabałkańskie, czego przykładem może być zbiór zebranych i przetłumaczonych przez Romana Zamarskiego w połowie XIX stulecia *Narodowych pieśni serbskich*. Fascynował i serbski taniec korowodowy ze śpiewem – słynne koło (*kolo*).

A w głębi Gór Dynarskich, w rejonie Guczy (Gučy), wyrosłej na południowym brzegu spływającej ze stoków Tary dzikiej Zachodniej Morawy (Zapadnej Moravy), zrodził się największy fenomen serbskiej muzyki ludowej – podziwiana do dziś *blehmuzika*. Niepowtarzalna dęta muzyka ludowa – powstała w oparciu o wielowiekowy rozwój chłopskiego muzykowania i fascynacje austriackimi orkiestrami wojskowymi – do dziś stanowi symbol serbskiego folkloru, a Gucza do dziś słynie z odbywającego się sierpniową porą festiwalu, nawiązującego do niezwykłych tradycji *blehmuziki*. Specyficzne dźwięki ludowej muzyki dętej zapewniają klarnet, bas, różne rodzaje bębnów i charakterystyczna trąbka – *fligornia*. A to właśnie trąbka wzywała na przełomie XIX i XX stulecia do walki z wciąż panującymi na obrzeżach serbskiej ziemi Węgrami i Osmanami... Bo *blehmuzika* to nie

tylko jeden z symboli Gór Dynarskich, to nie tylko najślawniejszy rodzaj serbskiej muzyki ludowej, to także serbska muzyka narodowa, która zakłęła w swoich dźwiękach barwnego i walecznego ducha Serbii...

A dla owego wielkiego ducha Serbii i Góry Dynarskie okazały się za małe. I tak jak Słoweńcom nie wystarczyły niewysokie północno-zachodnie krańce dynarskiego łańcucha, lecz zapragnęli sięgnąć po śnieżne szczyty Alp Kamiennych – Karawanków (słoweń. Karavanke) i Alp Julijskich ze wznoszącym się na 2863 m swojsko brzmiącym Trzygłowem (słoweń. Triglav), tak i Serbowie swymi siedzibami wysunęli się mocno ku zachodnim stokom Karpat Południowych, przydając jeszcze czaru wielonarodowemu Banatowi, w którym osiedli pospołu z Węgrami, Rumunami, Romami, Niemcami, Chorwatami, a nawet... Czechami. Banatowi, który dzielił się na Równinny Banat, tworzący jedność z Wielką Niziną Węgierską, oraz Górzysty Banat, tworzony przez rozcięte doliną niespokojnej Nery Góry Banackie – ostatnie pasmo schodzących już ku Dunajowi Karpat. Góry Banackie słyną do dziś ze wspaniale zachowanego folkloru rumuńskich wsi, którego symbolami pozostają widowiskowe tańce i przykuwające uwagę święta.

Serbowie zasiedlili Równinny Banat, dodając uroku malowniczym ziemiom nad Cisą, a swoją wspaniałą regionalną kulturą tworząc prawdziwą ozdobę sennych wiosek wybiegających na przedpolu karpaccich wierchów, które wyciągały swe ostatnie ramiona ku Białej Cerkwi (Bela Crkva). Na banackich nizinach, muskanych oddechem pobliskich gór, kwitły

obyczaje i rozlegały się pieśni o codziennym trudzie serbskich rolników i pasterzy, zachycając oczy i uszy zbłąkanego przybysza. Szczególnie tutejsze tańce zdumiewały i poruszały. *Erdeljanka*, *logovac*, małe koło i wielkie koło w cudowny sposób oddawały ekscentrycznego i niepowtarzalnego ducha serbskich wsi z Banatu. Również dzisiaj przy dźwiękach basów i harmonii kultywuje się pradawne tradycje muzyczne, jakie odcisnęły swoje niezatarte piętno na nizinnej ziemi Serbów, którzy istotnie wzbogacili niezwykły smak zachodnich skłonów Karpat Południowych...

Bałkańska muzyka ludowa nie przestaje fascynować. Zwłaszcza w dzisiejszej, bezbarwnej rzeczywistości, w której dawne, różnorodne tradycje zastępują szare, jednolite „normy”, daje ona świeży powiew egzotyki pradawnego, bogatego dziedzictwa, spontaniczności i brawury. Nic dziwnego, że w muzyce popularnej i filmowej po bałkańskie motywy sięga się nader ochoczo. A pośród dźwięków południowo-wschodniej Europy mocnym głosem odzywa się niezwykła muzyka ludowa Serbów. Wydobywana zazwyczaj – jako się rzekło – ze skrzypiec, różnej wielkości dud i fletów, bębnów i idiofonów zachwyca i zniewala. Tym bardziej że wciąż towarzyszy jej regionalna różnorodność, czego najlepszym przykładem pozostaje ciesząca się zasłużoną renomą dęta *blehmuzika* z rejonu Guczy – o opisanym już, specyficznym instrumentarium, oraz pieśni i tańce podkarpackiego Banatu. Serbska muzyka chłopska jednoczy dzięki temperament Gór Dynarskich, powagę naddunajskich nizin i magię Karpat. I wciąż tworzy jeden z najpiękniejszych elementów naszej wspólnej, europejskiej *zadrugi*...

Leszek Kazimierski

KLAPA – MAGICZNA MUZYKA REGIONALNA Z CHORWACJI



Chorwacja zachwyca wieloma swymi unikalnymi cechami i atrakcjami. Zachwyca krajobrazem, przyrodą, klimatem i kulturą zamieszkujących ten kraj ludzi. Do szczególnie interesującego aspektu piękna Chorwacji z pewnością można zaliczyć niezwykle mocno zakorzenioną w kulturze tego kraju tradycję wielogłosowego (polifonicznego) śpiewu, zwanego klapą. Zjawisko chorwackich klap jest na tyle unikalne i wartościowe, że w 2012 r. zostało wciągnięte na listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego prowadzoną przez UNESCO.

Klapy są to zespoły w większości przypadków męskie, choć zdarzają się czasem i kobiety śpiewające w takich grupach. Tradycyjne chorwackie pieśni polifoniczne wykonywane przez klapy to wręcz mistyczna technika wokalna, wykorzystująca zarówno tradycyjne elementy chorwackie, jak i akcenty obce. W klapach można odnaleźć częste analogie harmoniczne z chóralną muzyką charakterystyczną dla innych europejskich krajów basenu Morza Śródziemnego oraz bizantyjskich chórów prawosławnych. Co ciekawe, można też w nich usłyszeć sporo wspólnych wątków

przypominających polifonię korsykańską. Od muzyki prawosławnej repertuar klap różni się przede wszystkim tematyką, gdyż utwory prezentowane przez te dalmackie grupy wokalne nie mają charakteru religijno-liturgicznego.

Motywy wiodącym większości piosenek wykonywanych przez klapy jest codzienne życie, na które składa się miłość, praca, piękno dalmackich krajobrazów oraz chorwacka tradycja. Z uwagi na to, że tego typu muzyka pochodzi z Dalmacji, bardzo charakterystyczne jest tu odniesienie do życia żeglarzy i rybaków, a także używanie specyficznego dialektu dalmackiego, tzw. czakawskiego, z wieloma włoskimi naleciałościami leksykalnymi. Istotnym elementem, przewijającym się przez utwory z repertuaru klap, są też wątki patriotyczne (np. *Croatia iz duše te ljubim* Klapy Intrade z Zadaru).

W większości przypadków, zgodnie z utrwaloną tradycją, w klapie śpiewa się na głosy, bez towarzyszenia instrumentów muzycznych. Zdarzają się oczywiście i takie klapy, które śpiewają z akompaniamentem różnych instrumentów (głównie szarpanych), ale



„Vela Luka (Croatia) view from mountains”, fot. Wojtkow, Licencja GFDL na podstawie Wikimedia Commons – [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vela_Luka_\(Croatia\)_view_from_mountains.jpg#/media/File:Vela_Luka_\(Croatia\)_view_from_mountains.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vela_Luka_(Croatia)_view_from_mountains.jpg#/media/File:Vela_Luka_(Croatia)_view_from_mountains.jpg)

zwyczajowo są to jednak zespoły śpiewające *a cappella*, bez udziału dyrygenta. Piosenki prowadzi zwykle najwyższy głos, a następnie dołączają się doń pozostali śpiewacy, tworząc wielogłosową harmonię. Z reguły są to zespoły amatorskie, które skupiają przyjaciół i znajomych (zwykle od 5 do 8 osób) pasjonujących się muzyką, tradycją i kulturą Chorwacji. Charakterystyczne jest też to, że zwyczaj polifonicznego śpiewu jest mocno zakorzeniony w codziennym życiu Chorwatów i przy okazji zwykłych spotkań towarzyskich znajduje często swój wyraz w spontanicznym, ale jakże melodyjnym śpiewaniu na głosy.

Na chorwackiej scenie muzycznej obecnych jest też sporo profesjonalnych zespołów wokalnych i wokально-instrumentalnych, które

w swojej twórczości bezpośrednio odwołują się do sposobu śpiewania klap (Kłapa Biliće, Kłapa Cambi, Kłapa Intrade, Kłapa Luka Ploče, Kłapa Maslina, Kłapa Srdela, Kłapa Sveti Juraj HRM, Kłapa Ragusa, Kłapa Trogir, Kłapa Versi, Kłapa Šufit i inne).

Ciekawym miejscem na mapie chorwackiego wybrzeża jest niewielka miejscowość Bibinje, znajdująca się niedaleko Zadaru, w której to odbywają się coroczne festiwale muzyki klap pod nazwą „Raspivano Bibinje” („Rozśpiewane Bibinie”). Przy okazji bytności w Chorwacji podczas trwania tego festiwalu (zwykle na początku sierpnia) zdecydowanie warto tam zajrzeć. Można będzie oddać się prawdziwej muzycznej uczcie i podziwiać wokalny kunszt i piękno wielu różnych chorwackich klap.

Justyna Matkowska

ROMANS W CIENIU SKRZYPIEC



Muzyka od zawsze towarzyszyła Romom. Naród cygański jest wyjątkowo uzdolniony muzycznie i umuzykalniony. Obok zawodu rzemieślnika – główną profesją romską było wykonywanie profesji muzyka. W taborach funkcjonowały orkiestry przygrywające zarówno w codziennym życiu, jak i przy specjalnych okazjach i uroczystościach. Istnieją świadectwa potwierdzające, iż Cyganie grali również na dworach królów polskich oraz szlachty.

Kultura cygańska jest bardzo różnorodna, a tym samym bogata. Do gatunków muzyki cygańskiej należą czardasze, romanse, muzyka bałkańska, a także flamenco. Każdy szczerp cygański posiada swoiste cechy i tym samym różni się od pozostałych. Cechami, które różnią poszczególne grupy Romów, są między innymi: dialekt mowy, ubiór, wygląd, tradycje i – muzyka właśnie. W zależności od miejsca przebywania Romowie wzbogacali swoją muzykę oraz czerpali inspiracje od miejscowej ludności. Potwierdza to fakt, iż muzyka cygańska jest niezwykle różnorodna. Istnieją jednak cechy wspólne dla całej muzyki romskiej. Są to m.in. skale cygańskie z typowym interwalem sekundy zwiększonej – oraz styl wykonawczy charakteryzujący się improwizacją,

ekspresją, ozdobnikami, zmianami w tempie i rytmie, zmianami dynamicznymi. Najbardziej charakterystycznymi instrumentami wykorzystywanymi w muzyce cygańskiej są: skrzypce, gitara, akordeon, harfa, cymbały i kontrabas.

Temat Romów bywał częstym motywem w operach i operetkach, tak w egzotycznych librettach, jak i w stylizacji muzycznej. Tu za przykłady można podać chociażby *Carmen* Georges'a Bizeta albo *Barona cygańskiego* Johanna Straussa. Wśród kompozytorów znaczących w twórczym przetwarzaniu wątków muzyki romskiej możemy wyróżnić też Franciszka Liszta.

Legendą w świecie muzyki zarówno romskiej, jak i jazzu otoczony jest niezwykle utalentowany belgijski gitarzysta Django Reinhardt. Na skutek pożaru w taborze doznał on dotkliwych poparzeń ciała. Lekarze nie dawali mu wielkich szans na powrót do gry na gitarze, ponieważ stracił władzę w czwartym i piątym palcu lewej dłoni. Django opracował jednak unikatową techniką gry na gitarze, polegającą na graniu solówek zdrowymi palcami z niewielką pomocą pozostałych sparaliżowanych. Wykonywał to w tak sprytny sposób, że nikt

nie przypuszczał, aby miał jakiegokolwiek problemy zdrowotne. Międzynarodową popularność Reinhardt zdobył dzięki założonemu przez siebie zespołowi Quintette Du Hot Club De France. Do najbardziej znanych utworów Django Reinhardta należą *Belleville*, *Nuages*, *Swing 42* i *Minor Swing*. Dziś działa wiele zespołów kontynuujących muzyczną stylistykę Django Reinhardta. Najbardziej znani wirtuozi tego typu to Stochelo Rosenberg (i jego Rosenberg Trio), Birelli Lagrene, Yorgui Loeffler.

Jest też wielu współczesnych artystów, kompozytorów i aktorów pochodzenia romskiego, w których sztuce trudno się dopatrzeć elementów romskiej odrębności. W Ameryce największą gwiazdą pochodzenia romskiego był król rock and rolla Elvis Presley. Wśród artystów europejskiej sceny muzycznej aktualnie znana jest niemiecka piosenkarka pochodzenia nigeryjsko-romskiego – Ayo.

Popularną aktorką romskiego pochodzenia była Pola Negri. Jej ojciec był słowackim Romem, a matka Polką. Karierę rozpoczęła w Polsce, ale szybko stała się gwiazdą Hollywood. Wystąpiła m.in. w takich filmach jak: *Niewolnicy zmysłów* czy *Arabella*. Później grała w kilkunastu niemieckich produkcjach, największą jednak sławę przyniosły jej filmy amerykańskie: *Hiszpańska tancerka*, *Zakazany raj* czy *Hotel Imperial*.

Do najważniejszych twórców kina tamtych czasów należy również Charlie Chaplin. Wystąpił on w takich filmach jak: *Gorączka złota*, *Brzdąc* czy *Włóczęga*. Był reżyserem, scenarzystą oraz kompozytorem. Kolejną cenioną postacią kina hollywoodzkiego z interesującego nas kręgu jest Rita Hayworth. Swoją karierę zaczynała jako tancerka flamenco, wraz ze swoim ojcem występowała na pokazach tańców hiszpańskich. Zasłynęła w filmie *Gilda*, w którym zagrała główną rolę, dzięki czemu stała się jedną z najbardziej wpływo-

wych postaci Hollywood w tamtych czasach. Popularność zdobył także aktor Bob Hoskins, który wcielał się w rolę m.in. takich postaci jak Winston Churchill czy też Benito Mussolini. Kolejnymi laureatami Oscara o pochodzeniu romskim są: znana hiszpańska aktorka Penélope Cruz Sánchez oraz aktor Sir Michael Taine. Znane osobistości to m.in.: scenarzysta, reżyser, producent i kompozytor – Tony Gatlif, aktor Yul Brynner, gitarzysta i basista Birélli Lagrene, wirtuozi skrzypiec: János Bihari i Roby Lakatos, oraz piosenkarze: lider zespołu Aerosmith – Steven Taylor oraz Engelbert Humperdinck.

W Polsce artystą, aktorem i autorem tekstów był Michaj Burano, jeden z pionierów bigbitu w naszym kraju, który karierę muzyczną rozpoczął z zespołem Czerwono-Czarni. W połowie lat 70. wyjechał do Los Angeles, gdzie otworzył własną wytwórnię płytową Arlow Land. Obecnie mieszka w USA, gdzie do dziś tworzy. W kraju najbardziej znana jest obecnie Edyta Górniak, która była pierwszą polską piosenkarką uczestniczącą w Konkursie Piosenki Eurowizji, w którym zajęła drugie miejsce. Od tego czasu, czyli od 1994 r., nikt z polskich artystów nie zaszedł w konkursie Eurowizji tak daleko.

W 1948 r. w Polsce powstał Cygański Zespół Pieśni i Tańca ROMA prezentujący tradycyjny folklor Romów polskich. Twórcą i pierwszym dyrektorem ROMY był Nano Senior Madziarowicz. W 1971 r. zespół został oficjalnie afiliowany przy Estradzie Poznańskiej. Jego dyrektorem i kierownikiem artystycznym został Władysław Iszkiewicz. ROMA koncertowała z powodzeniem w Polsce i za granicą, m.in. w NRD, Francji, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. W 1978 r., w czasie tournée po Szwecji, prawie cały skład zdecydował się nie wrócić do Polski. W 1984 r. zespół został reaktywowany, opierając się na grupie Romów z Wrocławia. Zespół działał początkowo przy Agencji Artystycznej Impart z Wrocławia pod

nazwą ROMANIA. Po kilku miesiącach wrócił do Estrady Poznańskiej, gdzie funkcjonował pod swoją dawną nazwą i został poszerzony o grupę tancerzy i skrzypków z dawnej ROMY, którzy zdecydowali się wrócić do Polski. Nowa ROMA otrzymała bardziej profesjonalną opiekę artystyczną. Współpracowali z nią zawodowi choreografowie i muzycy. Kostiumy szyto w Teatrze Wielkim w Warszawie. Zespół koncertował w wielu krajach świata, w tym w Stanach Zjednoczonych. Brał też udział w produkcji filmów i programów rozrywkowych TVP (m.in. *Wiosenne wody* z Nastassją Kinski). W 1991 r. zespół rozpadł się ponownie. Część artystów wyjechała za granicę, a część utworzyła własne zespoły lub rozpoczęła kariery solowe. Tak w różnych regionach Polski zaczęły funkcjonować i występować nowe zespoły tworzone przez artystów ROMY, przedstawiające folklor cygański. Wówczas bardzo znana w Polsce była wokalistka Randia.

Niestety w tym samym czasie bardzo popularna stała się muzyka disco polo. Niektórzy artyści romscy zaczęli stylizować muzykę cygańską w tym kierunku, ze szkodą dla pozostałych. Obecnie muzyka cygańska jest często kojarzona z muzyką disco polo, w której repertuarze występuje wiele piosenek o tematyce romskiej. Kto z nas nie słyszał piosenek *Cyganeczka Zosia*, *Ore ore*, *Hej Cyganie?* Tekst najsłynniejszego *Ore ore* napisała Agnieszka

Osiecka. Jest to przerobiony romans Cyganów rosyjskich o tytule *Paszo wesz*.

Wiele zespołów jest tworzonych przez Polaków podszywających się pod Romów, co niestety deformuje obraz muzyki cygańskiej. Także cygańskie stroje sceniczne coraz częściej nie wyglądają tak jak powinny i nie mają nic wspólnego z tradycjami. Zdobione są cekinami, przebarwione, przyozdobione bardziej niż bożonarodzeniowa choinka. A przecież prawdziwe stroje cygańskie to motywy kwiatowe, falbany, prostota i orientalizm. To wszystko sprawia, że Romowie starają się ukazywać właśnie tę prawdziwą muzykę, graną w taborach w jej naturalnym brzmieniu.

Romanse w cieniu skrzypiec to projekt realizowany na żywo pod kierownictwem Michała Półtoraka z Piwnicy pod Baranami, który ma na celu prezentowanie tradycyjnej muzyki cygańskiej niestylizowanej. Na koncertach można zobaczyć i usłyszeć piękne cygańskie głosy, romanse i pieśni bałkańskie oraz żywiołowy taniec.

Niewątpliwie Romowie mieli ogromny wpływ na kulturę zarówno europejską, jak i światową. Są narodem kochającym i rozumiejącym muzykę, niezwykle utalentowanym. Warto poznać ich rdzenną muzykę, nie zważając na to, co wydaje się cygańskie, ani na stereotypy. Muzyka powinna łączyć, nie dzielić.

Justyna Matkowska jest młodą, piękną i utalentowaną piosenkarką, jedną z wychowanek *Warsztatów piosenki artystycznej* w Pęzinie. Aktualnie prowadzi własną agencję koncertową, występuje też w widowisku muzycznym *Romanse w cieniu skrzypiec*.

Witold Korczyński

DWIE REWOLUCJE



Dziwny tytuł, bo o jakich rewolucjach możemy mówić, kiedy tematem jest taniec, muzyka. Bo cóż to jest rewolucja? Gwałtowne zdarzenie lub ciąg zdarzeń w krótkim okresie. Ciąg zdarzeń nieodwracalnie zmieniających dany stan rzeczy, zjawisk, zachowań, obyczajów, stosunków międzyludzkich itp. Dlaczego dwie rewolucje? Ano dlatego, że właśnie mija dokładnie dwieście oraz sto lat od dwóch niezwykle istotnych wydarzeń, które zrewolucjonizowały taniec i towarzyszący mu sposób zachowania się osób tańczących, towarzyszącą mu muzykę, sposób jej wykonywania, odtwarzania i utrwalania.

Pierwsza rewolucja to rok 1815, czas kongresu wiedeńskiego „porządkującego” Europę po Napoleonie. Na kongres przybyło, między innymi, poselstwo cara Rosji. Wraz z nim przybyli z Petersburga oryginalni muzycy – Finowie (ówczesnie Finlandia należała do Rosji), którzy na towarzyskich wieczorach grali swoje narodowe tańce, a jeden z nich – walc – okazał się największym, pozapolitycznym sukcesem tego kongresu. Natychmiast podchwycili go wiedeńscy muzycy i po krótkim czasie zaczęła go tańczyć cała Europa, ale z wyjątkiem zachowawczej, purytańskiej Anglii.

Cóż było powodem triumfu walca? Otóż po raz pierwszy na salonach pojawił się taniec, w którym można było (bezkarnie) objąć nawet obcą kobietę i wraz z nią szaleńczo, jak na owe czasy, wirować po sali. Była to zaiste rewolucja: tancerze trzymali się wzajemnie oburącz, choć nadal zachowywali „bezpieczny” dystans ciał, ale już zdarzały się w trakcie tańca niby przypadkowe przytulenia. I to było właśnie to, co spowodowało, że walc nazwano „tańcem miłosnych uczuć”. Przy tej okazji warto zauważyć, że wielu twórców filmów historycznych dotyczących tego okresu (np. w przypadku różnych wersji *Wojny i pokoju*) popełniło błąd, każąc Nataszy Rostowej tańczyć na balu walca. To był rok 1812, więc jeszcze przed kongresem wiedeńskim, i na balach jeszcze nigdzie walca nie tańczono, w Rosji też nie. Ten fakt przeoczył też Lew Tołstoj, pisząc swoją powieść.

Wcześniej była wspomniana Anglia, gdzie walc się nie pojawił. Dopiero w Stanach Zjednoczonych, w Bostonie, w 1865 r. po raz pierwszy zatańczono walca, ale i tak w bardzo wolnym, nobliwym tempie i stamtąd ten wolny walc, zwany boston, dotarł do Anglii, gdzie konsekwentnie tańczono go wolno i dostojnie – odtąd ta odmiana walca była nazywana wal-

cem angielskim. Podobnie i tutaj popełniane są błędy. Juliusz Dankowski, w skądinąd niezwykle ciekawej książce *Jeniec Europy*, traktującej o pobycie Napoleona na Wyspie św. Heleny, „pozwala” tańczyć angielskim oficerom i ich żonom walca na przyjęciach organizowanych przez żonę angielskiego gubernatora wyspy. Ze względów etykietałnych było to niemożliwe, pomijając fakt, że angielscy muzycy zapewne walca nie znali.

Od tego historycznego 1815 r. przez okres stu lat walc był głównym salonowym tańcem towarzyskim. Tańczono również kadryla, polkę, ale i te tańce były „przyzwoite” – ciała tancerzy nie stykały się. No i w 1913 r. nastąpiła w Europie – zapoczątkowana w Paryżu – druga taneczna rewolucja. W tymże roku zbiegły się niezwykle istotne dla tańca towarzyskiego dwa fakty. Grupa „złoty” argentyńskich młodzieńców z najbogatszych rodzin Buenos Aires wynajętym statkiem przybyła do Marsylii, skąd dotarła do Paryża. Przypłynęło z nimi kilku muzyków oraz dziewczęta, dziś byśmy powiedzieli: z agencji towarzyskiej. No i zaczęli balować w paryskich lokalach, tańcząc ze swoimi partnerkami do oryginalnej, niezwykle rytmicznej muzyki. Tańczyli w bulwersujący sposób, ściśle objęci, przytuleni do siebie, ba, wtuleni w siebie. Dla paryskiego półświatka, a i na paryskich salonach, była to rewelacja. Tańczyli, improwizując kroki tańca, często tylko chodząc rytmicznie, co było i jest o tyle proste, że to rytm na cztery czwarte, w pewnym sensie rytm marsza.

Jednocześnie w tym samym 1913 r. przybył do Paryża ze Stanów Zjednoczonych tancerz teatrzyków rewiiowych, aranżer choreografii – Harry Fox, taki ówczesny Fred Astaire. *Nota bene* pochodził on z Bostonu, w którym czterdzieści osiem lat wcześniej po raz pierwszy zatańczono walca. Przybył do Paryża, aby popularyzować swój taniec, wykonywany do żywej, szybkiej muzyki amerykańskiego jazzu – w 1914 r. Floryd Clenden opisał ten

taniec w książce *Foxtrot, jak tańczy Mister Lis*. Harry Fox zademonstrował wtedy w Paryżu uproszczoną wersję kroków tego tańca, późniejsze słynne „dwa na jeden”. Ten krok spon-tanicznie podchwycili szalejący w Paryżu argentyńscy młodzieńcy i wkrótce cały Paryż (a niedługo cała Europa) zaczął właśnie tak tańczyć ten egzotyczny, zamorski taniec – TANGO.

Tuż przed wybuchem wojny światowej (jeszcze wtedy nie nazywanej pierwszą) młodzi Argentyńczycy wrócili do Buenos Aires z krokiem Foxa, krokiem „dwa na jeden”, i na argentyńskich salonach zaczęto właśnie tak „spokojnie” tańczyć. Oczywiście były pary tańczące w sposób bardziej wyrafinowany, sceniczny, ale w lokalach tanecznych, kawiarniach zwykli ludzie tańczyli na „europejską” modłę. Potwierdzają to argentyńskie filmy fabularne z tematem tanga, a takich kręcono w Argentynie i dla Argentyny najwięcej. Niestety dla tego kraju i dla miłośników tanga nadszedł tragiczny rok 1935. W katastrofie lotniczej pod Medellin w Kolumbii zginął największy śpiewak tanga Carlos Gardel – wracał wówczas z USA, gdzie grał w filmie. W tym miejscu chciałbym przypomnieć wszystkim tancerzom, organizatorom milong, że właśnie chcąc uszanować pamięć o Carlosie Gardelu, nigdy i nigdzie nie tańczy się tanga *Adios Muchachos*, bo to było ostatnie tango, jakie wykonał przed swoją śmiercią.

W tym też czasie skończył się dawny okres tanga, jego brzmienia, ponieważ pojawiły się nowe mikrofony studyjne i teraz muzyka odtwarzana z płyt (ciągle szelakowych na 78 obr./min) brzmiała pełniej, bardziej przestrzennie, bo była nagrywana przez kilka mikrofonów – dawne nagrania, na jeden centralnie umieszczony mikrofon, były, jak wtedy mówiono, „płaskie”.

Ze śmiercią Gardela umarło też tango tańczone w prosty sposób. Pojawiły się nowe

wyrafinowane sposoby tańczenia, ale w Europie i na całym świecie, nawet w egzotycznej, mocno izolacjonistycznej Japonii, tańczono nadal krokiem Foxa, teraz już słynnym „dwa na jeden”.

Z ewolucją sposobu tańczenia następowała ewolucja w muzyce, coraz więcej europejskich i amerykańskich orkiestr grało tango inaczej niż grano w Argentynie. Decydował o tym skład grającego zespołu. Niezwykle istotny był fakt, że zespoły argentyńskie nie miały w swoim składzie instrumentów perkusyjnych (po tym się rozpoznaje autentyczność argentyńskich nagrań). Ich rolę pełniły i nadal pełnią bandoneony, co powoduje, że rytm jest mocno akcentowany i niejako jednostajny. Natomiast orkiestry, z pobłażaniem nazywane w Argentynie „kontynentalnymi”, korzystając z rozbudowanych perkusji, zarzuciły bandoneony na rzecz melodyjnych akordeonów, no i ich tanga brzmiały teraz bardziej śpiewnie.

Na niesamowitą jak na owe czasy ekspansję muzyki tanecznej „tango” decydujący wpływ miał rozwój fonografii, który ze względów technicznych niestety narzucił twórcom i wykonawcom muzyki ograniczenia czasowe. Ówczesna płyta „grała” maksymalnie 3,5 minuty. Oczywiście można było tłoczyć płyty o większej średnicy, ale firma PATHE, praktycznie monopolista na rynku fonografów, narzuciła standard mechanizmu obracającego płytę w miarę równo, właśnie na te maksimum 3,5 minuty. To spowodowało, że komponowano utwory tylko o takiej długości – ubolewał nad tym król kompozytorów tanga, Francisco Canaro, który marzył o większych, dłuższych utworach, ale producenci płyt rządząli wtedy bezdyskusyjnie. To techniczne ograniczenie doprowadziło przez lata do niejako zakodowania nam, że piosenka to około 3 minuty i nawet teraz w epoce płyt długo grających – piosenki ponad 6–7-minutowe już nas nużą.

Natomiast jeżeli cofniemy się do XIX stulecia, do epoki walca, to okazuje się, że wtedy komponowano je, a przede wszystkim grano o wiele dłużej. Wiązało się to z całym rytuałem towarzyskim, czyli czasem potrzebnym na podejście do wybranej damy, zapytaniem osoby jej towarzyszącej o zgodę na taniec, spokojnym wprowadzeniem partnerki na parkiet, złożeniu jej ukłonu, wolnym podaniu jej swojej ręki, delikatnym ujęciu w pasie i dopiero teraz zaczynano tańczyć – a orkiestra (zespół grajków) grał już nawet i pięć minut. Tańczono (w zależności od wielkości balowej sali) kilka rund – obejmując parkietu w koło i zabierało to około 10–15 minut. Zatem łącznie jeden taniec trwał nawet 20 minut.

Te dwie „rewolucje” z 1815 i 1913 r. właściwie bezpośrednio wywołały zmiany w ubiorze, a nawet wymusiły pewne zachowania w sferze higieny osobistej. W ubiorach męskich walc był bezpośrednim sprawcą pojawienia się odpinanych kołnierzyków, mankietów, a nawet całych frontów koszul, tzw. gorsów. Wiązało się to z faktem, że przetańczony jeden walc (nie mówiąc o szybszym galopie czy tym bardziej polce) wyciskał z tancerza siódme poty, a tu trzeba było lub wypadało zaprosić kolejną damę do tańca, więc delikwent wymykał się na chwilę do męskiej garderoby i w kilka chwil wymieniał kołnierzyk, mankiety i gors koszuli, robił to niezwykle sprawnie, bo nie wymagało to zdejmowania fraka. Panowie z reguły zjawiali się na balu z małym nesese-rem, w którym mieli po kilkanaście (tak, tak) kompletów do wymiany. *À propos* fraka: on też został skrojony tak a nie inaczej właśnie z powodu walca, z przodu był krótko przycięty do pasa, aby nie krępował kroków tancerza, z tyłu miał dwie długie poły (ogony), które nawet grubasom wyszczuplały sylwetkę.

Jeżeli chodzi o kobiecą modę, to właśnie tango było przyczyną największej rewolucji. Poszły precz gorsety, tiurniury, okazało się, że kobiety mają nogi (i to jakie), sukienki skróciły się

do pół łydki, pojawiły się specjalnie zaprojektowane do tańczenia tanga buciki na około 5–7-centymetrowym obcasie, z pełną piętą i paseczkiem opinającym nogę w kostce.

Ale tango przede wszystkim wyzwoliło kobiety z dotychczasowej „towarzyskiej” zależności od mężczyzn. Kobieta sama decydowała o tym, z kim chce tańczyć, zapraszana przez potencjalnego partnera tylko spojrzeniem i tylko spojrzeniem odpowiadała przyzwalając bądź zniechęcając. Zjawiała się coraz częściej w tanecznym lokalu SAMA i wtedy tańczyła z ? – partnerem, który zjawiał się do jej dyspozycji, niejako na zamówienie. Byli to fordansery (dla samotnych panów – fordanserki) zatrudniani przez właścicieli tanecznych lokali. Ich popularność nawet znalazła swój obraz w tangu *Gigolo* (1929, muzyka: Leonello Casucci, polskie słowa: Marian Hemar):

*Mały gigolo, piękny gigolo
tańczy co noc na dansingu,
mały gigolo, piękny gigolo
biedny wiotki paż w smokingu.*

*Milczy całą noc, tańczy całą noc –
przecież więcej nic nie umie,
taki jest jego los, gdy się kończy jego tango,
on kłania się i znika w tłumie.*

Chciałbym jednak zwrócić uwagę na to, że na ogół hiszpańskojęzyczne teksty do argentyńskich tang nie mają zwrotek refrenowych. Są to krótkie opowiadania, przeważnie na temat relacji Ona–On. Przykładem może być moje najukochańsze tango *A media luz* (1925, muzyka: Edgardo Donato). Napisałem do niego pierwsze polskie słowa (i było to w ogóle „moje” pierwsze tango, które intuicyjnie napisałem „po argentyńsku”, bez refrenów).

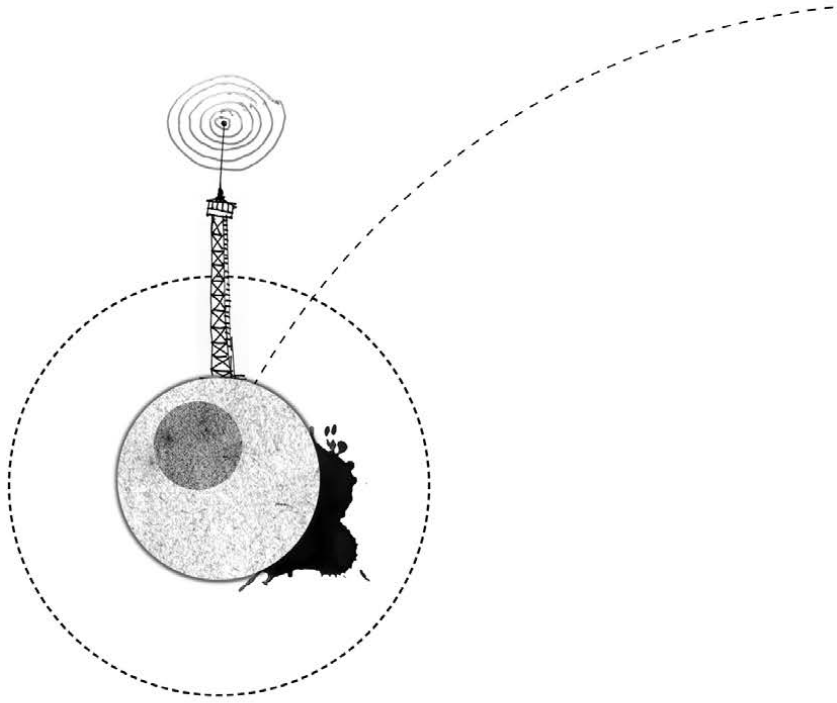
Autorowi tekstów polskich najwięcej problemów stwarza sama muzyka tang, bo zostały

one skomponowane pod właściwość języka hiszpańskiego – na ogół poszczególne wersy hiszpańskich tekstów są krótkie i z reguły kończą się słowem jednosylabowym. W tangu *A media luz* jest osiem takich zwrotek, w których wersy są krótkie, na przemian sześciocyfrowe i siedmiosylabowe, i na każde cztery wersy jednej zwrotki trzy kończą się słowem jednosylabowym. To było trudniejsze od ułożenia krzyżówki – tym bardziej że zbiór takich słów winien mieć jakiś sens. Świetny znawca tanga, redaktor muzyczny w Radio Katowice Jerzy Płaczkiewicz, uznał moje słowa za bardzo udane i właśnie on podkreślił, że napisałem je „idealnie w klimacie argentyńskiego tanga”. Ta pochwała spowodowała rozwój mojej „choroby” i do tej pory „napisało mi się” ponad 160 tekstów.

Z reguły treścią tang jest miłość, zdrada, porzucenie, pogarda, żal za tym, co minęło, śmierć, tylko czasem kończą się one nadzieją, że ktoś powróci, zapomni, przeprosi, ale to jest tylko nadzieja – nigdy jej spełnienie. Tak jest w tekście właściwie pierwszego w świecie tanga, które Angel Villoldo skomponował w 1905 r. To słynne *El Choclo*. To były pierwsze opublikowane nuty tanga. Drugim zapisanym nutami było tango *Hotel Victoria*, które skomponował Feliciano Latasa w 1906 r. w Hiszpanii. Tango Angela Villoldo śpiewała kiedyś Violetta Villas w stylu *à la Las Vegas*, bo to była wersja „amerykańska” zatytułowana w USA jako *Pocałunek ognia*.

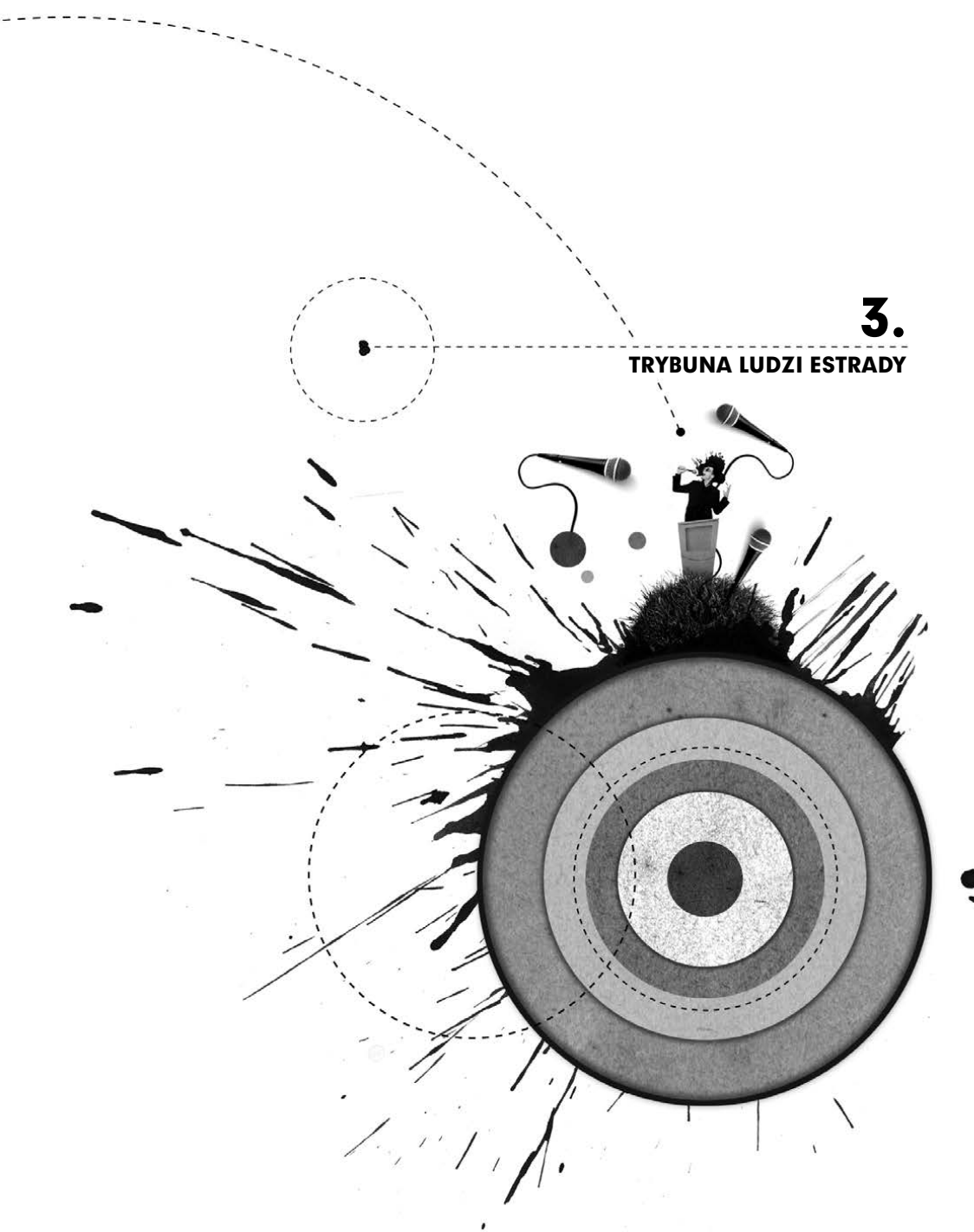
Słowa: „co było, przeminęło, nigdy już nie wróci” – zaczynające polską (moją) wersję *El Choclo* – to też mój żal, może tęsknota za dawnym czasem tanga, którego schyłek pamiętam jeszcze z młodości. Tęsknota za czasem tanga, który doskonale oddał w swojej powieści *Mężczyzna, który tańczył tango* Arturo Perez-Reverte.





3.

TRYBUNA LUDZI ESTRADY





Jan Poprawa

OD REDAKTORA

Proponujemy naszym P. T. Czytelnikom nową formę poznawania rozległej sfery – piosenki. Poznawania przez słuchanie ludzi, którzy mają bezpośredni na sferę tę wpływ. Zarówno na sztukę, jak i na fascynującą „niecodzienną codzienność” tworzącego ją środowiska.

Jak łatwo zauważyć – część ta dość wyraźnie różni się od pozostałych rozdziałów „Piosenki”. Tamte były zbiorami przemysłów wywołanych przez piosenkę jako zjawisko historyczne, estetyczne, artystyczne, a nawet społeczne (rozdział pierwszy). Albo dotyczyły nieco wyabstrahowanego z synkretycznej całości (jaką jest piosenka) problemu słowa, jego piękna i sensu (rozdział drugi). W innych miejscach zawartość „Piosenki” była pochodną konieczności dokumentowania zjawisk, zwłaszcza tak kruchych i ulotnych jak piosenka (rozdziały piąty i szósty). Nawet krótki rozdział trzeci, nazwany na wyrost *Konteksty kulturowe*, miał zasugerować autorom nowe pola przyszłych obserwacji.

To, co przeczytacie w rozdziale czwartym „Piosenki” 2015, odróżnia się od innych jej części w sposobie opowiadania, w języku. Postanowiliśmy oddać głos ludziom mającym nie tyle pośredni (jak badacze, krytycy czy recenzenci), ile bezpośredni wpływ na dzisiejszą naszą sztukę piosenki. Chcieliśmy stworzyć swoistą „trybunę ludzi”, na której weterani mogliby wspominać, młodzi się przedstawić albo – jak to młodzi, w wiecznej niecierpliwości swojej – pobuntować. Prosililiśmy twórców, animatorów *etc.* o wypowiedzi

w pierwszej osobie spisane (jeśli nie osobiście – to przez słuchaczy nierozszczepiających sobie pretensji do pouczania czy polemizowania z poglądami naszych bohaterów). To rodzaj eksperymentu, który być może w przyszłości będziemy kontynuować, rozwijać. Choćby po to, by środowisko twórców polskiej piosenki, bardziej od innych zatominowane, mogło wypowiedzieć (wielogłosny) własny. By śpiewak czy gitarzysta nie musiał czekać na możliwość wykrzyczenia się w parlamencie. Nasza trybuna już czeka.

Dodatkową wartością tego pomysłu (jak sądzimy) jest odkrycie, właśnie w środowisku artystów, potencjalnych badaczy, krytyków czy komentatorów. W ostatnich latach wielu praktyków poczyniło na tym polu udane próby. Również na łamach „Piosenki” czytamy na przykład teksty Moniki Chrzanowskiej, Piotra Kajetana Matczuka, Lidii Kopani, Jarosława Wasika, Marcina Binasiaka, Mirosława Bogonia, Justyny Matkowskiej, Leszka Kazimierskiego, Martyny Ciecieręgi, Sylwii Gawłowskiej – artystów na estradach wciąż czynnych. Nawet pobieżny rzut oka na listę gości naszej „trybuny” pobudzi apetyt nie tylko na słuchanie, lecz także na czytanie oryginalnych wynurzeń Ewy Domagały, Agnieszki Grochowicz, Pawła Odorowicza i innych.

Forma wypowiedzi w tym dziale jest dowolna. Czasem pomieszczymy drobiazgi miary dłuższego esemesa, czasem komunikaty, czasem wspomnienia. Język ich jest (ma być!) potoczny, własny. Wiele sobie po tym Hyde Parku obiecujemy.

ARTUR ANDRUS

KAŻDA PIOSENKA JEST PRZYGODĄ

z Arturem Andruszem rozmawia Teresa Drozda



Drozda: „*Cyniczne córki Zurychu*” – to tytuł Twojej nowej płyty, będący tytułem jednej z piosenek. Mnie jednak zainteresował booklet, czyli książeczka płycie towarzysząca. Nagrałeś płytę do czytania czy do słuchania?

Andrus: Staram się łączyć jedno z drugim, bo lubię dosyć dużo mówić. Mógłbym nagrać płytę, na której każda piosenka byłaby wprowadzana komentarzem, ale pewnie przy trzecim odsłuchaniu mogłoby się to znudzić. Pomyślałem zatem, że komentarze do piosenek umieszczę w książeczce. A że się rozrosła... cóż.

Wytrąciłeś pałeczkę wszystkim kolegom dziennikarzom, którzy już nie mogą pytać Cię o poszczególne piosenki, bo wszystko wyluszczyłeś w odautorskim komentarzu. To bardzo niekoleżeńskie.

Oj, znajdziemy na pewno jakieś tematy do rozmowy, poza tym w książeczce zapisałem stan na dzień wydania płyty. Piosenki już żyją własnym życiem i na pewno będzie się wokół nich działo coś, o czym będzie można opowiadać.

Co chciałbyś, żeby się działo?

Żeby tworzyły się anegdoty związane z tymi piosenkami. Bywa, że moje piosenki zaczynają żyć własnym życiem i najbardziej interesuje mnie właśnie to ich drugie życie. Pisząc tekst, mniej więcej poznaję piosenkę; jak nauczę się muzyki, którą kompozytor dokomponuje do tego tekstu, to już w ogóle znam całą piosenkę. Dlatego bardzo interesuje mnie to, co dzieje się później: jak piosenka dociera do ludzi, jak ją odbierają, jak zaczynają się z nią identyfikować. Okazało się na przykład, że mnóstwo kobiet identyfikuje się z bohaterką piosenki *Baba na psy*. Podchodzą do mnie i mówią: pies może niekoniecznie rudy, ale to jest piosenka o mnie.

Drugie życie dostała też „Królowa nadbałtyckich raf”.

Marzyłem o tym, by napisać piosenkę, która trafi do lokali tanecznych. Sam tańczę średnio i ten kompleks starałem się wyleczyć, pisząc piosenkę *quasi*-dancingową. I dostaję sygnały, że to się udało, choćby filmiki z wesela, które rozpoczyna się od tego utworu, bo

tak zażyczyli sobie państwo młodzi. Drugie życie dostała też piosenka o chórach *Dam ci ptaszka* z płyty *Mysliwiecka*. Dostałem nagranie z Kielc, które było rejestracją nie-samowitego dla mnie wydarzenia. Na rynku w Kielcach zebrało się kilkanaście świętokrzyskich chórów, które razem wykonały tę piosenkę: „Zamiast bać się czarnej dziury, lękać się imperium zła, ludzie zakładajmy chóry, wszędzie gdzie się da”. Miałem kompleks chórów, bo nigdy w żadnym nie śpiewałem, a za sprawą jednej piosenki stałem się częścią wielu.

Piosenki o chórach łączą płyty „Mysliwiecka” i „Cyniczne córki Zurychu”, bo na nowej płycie znalazła się piosenka o chórach dwa.

Tak, *Twarz Moniuszki*. Na *Mysliwieckiej* śpiewał chór męski, więc tym razem pomyślałem, że trzeba założyć chór mieszany. Jednak mieliśmy kłopot z doбором kadr. Śpiewających kolegów mam wielu, śpiewających koleżanek – mniej, ale uświadomiłem sobie, że przecież koledzy mają żony, niejednokrotnie kształcone muzycznie. Poprosiłem więc kolegów o udostępnienie żon do występu w chórze mieszanym na potrzeby tego jednego utworu. Żony przyjechały, nagrały i piosenka jest na płycie. Od razu zaznaczam, że nie występuję w tym utworze. Jest na mojej płycie, bo go napisałem – to po pierwsze, Po drugie – jestem zdania, że wszelkie (nieco szalone) działania artystyczne, łącznie z nagrywaniem płyt, mają sens tylko w kontekście towarzyskim. Z zachwytem parę razy słuchałem tego, co robi pianista, z którym od lat współpracuję – Wojtek Stec – w sferze chóralnej. Wojtek, mieszkając w Poznaniu, prowadził przez wiele lat normalny prawdziwy profesjonalny chór. Kiedy wymyśliłem sobie chóralny utwór na płytę *Mysliwiecka*, uznałem, że trzeba skorzystać z tego, co Wojtek potrafi. On skomponował muzykę i zaaranżował na głosy. Rozwijamy ten żarcik towarzysko na płycie *Cyniczne córki Zurychu*.

A dlaczego Ty nie zaśpiewałeś?

Bo bym popsuł. Czy wiesz, jak trudno śpiewać się w chórze? Tam trzeba się dokładnie trzymać tego, co wymyślił kompozytor. Śpiewać trzeba równo z innymi, a ja nie uznaję równo z innymi. Jak jestem sam, koledzy muzycy muszą równo ze mną. Nadążyć lub poczekać na to, co śpiewam. Gdybym miał dołączyć do mojego chóru mieszanego – płytę nagrywalibyśmy rok. *Twarz Moniuszki* to typowo towarzyski fragment płyty, mój tekst, który Wojtek zaaranżował na chór, a zaśpiewali koledzy z Grupy MoCarta, ich żony, żona naszego saksofonisty i nasza managerka.

Jak powstają Twoje piosenki? Budzisz się rano i wiesz, że o czymś napiszesz?

Albo budzę się rano i nie wiem, że o czymś napiszę. Są tylko dwie metody, wiem albo nie wiem. A piosenki powstają zwykle w najdziwniejszych okolicznościach i przy najróżniejszych okazjach. Są takie, które piszą się od razu, inne miesiącami ciągną się za człowiekiem. Choćby *Baba na psy* pałętała mi się gdzieś po zwojach mózgowych, ale dopiero jak się pojawił przymus zaśpiewania w programie telewizyjnym nowej piosenki, bo nie wyjdę przecież kolejny raz z *Pilem w Spale, spałem w Pile*, to usiadłem i napisałem całość. Zatem piosenki powstają, jak to zwykle bywa, czasami przypadkiem, czasami po ciężkich mękach. Potem tylko trzeba się zastanowić, czy to, co powstało, zostaje, czy nie.

A kto robi tę selekcję, Ty sam? Czy jakieś zaufane gremium?

Metoda jest jedna: trzeba sprawdzić piosenkę przed publicznością. Wychodzę z nowymi piosenkami i jak widzę, że coś nie do końca działa tak, jak sobie wymyśliłem, to albo kombinuję, próbuję coś jeszcze poprawić, zmienić, zastanowić się, czy jeszcze można coś z tym zrobić, albo stwierdzam, że niestety

nie, że to piosenka jednorazowa, przydała się w konkretnej sytuacji, ale nie ma potrzeby, by istniała dłużej. Aczkolwiek – są i niespodzianki. Płytkę rozpoczyna piosenka *Nie zaczynaj*. Powstała do programu telewizyjnego. Robert Górski z Kabaretu Moralnego Niepokoju poprosił, bym napisał piosenkę o tym, że oni tak zaczynają, zaczynają i nie mogą zacząć. Wykonałem zamówienie i byłem przekonany, że to jednorazowy utwór, do tego konkretnego programu. Okazało się jednak, że to piosenka, która świetnie sprawdza się jako rozpoczęcie recitali. Wyjście na początku i powiedzenie ludziom, że w ogóle nie ma sensu zaczynać tego, co tu za chwilę się wydarzy, jakoś tak optymistycznie nastraja wszystkich na cały wieczór.

To patent, który stosuje Andrzej Poniedziałki, zaczynając swoje recitale od piosenki „Chyba już można...”, ale pewnie nie tylko on.

Jak się odpowiednio na początku zniechęci ludzi do siebie, to potem łatwiej zaskoczyć ich tym, co się jednak robi na scenie.

A pisanie na zamówienie? Dla innych?

Piosenki piszę przez siebie i to czuć. Dlatego rzadko pisuję dla innych. Napisać tekst tylko dlatego, że ktoś świetnie śpiewa, to dla mnie słaba motywacja, więc nie wyobrażam sobie, że nagle stanę się zawodowym, piszącym na zamówienie tekściarzem. Ale dla siebie i dla przyjaciół zawsze chętnie coś skrobnę. Bo pisanie dla przyjaciół – to jak pisanie dla siebie.

Chcę Cię poprosić o trochę poważniejsze rzeczy, o Twoje życie w Warszawie. Jak czułeś się tu kiedyś, a jak dziś?

Przyjechałem tu na studia. Warszawa z tamtego czasu zaciera mi się w pamięci, bo po prostu mnie przerażała. To normalna reakcja, kiedy przyjeżdża się z małego galicyjskiego miasteczka, z Sanoka, które się dodatkowo kocha, chce się tam być i ma się tam przyjaciół

i rodzinę. I nagle człowiek wyrwa się w miejsce, do którego może się dostać, jadąc 11 godzin pociągiem. Tyle czasu w latach 90. trwała podróż z Sanoka do Warszawy. Perspektywa mieszkania w stolicy też mnie nie zachwycała. Wszystko zaczęło się zmieniać, kiedy pojawiło się radio. Poczułem, że to moje miejsce i że chciałbym w radiu spędzić resztę mojego zawodowego życia. Zacząłem też pomału obrać w ludzi, przyjaciół ze studiów, znajomych, kolegów z pracy. Poznałem też ludzi, którzy zaczęli pokazywać mi, że ta Warszawa, chociaż ma fragmenty nieprzyjemne, jest miastem, w którym można się zakochać. Taką osobą była dla mnie Stefania Grodzieńska, która urodziła się przecież w Łodzi i Łódź kochała, ale Warszawa była jej najukochańszym miastem. Rozmawiałem też z takimi ludźmi jak Jarema Stępowski. Nie mogę powiedzieć, że byśmy się jakoś znali, po prostu dzięki radiu do niego trafiłem. Nasze rozmowy zawsze powodowały, że zaczynałem się zastanawiać, co jest w tym mieście takiego, że chce się w nim szukać pięknych elementów i akcentów, takich właśnie do zakochania.

Mieszkam tu już dwadzieścia pięć lat i trwało trochę, nim się do siebie nawzajem przyzwyczailiśmy, ja do Warszawy i Warszawa do mnie. Teraz kiedy mówię, że jadę do siebie, do swojego miasta, mam na myśli Warszawę, chociaż Sanok nadal traktuję jako swoje miejsce. Mam więc takie jedno duże i jedno małe swoje miejsce, i to jest bardzo dobry zestaw.

Kiedy przyjechałeś tu dwadzieścia pięć lat temu, przyszło Ci do głowy, że w 2015 r. zaśpiewasz w Teatrze Muzycznym Roma? I to nie pierwszy raz?

Kiedy przyjeżdża się do Warszawy, ma się nadzieję, że uda się osiąść, znaleźć pracę, rozwinąć skrzydła. I tak się stało w moim przypadku. Gdybym cokolwiek złego o Warszawie mówił, to bym grzeszył. Przyjeżdżając, pewnie marzyłem po cichu, że będę znany dzień-

nikarzem, ale na śpiewanie piosenek i różne estradowe ekscesy zupełnie się nie zanosilo.

Wydaje mi się, że byłam świadkiem Twoich pierwszych estradowych poczynań, które miały miejsce trochę mimochodem. Najpierw występowałeś jako konferansjer, potem konferansjer, który coś zanuci, bawi się klasyką piosenki, leciutko parodiuje i pokpiwa – także sam z siebie. Tak to wyglądało.

I nadal trochę tak wygląda. Chyba nie sądzisz, że któregoś ranka wstałem, przeciągnąłem się i postanowiłem nagrać płytę, po czym usiadłem i napisałem dwanaście piosenek. One zbierały się powoli. Tak samo było z moimi występami i recitalami. Nie wiem, kiedy dokładnie zacząłem występować. Pamiętam, że tym pierwszym muzycznym żartem była piosenka *Zabierzcie mi gitarę*, czyli parodia *Italiano vero* Toto Cutugno. I nagle posypały się zaproszenia. Uświadomiłem sobie, że z tą jedną piosenką daleko nie ujadę.

Na szczęście miałem kilka innych, napisanych i wykorzystanych w pojedynczych sytuacjach. Pamiętam, że mój pierwszy poważny występ odbył się w ośrodku kultury na Bielanach. Andrzej Brzeski, który sam pisze piosenki, organizował tam spotkania z piosenką i zaprosił też mnie. Wtedy zacząłem rozglądać się za kimś, kto będzie mi akompaniował. Szczęśliwie, dość szybko trafiłem na Wojtka Steca, o którym już wspominałem. To też ciekawostka, bo mieszkaliśmy przez wiele lat niedaleko siebie: on w Rzeszowie, ja w Sanoku. Jesteśmy obaj z Podkarpacia, a spotkaliśmy się na weselu naszej koleżanki pod holenderską granicą w Niemczech. Wojtek był akurat w takim momencie, że szukał jakiejś zmiany w swoim zawodowym życiu. Wcześniej prowadził chóry, ale funkcjonował też w świecie muzyki pop i koncertował z różnymi znanymi artystami. Ja potrzebowałem kogoś, kto by się moimi piosenkami zajął od strony muzycznej, ponieważ nie potrafię i nie chcę pisać muzyki.

Dodatkowo czułem, że to nie jest prawdziwe śpiewanie, kiedy wychodzi się na scenę i z płyty odtwarza podkład muzyczny. Pomyślałem, że jak mam wychodzić do ludzi, którzy kupili bilety na mój występ, i odtwarzać muzykę z taśmy, to za rok nie będzie mi się chciało w ogóle śpiewać, dogram sobie swój wokół i będę udawał, że śpiewam. Wojtek okazał się naprawdę szczęśliwym darem losu. Gdybyście Państwo szukali wsparcia w tym, co robicie, zawodowego wsparcia – jeźdźcie na wesele pod holenderską granicę. Na pewno spotkacie tam znakomitego akompaniatora, księgowego albo mechanika.

Niezła historia. Ale wracam do Twoich występów i tego, co je charakteryzuje. Po pierwsze dużo zabawy, po drugie grzebanie w języku.

Rzeczywiście mogą się poruszać głównie w sferze tekstu, bo żadnej swojej piosenki nie skomponowałem.

Jeszcze nie skomponowałeś... nawet Jeremi Przybora raz napisał sobie muzykę.

W takim razie może skomponuję sobie coś dla uczczenia 50. rocznicy swoich występów artystycznych. A mówiąc poważnie – po prostu wiem, że są ludzie, którzy robią to lepiej. Poza tym lubię moment, kiedy tekst wraca od kompozytora i z zaciekawieniem słucham, co za sprawą muzyki wydarzyło się z tekstem. Ekscytujące przeżycie.

Ingerujesz jakoś? Albo oddając tekst, sugerujesz, żeby to było takie albo takie?

Czasem dyskutujemy z kompozytorem, ale już na etapie próbowania z publicznością. Czasem mówię, że coś mi idzie za szybko lub za wolno. To nie są ingerencje. Raczej szukanie optymalnej formy dla konkretnego utworu. Naprawdę mam ogromne szczęście i do ludzi, z którymi gram, i do kompozytorów. Włodzimierz Korcz – nazwisko, które mówi wszystkim wszystkim,

Łukasz Borowiecki – za chwilę będzie mówiło mam nadzieję, Marcin Partyka – podobnie. To ludzie, którzy zwracają uwagę na tekst. Czytają uważnie i starają się, żeby muzyka też coś wносиła, żeby podbijała dowcip, a przypadkiem go nie zagłuszyła. Lubię to, co się z tą piosenką potem dzieje, z moim tekstem, którego nawet sobie nie wyobrażam muzycznie. Czasami coś sobie zanucę, żeby znaleźć rytm, bo to stara metoda pisania pod melodię. Ale najgorsze, co można zrobić, to kompozytorowi przed pisaniem zaśpiewać, na jaką melodię się pisało. Pamiętam, że Jacek Janczarski z Januszem Bogackim byli kiedyś u mnie w audycji i Janusz opowiadał, jak prawie udusił Jacka, kiedy ten dał mu tekst, a na górze było napisane: na melodię *Kolorowe jarmarki*.

Jesteś łączony w duet sceniczny z Andrzejem Poniedziałkim. Coraz rzadziej można Was zobaczyć razem na scenie, ale niewątpliwie Wasz duet wywarł spore piętno na niektórych słuchaczach. Andrzeja recitale polegają na tym, że on głównie mówi i śpiewa 3–5 piosenek. A jak te proporcje układasz u siebie?

Piosenka buduje porządek. Trzeba ją zacząć, zaśpiewać, skończyć. Jak się porządek programu zbuduje z kilkunastu takich porządków piosenkowych, całość też wydaje się uporządkowana. I do takiego stanu dążę. Piosenka jest najwdzięczniejszą formą opowiedzenia historyjki, bez rozgadywania się. Z drugiej strony nie wyobrażam sobie, żebym zupełnie nic nie mówił. Nie umiałbym wyjść na scenę, przywitać się i odśpiewać piętnastu piosenek. Zwłaszcza że każda z nich jest zahaczona o jakieś zdarzenie, o coś, co zobaczyłem lub usłyszałem.

Piosenka w kabarecie wciąż traktowana jest po macoszemu. Ty zaprzeczasz temu stereotypowi.

Może dlatego, że wychowałem się na piosenkach Wojciecha Młynarskiego, Jeremie-

go Przybory, Agnieszki Osieckiej, Krzysia Daukzewicza. To są piosenki, które są po coś, nie potrafiłbym piosenki Młynarskiego potraktować jako przerywnika. Wiele razy słyszałem komentarze w stylu – co może być śmiesznego w piosence, którą słyszę 5 raz i wiem, jaka jest puenta. Nie zawsze chodzi o to, żeby było śmiesznie. Zupełnie mi nie przeszkadza, że od kilkudziesięciu lat znam piosenkę *Po co babcią denerwować* Wojciecha Młynarskiego. Zupełnie nie przeszkadza mi, że znam jej puentę, że wiem, że to była piosenka o Gomulce, choć teraz mało kto wie, kim Gomulka był. Ona mnie zachwyca swoją formą, tym, jak jest napisana i zaśpiewana, żartem, uśmiechem. Takie piosenki nie tracą nic na wartości. Też chciałbym parę takich piosenek napisać. I cały czas się staram.

Twoich piosenek ludzie chcą słuchać. Wiadać to na koncertach. Pokazują to wskaźniki sprzedaży Twoich płyt. To znaczy też, że taka piosenka jest potrzebna. Tym bardziej że Twoje piosenki można zanućć – z Tobą lub po wyjściu z koncertu, a dziś to rzadkość.

Może dlatego, że ludzie, którzy piszą piosenki, przestali rozumieć, że piosenka jest dla ludzi. Pamiętam rozmowę przy okazji jubileuszowego festiwalu w Opolu – Marysia Szablowska rozmawiała ze wspomnianym Włodzimierzem Korczem i zapytała, czym piosenki, które oni kiedyś tworzyli, różnią się od współczesnych. Korcz odpowiedział coś bardzo trafnego: tamte piosenki myśmy komponowali, a teraz utwory się produkuje. I chyba w tym tkwi sedno. Nie potrafię wyprodukować piosenki. Ale umiem ją wymyślić. Podejść do tematu czule. Jak do dziecka? Przyjaciela? Przygody? Bo każda piosenka jest też małą przygodą. I wszyscy, z którymi współpracuję, świetnie to rozumieją. I akceptują. Może ludzie nas lubią, bo i my lubimy się nawzajem, a co ważniejsze – lubimy nasze piosenki.

Rozmawiała: **Teresa Drozda** (strefapiosenki.pl)



Grzegorz Bukala

ROZWAŻANIA NAD NIEDOPITĄ SZKŁANKĄ...



(list otwarty i we flaszcze w charakterze SOS
w ocean ciepnięty)

Ten nagłówek sugeruje, że piszę pod wpływem. Dementuję więc i wyjaśniam, że to tylko zapożyczenie, fragment tytułu mojej najnowszej piosenki (?). A pytanki tu postawiony jest absolutnie uzasadniony. Im dłużej bowiem żyję i śpiewam, co sam sobie napiszę i skomponuję, tym większe mam wątpliwości, czy aby na pewno są to piosenki. Gdy chłopięciem byłem, to i owszem, piosenki, zwłaszcza te polskie, śpiewałem. Zasłyszane, po wielokroć zasłyszane w Polskim Radio, wpadały mi w ucho, tłukły się po łbie i zostawały. Czort jeden wie, gdzie i po co? I dzisiaj, poproszony, albo i nie, za dnia czy w środku nocy, wnukom dla zabawy czy koleżkom przy flaszcze, potrafię ich kilkadziesiąt, od pierwszej do ostatniej zwrotki, że o refrenach nie wspomnę, zanuć.

I to były piosenki! Ktoś je skomponował, ktoś napisał do nich słowa, ktoś lepiej lub gorzej z towarzyszeniem zaśpiewał, a jeszcze inny wypuszczał je w eter, żeby wielu, takich jak ja – ktoś-ów słuchało ich i w pamięci sztambuchach zachowało. Tak to przez wiele lat w tym pieprzonym komunistycznym reżimie działało i taki był ten łańcuch przyczynowo-skutkowy, który sprawił, że w którymś momencie mego życiorysu zajmę się tym, co robię do dziś.

A zaczynałem jak wielu – w niszowym segmencie usług rozrywająco-kulturalnych – piosence turystycznej. Gitara, trzy akordy na krzyż i nieskomplikowany, zapadający czemuś w pamięć i serce tekścik o wędrowaniu – recepcie i malowniczym pejzażu, jako miejscu na życie i przeżycie. Dziś, z dość odległej perspektywy minionego czasu i ciężącego nadbagażu życiowych niedoświadczeń, mogę sobie z tego (czyli poniekąd z siebie samego) z lekka drwić, ale te ogniskowe piosenki i zadziergnięte wówczas przyjaźnie trwają i pewnie trwać będą, póki nie pojawią się na rynku tanie i nie-do-zagaszania ogniska *made in China*. Ale mnie, przynajmniej mam taką nadzieję, już na tej galaktyce nie będzie.

Skrzypek Herzowicz w szczególności, a Ewa Demarczyk jako zjawisko, niewątpliwie stali się przyczynkiem. Z jej recitalu w Teatrze Wybrzeże wyszedłem jak na haj, a *vibrato* z *Takiego Pejzażu* mnie – kilkunastoletniego wówczas szczawia, wprawiło w stan hipnotycznej ekstazy. Do dziś, a miałem okazję podziwiać na żywo wielu najwybitniejszych artystów ze świata i okolic, nikt i nic tego koncertu nie przebiło. Kiedy więc zdecydowałem się porzucić siermiężną dolę turyst-singera i zostać studentem artystą w całym i pełnym blasku

tego słowa znaczeniu, krakowski Festiwal Piosenki Studenckiej stał się dla mnie oczywistą oczywistością.

Nim Szacowne Jury uczyniło mnie laureatem I Nagrody, pojawiłem się na festiwalu dwukrotnie. Najpierw w charakterze widowni, aby zobaczyć i usłyszeć, o co się tam właściwie rozchodzi, potem sam z gitarą, by się oswoić z atmosferą (co udało się o tyle, że wyróżniono mnie dopuszczeniem do koncertu laureatów). Gdy zaś przyjechałem po raz trzeci, z *Wariacjami na temat skrzypka Herzowicza* i już w towarzystwie Wałów J., nieskromnie przyznam się, że lauru byłem pewien, nie sądziłem tylko, że będzie to laur najwyższy (*ex aequo* z Jackiem Kaczmarskim i Waldkiem Chylińskim). Pisząc bowiem moją piosenkę, wiedziałem wystarczająco dużo o krakowskim spleenie, oczekiwaniach festiwalowej frekwencji i gustach jurorów.

I nie ulega wątpliwości, że wspomniana wyżej Ewa D. i przyznające mi tę nagrodę gremium sprawili, że polska inteligencja techniczna na zawsze utraciła być może najwybitniejszego z gdańskich elektryków. Na co było stać Wałęsę, to już wiecie.

I jeszcze tylko jedna, dla mnie chyba najważniejsza historia związana z *Wariacjami na temat...* W sierpniu roku 1980 przebywałem na saksach w RFN. Niemiec dobrze płacił, karmił, a ja wykonywałem niespecjalnie skomplikowane roboty przydomowe, nasłuchując bacznie wieści z Warszawy, gotów w każdej chwili wracać na ojczyznę łono, by bić Moskala. Remontowałem akurat piwnicę, sporą, taką typowo niemiecką – 100 m kwadratowych w kafelkach, regałach, wecki, wino itp. itd., radio jak zawsze ustawione na Program I Polskiego Radia, gdy o 15:10 usłyszałem znajomy, choć od pewnego czasu niesłyszany sygnał *Muzyki i Aktualności*. A zaraz po tym sygnale lektor oznajmił wstrzymującemu dech światu, strajkującej Polsce i mnie, samotnemu gstar-

beiterowi, że na fali głębokich sierpniowych przemian, cenzura wylęgła i nieprawomyślna audycja wraca na fale eteru. A skoro tak, to jedyna piosenka, jaka może ten historyczny powrót dopełnić, to ta... I co ja słyszę? „Wyjmijcie skrzypce – Herzowicz, podobno gracie, jak z nut?...” I co ja czuję? Duszność straszliwą, klaustrofobiczną, bo urosłem nagle do rozmiarów kolosa i ta *deutche Keller* nie na moją miarę skrojona! Wypadam więc z niej na pole i drę się wniebogłosey – Rany boskie, ludzie, to ja, *Ich bin!* To moja piosenka, *meine Sing!*

I co? I jajco! Wsi spokojna, wsi niemiecka, ni rodaka, ni Niemca żadnego, na zegarku 15:14 i *schluss*, po ptokach! Chwila mego największego życiowego tryumfu odpłynęła bezpowrotnie i bez sensu. A na otarcie łez napisałem wówczas sobie i narodowi *Gruszę, a sprawę polską*. I tyle w tym temacie.

A potem nadszedł czas Jagiellońskich Wałów. Niezły czas. Kiedy pracując, świetnie się bawiliśmy, bawiąc, niezłe zarabialiśmy, zarabiając zaś, niekoniecznie myśleliśmy o pracy. O pracy, czyli ciągu dalszym tworzenia. W naszych nowo pisanych piosenkach coraz mniej było żaru, żartu, refleksji. Lekko, łatwo i przyjemnie! PRL-owska dewiza „naszej małej stabilizacji” dopadła i nas. Ta nadmierna lekkość bytu okazała się ciężarem ponad nasze możliwości. Zwłaszcza że po 13 latach intensywnego trwania na topie (grubo ponad 2000 koncertów!) nastąpiło naturalne zmęczenie materiału.

Było, minęło, a jednak trochę mi żal, że zabrakło nam cierpliwości, pomysłu na ciąg dalszy i przede wszystkim woli bycia i tworzenia razem. Chyba-śmy trochę nie dorośli do ról, które przyszło nam grać. A szkoda, bo był to niezły szyld.

Nie wiem, jak tam na Marsie, ale po Wałach życie istnieje! Wiem to z autopsji. Owszem, burzliwe jest ono i pełne niespodzianek, cza-

sem z radości dech zapierające, częściej w kość do bólu dające, ot – takie sobie całkiem prozaične *c'est la vie*. Imiałem się wielu zajęć, brałem za realizację paru nieco szalonych pomysłów, nosiło mnie po świecie, po ludziach, po próżnicy też. I wszystko tylko po to, by wrócić do punktu wyjścia – konstatacji, że jedyne co chcę, lubię i naprawdę umiem robić, to pisać, komponować i śpiewać te moje piosenki (?). Udało mi się zresztą w tak zwanym międzyczasie, dzięki determinacji i mrówczej pracy żony mojej Danuty oraz bezinteresownej hojności Janka Chaładaja, wypuścić w świat debiutancką płytę ilustrującą w dużej mierze, do czego mnie mój krakowski sukces sprzed lat doprowadził. *Pocztówki z Macondo*, bo tak ją nazwałem, zebrała niezłe recenzje, otrzymała nominację do Fryderyków i mnie się też podoba... „i to wszystko, rdzewieję...” (jeszcze jeden autocytacik). Nie ma szans, by jacyś mali i więksi „ktośie”, słuchając nagranych na niej piosenek, zapamiętali je i po latach mogli sobie czy komuś tam zanucić. Nie ma szans, bo nie ma nikogo, kto zechciałby te piosenki

w przestrzeń eteru wysłać i dać im szansę na zaistnienie. Musi więc niekoniecznie są to piosenki, skoro ich nikt nie słucha...?

Ale nic to, nadal je sobie a muzom tworzę, nucę pod nosem i czekam na szansę ich zaśpiewania dla Szanownej Frekwencji, choć trochę zbliżonej w swej masie do tej sprzed wielu lat. Tryumfalny *comeback* przede mną, wielcy artyści najlepiej sprzedają się pośmiertnie!

A w ostatnich słowach mojego listu, żeby całość jakąś w miarę optymistyczną klamrą spiąć, pozwolę sobie zamieścić fragment piosenki, z której zapożyczyłem tytuł:

*Więc sam na sam z klepsydrą-szklanką,
zbyt pustą, czy tam nadto pełną,
kosztuję z pasją jej zawartość
– Za wnuki, miłość, nieśmiertelność,
co w genach duszy ponoć tkwi,
ten łyk, jeszcze łyk!*

Serdecznie pozdrawiam
Grzegorz Bukała

STANISŁAWA CELIŃSKA

NAJTRUDNIEJSZA ZE WSZYSTKIEGO JEST PROSTOTA

ze Stanisławą Celińską rozmawia Teresa Drozda



Drozda: *Jak powstała „Atramentowa...” płyta?*

Celińska: Wszystko zaczęło się od mojego spotkania z Maciejem Muraszko, który zaproponował mi zaśpiewanie *Atramentowej rumby*. Piosenka udała się nam bardzo pięknie. Zagraliśmy ją na 46. Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (w 2009 r.) podczas koncertu *Premiery*. Festiwal w Opolu jest dość „hałaśliwą sprawą”, ale jak się okazuje, nasza piosenka spodobała się i została sklasyfikowana na czwartym miejscu.

Wielu osobom zapadła w pamięć z powodu swojej, niekojarzącej się ze mną, delikatności. Wcześniej zazwyczaj wykonywałam bardzo ekspresyjne piosenki, chociaż liryczne też bardzo lubiłam. A *Atramentowa rumba* to dosyć mocny tekst Marcina Sosnowskiego z bardzo mocnymi, dosadnymi określeniami stanu kobiety, która w nocy myśli o swoim życiu i o tym, czy wstanie nowy dzień, połączony z tonizującą i niezwykle delikatną, a jednocześnie rytmiczną nocną muzyką. To utwór, który

nie krzyczy, nie agituje, ale zastanawia się nad kondycją ludzką, zwłaszcza w nocy.

I taka właśnie, delikatna, tonizująca muzyka otacza wszystkie nowe piosenki na *Atramentowej...*, i to jest piękne. Cieszę się, że tym razem nie śpiewam protest-songów, bo trochę mam już tego dosyć.

Przez lata było tak, że Pani swoim głosem bardzo wielu piosenkom dodawała mocy. Ale na płycie „Nowa Warszawa” chyba po raz pierwszy pokazała się Pani z tej delikatniejszej strony, choć jeszcze nieśmiało.

Człowiek powinien odważyć się krzyknąć, ale również powinien odważyć się powiedzieć coś szeptem. Nie bać się tego, zwłaszcza w tym hałaśliwym świecie, który nas otacza. Wcześniej świat był może troszkę mniej hałaśliwy, za to ja miałam swoje różne problemy, więc chciałam trochę powrzęszczeć, powiedzieć: „halo, tu jestem”. Staram się być normalnym człowiekiem, który wyczuwa ducha czasu, być może dlatego teraz chcę przemawiać ciszej. Kiedyś

Andrzej Wajda powiedział, że chciałby kręcić takie filmy, które sam by obejrzał. Ja chcę śpiewać takie rzeczy, których chciałabym słuchać, właśnie tonizująco-uspokajające, przeciwstawiające się napierającemu zewsząd hałasowi.

Co działo się dalej, po opolskim i internetowym sukcesie „Rumby”?

Wszystko rodziło się stopniowo, małymi krokami. Na początek poprosiłam Maćka o wszystkie jego kompozycje. Pomału wydobywałam z nich różne, wpadające mi w ucho melodie. Myśleliśmy o tekstach, więc oczywiście adresem numer jeden był Wojciech Młynarski, ale również Dorota Czupkiewicz, która jest niezwykle wrażliwą osobą, wrażliwą kobietą.

Wojciech Młynarski i Dorota Czupkiewicz – oni się chyba tekstowo podzielili pół na pół tą płytą?

Są cztery utwory Młynarskiego i cztery Czupkiewicz. Oprócz tego jest kilka coverów, które bardzo chciałam zaśpiewać i dwoje bardzo ważnych autorów i współwokalistów, czyli Muniek Staszczuk i Kasia Nosowska.

Zanim o nich wspomnimy, chcę się jeszcze upewnić, że Wojciech Młynarski specjalnie dla Pani napisał te piosenki.

Napisał je specjalnie dla mnie, do zaproponowanej muzyki Macieja. Odważyłam się też zasugerować mu temat jednej piosenki, bardzo trudny temat, ale pomyślałam, że jeśli ktoś może to napisać – to tylko geniusz. Mówię o utworze *Drzwi odemknij*, w którym to nie człowiek modli się do Pana Boga, ale Bóg modli się do człowieka. Wojciech powiedział, że odezwie się za trzy dni, a zadzwonił już dnia następnego z genialnym tekstem. Tylko w przypadku tej jednej piosenki muzyka powstała do tekstu, nie odwrotnie.

Do piosenki *Drzwi odemknij* nawiązuje również okładka płyty. Sławni rodzice nie zawsze reklamują swoje dzieci i nie zawsze im pomagają, bo dzieci nie zawsze tego chcą. Ale chcę powiedzieć, że tę okładkę zaprojektowała specjalnie dla mnie moja córka – Aleksandra Grabowska. Jestem jej za to bardzo wdzięczna. W tych namalowanych otwartych drzwiach jest nadzieja – i o to mi chodziło.

Równie ważny wpływ na tę płytę miała Dorota Czupkiewicz?

Dorotka bardzo czuje mojego ducha. Oczywiście w tekstach jest też jej dusza i chyba dusza każdej kobiety. Dorota jest wrażliwą osobą, niezwykłą, bardzo szybko i chętnie pracuje. Tylko trochę się na tę płytę naczekała...

Bardzo pięknie Wasze relacje w kilku zdaniach zamieszczonych na okładce pokazał Muniek Staszczuk: „Wybitną polską aktorkę panią Stanisławę Celińską znałem i podziwiałem od wielu lat, Stasię natomiast poznałem osobiście w roku 2013”. Piosenka, którą wspólnie śpiewacie, jest niezwykle odważna. Zaśpiewać wprost o uzależnieniu od alkoholu – i to jeszcze w relacji rodzic–dziecko... Dyskutowaliście o tym, jaka ma być Wasza wspólna piosenka?

Wręcz przeciwnie. Maciej Muraszko napisał muzykę i dał ją Muńkowi, by napisał tekst. Muniek troszeczkę się z tym woził, bo miał swoje sprawy, aż w końcu któregoś dnia wieczorem dostałam demo i padłam. Nie spodziewałam się takiego ciosu między oczy. Byłam ciężko przerażona, ale jednocześnie wiedziałam, że Muniek trafił w sedno. W sam środek tarczy. Nie byłam pewna, czy będę w stanie w ogóle to wyśpiewać, czy nie polegnę po paru pierwszych słowach. Zrozumiałam jednak, że trzeba, że muszę, że skoro ta piosenka jest, nie wolno jej schować do szuflady, że może pomóc. I tak powstała piosenka *Wielka słota*.

Nagraliśmy też teledysk. Muniek to ciepły, dobry człowiek. Bardzo dobrze się dogadujemy. Jak spojrzeliśmy na siebie, nie było żadnych wątpliwości, że swój trafił na swego pod każdym względem. Cudownie nam się pracowało przy tym teledysku, z bardzo młodymi reżyserami, ale młodzież w ogóle jest fantastyczna, więc bardzo lubię z nią pracować. W środku czuję się młoda, a jak zobaczę młodych, to jeszcze młodsza, i tak to się plecie.

A piosenka napisana przez Katarzynę Nosowską?

Kasia jest cudowną, ciepłą osobą i też się fajnie porozumiewamy. Zadziałał tu ten sam mechanizm, który odzywa się w chwili, kiedy wchodzimy do pokoju pełnego obcych ludzi i jedni od razu budzą naszą sympatię bardziej, a inni mniej.

Na tej płycie śpiewam piosenki na bardzo różne tematy. Tematy, które mnie interesują, czasami boją, ale też cieszą. I taki temat zaproponowała Kasia. To optymistyczne, kiedy mówi się do człowieka: jesteś cenny tak jak ja.

Kiedy słuchałam Waszej piosenki pierwszy raz – trudno było mi rozróżnić głosy.

Fakt. Zbliżyłyśmy się ze sobą głosowo i tonacyjnie. Piosenka *Do rycerzy, do szlachty, do mieszczan* w aranżacji Maćka Muraszki ma trudny do zaśpiewania rytm. Musiałyśmy się z Kasią sporo namęczyć, ale po wszystkim powiedziała pięknie, że pomogłam jej zrozumieć własny tekst. Zawsze śpiewała go smutno, z rezygnacją, ze mną zrozumiała, że w tym tekście jest nadzieja.

A skoro wspomniałam o rytmie, to powiem jeszcze krótko, że na przykład *Szeptem do mnie mów* jest nagrane jako rumba. Podobnie ze słynnym *Jego portretem* Kofty i Nahornego. Ten rytm wchodzi w człowieka niepostrze-

żenie, ale powoduje, że piosenek dobrze się słucha. Maciek jest perkusistą i stąd ciekawy rytm jego aranżacji.

Kto decydował, jak te piosenki będą brzmiały w wersji ostatecznej?

Maciek pilnował, by wszystko brzmiało jak trzeba. Ale byli z nami inni wspaniali muzycy, wśród których znaleźli się Wojtek Olszewski i Kuba Frydrych. Nie tylko grał na swoich gitarach i mandolinach, ale też karmił nas podczas nagrań własnoręcznie przygotowanymi potrawami. Płytę nagrywaliśmy głównie w Pleszewie. To cudowne miejsce pod Poznaniem, gdzie można się schować, zaszyć, za oknem prawie nic, tylko łąki i łąki. Cudownie można się było tam skoncentrować.

Przy nagraniach zwierzałam się też ze swoich muzycznych marzeń – i na tej płycie jedno z nich się spełniło. Zawsze chciałam zaśpiewać piosenkę Ludmiły Jakubczak *Wakacje z deszczem*. Wymyśliłam, że tylko z kontrabasem. Ostatecznie doszły jeszcze dwa instrumenty – werbel Maćka udający fale morskie i gitara Kuby. To jest bardzo skromny utwór, który bardzo podoba się ludziom.

Zasadniczo ostatecznie zdanie co do brzmienia należało do Maćka Muraszki i Sergiusza Suplewskiego – realizatora dźwięku, a ja chciałam o tych trudnych tematach zaśpiewać jak najprościej. Tak, by słuchaczowi się wydawało, że on też by tak mógł. Najtrudniejsza ze wszystkiego jest prostota.

Słuchając tego materiału, jestem przekonana, że musieliście dobrze się poznać, polubić, zaufać. Po jednym roboczym spotkaniu taka płyta na pewno powstać by nie mogła.

Wszystko trwało przeszło pięć lat. Maciek miał swoje sprawy, ja grałam kolejne role i raz na jakiś czas spotykaliśmy się i coś nowego

przychodziło nam do głowy. Myślę, że gdyby płyta powstała wcześniej, nie byłoby na niej choćby piosenki *Drzwi odemknij*. Brak pośpiechu był ważny.

Maciej Muraszko, którego nazwisko odmienniamy przez wszystkie przypadki, który jest kompozytorem większości piosenek, aranżerem i producentem muzycznym tej płyty, dotąd funkcjonował chyba wyłącznie jako kompozytor muzyki ilustracyjnej – głównie filmowej. W kontekście piosenki to nazwisko zupełnie nowe.

Z filmami u nas bywa różnie. Wiadomo, że jak ktoś odniesie sukces – przez jakiś czas nie będzie miał propozycji. Maciek jest wspaniałym muzykiem, kompozytorem, perkusistą, współpracował z Maciejem Maleńczukiem. Jest też bardzo nieśmiały i chyba mało wierzącym w siebie człowiekiem. Nie do końca umie zajmować się własnymi sprawami. Ja jestem podobna. Przez lata robiłam różne rzeczy, a nie przyszło mi do głowy, żeby nagrać płytę.

Właściwie to Nowy Teatr wymyślił mi recital i tak powstała *Nowa Warszawa*. Maciek zaproponował, że wyprodukuje mi płytę. Pomogła w tym Kompania Wydarzeń Artystycznych, którą zajmuje się głównie Katarzyna Kolasa. Ich zasługą było, że pojechaliśmy w 2009 r. do Opoła, że nagraliśmy teledysk. Pomogli mi,

a teraz ja chyba trochę pomagam Maćkowi. Zasługuje na to. Jego muzyka jest bardzo ciekawa, nostalgiczna, ale równocześnie pełna optymizmu, taka polska.

Na szczęście rozśpiewała się Pani w ostatnich latach, coraz więcej Pani w różnych muzycznych projektach, że przywołam raz jeszcze „Nową Warszawę”, spektakl „Nie jesteś sama” z piosenkami Agnieszki Osieckiej, gdzie obłądnie i zupełnie inaczej niż dotąd, zaśpiewała Pani „Małgoškę”, czy fenomenalnie wykonany we Wrocławiu na PPA a capella „Grande Valse Brillante”. „Atramentowa...” to kolejne znakomite muzyczne wcielenie Stanisławy Celińskiej.

Bardzo się cieszę, że wracam do własnych źródeł. Moi rodzice byli muzykami, a ja chętnie śpiewałam już podczas przedszkolnych uroczystości. Aktorstwo przyszło później. Muzyka jest dla mnie czymś bardzo ważnym, uspokoja mnie, koi duszę. Teraz, gdy mam już swoje lata, ale jestem też trochę zmęczona wcielaniem się w różne postaci, czasami bardzo tragiczne, muzyka napędza mnie spokojem, który daje poczucie fajnej egzystencji. To, że wróciłam do śpiewania, raduje moje serce. Cieszę się, że mogę śpiewać piękne piosenki i dzielić się nimi z ludźmi.

Rozmawiała: **Teresa Drozda** (strefapiosenki.pl)

MIROŚLAW CZYŻYKIEWICZ I ADAM OPATOWICZ

O płycie *Muzyka wieczorem* Teresie Droździe opowiedzieli Adam Opatowicz – kompozytor wszystkich utworów i Mirosław Czyżykiewicz – ich interpretator



Droźda: *Skąd wzięła się ta płyta?*

Opatowicz: Z poezji. Najistotniejsza jest tu poezja Jarosława Iwaszkiewicza. Muzykę do jego wierszy z tomiku *Muzyka wieczorem* komponowałem bez planów o płycie, bez wyobrażania sobie, że Mirek mógłby to zaśpiewać. Zwłaszcza że kiedy powstawały te piosenki, nie znaliśmy się jeszcze. Oczywiście Mirek jest tutaj niezwykle istotny i może te wiersze czekały tyle lat właśnie na niego, ale najważniejszą postacią tej płyty jest Jarosław Iwaszkiewicz i jego poezja. Dlatego to ich nazwiska, a nie moje, tę płytę firmują.

Jak na siebie trafiliście?

Opatowicz: To była seria przypadków. Kilka lat temu, w 2011 lub 2012 r., w Teatrze Polskim w Szczecinie, którego jestem dyrektorem, odbył się jeden z koncertów Mirka. A po nim miłe spotkanie towarzyskie, jak to czasem bywa. Wtedy była chyba piękna wiosna, więc spotkanie trwało do białego rana. Oczywiście były instrumenty, wspólne śpiewanie,

przygrywanie i – nie pamiętam dokładnie – w którymś momencie, prawdopodobnie pod wpływem procentów, usiadłem do fortepianu i zanuciłem jeden z tych wierszyków. Mirek to usłyszał i zaczął dopytywać, coż to takiego.

Był nieustępliwy, więc pokazałem mu swoje młodzieńcze kompozycje do wierszy Iwaszkiewicza. Zaczęliśmy rozmawiać, co można z tym zrobić, wyraził zainteresowanie udziałem w projekcie. Tak, od słowa do słowa, od spotkania do spotkania, powstała płyta.

Czyżykiewicz: Było tak, jak opowiada Adam. Zupełnie niespodziewanie usiadł do fortepianu, zaczął grać i dotknął mnie tym. Potem okazało się, że są to wiersze Jarosława Iwaszkiewicza, do których Adam napisał muzykę przeszło 20 lat temu albo jeszcze wcześniej.

Opatowicz: Napisałem te piosenki dokładnie 34 lata temu. Tyle czasu przeleżały w szufladzie i przez ten czas nikt ich nie wykonywał. Wtedy, ale i później, nie wiedziałem, co z nimi zrobić. Jak ma się 20 lat, kiedy jest się

studentem, uczniem szkoły muzycznej, robi się właśnie takie rzeczy: pisze się trochę do szuflady, trochę dla samego siebie, trochę pod wpływem uniesienia i chęci bycia poetą. Jak się jest młodym – marzy się, by być Grechutą czy Koniecznym. Potem przychodzi życie i historii młodości lądują w teczkach. Tak było w tym przypadku. Dlatego zainteresowanie i akceptacja Mirka odegrały w całym przedsięwzięciu tak wielką rolę. To ucho Mirka i rodzaj intuicji, którą posiada, kazały mu zapytać, co zaśpiewałem. Bo umówmy się, że o piątą nad ranem można mieć lekko odjechaną percepcję i nie zauważyć pewnych subtelności. Mnie również nie chodziło o demonstrację czy występ. Pod wpływem chwili usiadłem do fortepianu.

Czyżykiewicz: Byłem absolutnie oczarowany tym, co wtedy zaśpiewał Adam.

Co było dalej? Nocne spotkanie i zachwyty to ciągle zbyt mało, by podjąć decyzję o powstaniu płyty? Bo co zrobić z materiałem tak niesamowicie niekomercyjnym w naszych czasach, nawet w naszej niszy?

Opatowicz: Po kilku miesiącach od tej nocnej prezentacji temat wrócił. Gotowych kompozycji było około dwudziestu. Wpadliśmy na kolejny, nieco zwiariowany pomysł, by zaprząć do tego pomysłu naszego przyjaciela Jacka Skowrońskiego z Poznania. Jacek pełni tutaj bardzo ważną rolę, bo jest pianistą i szefem muzycznym płyty. Wykonaliśmy krótki telefon: przyjeżdż, nagrywamy płytę. Choć nie wiedzieliśmy jeszcze, czy będziemy mieli za co nagrywać i czy ma to sens. Jacek przyjechał, posłuchaliśmy wszystkich kompozycji we trzech. Omówiliśmy klimat płyty, jak powinna brzmieć i zaczęliśmy próby. Jacek jest świetnym pianistą, a nam potrzebny był ktoś, kto potrafi grać zarówno klasycznie, jak i jazzowo, potrafi improwizować i poruszać się w różnych stylistykach muzycznych. Tak zaczęła powstawać płyta.

Od razu z pomysłem na koncerty?

Opatowicz: Nie, nawet jestem trochę zdziwiony, że koncerty się odbywają. Wydawało mi się, że to będzie materiał *stricte* studyjny, że to płyta, którą robimy troszeczkę dla siebie.

Czyżykiewicz: Dojrzewało wszystko dość długo. Projekt po pierwszym demo, które dostałem, odpoczywał jakieś pół roku. Adam z Jackiem kreowali kształt tej płyty. Ja służyłem jako głos, rodzaj medium. Poddawałem się wszelkim sugestiom Adama, uważając, że on jest głównym pomysłodawcą tego projektu i ma swoją wizję tych wierszy, tego, jak należy je zaśpiewać, w jakiej temperaturze głosu, z jaką ekspresją. Reżyserował mnie i – co dziwne – poddałem się temu. Było to dla mnie nowe doświadczenie, bo rzadko byłem w takiej roli.

Adam nauczył mnie operowania cichym głosem, co nie jest wcale łatwe. W swoich piosenkach zazwyczaj „dopałam”. Śpiewam dynamicznie i ekspresyjnie. Tutaj musiałem umiejętnie modelować głos, ale też starać się, by było to wiarygodne. Śpiewanie nie mogło być „nie moje”, nie mogło nie wypływać z moich przeżyć. Przy zachwycie tymi wierszami nie było to trudne, one niosą ze sobą tak głębokie podejście do tematu, są tak ludzkie, prosto napisane, z tak wielką nostalgią i smutkiem, że dość łatwo umiałem się w nie wcielić.

Byłam na koncercie przedpremierowym, który odbył się 22 marca 2015 r. w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, i odniosłam wrażenie, że jestem w teatrze, na spektaklu. Tak to było pomyślane?

Opatowicz: To piosenki narzuciły pewną narrację tego wieczoru, bez braw, bez przezywania słowem. Stały się opowieścią i historią tego, o czym pisze Jarosław Iwaszkiewicz, a pisze, można powiedzieć, o całym świecie i życiu w momencie swoich ostatnich chwil.



Czyżykiewicz & Opatowicz, fot.T. Drozda

Bo powtórzę raz jeszcze, że są to ostatnie wiersze Jarosława Iwaszkiewicza, wydane w tomiku wierszy *Muzyka wieczorem*, już po jego śmierci. A ten pierwszy koncert? Dla nas była to swego rodzaju próba. Nie mieliśmy pojęcia, jak ten materiał zostanie odebrany, jak zabrzmiał na koncercie.

Koncertowo to naprawdę trudny materiał.

Czyżykiewicz: Na pewno nie jest prosty. Jednak zanim zagraliśmy w Stawisku, sądziłem, że jest jeszcze trudniejszy. Byłem niezwykle przejęty i w dziwny sposób stremowany. Zastanawiałem się, czy podołam. Rola narratora, którą wyznaczył mi Adam, polega głównie na tym, by się w te wiersze wtopić i skupić na ich treści, a taki rodzaj skupienia nie jest łatwy. Trzeba wejść w najgłębsze obszary własnej melancholii i smutku. Nie wiedziałem, na ile uda mi się to zrobić na koncercie, przed publicznością. Byłem mocno przerażony, ale wszystko przeszło mi na próbie i występ, jak

czuję, poszedł w takiej temperaturze, w jakiej powinien.

Mówię o tym, że to jest trudny koncertowo materiał, ponieważ to skupienie, o którym mówicie, trzeba też wywołać u słuchaczy, a to wcale nie jest proste.

Opatowicz: Nie jest to długi koncert, bo płyta też nie jest długa, trwa niecałe 50 minut. Poza tym Mirek bardzo pięknie uwodzi słuchacza swoim głosem i interpretacją. To jest poważny atut i duża zaleta tej historii, więc wydaje mi się, że da się to obronić.

Mirku, a Ciebie spotkanie z Iwaszkiewiczem za pośrednictwem Adama Opatowicza zainspirowało może do tego, by samemu zacząć układać muzykę do poezji Iwaszkiewicza?

Czyżykiewicz: Iwaszkiewicza czytałem dużo w młodości. Mniej prozy, raczej poezję. Nie śmiałem niczego dotykać, chociaż chyba na

samym początku naszej pracy z Adamem powstał pomysł, bym do drugiej części tomiku *Muzyka wieczorem* zrobił muzyczne ilustracje. Ostatecznie zaniechaliśmy tego. Jestem niezwykle wdzięczny Adamowi, że mogę mieć w repertuarze tyle wspaniałych wierszy.

Macie trochę poczucie misji?

Opatowicz: W pewnym sensie tak, bo poczucie misji zawsze artyście towarzyszy. Myślę, że te wiersze obu nas uwiiodły. Iwaszkiewicz w wierszach jest przepiękny i niezwykły: minimum słów, maksimum emocji i wrażeń. Przecież to są króciutkie formy. Utwory na tej płycie trwają od kilkudziesięciu sekund do maksymalnie czterech minut, natomiast ilość emocji, które zawierają, jest przeogromna. Iwaszkiewicz opowiada o świecie w sposób niezwykły, niesamowity, przenikliwy, wnikający w człowieka, poruszający. Swego czasu znalazłem wypowiedź pana Wojciecha Kilara, który mówił, jak duże te wiersze zrobiły na nim wrażenie, uważał je za szczególnie bliskie i bardzo bał się ich dotknąć w sposób muzyczny.

Pewnie gdybyś dzisiaj miał skomponować do nich muzykę, też nie zrobiłbyś tego z tych samych powodów?

Opatowicz: Bardzo możliwe. Ale gdy się ma 20 lat, człowiek się nie zastanawia i daje upust emocjom, tak zwyczajnie.

W naszym nurcie płyty nie starzeją się w ciągu tygodnia czy dwóch. To płyta, która będzie tak samo ważna za dziesięć lat, jak jest ważna dzisiaj. Nie została obliczona na efekt, niczego nikomu „nie załatwia”. Myślę, że będzie miała taką moc, jak album „Zanim będziesz u brzegu” z muzyką Jerzego Satańskiego.

Czyżykiewicz: Rzeczywiście – to nie jest produkcja na sezon, jest uniwersalna. Będzie też z nami dojrzewać, jak to ma miejsce w przypadku *Zanim będziesz u brzegu* – od piętnastu lat śpiewamy to z Hanią Banaszak. Oby i *Muzyka wieczorem* miała dobre opinie i ludzie mieli satysfakcję z jej słuchania.

To, co jeszcze uwodzi, kiedy słucha się tych wierszy – to szept i cisza. To nawet nieco onieśmielające, od razu chciałoby się obniżyć głos, wyciszyć i rozmawiać nieomal szeptem.

Czyżykiewicz: Myślę, że ten repertuar inaczej „działa” na płycie, kiedy słucha się jej wieczorem, samemu, a zupełnie inaczej na koncertach. Wiem na pewno, jak ta płyta smakuje w samotności, w stanie intensywnego i osobistego zasluchania. Poeta pisał te teksty, mając ponad 80 lat. Ostatni wiersz powstał, kiedy miał ich 86. Są to zatem doświadczenia człowieka niemłodego, ale każdy wrażliwy, otwarty na świat człowiek, dość głęboko powinien przeżyć ten repertuar. Ja tak miałem, pomimo że sam wykonuję te utwory.

Opatowicz: Mogę tylko powiedzieć, że przy całej melancholii tej płyty, nie jest ona do końca smutna. Powoduje coś w rodzaju rozświetlenia umysłu, pogody wewnętrznej. W każdym razie chciałbym, by tak było.

Czyżykiewicz: Jest w niej niezwykła zgoda na ten świat. Patrząc na biografię Iwaszkiewicza, trudno uwierzyć, że mógł pod koniec życia pisać tak jasne, proste i niezwykle miłosne wiersze do świata i najbliższych. Dał nam piękny, poetycki testament. Razem z Adamem przywracamy go, mam nadzieję, współczesnemu słuchaczowi i czytelnikowi.

Rozmawiała: **Teresa Drozda** (strefapiosenki.pl)
Spisała: **Barbara Radziszewska** (strefapiosenki.pl)

Ewa Domagała

O PECHU I ŚPIEWANIU, CZYLI CO MI W ŻYCIU DAŁA PIOSENKA (Z DYGRESJAMI)



Wpadło mi właśnie do głowy, że powinnam ten tekst zatytułować *Wspomnienia chałturzystki*. Ale jak zawsze – ktoś „tu” był przede mną. Tym razem Stefania Grodzieńska, wspaniała Dama naszej polskiej rozrywki. Tyle że chałtura pani Grodzieńskiej niewiele ma z moją wspólnego. Przede wszystkim dzieli nas czas dość długi. Gdyby policzyć, to pewnie ze dwa pokolenia. Niemniej troszkę nam się te „kariery” (cudysłowu użyłam dla mojej, dla pani Grodzieńskiej gdzieżbym śmiała!) zażębiły... jeszcze w czasach słusznie minionych. Powiedzmy – nie dla wszystkich tak słusznie...

Chałtura w PRL była produkowana masowo przez dwie instytucje państwowe (później doszła trzecia) w celach nie zawsze artystycznych. Wszyscy pięknie zarabiali, a poziom ratowali prawdziwi i wspaniali Artyści, którzy traktowali to jako prawdziwą pracę. Były również kluby piosenki (ZAKR), a wszystko to działo się przeważnie w Warszawie. Stolica – wiadomo – rządzi. Szczególnie wtedy, gdy panuje w kraju Podział Kompetencji Rozdzielany Centralnie. To się jakoś tam nazywa, ja już nie pomnę, a czytelnikowi, jak mniemam młodszemu, do niczego nie jest potrzebne. Jeszcze by zechciał powtórzyć i znów mielibyśmy jakąś piramidę finansową...

Dzieciństwo spędziłam w Sanoku, miasteczku wtedy małym i bez telewizji, a co najważniejsze bez szkoły muzycznej. Ognisko tylko było, muzyczne naturalnie, do którego moja mamusia zapisała już czterolatkę w celu popieprania jej geniuszu. Geniusz się nieco rozwinął i padł, przytłoczony nadmiarem obowiązków pozaszkolnych. Wieczne powtarzanie tych samych pasaży i etiud zmęczyło moją naturę wędrowną i poszukującą. Nie wolno wszak było niczego zagrać ze słuchu. A w naszym domu wiecznie grało radio – nasze, polskie – i mrugając zielonym okiem, uczyło mnie błyskawicznie wszystkich polskich piosenek. Dlatego chwilowo pozostałam mocno tradycyjna w odbiorze sztuki. Moi rodzice nawet nie słyszeli o jakichś tam „luksemburgach”...

Fortepian oczywiście porzuciłam po kilku latach, a zajęłam się tańcem. Cudowne, wspaniałe i wygrywające wszelkie konkursy układy taneczne – coś pomiędzy pantomimą a baletem, przy zachowaniu podstaw baletu – układała pani Czerepaniakowa. Do tego była rewelacyjna scenografia i stroje, finansowane najprawdopodobniej przez Młodzieżowy Dom Kultury (widziałam go kilka dni temu, istnieje!). W wieku około trzynastu lat miałam podstawy muzyczno-baletowe i coś trzeba było z tym zrobić. Powiatowy Dom Kultury

zatrudnił czasowo jakąś wędrowną panią, aby wystawiła sztukę dla dzieci. Cała nasza klasa od razu tam poleciała. Inne klasy także. I jak zwykle zostałam obsadzona w roli starego, omdlałego na przyzbie ojca, a ponieważ polowa obsady wykruszyła się podczas prób, dostałam drugą rolę – dla odmiany młodego Pana Księżycza, wściekającego się po powrocie do domu (tak jak to oni mają, ci mężczyźni), ale już nie pamiętam, o co mu poszło, temu Księżycowi. Chyba za dużo roboty miał podczas wędrowki po niebie, bo go chmury zasłaniały czy też coś podobnego. Może łuk jego trajektorii był za bardzo wygięty?! Nieważne, istotne dla mnie stało się to, że dostawałam, niestety, te role męskie, chłopów i królów, starych i młodych, a to ze względu na moje krótkie włosy i przede wszystkim tak zwany gruby głos. Cóż, po warunkach lecieli... *gender*?

Na wybór drogi życiowej pod tytułem „śpiewanie” zdecydowałam się w teje właśnie szóstej klasie z powodu pierwszego zakochania. W Andrzejku z zespołu muzycznego. Toż musiałam go widywać jak najczęściej, nieprawdaż? Szczegółowo opisałam tę historię w swoim blogu (ewagogolewskadomagala.blogspot.com) – oczywiście gdyby komuś chciało się poczytać... Chociaż – nie chwając się absolutnie, skądże – ten mój blog znalazł się w pierwszej dziesiątce blogów roku... Już wiem, wkleję to na końcu, dobrze? Krakowskim targiem?!

Śpiewałam i śpiewałam, szkoła się skończyła, ja się odkochałam i dostałam zaproszenie do supportowania przed koncertem Zespołu Rewiowo-Estradowego Sanockiej Fabryki Autobusów, który to koncert – tańce, piosenki i orkiestra odeonowa, z rozmachem, a co – miał coroczną premierę 22 lipca każdego roku. To takie święto było, chyba fabryki czekolady (?). W następnym roku śpiewałam już w programie jako pełnoprawna gwiazda. A kłopoty ze mną miała sprowadzana specjalnie z Rzeszowa pani reżyser teatralna Elwira Turska. Za nic nie chciałam wykonywać pro-

ponowanych przez nią ruchów scenicznych, ponieważ uważałam je za przesadne. W końcu ustąpiła, przyznawszy mi nawet rację... Stroję również „kazałam” przeprojektowywać na swoją modłę, no ale to był czas, kiedy wszystko wchodziło, zaczynali się hippisi. Nie u nas, skądże! Pieniądze na zespół płynęły, można było grymasić!

Koncertowaliśmy dużo, w zaprzyjaźnionych domach kultury, raz nawet na Słowacji, niedaleko granicy. Do tego występu cały zespół uczył się, z wypiekami na twarzach, pieśni ludowych w języku słowackim. Nauczono się, a jakże, tyle że po występie ktoś miejscowy doniósł, że jednak ten polski język mocno różni się od słowackiego, bo publiczność nie rozumiała nic a nic... A w każde wakacje wysyłano zespół na dwutygodniowe, wypasione wczasy. Wypasione jak na tamten okres.

Po koncertach (niepłaconych, były przecież amatorskie) fundowano nam kolacje. Stoły prawie weselne – a może jeszcze bogatsze, no i wódka, wódka, wódka... łało się i działo... Papierosy wtedy nauczyłam się palić, a oduczyłam się dopiero po trzydziestu dwóch latach...

Jako siedemnastolatkę (68 rok!) rodzice przeprowadzili mnie do Krakowa. Byłam pewna siebie i pewna tego, że lada moment zrobię karierę. A tu – nie dość, że szkoła przestała mnie lubić, i to z wzajemnością, to Młodzieżowy Dom Kultury – ten słynny na cały kraj – załatwił mnie tak, że i śpiewać mi się na jakiś czas odechciało... (patrz: blog).

Po jakichś dwóch latach odważyłam się zaczepić Piotra Skrzyneckiego. Przesłuchał mnie on sam i Wiesiek Dymny, po czym orzekli, że jest ok, biorą. A ja, trochę z braku repertuaru, a trochę poprzez moje kabaretowe ciągoty, zrobiłam coś w rodzaju parodii (no nie, prawdziwą parodię przecież zrobiłam!) naszych kilku topowych gwiazd. Między innymi Anny German. *Człowieczy los* wykonywałam, stojąc

tyłem na drabinie, a z przodu spływała na deski sceny długa spódnica z farbowanej gazy. Zapowiadało się to nieźle, lecz jak zwykle na mojej drodze stanął pech, tym razem w postaci pana od matematyki... a ja niewinna... na szczęście pan nic mi nie zrobił, ale do Piwnicy już więcej nie poszłam, niestety...

Moje śpiewanie przerwało się na jakiś czas, wyszłam za mąż, zmieniłam nazwisko z Gogolewskiej na Domagałę, urodziłam syna i wzięłam udział w Studenckim Festiwalu Piosenki – tym z jabłkiem Lutczyna na plakacie – a był to 75 rok bodajże. Piosenki śpiewałam napisane przez kolegę mojego męża, Krzysztofa Witka, aranżację zrobił i akompaniował mi (wraz z całym swoim zespołem Old Metropolitan Band) niezapomniany Andrzej Jakóbiec. Po festiwalu Andrzej prowadził Studio Piosenki „Przedśionek”, trochę mu „pomagałam”, a próby odbywały się w przedśionku Jaszczurowego biura. W następnym roku również pojechaliśmy wszyscy na FAMĘ. Z rodzinami. A z FAMY ja i żona Andrzeja wróciliśmy w ciąży. Oczywiście każda z nas z własnym mężem. Nasze dzieci urodziły się w odstępie dwóch tygodni, moje ciut wcześniej.

Mój charakter zmienił się przez te kilka lat na tyle, że nie śmiałam proponować niczego swojego w sensie interpretacji, nie umiałam się też przyznać, że kocham bluesa i że kiedyś chciałabym... Nic to, na festiwalu mnie zauważono, przydzielono dwie z głównych nagród (dwie ze względu na minimalizm finansowy każdej z nich, przy połączonych ilościę przeszła w jakość). Elżbieta Wojnowska zgarnęła Grand Prix, gdyż – jak wiadomo – była poza jakąkolwiek konkurencją, a przede mną kariera stanęła otworem. A ściślej: stanęłaby, gdybym posiadała własny repertuar i kapelę. Dwie piosenki z festiwalu to za mało. Cóż, akurat w tamtym czasie było to dla mnie nieosiągalne. Za to zaproszono mnie (z rodziną) na FAMĘ. Otrzymałam tam nawet propozycję od jednego z warszawskich zespołów jazzowych...

niestety, musiałam odmówić. Na tej FAMIE nikogo prawie nie mogłam namówić na akompaniowanie mi podczas koncertu, za to poznałam świetnych ludzi, z którymi pewnie nie spotkałabym się nigdy w życiu. I te znajomości do dziś procentują, chociaż kręgosłup wygina się w pałąk i przygniata człowieka do ziemi. Przynajmniej mnie, nie wiem, jak innych, bo spotykamy się głównie na FB. I Krzysia wtedy poznałam... Kilku muzyków udało mi się po długim szukaniu namówić na wspólne zagranie – i zagrali. Marek Prusakowski mi grał! Prusak, obecnie poważny bardzo ordynator zakaźny, i Waldek Chyliński (nie jestem pewna, czy równie poważny) bardzo pomogli mi w promocji książek, kiedy zamieszkałam przed dwoma laty nad morzem. Na chwilę zamieszkałam, chociaż myślałam, że już na zawsze... Waldek „pożyczył” mi piosenkę, Janusz Madej z Krakowa – projektant okładki mojego DZIEŁA – oprawił plastycznie, Marek i Waldek przysłali do mnie wspianą Panią Redaktor Wilczyńską-Toczko, która zrobiła o mnie i moim niepełnosprawnym Bratku świetną audycję radiową. Audycja na blogu i YT J (gdyby kogoś zainteresowała, naturalnie). Aha, nagrałam ją w pobliskiej wsi – tam prawie każdy ma swoje studio. Przy okazji zapoznałam się z cudami techniki audio – to też jakaś korzyść. Za moich czasów jeden utwór nagrywało się przeważnie całą noc, a teraz? Pół godzinki! I to był jedyny raz, kiedy odstąpiłam od kategorycznego postawienia, że już nie śpiewam.

Była tam (czyli na FAMIE) również Ela Adamiak, nieznana jeszcze, a ja i Boguś Dijuk zachwyceni nią, spędziliśmy na jej koncert osobisty mnóstwo ludzi... Koncert okazał się wielkim sukcesem i chyba wówczas zaczęła się kariera Eli – z czego byłam bardzo dumna. Boguś też.

Zdarzyło się na tej FAMIE coś jeszcze, z czego nie byłam i nie jestem oraz nie będę nigdy dumna, a wręcz sumienie mnie do teraz

gryzie i podszczypuje w tyłek. Otóż dałam się namówić Jurkowi Marczyńskiemu (Jurek, wybac, że Cię oczernię) na zaśpiewanie *Ballady*, którą uprzednio użyczyłam Tamarze Kucerze ze szkoły katowickiej do zaśpiewania na koncercie...

Dygresja: znałyśmy się z Debiutów Opolskich, które wygrał zespół BABA (Jacek Zwoźniak, Kuba...), a przepadli: JA, Tamara Kucera, Basia Trzetrzelewska, Hanna Banaszak, Jacek Borkowski, Grzegorz Markowski... Alibabki, spotkawszy mnie o świtanu przy ogólnej umywalce, przepowiedziały mi dużą karierę i chwaliły moje śpiewanie. Cóż, nie pierwszy raz ktoś się pomylił... Z tym, że one akurat już wstały, a ja jeszcze się nie położyłam. W tenże dzień pierwszy sekretarz Piotr Jaroszewicz ogłosił w TV wielką podwyżkę cen. W kraju zawrzało, a festiwal skrócono o jeden dzień. Do domu wróciłam autostopem. Koniec dygresji.

Jurek wymyślił, że „prawdziwi artyści”, tacy ze szkół itp. „estrada” wystąpią na górze sceny, a ci, nazwijmy to, „studenci” (kontestujący?) na dole. I namówił mnie na zaśpiewanie tejże samej *Ballady* na dole, zaraz po Tamarze. Ona, jako zawodowiec, zaśpiewała to dokładnie po nutach, a ja nieco inaczej. Głupia wtedy byłam i nie sądziłam, że zrobimy dziewczynie krzywdę. Następnego dnia Tamara spakowała się i wyjechała bez słowa. Próbowałam to jakoś naprawić, szukałam jej latami. Nic. Kiedy pojawił się internet, FB, usiłowałam ją namierzyć, pytałam ludzi... nikt nic nie wie... nawet Wojtek Gogolewski, który wszystkich zna. Tamaro, jeżeli zbiegiem okoliczności to przeczytasz – przepraszam!!!! Najmocniej i najszczerzej! Chociaż dużo za późno, wiem.

W tamtych czasach nadal byłam przekonana, że prędzej czy później zrobię karierę w rozrywce, tylko muszą mnie znaleźć. Ale coś długo nie znajdowali, w co poniekórych moich działaniach mój życiowy pech szalał, co wy-

myślałam, waliło się z hukiem! Że nawet nie wspomnę o przeglądzie w Rzeszowie, ale Jan Poprawa (był tam jurorem) niewątpliwie tego nigdy nie zapomni – a znowu – najmniej w tej kłęsce było mojej winy. Miał być JazzKabaret – i był, ale niekoniecznie ten przeze mnie obmyślony. Nawet muzycy, jako poważni artyści, odmówili grania w perukach. Widocznie do założenia peruk musieliby podjąć korony. Jako pamiątkę dostałam od organizatorów ogromny dzban, taki do pasa człowieczego, i wiozłam go jak głupia pociągiem. Stłukł się dopiero po kilku latach.

Kraków mnie nie kochał, z wyjątkiem kilku lat, które prześpiewałam w zespole Zbyszka Książka. Bardzo dużo jeździliśmy, Zbyszek tworzył przepiękne piosenki, niektóre specjalnie „pode mnie”. Pewnego razu w trasie – nie mam pojęcia, gdzie to mogło być – pewna panienka studiująca psychologię, a organizująca nam koncerty, zrobiła nam długi i wyczerpujący wykład, jak to niedobrze jest prowadzić takie objazdowe życie; rodziny należy założyć i zająć się czymś mądrym i pożytecznym, na studia się nawet wybrać, zawodu wyuczyć... Nikomu z nas nie chciało się tłumaczyć jej, że my już po. Niektórzy nawet już po rozwodach i jesteśmy od niej starsi o parę lat... cóż, ten „ruch studencki”. Pamiętam, że siedzieliśmy w akademikowej kawiarence, gdzie w dużym akwarium siedziały raki łapano osobiście przez studentów. Najpierw służyły do zabawy, a potem do wrzucania żywcem we wrzątek. Nasz Wacus wyjął z akwarium takiego jednego, żywego oczywiście, i szalenie się cieszył, kiedy rak uciał mu swoimi szczypcami papierosa. Różni ludzie lubią różne rzeczy, prawda? I mówię tu nie o Wacku skrzypku, a o dziewczynie studiującej.

Kiedy odeszłam z zespołu, kilkoro drzwi się przede mną zamknęło. Jaszczurowe na przykład. I nie dotyczyło to tylko mnie, ale również mojego ówczesnego życiowego partnera, który zadarł wcześniej z kilkoma osobami.

A szczególnie z jedną, sławną później na całym świecie. Ta osoba mnie z kolei nie lubiła od dawna, z powodów całkiem innych. Nazwiska partnera nie będę wymieniać, niech spoczywa w pokoju.

Ukochany przez wszystkich muzyków i bywalców „Kuba” w końcu zdecydował się pozwolić nam zagrać w Jaszczurach, po długich naszych zabiegach. Już wtedy mocowałam się z jazzem, jak widzicie, szłam jednak do przodu. Do wtorku było kilka dni, w poniedziałek ktoś nam doniósł telefonicznie, że na szybie klubu wisi plakat „Ewa Domagała i jej gitarzyści”, a we wtorek rano doniesiono, że napisano na nim „odwołane”. Ze mną oczywiście nikt się nie skontaktował. Kuba niech spoczywa w pokoju.

Na szczęście moje kontakty z Jaszczurami odbywały się też inną drogą, a mianowicie śpiewałam z innymi zespołami, występowałam z Teatrem Tam, z którym zwiedziłam pierwsze pół świata, bo drugie już jako połowa duetu grającego i śpiewającego muzykę rozrywkową do tańca i do słuchania, a najlepiej do nieprzeszkadzania gościom w rozmowach... Im zimniejszy kraj, tym mniej było pracy, a tym więcej dobrego grania i zabawy. Z jednym, naturalnie, wyjątkiem, bo jakżeż by inaczej, przecież mój pech nie zasypiał, tylko kradł kasę, aż furczało!

W międzyczasie w warszawskim WOK-u dawaliśmy dużo koncertów podczas spotkań z poetami. Znanymi. Te spotkania prowadziła Ewa Lenart, a mój Życiowy i nasz przyjaciel Tadek Niecko komponowali do wierszy muzykę. Repertuar zmieniał się na tyle często, że nie było mowy o nauczeniu się czegokolwiek na pamięć, więc biedni moi muzycy musieli wszystko przepisywać do a mollu, C-duru i G, bo tylko w tych tonacjach umiałam czytać nuty *a vista*. Tu się właśnie ukłoniło moje ogniskowe „wykształcenie” muzyczne z zakazem grania ze słuchu. Po prostu przez te

lata, kiedy się uczyłam, nie wyszłam z grania w tychże tonacjach.

Cykl bardzo się podobał, ale nie mógł trwać wiecznie. A szkoda. Z kilkudziesięciu występów zapadł mi w pamięć jeden z nich, ponieważ odbywał się w domu starców. Podczas recytowania wiersza przez aktora jedna pani zwróciła się do drugiej pani z pytaniem: „Co on mówi?”. A ponieważ obie były głuche... moich śpiewów bez mikrofonu nikt nawet nie słyszał, a co dopiero słuchał. Wywiad z poetą nie mógł się odbyć ze względu na uporczywie zadawane pytanie. Już-już starszuskowie podnieśliby się z krzesel, gdyby Tadeusz nie uratował sytuacji. Usiadł do stojącego tam fortepianu i pooszedł! Przez całą godzinę grał przedwojenne przeboje i trochę ludowizny, a zachwycona publiczność klaskała i przytupywała. Następnie Ewa Lenart zrobiła z nami bajkę-składankę, która bardzo się dzieciom podobała. Ale potem pokłóciła się z dyrektorem.

Zachęcona powodzeniem bajki, zerznąłam pomysł i skleiliśmy przedstawienie z milionami znanych nam rymowanych bajek, z Tuwimem i Brzechwą na czele, Życiowy zrobił muzykę; było dużo śpiewania, ja to pozszywałam w całość osobami: wróżki Weroniki (to ja), Krasnoludka Wielkoludka (mój) i Krasnalka Chudalka. Chudalka grał Paweł, flecista, i okazało się, że bajka chwyciła! Sami się przy niej dobrze bawiliśmy! Krakowski Dom Kultury, pod egidą którego występowaliśmy, zgłosił nas do konkursu odbywającego się w kawiarni hotelu „Pod Różą”. Otrzymaliśmy propozycję grania dwa razy w tygodniu, za niewielkie pieniądze, za to stałe. Ale niestety, panowie się nie zgodzili... jak pech, to pech.

W końcu przestałam czekać na odkrycie mnie przez „kogos” i zaczęliśmy zabiegać o kontrakt zagraniczny przez PAGART. Upřednio zmieniliśmy repertuar na światowe przeboje. Najpierw jeździliśmy z zespołem, potem już tylko

w duecie. Te wyjazdy dały mi dużo. Ale potem zabrały. Dużo pieniędzy, które zostały ukradzione, niewypłacone lub utracone w inny, niezależny od nas sposób. Dużo uznania u publiczności, co i tak na nic się nie przydało. Tyle że jeden z trzymiesięcznych kontraktów, w Jordani, dyrekcja hotelu Inter-continental przedłużyła nam na pół roku. Króla Jordani widzieliśmy na własne oczy. Potem umarł i królem został jego syn, urodzony z matki Amerykanki.

Dużo, dużo doświadczeń życiowych i muzycznych, dzięki którym niechcący zebrałam materiał do pierwszej książki napisanej w 2008 r., kiedy zostałam nieumyślnie całkiem „przywiązana do miejsca”. Nie, żadne więzienie to nie było. Natomiast musiałam znaleźć sobie coś do roboty, więc spróbowałam popisać. I poszło. *Blondie\$* zostały wybrane Książką Roku portalu Granice. A wcześniej książką na lato, jesień i zimę. A skoro tak, zostanę pisarką – pomyślałam. Po jednej książce to jeszcze nie bardzo, może po dwóch? I napisałam *RUDĘ*. Jak się domyślicie, pisarką zostałam nie wtedy, co trzeba, ponieważ teraz książki są nieco mniej modne i czytelników jakby mniej...

Śpiewać przestałam w wieku lekkopółśrednim, mając na uwadze słowa Wojciecha Młynarskiego: „...trzeba wiedzieć, kiedy wstać i wyjść...”, ponieważ to moje śpiewanie zaczęło lecieć w dziwną stronę – wiecie, są cztery: w lewo, w prawo, do góry i w dół, no właśnie. Knajpy, bale, moja własna kawiarnia muzyczna (wypowiedzenie piwnicy po tygodniu działalności, a trzech miesiącach remontu), co kosztowało mnie utratę mieszkania na Wielopolu... Dlaczego ja tego wszystkiego nie umiałam przewidzieć? Zawsze to, co się dobrze zaczynało, musiało potem paść z hukiem! W międzyczasie dwa razy prowadziłam kiosk typu „Ruch”, harowałam jak wół, a nie zarabiałam nic. Pech czy przekleństwo jakieś? Skądinąd wiem, że moja własna prababcia, z Sanoka zresztą pochodząca, przekłęta ro-

dzinę swojej córki i zięcia do któregoś tam pokolenia. No dobrze, rozumiem, ale dlaczego mnie akurat finansowo? Nie była jasnowidzącą, nie mogła przewidzieć, że to ja się urodzę w maju 52 roku! Że artystka? Moja mamusia też była artystką; ze mną w brzuchu śpiewała w trio, z wielkim zresztą powodzeniem. Ale kiedy przyszło wybrać: scena czy dalsze studia medyczne, wybrała studia. Nie powiem, że nie żałowała, niejednokrotnie wspominała, że gdyby wiedziała, iż istnieją studia aktorskie, poszłaby na egzamin choćby boso! Owszem, poszła boso, ale na medycynę... I została pierwszą lekarką w Bieszczadach, która na motorowerze latała po górach do pacjentów... Ale to już inna historia.

A potem w wieku przedemerytalnym już mi zostały do ogrywania tylko wesela, czasem okolicznościowe potańcówki i rzadko sylwestry, a ostatni mój „występ” sylwestrowy również opisałam na blogu, ale jestem pewna, że nikomu nie będzie chciało się na bloga zajrzeć...

Reasumując: piosenka jako taka była ze mną zawsze, zdeterminowała całe moje życie – coś mi dała, coś zabrała bezpowrotnie i bilans wcale nie wychodzi mi na zero, *pero, pero...* Zupełnie podobnie do tego, kiedy jako siedemnastolatka pracowałam przez trzy miesiące na poczcie, przyjmując listy, nigdy po dniu pracy nie potrafiłam zrobić „winien-ma”, to znaczy ile listów przyjął i za ile, a ile listów wydałam, bo jakim cudem może wyjść zero, skoro między listami wydanymi a przyjętymi nie ma żadnej zależności?! Przynajmniej ja nie widziałam. I nie widzę nadal. Obecnie taki bilans (niekoniecznie listowy) potrafię zrobić z zamkniętymi oczami, tyle że nie mam po co. Różnych umiejętności nabiera się z wiekiem, lecz niemal zawsze zbyt późno. Za późno, żeby ich użyć. *C'est la vie*, cały twój Paryż... (Cygan dla Zauchy, tak?). Znowu wyniosło mnie w Polskę. Dla odmiany kupiłam dom z ogrodem w Brzozowie – podkarpackie to

jest. Pół domu znaczy, bliźniaka oraz 11 arów nieogrodzonej, stromej działki. Za pół ceny apartamentu w Pucku. Dom już ogrodzony, ogród założony, remont jeszcze trwa. Mam nadzieję, że niebawem się skończy. Brzozów leży niedaleko Sanoka i mam nadzieję jeszcze spotkać się z kimś z „naszej klasy”. Może mnie i Bratka ktoś odwiedzi? Przemysłiwuję nad nowym zawodem dla siebie. Tyle ziemi ma się zmarnować, leżeć odłogiem?! Może

zacznę uprawiać pokrzywy? Podobno łatwo. Jako ziola, oczywiście, nie trzeba z nich obrywać kwiatków, tylko kosi się równo! Cholera, tylko że ja kosy nie udźwignę, niestety... kupiłam taką spalinową, do powieszenia na sobie i wiuuuu! Próbowałam powiesić, owszem, ale objuczona takim ciężarem kroku jednego nie zrobię! Więc jakie wiuuuuu?! Wprawdzie jest kiosk do objęcia, ale przecież na tym się nie zarabia?!

Janusz Gast

NAGRODA IM. ANDRZEJA POTOKA



Patron nagrody był człowiekiem nietuzinkowym. Student biologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i medycyny Akademii Medycznej w Krakowie. A po latach – doktor nauk historycznych. Współzałożyciel Krakowskiego Jazz Clubu „Helikon”, kierownik klubu „Nowy Żaczek”, inicjator wielu interesujących imprez studenckiej kultury i studenckiego ruchu klubowego: Spotkań z balladą, Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego o nagrodę „Wielkiej Sowy”, Ogólnopolskiej Giełdy Programowej Klubów Studenckich, Ogólnopolskiego Konkursu Klubów Studenckich o nagrodę „Czerwonej Róży”, współorganizator i przewodniczący Komitetów Organizacyjnych Ogólnopolskich Festiwalu Piosenek i Piosenkarzy Studenckich (obecnie Studencki Festiwal Piosenki), Konkursu Inicjatyw Kabaretów Studenckich KIKS i innych. Był też twórcą regionalnego i ogólnopolskiego ruchu samorządowego klubów studenckich: Środowiskowej

Rady Klubów Studenckich i Ogólnopolskiej Rady Klubów Studenckich. Prezes ŚRKKS w Krakowie i ORKS w Warszawie. Twórcą idei dokumentowania dorobku kultury studenckiej, a w latach 1982–1989 kierownik Ośrodka Dokumentacji Kultury Studenckiej przy Uniwersytecie Jagiellońskim. Całe swoje życie poświęcił kulturze studenckiej, klubom i dokumentacji. Założył kilka pism studenckich, m.in. „Notatnik Klubowy”, wydał kilka książek własnych i autorów skupionych wokół ODKS, zgromadził ogromne archiwum studenckiej kultury (teatr studencki, kabaret, jazz, czasopiśmiennictwo – „Student”, „Powiększenie”, „Notes Jazzowy”, wydawnictwa Festiwalu Kultury Studentów PRL). Zmarł w 2000 r. Celem nagrody jest honorowanie osób wywodzących się z ruchu studenckiego, które w swojej działalności społecznej i zawodowej pozostały wierne ideom studenckiej kultury, kultywując jej tradycje, przekazując

podstawowe wartości kolejnym pokoleniom dla dobra kultury narodowej.

Nagroda w środowisku twórców, animatorów, organizatorów i komentatorów studenckiej kultury stała się niezwykle cennym wyróżnieniem. Jest swoistym „Oskarem” dla twórców fenomenalnego zjawiska, jakim w latach 60., 70. i 80. ubiegłego wieku była w Polsce studencka kultura. Nagrodę przyznaje jej Kapituła, której skład rokrocznie powiększa się o kolejnych laureatów, którzy zgłaszają i oceniają swoich Kolegów. Jest to srogie, ale sprawiedliwe Jury. W przyszłym roku czeka nas 10. jubileuszowa edycja nagrody.

Do tej pory przyznano nagrody:

- za 2006 rok Rafałowi Skąpskiemu, Janowi Poprawie i Januszowi Gastowi,
- za 2007 rok Tadeuszowi Skoczkwowi i Janowi Rodzeniowi,
- za 2008 rok Tadeuszowi Górnemu,
- za 2009 rok Ryszardowi Lechkiemu

i Krzysztofowi Magowskiemu,

- za 2010 rok Grzegorzowi Gaudenowi i Jerzemu Usarewiczowi,
- za 2011 rok Edwardowi Chudzińskiemu, Jackowi Juszczykowi i Andrzejowi Głucowi,
- za 2012 rok Andrzejowi Donde, Zbigniewowi Mossakowskiemu i Andrzejowi Smigielskiemu,
- za 2013 rok Piotrowi Bakalowi, Jerzemu Fedakowi i Sławomirowi Rogowskiemu,
- za 2014 rok Jerzemu Karpińskiemu, Krzysztofowi Mroziewiczowi i Andrzejowi Pawłowskiemu.

Nagrody honorowe w postaci dyplomów są wręczane podczas dorocznych sympozjów i spotkań organizowanych przez Ogólnopolską Komisję Historyczną Ruchu Studenckiego w Pałacu Przebendowskich, siedzibie Muzeum Niepodległości w Warszawie.

Janusz Gast

Przewodniczący Kapituły Nagrody im. A. Potoka

Agnieszka Grochowicz

ZAPISKI Z ŻYCIA AGNIESZKI GROCHOWICZ WZIĘTE



*A ty nie lękaj się poezji i pokłoń się jej nisko –
za to, co o niej wiesz i nie wiesz,
za wszystko, nic – i za to wszystko...*

(A ty nie lękaj się poezji, sl. i muz. Mirosław Czyżykiewicz)

Koleżanka, autorka tekstów, pyta, czy może u mnie i przyjaciół, którzy u mnie pomieszkują, przenocować, ponieważ na plenerowej scenie Teatru Słowackiego

„Przy Pompei” gra dziś Mirek Czyżykiewicz. Tytuł koncertu: *Ave* – tytuł Jego kultowej płyty. Mówię, że oczywiście, tylko... proszę, żeby mnie zabrała na ten koncert. Słyszałam dużo

o tym artyście, znajomi mieli nawet w akademiku jego płytę, jednak nigdy nie byłam na jego koncercie. Idziemy. Wszystkie miejsca zajęte. Stoję pod drzewem. Charyzmatyczny człowiek z gitarą, kieliszkiem wina, śniadą cerą i warkoczem śpiewa o egzystencji, a ja z każdym kolejnym utworem wrastam w ziemię.

Następnego dnia zaczynam jakby automatyczną ręką pisać gotowe piosenki. Wszędzie, na wszystkim, na osłep. Kartka za kartką, zwrotka za zwrotką, rym za rymem. Pokazuję to mojej pani profesor od piosenki, znanej krakowskiej kompozytorce Ewie Korneckiej.

– O, gotowa piosenka! To Ty piszesz piosenki?
– No właśnie chyba tak...

Autorami muzyki piosenek, które napisałam dotychczas, są m.in.: Ewa Kornecka, Janusz Grzywacz, Zygmunt Konieczny, Mirek Czyżykiewicz, Andrzej Zarycki, ostatnią – jak dotychczas – napisał Jerzy Derfel. Za każdym razem, kiedy powstają, nie wierzę, że to się naprawdę dzieje.

Ktokolwiek widział – Ktokolwiek Wie
Gdzie można teraz znaleźć... MNIE

(*Ktokolwiek widział*, sl. Agnieszka Grochowicz, muz. Andrzej Zarycki)

Nieudane podejście do Studenckiego Festiwalu Piosenki. Jestem zbyt spięta, nieodświadczona jako wokalistka, czy może lepiej: śpiewająca autorka. To jeszcze nie to, choć zakulisowo bardzo chwali mnie wiele osób. Przynajmniej tyle na otarcie łez (były!). W klubie festiwalowym, już po zakończeniu festiwalu, juror Marek Tercz podchodzi i tłumaczy, w międzyczasie kładąc się na podłogę (nie ogarniam!).

– Dziewczyno, musisz zacząć mówić własnym głosem, rób na tej scenie, co chcesz, wyrzuć z siebie tę szkołę teatralną, to nie o to chodzi, chodzi o CIEBIE!

Sprzeczasz się z nim, płacząc ze złości, czując bezsilność. Ale ziarno zostało zasiane. Poszukiwania MNIE przeze MNIE zostają rozpoczęte. Wydaje mi się, że teraz nawet często się

spotykamy... Z kolei Marka Tercza spotykam w Kielcach podczas ostatniego koncertu w ramach Sceny Letniej Kieleckiego Centrum Kultury, jest gospodarzem Sceny Piosenki. Ściskamy się na dzień dobry, czuwa nad tym, żeby wszystko dobrze poszło. Szeptem mówię do muzyków – „Ranyyy, ale mam tremę, to świetny poeta, MÓJ JUROR z dawnych lat... Wszystko mi wraca...”. Wielki plac przed KCK-iem wypełniony, słucha nas całe mnóstwo ludzi. Jeden pan, już pod dobrą datą, proponuje nawet, żebyśmy zatańczyli. Odpowiadam, że jestem w pracy i nie mogę. Kolejny wspaniały wieczór koncertowy mija i staje się wspomnieniem.

skąd jestem, z jakiego kraju...

granice wszystkie otwarte

wypadłam na chwilę z raju

przypadkiem a może żartem

(*Skąd Jestem*, sl. Agnieszka Grochowicz, muz. Ewa Kornecka)

Mam w końcu termin premiery recitalu. Tytuł: *Skąd Jestem*. Ewa Kornecka mówi, że absolutnie nie ma sensu czekać dłużej. Kazimierz Madej znajduje termin w kalendarium wspólnie przez nich oboje prowadzonego Loch Camelot. Mruczy, co prawda, pod nosem, że termin, który mi proponuje, to nów, a nie pełnia księżyca, więc żebym się nie spodziewała bengali (Jakich bengali? Bengal... Tygrys?! Czy o co chodzi?). W międzyczasie przyjaciółka tłumaczy, że „bengale” wg Kazika to „sztuczne ognie, fajerwerki, wielki sukces”. Wściekam się strasznie, ale tym bardziej podnoszę rękawicę. Ja nie będę miała tych... BENGALI? Ja?!?! Otóż BĘDĘ miała! I rzeczywiście – widownia tego wieczoru zapełnia się, a publiczność przyjmuje nas bardzo gorąco. W astrologii pełnia – owszem – symbolizuje kulminację pewnych zdarzeń, ale z kolei nów – początek czegoś nowego. Tak też się stało. Od dziś nic już nie będzie jak dawniej.

mam w planach karierę

karierę, pieniądze i spokój

w tym roku – no może następnym
 albo za pół roku
 czas płynie zbyt prędko i gaśnie ogarek zapachu
 czas płynie zbyt prędko kariera zaś płynie...
 RELANIUM!

(Kawa Papierosy Relanium, sl. i muz. Agnieszka Grochowicz)

– Dzień dobry. Nazywam się Agnieszka Grochowicz. Dzwonię z Krakowa. Piszę piosenki z kompozytorami takimi jak Ewa Kornecka, Andrzej Zarycki, Zygmunt Konieczny, Janusz Grzywacz. Wysłałam Państwu ofertę koncertową. Czy mógłby mnie Pan połączyć z kimś, kto się takimi sprawami zajmuje?

– Ja się tym zajmuję. A o czym Pani właściwie pisze te swoje piosenki? – mówi pan dość knajackim tonem.

– Noooo oooo przemijaniu na przykład... to ważny dla mnie temat... o miłości w sumie też dość często (stoję na środku pokoju w piżamie z kubkiem kawy i gdzieś w głębi duszy rozmowa ta zaczyna mnie bawić – W CZYM JA BIORĘ UDZIAŁ?!).

– Nie ukrywam, że wolimy bardziej znanych – kwituje moje wynurzenia kierownik działu imprez.

– (i zaczęłam mówić „jak w natchnieniu”, jakby to powiedział Tuwim) PROSZĘ PANA! TO, że nie zna mnie Pan z telewizji, bo nie biorę i NIE WEZMĘ udziału w *Mam Talent*, *The Voice* i *X Factor*, TO NIE ZNACZY, że mnie nie ma!! My tu, w Krakowie, robimy bardzo ważne rzeczy, piszemy piosenki o sprawach istotnych, mamy swoją publiczność i wierzymy w to, co robimy!!

– (cisza) Hm... Zadzwonimy do Pani. Odłożyłam słuchawkę, niezbyt wierząc w kontynuację rozmowy.

Dwa miesiące potem telefon:

– Proszę Pani. W tym sezonie organizujemy jedynie 7 koncertów przez cały rok, w tym Pani recital. Zapraszamy do miasta X!

No proszę.

*idę ulicą – szkoda mi życia
 na górze Niebo – w dole – piwnica...*

*idę w swej roli – (co trochę boli)
 siłą przebicia albo siłą woli...*

((z)Byt, sl. Agnieszka Grochowicz, muz. Jakub „Żmij” Zielina)

Kilka lat później.

– Dzień dobry. Proszę Pani, za tydzień Pani miała mieć w naszym ośrodku recital. Otóż na prośbę mojego kierownika dzwonię, żeby ten koncert Państwu odwołać.

– PROSZĘ PANA. Ja nie mogę odwołać moim muzykom terminu, potwierdzonego przez pana kierownika po raz któryś tydzień temu. Oni zrezygnowali z innych propozycji, rezerwując ten termin dla Państwa, i nie wiem, czy Pan wie, ale taki koncert przekłada się na bardzo konkretne rzeczy typu rachunek za prąd lub kolacja. Czy Pan zdaje sobie z tego sprawę? Nie podpisałam z Państwem umowy przedwstępnej, ponieważ koledzy grali tu koncerty wcześniej i mieliśmy do Państwa zaufanie, które Państwo zawiedli, zachowując się w absolutnie nieprofesjonalny i amatorski sposób! Pana szef wykazał się wyjątkowym tchórzostwem, zrzucając wykonanie tego telefonu na Pana (+5 minut bardzo szczerego mojego monologu).

– Przepraszam, niestety nie mogę Pani pomóc, przykro mi, ja tylko przekazuję złe wiadomości. Szef przewidział, że rozmowa będzie tak wyglądała i dlatego wysłał mnie...

Cel – Pal! Żyć nie umierać!

Opera Świata trwa tu i teraz!

Role rozdane, wcióż brak suflera

Jesteś na scenie czyś rad... czyś nie rad...

(Pieśń na tu i teraz, sl. Agnieszka Grochowicz, muz. Andrzej Zarycki)

Pierwsza wizyta w Opolu. Filharmonia Opolska, Dni Opola. Gramy projekt # *Osięcka* # *Krajewski* # *Grochowicz*. Piękne miasto, jestem pod wrażeniem. Właściwie mogłabym tu zamieszkać. Rzucić wszystko i zacząć na nowo? Znamy te myśli, dają chwilowe poczucie wolności. Iluzorycznej. Zazwyczaj jednakowoż pozostają w sferze fantazji. Przecież świat poza Krakowem nie istnieje... Tymczasem jednak:

Opole. Spędzamy wspaniały dzień, spacerując po mieście półnowoczesnym, półwiekowym. Piosenka na każdym kroku, informacja o rychłej wizycie Aloszy Awdiejewa pulsuje na telebimie filharmonijnym, na scenkach koło Filharmonii rozbrzmiewają piosenki Agnieszki Osieckiej, w restauracji „Festiwalowa” spoglądają na nas ze ścian Maryla Rodowicz (która przyjdzie mi jeszcze na myśl dzisiejszego dnia), Anna Jantar, Marek Grechuta... Filharmonia piękna, odnowiona, odpoczywamy przed koncertem w przytulnych pokojkach. Wspaniale. I nagle błysk myśli przy wejściu na szczerlnie wypełnioną salę – O BOŻE. Co ja robię?! Przecież prawie wszystkie piosenki z naszego projektu śpiewała w tym mieście absolutnie niedościgniona Maryla Rodowicz. Chyba oszalałam. Rany Boskie. Przecież to jest... SAMOBÓJSTWO!!! Nie pomyślałam... Może nie wyjdę na scenę? Za późno. Poza prestiżem sytuacji coś przecież trzeba jeść. Poza tym jestem odpowiedzialna. I... odważna. Z chwili na chwilę kontakt z publicznością jest coraz lepszy. Na koniec – stojąca owacja. Stoję na tej scenie i cieszę się jak dziecko. I znowu nie dowierzam.

*jeszcze się z wiosną odrodzimy
jeszcze urosną nam konary
ktoś nas ulepi z nowej gliny
i uwierzymy znowu w czary*

(Piosenka – Nadzieja, śl. Agnieszka Grochowicz, muz. Andrzej Zarycki)

Lublin. Osiedlowy dom kultury LSM. Jesteśmy tu z projektem piosenek Agnieszki O. i Seweryna K. Wspaniały akustyk, pan Michał, ustawia całe nagłośnienie za pomocą tabletu. Klik, klik, klik, sala nagłośniona, odsłuchy działają (niesamowite!!), człowiek czuje, że umie śpiewać, a koledzy słyszą, jak (i że) grają, jak miło! Tym razem poszło bardzo szybko.

Po koncercie wchodzi na scenę nieznamą starsza pani, ściska nas i w imieniu publiczności dziękuje za koncert. Następnie jesteśmy zaproszeni na kolację w ośrodku. Stół zasta-

wiony jest jak na święta – wędliny, galarety, jajeczka, chlebek, rybka – czego tu nie ma!! No tak to ja mogę śpieeeeewać. Otaczają nas piękne ikony autorstwa pani Katarzyny Tkaczyk (wystawa *Moje Sacrum*). Wznosimy liczne toasty za udany wieczór. Kiedy odjeżdżamy, pan dyrektor Zdunek i panie z ośrodka kultury machają nam na pożegnanie ile sił w sercach. Bo to był wieczór od serca, pełen wschodniopolskiej gościnności. Do tego wszystkiego każdy dostaje pudełko czekoladek na drogę. Wspominamy długo i z przyjemnością. To był maj i (... pachniał cały Lublin...) szalonym, zielonym bzem...

Role rozdane, wciąż brak suflera

Jesteś na scenie czyś rad – czyś nie rad

(Pieśń na tu i teraz, śl. Agnieszka Grochowicz, muz. Andrzej Zarycki)

Krakowska Noc Poezji 2014. W Śródmiejskim Ośrodku Kultury premierujemy *Dowody Istnienia*. Wszystkie teksty są mojego autorstwa, a muzykę do nich napisał... Andrzej Zarycki. Tak. TEN Pan Andrzej Zarycki. Napisaliśmy razem 26 piosenek, prezentujemy dziś połowę z nich. Zaraz się zacznie. Boże! Tyle nowych utworów naraz! Dlaczego napisałam tyle zwrotek i tyle metafor?! Jak ja to mam wszystko pamiętać? Nerwy, nerwy, nerwy!!! Chyba zaraz stąd ucieknę! Wychodzę na korytarz, żeby „rozchodzić” zdenerwowanie. Spotykam pana Andrzeja. To mnie w pewnym (ale tylko w pewnym) sensie uspokaja. Gawędzimy.

– Wie Pan, co mnie najbardziej stresuje? Proszę się nie gniewać... że... KOMPOZYTOR ŻYJE!

– Bardzo dobrze Panią rozumiem.

Nie zawsze masz pod ręką twarz

Stosowną do okoliczności

Nie zawsze grasz w gry, które znasz

Nie zawsze mądrze rzucasz kości

(*Nie zawsze masz*, śl. Agnieszka Grochowicz, muz. Aleksander Brzeziński)

– Proszę Pani, dzwonię z jednej z krakowskich restauracji. Szefowa bardzo lubi piosen-

kę. Chodzi o standardy jazzowe... taki występ podczas otwarcia nowej sali. Malutkiej. Może by Pani wystąpiła cztery razy po 40 minut z samym saksofonem lub samym basem ze względu na niezbyt dużą przestrzeń?

– Hmm... Proszę Pani przyznam z doświadczenia, że raczej proponowałabym elektryczne pianino... nawet takie... nieduże... to będzie łatwiej przyswajalne dla Państwa publiczności przez tak długi okres, proszę mi wierzyć. Wokalistka i saksofon solo przez 4 godziny to chyba nie jest dobry pomysł... Repertuar... ależ oczywiście, bardzo chętnie. Pomówmy o gaży...?

– Nie ukrywam, że zwróciliśmy się jeszcze do dwóch wokalistek, których głosy, podobnie jak Pani, lubimy.

– Ahaaa. Czyli to pewnego rodzaju konkurs, rozumiem? A jakie są kryteria ostatecznego wyboru? Bo skoro to konkurs, to chciałabym znać zasady.

– Ha ha ha... Wie Pani... Nie ukrywam, że także finansowe.

Jestem mocno rozbawiona. Zaczynam się bawić sytuacją. W sumie nie mam nic do stracenia.

– Ha ha ha. To proszę pani dyrektor podać 50 zł mniej od koleżanek – jak konkurs to konkurs (mój śmiech, ale nie szyderczy czy złośliwy!... tylko serdecznie rozbawiony). (Na razie nie oddzwaniają).

Pory roku niosą wielki spokój

zmienne jak wiary rytm

Co dzień śledzę swoją własną niewiedzę

dokąd prowadzi byt

(*Magik Życia*, sł. Agnieszka Grochowicz, muz. Hadrian Filip Tabęcki)

Za niecały tydzień premierowy koncert promujący najnowszą płytę Mirka Czyżykiewicza, na której ukaże się także piosenka z moim tekstem.

I tak warto żyć

(sł. i muz. Adam Nowak, zespół Raz Dwa Trzy)

Agnieszka Grochowicz

Andrzej Gruszczyk

ŻYCIORYSEK



Jestem stary, choć to jeszcze nie głęboka starość. Rocznik 1947. Śpiewać i grać zacząłem w harcerstwie, w 7. Krakowskiej DH przy liceum Nowodworskiego. Potem był „Wysroł” i studia leśne. Oraz rajdy i turystyczne śpiewanie przy ogniskach. Jakieś giełdy piosenki: Bogatynia (i tam *Deszczowe lato*, które żyje własnym życiem), jakiś kon-

kurs piosenki studenckiej A.D. 1974 (i jakaś nagroda za *Balladę o różach*, już zapomniana), jakieś *Czwartki turystyczne*... No i praca zawodowa: Urządzenie Lasu (naukowo, na Wydziale Leśnym Akademii Rolniczej), dyrektorowanie w Gorcezańskim Parku Narodowym. A teraz w końcu emerytura. Całe życie coś tam pisałem i śpiewałem w różnych

układach, ale nigdy zawodowo. Trochę się tej twórczości uzbierało. Mam teraz fajnego aranżera i akompaniatora pianistę Michała Nawarę, z którym grywamy, jak nas gdzie zaproszą. Czasem grają z nami kontrabas i skrzypce, bo taki zestaw lubię najbardziej. Jak się nie da inaczej – to plumkam na gitarze. Ale to mi powoli przechodzi. Występowało się też w tylu różnych miejscach, że spamiętać trudno. Ale takie najczęstsze to: klub „Arka” w Krakowie, klub „Buda” tamże, „Folwark Stara Winiarnia” w Mszanie Dolnej. Ostatnio można nas najczęściej spotkać właśnie w „Folwarku Stara Winiarnia”. To taki zabytkowy, kamienny urokliwy budynek. A jego właściciel Andrzej Majchrzak grywa mi na kontrabasie.

Moje piosenki są też na YouTube. Trzeba wklepać Andrzej Gruszczyk i tytuł: *Colas*

Breugnon czy *Konopiłka*, czy *Parus*, czy *Romans*. Samo imię i nazwisko nie wystarcza. Jest też strona, to znaczy wiem, że była, z tami. No i wydałem też płytę z dwunastoma piosenkami, której dystrybutorem jestem sam, bo inaczej nie potrafię tego zorganizować.

Podsumowuję ten liścik fragmencikiem jednego z moich górskich „przebojów”:

*Na lasy na góry wołanie, śpiewanie,
skrzypiec zachrypniętych wściekle ujadanie,
wystarczy posłuchać, wystarczy zaśpiewać,
a nogi do tańca, a dusza do nieba...*

Bo to o mnie właśnie. Tak.

Andrzej Gruszczyk

Autor wielu utworów z kanonu tzw. piosenki turystycznej, najszlachetniejszy przykład artysty amatora, którego istnienie przywraca wiarę, iż motywacje artystów nie znajdują się w kasie

Krzysztof Jaślar

TEORIA Z PIOSENKĄ



Julian Tuwim, wybitny twórca tekstów piosenek (*Miłość ci wszystko wybaczy*), jest autorem takiej definicji: „Piosenka to wiersz uskrzydłony muzyką albo muzyka, która zaczęła mówić”.

Pięknie powiedziane, ale wymaga rozwinięcia. Naukową analizę piosenki możemy przeprowadzać pod kątem muzyki oraz tekstu. Muzycznie piosenki dzielimy na rock, folk, jazz

i pop. Rock jest wtedy, kiedy jest za głośno. Folk jest wtedy, gdy na każdą okoliczność istnieje przyśpiewka, np. *Przyśpiewka na wejście*: „Umarł Maciek, umarł, już leży na desce, gdyby mu zagrali, poskoczyłby jeszcze”. Albo folkowa przyśpiewka na wejście: „Sto lat, sto lat, sto lat, sto lat, sto lat niechaj żyje nam!”. Albo folklor weselny, gdy druhny śpiewają: „Masz tu, Panno Młoda, kijaszek dębowy, żebyś mu wybiła te głupoty z głowy”. Na co odpowiada

rodzina Pana Młodego: „Nasza Panno Młoda, jesteś już po ślubie, wpuść do gniazdka ptaszka, niech sobie podziobie”. Albo utwór folkowy na skomplikowane relacje z ZUS-em: „Pij, pij, pij, bracie, pij, na starość torba i kij”. To tyle jeśli chodzi o folk.

A teraz przypomnijmy taką sytuację: orkiestra grała w plenerze. W pewnej chwili zerwał się wiatr, zwiął nuty z pulpity, a orkiestra grała dalej. W ten sposób powstał jazz.

No i w końcu gatunek najszerzej reprezentowany, czyli POP, a więc muzyka POPULARNA, niemająca nic wspólnego z muzyką staro-cerkiewną.

A teraz dokonajmy analizy piosenki pod kątem tekstu. Tu wyodrębniamy trzy zasadnicze rodzaje:

- 1) piosenkę informacyjną, np.: „Ciągłe pada” lub „Im więcej ciebie tym mniej” czy „Mam ochotę na chwileczkę zapomnienia”;
- 2) piosenkę dociekliwą, np.: „Gdzie ci mężczyźni?”, „Gdzie jesteś, Mały Książę, gdzie?”, „Gdzie się podziały tamte prywatki?”, „Kto ma tyle wdzięku co ja?”, „Czy pani Marta jest grzechu warta?” albo „Czy tutaj mieszka panna Agnieszka?”, „Kiedy ranne wstają zorze?”, „Pamiętasz była jesień?”;
- 3) piosenkę postulatyczną, np.: „Tańcz, głupia, tańcz”, „Wypijmy za błędy”, „Niech no tylko zakwitną jabłonie” albo „Ogrzej mnie”, lub „Zaczynaj od Bacha”.

I tu niewielki suplement dotyczący naszego hymnu narodowego. Otóż w zwrotkach jest to pieśń dociekliwa („Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy my żyjemy?”), a w refrenach to utwór postulatyczny („Marsz, marsz Dąbrowski”). Natomiast nie wszystkie akapity tej pieśni są współcześnie zrozumiałe. Bo na przykład drugiego w drugiej zwrotce Napoleon czepia się naszych Matek. Jakie poeta skrywa do Nich zastrzeżenia, każąc nam śpiewać: „Dał nam

przykład Bonaparte, jak zwyciężać Mamy”.

Autor wielu szlagierów – Jerzy Jurandot (*Powróćmy jak za dawnych lat*), zapytał młodszego od siebie o 30 lat tekściarza Wojciecha Młynarskiego (*Jesteśmy na wczasach*), co jest jego zdaniem ważniejsze: muzyka czy tekst. Oczywiście tekst – odpowiedział bez wahania Młynarski (*W co się bawić?*). „A ja uważam, że muzyka” – przekonywał Jurandot (*Ada to nie wypada*). To ona powoduje, że piosenka staje się szlagierem i pozostaje z nami na dłużej. Bo czy jest dobra piosenka ze złą muzyką? Nie ma. A z kiepskim tekstem jak najbardziej – zakończył rozważania Jurandot (*Nikt mnie nie rozumie tak jak ty*).

Przemyślenia na temat piosenki byłyby niepełne, gdybyśmy się nie pochylili nad jej odbiorcami. Miłośników piosenki możemy podzielić w zależności od stopnia wrażliwości na dźwięki. Pierwszy stopień jest wtedy, gdy słuchacz zauważa, kiedy grają i kiedy nie grają. Z drugim stopniem wrażliwości mamy do czynienia wtedy, gdy odbiorca potrafi określić, co grają. Tu występuje zwykle wrażliwość dwubiegunkowa, która rozróżnia: a) hymn narodowy i b) wszystkie inne utwory (ważne, żeby wiedzieć, kiedy można siedzieć, a kiedy trzeba wstać, żeby nie siedzieć). Następny próg wrażliwości to ten, który rejestruje tylko rytm i basy. Jego wyznawcy posiadają samochody bez szyb, w nich potężne głośniki i pragną podzielić się swoją pasją ze wszystkimi osobami, które znajdują się w polu rażenia wielowatowego sprzętu „tylkołośnogrającego”.

Następna, czwarta w hierarchii podatności na dźwięki, znajduje się ogromna większość słuchaczy, którzy swoje zainteresowanie utworem słowno-muzycznym warunkują obecnością szybko wpadającego w ucho refrenu, zawierającego niewiele znaczące słowa jak np. szalalalalalalalalalalalal, to z piosenki „szłaś przez skwer, z tyłu pies «Głos Wybrzeża» w pysku niósł”. Albo: pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa,

pa, pa, pa, pa, pa. To z piosenki „ciągną, ciągną sianie, góralskie koniki, hej, siedzą w sianach panny, przy nich Janosiki” (na marginesie dodajmy, że to ciekawe, iż to sianie ciągną koniki, a nie odwrotnie). Lub „pa pa pa, a tak to się zaczęło, pa, pa, pa, zwyczajne pa, pa, pa” – to z lirycznej piosenki o babci stojącej na balkonie, gdy dziadek dołem maszerował.

Te cztery typy wrażliwości w zasadzie wyczerpują wszystkie kategorie odbiorców piosenki. No, może istnieje gdzieś jeszcze wążutka

margines słuchaczy, którzy wymagają czegoś więcej niż tylko rytmu i prostego jak pa, pa, pa refrenu. To w tej niszy znajdują się miłośnicy piosenki poetyckiej, literackiej, aktorskiej, niegłupiej czy kabaretowej. Trzeba im jednak bardzo wyraźnie uświadomić, że stanowią nie duży elektorat, więc niech na zbyt wiele nie liczą. Jeżeli gdzieś czasem otrzymają możliwość posłuchania tego, co lubią, w ogrzewanej sali, powinni to traktować bardziej w kategoriach osobistego wyróżnienia niż obowiązku państwa wobec mniejszości.

Krzysztof Jaślar

Magdalena Kucharska



Chociaż ciężko bez niej żyć, świadomie wybrałam życie bez niej. Sprawiałam, że pozostaje ona nieco na drugim planie. Muzyka, bo o niej mowa, budzi emocje niczym gorący romans. Niekiedy od początku przeradza się w prawdziwą miłość, ale często też – pod wpływem życiowych decyzji – staje się jedynie obiektem niedoścignionych marzeń i tęsknoty. Przerysowane? Może trochę... Ale dlatego, że temat ten szczególnie bliski jest ludziom, którzy od dzieciństwa niemal „mieszkali” na scenie, znali na pamięć teksty setek piosenek lepiej niż własny plan lekcji i tęsknili za festiwalowymi przyjacielami. A dorosłość bez sentymentów weryfikowała ich młodzieńcze plany.

Słyszałam wiele razy: „Śpiewasz gdzie?”, „Koncertujesz jeszcze?”, „Jedziesz na festiwal do...?”. A zaraz potem: „No... ja też nie...

Wiesz, nie mam kiedy się przygotować / nie mam akompaniatora / nie dostanę wolnego w pracy?”. Uśmiecham się wtedy smutno, bo mam wtedy poczucie przynależności do grupy, pieszczotliwie nazwanej przeze mnie „weekendowymi artystami”.

W statystycznych warunkach nasz dzień wygląda następująco: 8 godzin (zakładając brak nadgodzin) spędzamy w pracy, 1 godzinę zajmuje nam dojazd z domu i powrót, przynajmniej 7 godzin – sen. Godzina na poranne przygotowanie do pracy i wyjście z niej w nadziei, że nikt nas nie zaczepi przy drzwiach... Szybki rachunek – i już mamy jakieś 17 zajętych godzin. Wciąż pozostaje 6, z czego 3–4 godziny zajmują nam: czas na posiłek, załatwienie spraw bieżących (rachunków, papierologii, zakupów, telefonów). To co? W końcu ten wyczekiwany moment.

Ale jak to... 2 godziny? I to zakładając, że nie mamy rodziny lub przyjaciele nie proponują czegoś atrakcyjnego. I co najważniejsze – że wciąż mamy jeszcze siłę. To jest właśnie czas, który można poświęcić muzyce. Ta świadomość mężczy okropnie: przed snem robisz rachunek sumienia i zadajesz sobie fundamentalne pytanie: „A co zrobiłaś dziś dla muzyki?”. Bo przecież chciałabyś, chciałabyś. Chciałabyś tak umieć zarządzać swoim życiem, by wystarczało go jeszcze i dla twojej pasji...

Są tacy, którym się to udaje. Podziwiam ich. Chociaż podejrzewam czasem, że mają gdzieś jakieś „dobre układy” i wydłużają swoją dobę o kilka godzin. Nie są zawodowymi muzykami, często przecież – tak jak ja – pracują w firmach albo nadal się uczą (ale przecież nie o nutach). Ale mimo wszystko wieczorami zaszywiają się w jakimś przytulnym miejscu i piszą teksty o tym, co ich spotkało, zasmucilo czy ucieszyło. Albo stroją struny w gitarze przed koncertem w jakimś niszowym klubie czy domu kultury. A może po prostu wychodzą z domu, nucąc coś pod nosem. I tak właśnie przygotowują się do spełnienia marzenia, do wydania debiutanckiego albumu (o niewielkim nakładzie).

Czy coś nas – „weekendowych” – różni od reszty artystów? Takich, którzy poświęcili swoje życie muzyce, budując na niej karierę zawodową. Pasja? Jest! Zaangażowanie? Też. Oryginalny repertuar? Bywa, a jakże. Własna publiczność? No oczywiście.

Wiem dobrze, że w tych dwóch wolnych godzinach niezwykle trudno zmieścić całą miłość do muzyki, emocje, które towarzyszą jej wykonywaniu i tworzeniu, przygotowanie do każdego występu. I wszystko inne, co składa się na artystyczne odczuwanie świata. A przecież potrafimy go odczuwać niezwykle intensywnie, jesteśmy wrażliwi. Przecież oczywistą rzeczą jest, że sam moment pojawienia się na

scenie jest dla obserwatora jedynie wierzchołkiem góry lodowej, pięknie wyłaniającym się z oceanu pracy i poświęcenia...

Ale przeżywamy wloty i upadki. Miewamy kryzys twórczy. Czasem mamy ochotę to wszystko rzucić? Pewnie, że tak.

Więc najczęściej siedzimy przed telewizorem i zazdrościmy tym, którzy pojawiają się na szklanym ekranie. Jak gdyby cała pasja, talent i umiejętności sprowadzane były tylko do jednego kryterium – popularności, postawienia wszystkiego na jedną kartę i telewizyjnej (byle)jakości. A przecież to my jesteśmy fundamentem tej jakości i choć nie emitują naszego niszowego recitalu w komercyjnej stacji, to czy publiczność, która zechce nam w jego trakcie towarzyszyć, jest gorsza? A czy nie jest przypadkiem wierniejsza, bo przyszła dla nas? Czy tak ważne jest dla niej to, ile mamy czasu w tygodniu albo jaką nagrodę ostatnio udało nam się wygrać? Ważniejsze jest przecież, dlaczego chcemy zaśpiewać, dlaczego tak i dlaczego akurat te konkretne słowa. Bo przecież naprawdę chcemy! Kochamy to robić! O wiele większą wartość ma szczerść i prawda przekładana na dźwięki, które trafiają nie tylko do ucha, ale głównie do serca. Bo są tacy, którzy swoje „dwie godziny” poświęcają właśnie na muzyczne spotkanie z nami. Bo chcą, bo rozumieją i doceniają każdą minutę, która ostatecznie miała wpływ na wykonanie czy powstanie każdej zaśpiewanej przez nas piosenki.

Więc teraz myślę: skoro jeszcze nie wieczór, dzieci nie płaczą, rachunki zapłacone i mam chwilę wolnego... To co mogę dzisiaj zrobić dla muzyki?

Magdalena Kucharska

Piosenkarka i dziennikarka z Bydgoszczy, laureatka nagrody głównej 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie (2014)

ROBERT KUŚMIERSKI

Z AKORDEONEM MOGĘ WIĘCEJ

Z muzykiem, akordeonistą, solistą, wirtuozem i scenicznym partnerem Jaromira Nohavicy – Robertem Kuśmierskim – rozmawia Teresa Drozda



Drozda: *Spotykamy się, by poopowiadać o Twojej solowej płycie, która nosi tytuł „Karuzela”. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, skąd się wzięła.*

Kuśmierski: O płycie myślałem od dawna. I w zasadzie tylko myślałem. Często tak się dzieje z różnymi projektami – że się o nich myśli, ale do realizacji daleko. To zawsze jest kwestia: czasu, pieniędzy, motywacji. U mnie największym problemem był brak czasu. Dużo koncertuję, do tego uczę w szkole muzycznej w Warszawie. Czasami chciałem odpocząć, więc zawsze tego czasu brakowało.

Uczysz dzieci grać na akordeonie?

Oczywiście, że na akordeonie! Moi najmłodszy uczniowie są w pierwszej klasie podstawówki, czyli są to dzieci siedmioletnie, a najstarsze roczniki to maturzyści. Mam uczniów, których prowadziłem nawet 12 lat. W tej chwili kończą Warszawski Uniwersytet Muzyczny, jeżdżą po całym świecie, świetnie sobie radzą i cieszą się muzyką.

Kiedyś grałem koncert w Popradzie. Wiedziała, że w tym samym czasie mój były uczeń bierze udział w odbywającym się tam Międzynarodowym Konkursie Akordeonowym. Zaprosiłem go na swój koncert, ale kilka godzin przed jego rozpoczęciem odebrałem telefon i usłyszałem: „Proszę pana, bardzo przepraszam, ale nie będę mógł przyjść, bo wygrałem ten konkurs i w tym czasie będę brał udział w koncercie laureatów”. Miałem ogromną satysfakcję.

Wracamy do płyty. Z tego, co mówisz, wnioskuję, że myślałeś o niej zanim zaczęłaś koncertować z Jaromirem Nohavicą?

Myślałem o tym dużo wcześniej, dużo osób namawiało mnie do nagrania płyty. Za każdym razem było jednak coś ważniejszego, jakiś nowy projekt, koncert, czyli nowe próby i przygotowania. Obiecywałem sobie, że nagram płytę, gdy tylko będę miał więcej wolnego czasu. Jestem szczęśliwy, że ją w końcu nagrałem i będę teraz mówił kolegom, którzy mają podobne dylematy: nagrywajcie jak naj-

szybciej, bo czasu nigdy nie będzie więcej.

Płyta jest albumem instrumentalnym, akordeonowym?

Tak, wiodącym instrumentem jest akordeon. Są tam utwory solowe, grane wyłącznie na akordeonie, ale są też utwory grane z towarzyszeniem innych instrumentów: fortepianu, kontrabasu, perkusji. Jest też jeden bonus.

O bonusie porozmawiamy trochę później. Na razie trzymam się tematu akordeonu jako takiego, myślę sobie, że mogę spokojnie postawić tezę, że jesteście obok muzyków z Motion Trio najbardziej rozpoznawalnym polskim akordeonistą na świecie.

Miło mi to słyszeć, aczkolwiek trudno mi się do tego ustosunkować. Chociaż chciałbym móc się z tym zgodzić.

W ciągu ostatnich pięciu lat za sprawą tego instrumentu zjechałeś prawie cały świat.

Przed wszystkim Europę, ale te moje muzyczne podróże trwają dłużej. Ostatnich pięć lat to czas bardzo intensywny, ale wcześniej także jeździłem na różne koncerty czy konkursy akordeonowe. Można powiedzieć, że dzięki temu, że gram na tym instrumentcie, dotarłem w różne miejsca, których być może nie miałbym okazji zobaczyć, wykonując inny zawód.

Czy można być wirtuozem gry na akordeonie? Wiem, że są różne akordeony, ale naprawdę można z niego wydobyć lepszy lub gorszy dźwięk?

Można, jak z każdego instrumentu. Ponad 30 lat temu do szkolnictwa muzycznego w Polsce został wprowadzony instrument guzikowy, na którym grała już niemal cała Europa, od Hiszpanii po Ural. Zaczęto sprowadzać do Polski bardzo drogie wysokiej klasy akordeony,

głównie z Włoch. Początkowo instrumentów tych było niewiele, jednak zmiany, jakie zaszły w naszym kraju, a co za tym idzie poprawa sytuacji ekonomicznej pozwoliły na to, że mogliśmy kupować je w większym stopniu. Instrumentarium przyczyniło się do znacznego rozwoju akordeonistyki pod względem zarówno techniki wykonawczej, jak i artystycznym, a w efekcie do zmiany postrzegania instrumentu. Obecne akordeony koncertowe to takie małe przenośne orkiestry. To bardzo wdzięczny instrument do muzykowania, w ruchu zarówno amatorskim, jak i profesjonalnym. Oczywiście mały procent akordeonistów będzie grał profesjonalnie. Na gitarach też większość gra amatorsko i przyjemowane jest to normalnie. Z akordeonem jest podobnie.

Dlaczego wybrałeś akordeon jako instrument wiodący?

Na akordeonie grał mój tata. Idąc na egzamin do szkoły muzycznej, znałem już nuty. Zaproponowano mi skrzypce, ale to była wielka niewiadoma, a akordeon dobrze znałem. W liceum namawiano mnie, abym się przeniósł na fortepian, bo radziłem sobie na nim przyzwyczajenie. Ale cały czas czułem, że z akordeonem mogę zrobić coś więcej. Zresztą miałem już jakieś wyniki, jeździłem na konkursy, zdobywałem nagrody. Młodemu człowiekowi trudno podjąć decyzję, żeby zacząć coś od nowa. Aczkolwiek fortepian jest do dzisiaj bliskim mi instrumentem. Zostałem przy akordeonie i jestem zadowolony z tej decyzji. Świetnych pianistów jest bardzo wielu, akordeonistów też, ale jednak przynajmniej 10 razy mniej. Jest troszeczkę łatwiej...

Czy akordeon w Czechach jest instrumentem drugiej kategorii?

Myślę, że jest odbierany podobnie jak w Polsce. I nie jest instrumentem drugiej kategorii. Ale trzeba pamiętać, że został wymyślony

niespełna 200 lat temu, więc trudno, żeby rywalizował z np. organami czy skrzypcami, które mają o wiele dłuższą historię, bogatszą literaturę. Jednak można na nim grać bardzo zróżnicowany repertuar. Jako ciekawostkę podam opracowanie *Czterech pór roku* Vivaldiego na akordeon solo – słyszałem już takie wykonanie.

Jak dobiełaś repertuar na płytę? Szukałaś utworów pisanych na akordeon czy przearanżowywałaś, wymyślałaś po swojemu takie utwory, które chciałaś zagrać?

Nawet utwory Piazzolli w oryginale były pisane na bandoneon, czyli taki mniejszy akordeonik z guziczkami. Na płycie są tylko dwa utwory solowe napisane specjalnie na akordeon i dwa utwory napisane na akordeon z towarzyszeniem zespołu. Pozostałe to transkrypcje.

Czy to Jaromir Nohavica zmobilizował Cię do nagrania tej płyty?

Nie będę ukrywał, że tak. Jeździmy z Jaromirem już 5 lat, z jednego koncertu na drugi. Słuchamy wspólnie mnóstwo muzyki. Auto jest świetnym miejscem do słuchania płyt. I podczas tych podróży Jarek co jakiś czas pytał, kiedy nagram płytę, a ja przez 2 lata odpowiadałam, że ją kiedyś nagram. Odwlekałam sprawę, co tu ukrywać. Pewnego jesiennego wieczora, gdy wracaliśmy po koncercie, zapytał: „Jak z tą płytą?”. „Zbieram materiały i będę nagrywał”. „Ale kiedy?”. „Już niedługo, złapię chwilę”. „Do kiedy? Do końca roku?”. „Spróbuję”. „Ale spróbujesz czy nagrzasz?”. Powiedziałem, że nagram, a słowa trzeba dotrzymywać. Musiałem zatem do końca 2014 r. nagrać płytę.

Pierwsze egzemplarze pojawiły się w Pradze, podczas Waszego wspólnego tournée w styczniu 2015 r.

Tak się złożyło, że sprzedaż tej płyty zaczęła się przy okazji koncertów Jaromira Nohavicy w Pradze. Już od jakiegoś czasu jest tak, że Jaromir pozwala mi zagrać jeden, czasami dwa utwory podczas swoich koncertów. Zostawia mnie na scenie, a przede mną jest czasami kilka tysięcy osób i trzeba im po prostu zagrać. Spróbować ich uwieść samą muzyką.

Byłam na paru takich koncertach i słyszałam owacje, jakie Ci zgotowano po krótkim występie.

Mam wielkie szczęście, że gram z Jaromirem. Dla akordeonisty granie przed tak dużym audytorium nie jest doświadczeniem powszechnym. Grywa się czasem koncerty solowe, ale dla dużo mniejszej publiczności.

Po koncercie przychodzą do Ciebie ludzie? Mówią coś na ten temat?

Recenzje są głównie z najbliższego grona. Trzymam się z daleka od internetu, Facebooka itp. Cieszę się spokojem. Mam telefon komórkowy i ktoś, kto do mnie zadzwoni, to ktoś, kto mnie zna, kto zna mój numer. To też jest wspaniałe, że można skończyć koncert i odizolować się, mieć chwilę dla siebie.

Grywasz na heligonce Jarka?

Na razie gram dwa utwory. Może się wydawać, że skoro gram na akordeonie, to mogę grać również na tym instrumencie. Nauczyłem się, radzę sobie i nawet na swojej płycie nagrywałem heligonkę, ale to nie jest takie proste. Gra na tym instrumencie wymagała ode mnie sporo zaangażowania. Heligonka to instrument podobny do akordeonu. Jest mniejsza i ma guziki z jednej i drugiej strony. Jest to instrument diatoniczny. Zasada jego działania jest trochę podobna do działania harmonijki ustnej, tzn. jak się dmuchnie w nią, jest dźwięk, a jak wciągnie się powietrze, jest inny dźwięk. Taka sama zasada jest



Nohavica & Kuśmierski, fot. T. Drozda

w graniu na heligonce. Jak się ciągnie miech w jedną stronę, jest inny dźwięk, niż gdy miech składa się w drugą stronę. Podobnie jak w harmonijkach ustnych, są też różne tonacje heligonek. Jest strojona w C, w D itd. Do odpowiedniej tonacji trzeba mieć odpowiedni instrument, ponieważ inaczej nie zagra się danego utworu.

A jak się pracuje z Jaromírem Nohavicą?

Praca z Jarkiem to wielka przyjemność. Jest bardzo otwartym, inteligentnym i dowcipnym człowiekiem. A także znakomitym kompozytorem i tekściarzem, człowiekiem o szerokich horyzontach, więc pracuje się z nim bardzo dobrze. Tak się składa, że obaj jesteśmy kibicami sportowymi, pasjonuje nas piłka nożna, ale też inne dyscypliny sportu, więc sporo dyskutujemy na ten temat. Na koncertach lubię to, że obok poważnych, pięknych, lirycznych, czasem filozoficznych, wielowarstwowych piosenek śpiewa też kupleciki czy choćby piosenkę o futbolu.

Na razie nagraliśmy wspólnie jedną płytę – *Tak mě tu máš* – która ukazała się w 2012 r. i była bardzo popularna nie tylko w Czechach, lecz także w Polsce. Niektóre z piosenek graliśmy wcześniej na koncertach, inne opracowywaliśmy w czasie nagrań. Nie wiem, czy w Polsce się o tym mówiło, ale tę płytę nagrywaliśmy w pokoju hotelowym. Jaromír stwierdził, że połowę życia muzyk spędza w hotelach, więc będzie najbardziej naturalne nagrać to w tym miejscu. Wynajęty został pokój, a także pokoje obok, pod nim, nad nim. Tak żeby była cisza. Przyjechał Dalibor Cidlinský, który nagrywał materiał, rozstawił parę mikrofonów, podpiął komputer. Okna ponakrywane były kocami, zrobiliśmy też wylumienie, używając materaców z łóżka. I w taki sposób w pokoju hotelowym nagrana została cała płyta.

Czy Jarek mówi Ci, co masz zagrać?

Czasami. Przede wszystkim słucham piosenek i sam coś wymyślam. Jarek czasami mówi, jak-

by ewentualnie widział akordeon. Ja coś proponuję i tak powstają te aranżacje.

Mam wrażenie, że Jarek, od kiedy zaczął z Tobą koncertować, szalenie się muzycznie rozwinął, w sensie różnorodności brzmień na koncertach. W tej chwili macie na scenie nie tylko akordeon, heligonkę i gitarę, ale już chyba 3 lub 4 gitary, klawisz. Tych dźwięków jest coraz więcej.

Są też skrzypce, na których Jarek podgrywa. Występujemy we dwóch, a chcemy by koncert był dla słuchacza ciekawy. Staramy się zmieniać instrumenty, by brzmienie było inne. Wprowadziliśmy do jednego z utworów metronom, ponieważ nie mamy żadnej sekcji rytmicznej i czasami musimy to sobie jakoś wytworzyć. W utworze *Mikymauz* w nowej aranżacji na płycie *Kometa* nagranej dla polskich słuchaczy wykorzystaliśmy efekt metronomu, który zastępuje tykanie zegara i buduje nastrój piosenki. Nas ciągle ta muzyka bawi i inspiruje. Każdy koncert Jaromira Nohavicy jest trochę inny. Na każdy tworzymy nową playlistę. Tak naprawdę to jest ważne dla ekipy technicznej, akustyka i człowieka od świateł. Powinni wiedzieć, jaka będzie kolejność utworów. Wiesz jednak, że cała ta reżyseria po kilku piosenkach może legnąć w gruzach, w dobrym tego słowa znaczeniu. Jarek niesamowicie potrafi wyczuwać nastroje publiczności. On naprawdę repertuar i to, co i kiedy zagramy, czerpie z sali.

Też to czujesz? Patrzysz, jak mu się to udaje, w jaki sposób sygnały z publiczności odbiera? Gadaliście kiedyś o tym?

Nie wiem, jak on to czuje, ale robi to dobrze. To dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie. Jestem razem z nim na scenie. Patrę, jak potrafi zmodyfikować repertuar i jak potrafi kreować nastrój – od poważnego, nawet wzniosłego wyciszenia do żartu. I tak kilka razy, jak byś jechała przez czeskie góry. Każdy

koncert jest więc inny. A do tego dochodzą drobne różnice kulturowe, bo inny jest koncert na Słowacji, inny w Polsce. Nohavica za każdym razem zastanawia się, co będzie dla publiczności najciekawsze.

Dochodzimy do polskiej publiczności i Twojej płyty „Karuzela”. Skąd jej tytuł?

„Karuzela” to klub studencki na warszawskich Jelonkach, gdzie w czasach studenckich poznałem moją żonę. Mam więc z tą nazwą bardzo miłe skojarzenia. Jednocześnie jeden z utworów na płycie *Flick-flack* na świecie znany jest też jako *Karuzela* – Niemcy używają tytułu *Karussell*, Rosjanie *Kolotoč*. Z pomyśłem tytułu płyty wyszedł Jarek. To trochę jego tytuł, który mi podrzucił, a ja zrozumiałem w jednej chwili, że to jest to!

A jak to się stało, że namówił Cię na śpiewanie?

Zawsze powtarzam, że śpiewam, gdy muszę. Czasami trzeba kogoś wspomóc chórkami. Na instrumentalnej *Karuzeli* jest śpiewany bonus. Kuplet *Prívovská put'* ze słowami ojca Jarka. Śpiewamy go dwujęzycznie – Jarek po czesku, ja po polsku. Jeszcze jakiś czas temu Jaromir w Polsce śpiewał tę piosenkę po polsku sam, ale w pewnym momencie wymyślił, że byłoby ciekawe i dla słuchaczy w Polsce, i dla słuchaczy w Czechach, by zaśpiewać go w dwóch językach. Przy tej okazji przekonałem się, że publiczność czeska reaguje dokładnie tak samo na język polski, jak my reagujemy na czeski. Wygląda to tak, że Jarek śpiewa zwrotkę po czesku, czeska publiczność oswaja się z treścią, a potem słyszą to po polsku. Podobnie jest w Polsce. Jarek zaczyna po czesku, a tłumaczenie ja dośpiewuję po polsku. To cały dowcip tej piosenki. Nie została dotąd zarejestrowana na płycie Nohavicy, a na mojej stanowi nagranie bonusowe. Jest prezentem od nas obu.

Rozmawiała: **Teresa Drozda** (strefapiosenki.pl)

Hanna Lewandowska

PIOTR SELIM – SPECJALISTA OD WZRUSZEŃ



Jego przygoda z piosenką literacką rozpoczęła się podczas studiów w Akademii Muzycznej w Łodzi, a swój pierwszy minirecital wykonał w Piwnicy Artystycznej „Przechowalnia” prowadzonej przez Elę Adamiak i Andrzeja Poniedziałkiego. To tam po raz pierwszy zaśpiewał wiersze napisane przez swoją współpracowniczkę Hannę Lewandowską (czyli mnie) i po raz pierwszy, z inicjatywy Eli Adamiak, wziął udział w programie telewizyjnym *Uwaga talent*. Jak się okazuje, autorsko-kompozytorska spółka Lewandowska-Selim niezmiennie i udanie pracuje na piosenkowym poletku do dnia dzisiejszego.

Już po powrocie do Lublina w 1998 r. odbył się jego udany debiut podczas 36. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, gdzie wykonując *Specjalistę od wzruszeń* i *Zaczynamy kochanie*, otrzymał wyróżnienie. Wziął też udział w kilku innych konkursach piosenki artystycznej, również zdobywając nagrody i wyróżnienia. W roku 1999 w Ogólnopolskim Festiwalu Bardów we Włocławku Piotr Selim otrzymał Grand Prix, nagrodę specjalną oraz nagrodę publiczności. W tym czasie w Lublinie powstała też Lubelska Federacja Bardów, której Selim jest współzałożycielem. To tyle tytułem wstępu, bo przyczynkiem do napisania tego tekstu jest nieco inna okoliczność...

Piotr Selim to pseudonim artystyczny dr. Piotra Chilimoniuka, pochodzącego z Lublina, tam mieszkającego i związanego z Lubli-

nem przez prowadzoną od 18 lat działalność artystyczną pianisty, wokalisty, kompozytora i aranżera; absolwenta Szkoły Muzycznej im. Karola Lipińskiego w Lublinie i Łódzkiej Akademii Muzycznej; adiunkta na Wydziale Artystycznym UMCS oraz nauczyciela gry na fortepianie w Szkole Muzycznej im. Karola Lipińskiego.

Piotr Selim to artysta prowadzący dwuścieżkową działalność artystyczną. Na gruncie muzyki poważnej – wykonawca recitali oraz partii solowych w koncertach z Orkiestrą Symfoniczną i Kameralną Filharmonii Lubelskiej, współpracownik Teatru Muzycznego w Lublinie, członek wielu zespołów kameralnych. Akompaniator i współtwórca repertuaru dla kilkunastu lubelskich chórów (UMCS, Politechniki Lubelskiej, Uniwersytetu Medycznego, Towarzystwa Muzycznego, chóru Echo, chórów działających przy lubelskich szkołach średnich, podstawowych i gimnazjach, a także chóru Politechniki Białostockiej i Wojewódzkiej Komendy Policji w Białymstoku, męskiego chóru Arion i chóru Świętej Kingi w Świdniku oraz warszawskiego chóru Camerata Varsovia). Członek jury konkursów pianistycznych, prowadzący także wykłady i warsztaty z zakresu historii i budowy instrumentu oraz pedalizacji fortepianowej w szkołach muzycznych na terenie całego kraju. Akompaniator dla wielu solistów, zarówno klasycznych, jak i reprezentujących gatunek piosenki aktorskiej czy poezji śpiewanej. To również kompo-

zytor (wraz z orkiestracją) kantaty na orkiestrę symfoniczną (wyk. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Lubelskiej im. H. Wieniawskiego, 3 chóry pod dyktando prof. Urszuli Bobryk: chór UMCS im. J. Czerwińskiej, chór Uniwersytetu Medycznego, chór Wydziału Artystycznego UMCS, 2 solistów: Janusz Radek, Piotr Selim, i recytacje: ks. Leszek Surma, zatytułowanej *Z ziemi wiernej*. Utwór ten wykonano z okazji 25. rocznicy wizyty Ojca Świętego Jana Pawła II w Lublinie). Piotr Selim to także współzałożyciel kwintetu Tanguillo, specjalizującego się w wykonywaniu utworów Astora Piazzolli (w 2010 r. opublikowanych na płycie CD).

Na gruncie muzyki rozrywkowej Selim to współtwórca Lubelskiej Federacji Bardów – zespołu, z którym od 1999 r. prowadzi działalność artystyczną, wykonując piosenkę literacką. Kompozytor ponad 200 utworów z tego gatunku, w części opublikowanych na 8 płytach CD nagranych z zespołem, w tym albumu *Klechdy lubelskie* (na którym znalazło się 6 jego kompozycji do wierszy poetów związanych z Lublinem i Lubelszczyzną) oraz na wydanej w 2012 r. studyjnej płycie solowej zatytułowanej *W rytmie bolera* (do tekstów Hanny Lewandowskiej). Artysta, którego recitale solowe wykonywane w prestiżowych miejscach (Teatr Stary czy Filharmonia Lubelska) cieszą się stale zainteresowaniem publiczności. Juror i prowadzący warsztaty piosenki literackiej na terenie całego kraju, wychowawca i promotor wielu młodych adeptów sceny. W solowych recitalach, co charakterystyczne dla tego artysty, umożliwia udział swych podopiecznych (uczniów, studentów), dając im szansę zaprezentowania talentu (np. Magdalena Celińska, Natalia Wilk, Łukasz Mielko, Marek Tarnowski, Tomasz Piątek, Pavlo Polonczuk, Łukasz Buczyński i wielu innych).

Piotr Selim to także wychowawca, uwarściwiający dzieci i młodzież poprzez muzykę, od wielu lat współpracujący przy realizacji

projektu „Śpiewająca Polska” oraz Przeglądu Pieśni i Prozy Patriotycznej organizowanego przez Centrum Kultury w Lublinie. To również (razem z LFB i solo) wykonawca koncertów charytatywnych na rzecz lubelskich i puławskiego hospicjum, lubelskiego szpitala dziecięcego, uczestnik koncertów charytatywnych organizowanych w ramach akcji „Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy” (w różnych miastach Polski i na Ukrainie), akcji „Pomóż Dzieciom Przetrwać Zimę”. To uczestnik projektów realizowanych przez władze miasta i województwa oraz władze lubelskich uczelni (Noc Kultury, Jarmark Jagielloński, kolędowanie przy szpocie lubelskiej, Smaki Lubelszczyzny – trasa koncertowa, 8 koncertów w największych miastach Polski, Wielkopostne Śpiewanie, Lubelski Festiwal Nauki) czy też zrealizowany przez Teatr Stary w Lublinie muzyczny projekt *Wieczorem* (wiersze Józefa Czechowicza z muzyką laureata Nagrody Grammy – Włodka Pawlika).

Piotr Selim to artysta koncertujący także za granicą, m.in. w Wielkiej Brytanii, USA, Irlandii, Hiszpanii, we Włoszech, Austrii, na Węgrzech, Litwie, Ukrainie, we Francji, w Niemczech. Jego kompozycje były wykonywane w Argentynie podczas wręczenia kardynałowi Stanisławowi Dziwiszowi doktoratu *honoris causa* na Uniwersytecie Katolickim w Buenos Aires oraz weszły do repertuaru koncertującego na arenie międzynarodowej Scholares Minores Pro Musica Antiqua z Poniatowej, jak też innych dziecięcych i młodzieżowych zespołów działających w regionie lubelskim i poza nim. Niektóre utwory stanowiące dorobek tego artysty zostały zamieszczone w opublikowanym z okazji Roku Chopinowskiego albumie *Tryptyk dla Fryderyka* (Polihymnia 2010) oraz w wydawnictwie *Jan Paweł II: „Wyrażam radość, że Lublin żyje...”* (Gaudium, Lublin 2012).

W 2009 i 2014 r. (razem z zespołem Lubelska Federacja Bardów) został uhonorowany Me-



Lewandowska & Selim, fot. J. Poprawa

dalem Prezydenta Miasta Lublin za „ogromny kunszt artystyczny oraz niezwykle wartościowy wkład w rozwój i popularyzację piosenki autorskiej w Lublinie”.

Działalność artystyczna Piotra Selima prowadzona w 2014 r. to m.in.:

- Kompozycja muzyki do spektaklu teatralnego *Machia* – produkcji Teatru Starego w Lublinie według scenariusza i w reżyserii Juliusza Machulskiego.
- Recital *Bez parasola* wykonany w Chatce Żaka w ramach projektu „Mistrz i jego uczniowie”, realizowanego podczas obchodów jubileuszu 70-lecia UMCS w Lublinie.
- Projekt *Nuta w makijażu* – cykl koncertów propagujących utwory z gatunku muzyki poważnej (H. Wieniawski, F. Chopin, J. Brahms) i piosenki literackiej (kompozycje własne do tekstów H. Lewandowskiej) w Teatrze Starym w Lublinie oraz w wielu ośrodkach kultury regionu lubelskiego.
- Tryptyk *Moje miejsca – Mój dom, Moje miasto, Moja ojczyzna* – kompozycja przeznaczona dla chórów szkolnych, wykonana w Centrum Kultury w Lublinie, w ramach projektu „Śpiewająca Polska śpiewa Lublinowi”. Tryptyk *Moje miejsca* został napisany według pomysłu i do słów Hanny Lewandowskiej. Muzyka oraz aranżacja na chór młodzieżowy i dziecięcy to dzieło Piotra Selima.

- Koncert Kwintetu Tanguillo w Teatrze Starym w Lublinie – nagranie (między innymi) premierowych tang Astora Piazzolli.
- Udział w telewizyjnym, jubileuszowym (15-lecie działalności) koncercie Lubelskiej Federacji Bardów w Teatrze Starym w Lublinie i wielu innych koncertach tej grupy na terenie całej Polski.
- Koncerty poza granicami kraju: w Rzymie wraz z chórem UMCS pod dyrekcją prof. Urszuli Bobryk (wśród repertuaru prezentacja własnych kompozycji) oraz na Ukrainie w Ostrogu wraz z Lubelską Federacją Bardów w Łuckim Okręgu Konsularnym w ramach obchodów Święta Niepodległości.

23 marca 2015 r. na Zamku Lubelskim odbyła się doroczna Gala Kultury, podczas której zostały wręczone nagrody Miasta Lublin dla przedstawicieli lubelskiego środowiska artystycznego oraz mecenasów sztuki. Nagrodę Artystyczną Miasta Lublin za 2014 rok otrzymał z rąk Prezydenta Miasta dr. Krzysztofa Żuka właśnie Piotr Selim. Jest to nagroda za skomponowanie: muzyki do spektaklu teatralnego *Machia* w reż. Juliusza Machulskiego (produkcja Teatru Starego), tryptyku poświęconego Lublinowi pt. *Moje miejsca – Mój dom, Moje miasto, Moja Ojczyzna*, oraz za promocję talentów muzyków młodego pokolenia.

Gratuluję, Laureacie!
Hanna Lewandowska

Łukasz Majewski

ZDARZAJĄ SIĘ OCZYWIŚCIE WYJĄTKI



Zostaliśmy przez ostatnie lata przyzwyczajeni do tego, że podczas konkursu na przeglądzie piosenki artystycznej powinno być poważnie i refleksyjnie, turystycznej – prosto i przyjemnie, kabaretowej – nieskomplikowanie i śmiesznie. Skutkiem tego przeglądy, które mają ambicję nawiązywać do tradycji Starszych Panów, coraz częściej skłaniają się do przerwania w piosence ciężaru z treści na formę, co wyklucza ich potencjalną karierę radiową, a tym bardziej – wspólne śpiewanie. Spotkania spod znaku gór i plecaka przyjmują kalki z twórczości już ostygłej, a jedyną radość sprawia wędrowanie (wiadomo!). Natomiast artystyczne prezentacje z rzadka już konkurują o to, aby publiczności drgnął kącik ust, nie mówiąc już o innej formie zaangażowania słuchaczy niż milcząca refleksja. Zdarzają się oczywiście wyjątki.

Sprawą oczywistą jest, że właściciele kotów nie zgłaszają swoich pupili na wystawę psów i nikt nie ma o to do nikogo pretensji. Jednak w tym przypadku sztuczny rozdział współlistniących niedawno form przenosi się niestety na przyzwyczajenia słuchaczy, a także na postawę konkursowiczów (nie mylić z karierowiczami). Tym od trudniejszych pieśni przyczepiono łatkę elitarnych...; przylgnęła ona do nich, a wiara w nią nierzadko wrosła im w duszę. Tym od weselszych pieśni przypisuje się wzorzec artysty nieskomplikowanego, telewizyjnego..., a to dość szybko wchodzi w krew, przez kieszeń. Adeptów pieśni wędrownej

przestano postrzegać w kategoriach piosenki literackiej..., co w zasadzie nie komplikuje im życia, ale też nie stawia przed nimi wyzwania. Zdarzają się oczywiście wyjątki.

Wyjątki czują podskórnie, że nie musi tak być, że można jednak śpiewać mądre, wesole piosenki z tekstem. Z tekstem, który zmusi do refleksji, uderzy obuchem w łeb, a potem sam się, po czasie, zanuci.

Szkoły są dwie. Można wyciągnąć z szuflady to, co najlepszego przyniosły nam minione lata, kiedy to pieśni turystyczne święciły tryumfy na największych imprezach artystycznych, piosenka literacka zaglądała pod strzechy, a utwory kabaretowe uznawane były za rozrywkę elitarną (nie zwracając uwagi na to, że znane piosenki już tak nie rozśmieszają, pointy od lat zaszyte w tekście nie zaskakują, refreny dawno już zadomowiły się w śpiewnikach, a ich obecność często nie razi już tylko stałych bywalców imprez plenerowych). Druga szkoła to ta, w której chciałbym, żeby było dziesięć osób na jedno miejsce, aby powstawały w niej cały czas nowe klasy, nowe melodie, nowe teksty. Szkoła, która nie deprecjonuje innych pokrewnych gatunków (nie tak dawno stanowiących jedną wielką rodzinę), która łączy, miesza i serwuje to, co w nich najlepsze. Szkoła, która pozwala się wzajemnie uczyć i przenikać. Szkoła, pod której oknami przechadzałbym się, nasłuchując nowego. Czego i Państwu życzę.

Łukasz Majewski

Konrad Mastyło



Moje pierwsze kroki w legendarnej Piwnicy pod Baranami to prawdziwa szkoła życia, ale też najlepszy uniwersytet dla pianisty muzyka czy akompaniatora, jak to było w moim przypadku. To towarzyszenie niezliczonej liczbie artystów (tych bardziej i tych mniej znanych) w niekomfortowych warunkach, ogromna ilość dymu, alkoholu, ograniczenie klawiatury (nieraz do dwóch oktaw z powodu niesamowitego ścisku), improwizowanie do spontanicznych scenek czy „trwanie na posterunku” przy fortepianie na wypadek, gdyby Wielki Mag i Konferansjer tegoż kabaretu wymyślił czy zmienił nagle punkt programu lub artysta nagle niedysponowany obniżył tonację i trzeba było dorównać mu nawet w trakcie trwania piosenki. A więc szkoła życia i najlepsze studia, jakie mogły mnie spotkać – ale też podpatrywanie, podsłuchiwanie i przyswajanie pięknej poezji, stylu naszych wyjątkowych krakowskich kompozytorów i przede wszystkim niezwykle cennych uwag Piotra S.

Po prawie 20 latach mojej przygody z Piwnicą poczułem w sobie misję i obowiązek, by przekazać wiedzę i doświadczenie młodym adeptom sztuki wokalne. Zacząłem od warsztatów poezji śpiewanej we Włocławku (juror i pedagog dla pianistów akompaniatorów), następnie podjąłem prace w Staromiejskim Centrum Kultury Młodzieży w Krakowie, prowadząc klasę wokalną do dnia dzisiejszego. Tam właśnie odniosłem pierwsze znaczące sukcesy jako pedagog.

Kinga Rataj! Zauważyłem ją na jednym z przeglądów piosenki poetyckiej, będąc tam jurorem, i zaproponowałem współpracę, na którą chętnie przystała. Zaproponowałem jej mój macierzysty kabaret, ale decydenci kabaretu nie zaakceptowali Kingi (jak dowiedziałem się później z obawy konkurencji dla niektórych artystek). Został więc Loch Camelot, gdzie „oddałem” Kingę pod skrzydła Ewy Korneckiej i Marka Bazeli, którzy przygotowali ją do Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, gdzie zdobyła jedną z głównych nagród i nagrodę Prezesa Radiokomitetu.

Sylvia Buchalska. Nagroda za najlepsze wykonanie piosenki Krzesimira Dębskiego podczas Festiwalu Dobrej Piosenki w Częstochowie. Rok? Nagrodę przyznał sam kompozytor. Tytuł piosenki: *Ziemia śpi* do tekstu Jacka Cygana. Ta sama wokalistka została dwukrotnie zaproszona do popularnego programu *Szansa na sukces*, gdzie dostanie się do programu nie bywa łatwe (często ponad tysiąc chętnych podczas eliminacji).

W *Szansie* wystąpiły jeszcze trzy młode wokalistki: Pola Blasik (obecnie PWST Wrocław), Katarzyna Jurzak (wyróżnienie od Stanisława Sojki) i Joanna Buczkowska.

Młodzi wokaliści z SCKM-u towarzyszyli jako chórki (i nie tylko) podczas kilku Gali „Trzy Korony” organizowanego przez TVP Kraków, będąc nie tylko tłem dla uznanych artystów, lecz także wykonując solowe piosenki.

Za namową mojej scenicznej (i nie tylko) przyjaciółki Beaty Rybotyckiej zdecydowałem pójść szczebel wyżej i trafiłem do krakowskiej PWST, gdzie zacząłem pracę jako akompaniator, by po roku już prowadzić swoje własne zajęcia z piosenki. Mimo iż większość młodych

ludzi zafascynowana jest dzisiejszym „łomotem”, w którym przeważa rytm i perkusyjna „stopa”, ja konsekwentnie wpajam im literaturę obejmującą klasykę poezji śpiewanej. Nie jest mi łatwo, ale nie poddaję się.

Konrad Mastyo

Mirostław „Michu” Michalski



Festiwal Łagodne Spotkania Muzyczne „Muzyka i środowisko” odbywał się w latach 2004–2012. W tym miejscu mógłbym zakończyć tę opowieść, bo czy warto pisać o imprezie, której już nie ma? Otóż tak. Po festiwalu pozostało wiele trwałych śladów i to one warte są opisania.

Czy zacząć od gwiazd, czy od uczestników muzycznych, od uroczych miejsc, w których odbyło się te 47 koncertów? Zacznę od publiczności. Sądzę, że w pamięci tych prawie 50 tysięcy ludzi, którzy odwiedzili koncerty festiwalowe w Gdańsku, Gdyni, Sopocie, Słupsku, Tczewie, Lęborku, Wejherowie, w Wielu, we Wdzydzach Kiszewskich, na półwyspie Lipa, w Sulęcynie i w miejscach, gdzie odbyły się dodatkowe koncerty – pozostaną wspomnienia piosenek, wykonawców i zawsze pięknych, zielonych krajobrazów. Dziś, gdy zauważam, jak wiele imprez o znacznie dłuższej tradycji odwiedzają skromne grupy widzów, dumny jestem, że nasze koncerty cieszyły się tak znacznym zainteresowaniem. Szeroka formuła muzyczna, w której mieściła się poezja śpiewana, piosenka turystyczna, blues, folk, szanty, piosenka

aktorska, funky, formy kabaretowe, a nawet rock i reggae ubarwiały koncerty i pozwalały wielu widzom znaleźć swoje ulubione rytmy. Ważne też było, że dominowały piosenki autorskie, była zatem okazja poznania nowych utworów i ich twórców. Wszyscy lubimy stare przeboje, ale te obecne były głównie w koncertach gości, w konkursie dominowały zaś nowe kompozycje. Gwiazdy? Tak, znakomite. Artyści stworzyli niezapomniane wrażenia, lecz aby ich wszystkich wymienić, musiałbym ten artykuł zamienić w wylizankę. Zróbmy więc prośbę. Choć festiwalu już nie ma, to nadal istnieje strona internetowa: www.lagodnespotkaniamuzyczne.prv.pl, aktualizowana i uzupełniana, z której można dowiedzieć się więcej, posłuchać wielu piosenek, obejrzeć zdjęcia, poznać werdykty i relacje mediów.

Istotą organizacji takiej imprezy jest konkurs muzyczny, choć były również na festiwalu konkursy fotograficzne, plastyczne oraz wiedzy o ekologii, co wynika z tego, że w nazwie, obok słowa muzyka, jest i środowisko. Ekologia to wartość dodana tego przedsięwzięcia, która od początku była bliska organizatorom.

Wróćmy do muzyki i konkursu. Jego uczestnicy przeszli przez gęste sito eliminacji, niewątpliwie zasługują więc na uwagę. Prawdziwie zaś perełki to laureaci. Z zainteresowaniem obserwuję, jak się rozwijają, zdobywają kolejne nagrody, ale przede wszystkim tworzą. Wielu już wydało swoje pierwsze płyty, nierzadko planują następne. Laureaci i ich piosnki to najcenniejsze, co pozostało po Łagodnych Spotkaniach Muzycznych. Nie będę się rozpisywał o ich kolejnych sukcesach, bo dziś dzięki internetowi łatwo prześledzić ich kariery, wysłuchać nagrań *etc.* Żeby jednak wiedzieć, jakie klawisze nacisnąć w komputerze, by ukazało się nazwisko, które warto poznać – kilka podpowieź. Oto zatem laureaci, którzy mają już za sobą co najmniej jedną płytę (szukajcie tych płyt, bo warto): Joanna Kondrat, Krzysztof Napiórkowski, Julia Mikołajczyk, Joanna Pilarska, Tomasz Steńczyk, Julia i Maria Kępisty (Kępisty Quartet), Marcin Skrzypczak, Basia Beuth, Łukasz Majewski, Piosenka Anatomiczna, Agnieszka Kostenczka i Andrzej Marczyński, Magda Krzywda, Maria Holka (Retrospektakl), Paweł Czekalski, zespoły KMT i Wolny Przedział, Na Bani, Cisza jak ta... Czekam na płyty Agnieszki Rumieź, Agaty Gałach, Waldemara Pawlikowskiego, Klementyny Umer, Moniki Parczyńskiej, Aleksandry Krzyżańskiej, Natalii Mathi i zespołów Małe Ważne Sprawy oraz Mamy Dobry Koniec.

Trudne zadanie wyłonienia laureatów świetnie zrealizowali przy bardzo wysokim poziomie finalistów nasi jurorzy. Poeci: Grażyna Orlińska, Wanda Staroniewicz, Krzysztof Cezary Buszman; wokaliści reprezentujący szerokie spektrum muzyczne – Danuta Błażejczyk (jazz i pop), rockowa Wanda Kwietniewska (znana z formacji Banda i Wanda), wokalistka jazzowa Krystyna Stańko, również jazzujący Leszek Dranicki, Renata Przymyk, która swobodnie się czuje w kilku gatunkach muzycznych, podobnie jak Romuald Sławiński śpiewający bluesa, gospel czy jazz (Rama111). Głos Anny

Treter znany jest z jej indywidualnych dokończeń oraz zespołu Pod Budą. Joanna Lewandowska, Magda Turowska oraz Ewa Cichocka i Stefan Brzozowski (z zespołu Czerwony Tulipan), Barbara Sobolewska i Stanisław Szczyciński (z zespołu Mikroklimat) – świetnie są znani każdemu, kto bywa na imprezach. Bardowie: Małgorzata Lipińska, Marek Tercz, Jarosław Burakowski, Stanisław Klawe, Tomasz Olszewski... Ileż uroczych piosenek ich autorstwa mamy w pamięci! I wreszcie kompozytorzy i instrumentalści: Teodor Ratkowski (reżyser filmów dokumentalnych, pianista i kompozytor muzyki filmowej), Piotr Salaber (który obecnie komponuje dla teatru), jazzowy kompozytor i saksofonista Wojciech Staroniewicz, pianista Jacek Stam, kompozytor i pianista zespołu Piano 21 Mariusz Wala. Teatrológ Anna Kowalska, Piotr Świącicki, którego płyta *Piosenki mojego życia* szybko się rozeszła, dziennikarka Radia Żak Mariola Andrzejczak. I na koniec Mirosław „Michu” Michalski (czyli ja) – pomysłodawca festiwalu.

Dorobek artystyczny jurorów – płyty, tomiki poezji i filmy – może stworzyć sporą, interesującą bibliotekę. Niektóre z dokonań artystów, którzy przewinęli się przez imprezę, można odnaleźć na płytach dokumentujących festiwal – *Łagodne Spotkania Muzyczne i Miś, czyli Łagodne Spotkania Muzyczne* oraz na płytach *Bazuna 40 – przegląd na szlaku, Bazunowe Wędrowki, Bazunowy Kalejdoskop*. Znajdą się też na kolejnej płycie pt. *Bazunowe krajobrazy*, której premiera jest planowana na wiosnę 2016 r., o czym informuję czytelników „Piosenki” jako pierwszych. Jeśli jeszcze nie znacie artystów, których wymieniłem, to gorąco namawiam do ich poznania, najlepiej oczywiście na koncertach. Warto też zadbać, aby tomiki poezji i płyty tych artystów (i gwiazd, których nazwiska znajdziecie na festiwalowej stronie, trochę wysiłku) stanęły na półce Waszej biblioteki i były jej ozdobą.

Z pozdrowieniem
Mirosław „Michu” Michalski

Adam Ochwanowski



Drogi Janku, ludzie odwykli już od epistolarnych uciek, a papierowe wersje periodyków pożerane są bezlitośnie przez elektroniczną rzeczywistość. Także zmieniają się obyczaje, zwyczaje, a także nawyki. Dyktowane onegdaj praktyką szacunku do słowa, obrazu, muzyki czy pieśni, a dziś rozrzucone, rozwleczone, sponiewierane i stłamszone przez rządzącą światem przypadkowość, trywialny wszystkoizm oraz morderczą gonitwę za czymś, czego, tak naprawdę, sami nazwać nie potrafimy. Nasz wybitny pisarz Wiesław Myśliwski twierdzi, że wszelka twórczość wynika z niewiedzy, ponieważ próbuje odpowiedzieć na pytanie: „Kim jest człowiek?”. Człowiek, czyli ja. Ja – czyli kto? Czy myślisz Janku, że współcześni twórcy wpisują się w tę retorykę i refleksję? Kultura chłopska (nie ludowa) – czy to się komuś podoba, czy też nie – była matką kultury wysokiej. Opierała się na codziennej mowie i pieśni funkcjonującej poza zapisem nutowym. Wszystko miało swoją przypisaną nazwę, a pieśń operowała przekazem prostym, ale jakże treściwym. Stary Jurzynek z mojej rodzinnej wsi, gloryfikując szeroko pojętą wolność, śpiewał:

*Skowroneku nie bij w górę
Bo wybijes w niebie dziure
Jak wybije to załotom
Jo skowronek górn lotom...*

Cóż za wybitny wiejski poeta i filozof: wymyślił slogan o iście godotowskiej daremności czekania, powtarzany często przez moją bab-

kę Józefę Ochwanowską: *Cekoj tatka latka, az ci rosa łocy wyi....* Gdy na weselu Tereski Krawczykówny z Józkiem Wąsikiem, gdzie byłem starszym družbą, odważyłem się – po raz pierwszy w życiu – stanąć przed kapelą Kazika Krawczyka i zaśpiewać:

*Ide do gaiku
W gaiku ni ma nic
Ino leśny ptosek
Loto wele granic...*

wiedziałem, że od tej pory pieśń, cokolwiek by to nie znaczyło, stanie się moją drugą naturą. Potem poszło gładko i z czasem stałem się znanym zapiewajłą na wiejskich weselach i potańcówkach. Sam układac zacząłem przyspiewki i pioseneczki, a nawyk ten, jak wiesz, mój Drogi Przyjacielu, pozostał mi do obecnej chwili.

Tylko czasy nie te, mniej przyjazne dla słowa prostego i gminnej pieśni. Po transformacji ustrojowej Polska wpadła w depresję, Polacy przestali się kochać, zatracili instynkt stadny, wolność stała się wartością kłopotliwą, a etykę uniwersalną zastąpiła etyka układowa. To, że idziemy obok siebie, nie znaczy, że idziemy razem. Nie spotkasz już, Bracie, przypadkowo zebranej grupki rodaków na ławeczce, przed domem, nad wodą czy na moście śpiewającej chóralnie pieśni. W wieczory majowe, pod figurkami czy kapliczkami, rzadko kiedy odzywa się pieśń o łąkach umajonych, które należy chwalić, a na wiejskich weselach i innych rodzinnych uroczystościach „ona tańczy dla

mnie...”, a o zbiorowych popisach wokalnych mowy nie ma.

Ale ja jeszcze w dawnej formie i idę o zakład, że gdy przyjedziesz do mnie na Poni-dzie i usiądziemy na ławeczce przed moim rodzinnym domem, przy gąsiorku swojskiej sześćdziesięciowoltowej okowitki, śpiewał Ci będę, do białego rana pieśni naszych ojców i dziadów. I nie powtórzę żadnego kawałka.

Janku drogi, przysięgam, że robiłem wszystko, aby księgi trafiły pod strzechy, a pieśń uchodziła cało. Że kopałem się ze zmirą, która zalewa nasz piosenkarski rynek i mąci w głowach pokoleniu, które wstępuje... Ale poległem. Co nie znaczy, że się poddałem. Dalej śni mi się mój ukochany stary Kraków, piwniczne klimaty, dzwoneczki Piotra Skrzy-neckiego, chudy jeszcze Mietek Święcicki romansujący z Wertyńskim, Leszek Długosz przed jurgowską karczmą, demoniczna Ewa Demarczyk... To były moje uniwersytety i niewyczerpane źródła wrażliwości.

Także chłopcy z grupy Tyliz, którzy w latach 70. ubiegłego stulecia przyjeżdżali do Kielc (pracowałem wtedy w Wydziale Kultury kieleckiego magistratu) z miechowskim zespołem Heńka Mosny, zaszczepili we mnie przekonanie, że poezja wybrzmiewa tak, jak powinna, gdy wspierana jest autorską muzyką i godzinywym przekazem. Śpiewaliśmy w czasie nocnych biesiad, o „jabłku z zimy, co nam zostało, dzielonym na dwoje...”, a także jajcarską piosenekę z proroczym refrenem: „Usia susia cepeliada, w ogródeczku panna Mania, trawka się zazieleniła, jaja nie do wytrzymania...”

Przy okazji przypomnę, jak poznałem Wojtka Bellona. Po maturze w pińczowskim liceum i oblaniu egzaminu wstępnego na krakowską polonistykę trafiłem do Krosna nad Wisłokiem, gdzie przez dwa lata pobierałem nauki w zakresie organizacji pracy kulturalno-oświatowej. Kompanija studencka była przednia

i większość czasu przeznaczonego na edukację spędzaliśmy w barze „Prządki”. Tam też, snobując się na słynnej „Ziemiańskiej”, miałem swój towarzyski i artystyczny stolik oraz zaprzyjaźnioną, tolerancyjną wielce obsługę. Wojtka przyprowadził do „Prządek” Leszek Mních, ratownik górski z Wetliny. Wojtek wrócił akurat z jakiegoś przeglądu piosenki, gdzie zdobył swoje pierwsze trofeum. Był to okazałych rozmiarów szklany but. Mieściło się w nim dwa wina marki „Wino”. But ten krążył wokół stolika, a gitara Bellona grała coraz głośniej i rzewniej, aż do utraty poczucia czasu i trzeźwości. No cóż, Janku drogi, nie ma z nami Wojtka, nie ma „Prządek”, kompanija wykruszyła się bądź rozproszyła po świecie. Pozostał wielki apetyt na dawną normalność i straszliwa tęsknota...

Ale przejdźmy do szarej rzeczywistości. Janku, obecnie wprowadza mnie w stan chronicznego podkurwienia deprecjacja autorów słów, kompozytorów i aranżerów, którzy w mediach, na koncertach i festiwalach skazani są na anonimowość. Liczy się tylko wykonawca i akompaniator. Rzadko wymienia się nazwiska tych, którzy rekomendują utwór, bądź też są zaprzeczeniem dobrego smaku, gdy z estrady płynie bełkot, artykułowany w dzikim narzeczcu, którego nie obowiązują kanony naszego ojczyźnego języka. Na szczęście nie dotyczy ten proceder przeglądów piosenki poetyckiej, których Ty, Janku, jesteś prześwietnym oraz upartym ambasadorem, orędownikiem i dobrym duchem.

A ja przełożyłem ostatnio dwadzieścia pieśni Wołodii Wysockiego, napisałem libretto do rock-opery *Czaracie wesele*, kilkanaście piosenek dla dzieci i kilkadziesiąt tekstów uniwersalnych. Wszystko to leży w szufladzie i czeka na pomyślne wiatry. Generalnie decydenci od kultury mają to w dupie, a o mecenasów coraz trudniej, bo u nas kultura uważana jest za zbytek, a nie za inwestycję. Więcej już nic nie napiszę...

Adam Ochwanowski

Paweł Odorowicz

JUŻ SIĘ RACZEJ NIE PRZEJMUJĘ



Różycki / Deutryk / Odorowicz

(Historia spisana z pamięci Pawła Odorowicza, czyli niedoskonała, subiektywna i mocno emocjonalna. Znikoma wartość historyczna)

Takie proste zdanie. Krótkie, zwięzłe i dobitne. To tytuł pierwszego spektaklu Marcina Różyckiego. Jego pierwszej, niezależnej, autorskiej, pełnej i kompletnej myśli artystycznej ubranej w słowa i dźwięki. I o ile ze słów swoich ostrych, bezpośrednich, pieścących i kłających zarazem Marcin był znany, o tyle formą, kompleksowością i konsekwencją zaskoczył wszystkich obecnych na premierze w Kawiarni Artystycznej „Hades”, u Eli i Leszka Cwalinów, w 2001 r.

Część publiczności była urażona, że za krótko, że bez największych hitów (np. *Jaskółeczki*), że za ciemno, że bez bisów i co to w ogóle było. Ci nadąsani wyszli z „Hadesu” albo zostali i przy trunkach głośno dawali wyraz swojemu niezadowoleniu.

Pozostała część milczała. Na przykład śp. Andrzej Molik (legenda lubelskiego dziennikarstwa), zazwyczaj wylewny, głośny i roześmiany od ucha do ucha, uraczony Marcinowym spektaklem milczał, potem podszedł w milczeniu do autora, wyściskał go i w ciszy wrócił do kawiarnianego stolika... Znamienne jest również, że ani razu nie wyszedł podczas spektaklu z sali (żeby uzupełnić płyny), co

było normą i swoistym znakiem rozpoznawczym Molika podczas wszystkich koncertów. Milczeli ci, którzy dostrzegli. Prawdę. Marcina. Przez Marcina. Dzięki Marcinowi... Zobaczyli artystę nagiego, szczerego, na obrotowym piedestale usypanym z cmentarnej ziemi, żeby każdy, kto chce, mógł zobaczyć, kim Marcin był naprawdę.

Milczeli dlatego, że materiał był „okrojony”. Drastycznie. Z gadulstwa, wodolejstwa, bylejałości i bezcelowości. W tekście, muzyce, aranżacji, scenografii i oświetleniu. Liczył się tylko przekaz. Bezpośredniość. Strzał w dziesiątkę (czyli odwrotność tego, co teraz czytacie). Liczyło się tylko złapanie widza za frak i potrząsanie nim przez cały czas trwania spektaklu. Milczeli również dlatego, że nikt inny do tej pory ani w Lublinie, ani w całej piosenkarsko-literackiej Polsce nie odważył się na tak surowy, minimalistyczny skład muzyczny. Głos, altówka, perkusja, dźwięk i światło. Marcin Różycki, Paweł Odorowicz, Tomasz Deutryk i – podczas premiery – Krzysiek Głębocki. Tego po prostu nie dało się nie usłyszeć. Ten zestaw podkreślał, uwypuklał, podawał na tacy każde słowo wyśpiewane przez Marcina. Walał nim po twarzy, między oczy, w uszy, prosto w serce i duszę.

Milczeli. Bo dotarło do nich, że piosenkarskie zabawy Marcina, stylistyczne przekładanie, romans z popem i inne wybryki to tylko elementy kotary, to tylko sceniczne maski zmieniane z piosenki na piosenkę. Że Marcin dzielił się tylko kawałeczkiem siebie, zazwyczaj minimalnym i lekko populistycznym, ale i tak zawsze większym niż większości artystów, z którymi występował. A teraz zobaczyli całość. W najdrobniejszych szczegółach. W dodatku pod mikroskopem. Przez pryzmat cementarnego brudu, prywatności, nałogu, samotności. Całość jakże odmienną od „normalnego Marcinka”.

Potem nagrania. W Krakowie. Rok 2001. Wspomagane przez Jaszczury i Instytut Sztuki. Niechętny byłem tej pomocy (kilka osób wie dlaczego, a reszta – nie. I niech tak zostanie). Świat jest przekorny, bo bez tej pomocy nagranie mogło nigdy nie dojść do skutku... Nagrania realizował Wojtek Gruszczyński. Bynajmniej nie nowicjusz w swoim fachu. Kiedy jednak zobaczył i usłyszał sposób traktowania instrumentów i głosu, usłyszał aranżacje i wreszcie gotowe utwory, był – mówiąc delikatnie – zaskoczony. Mało kto wówczas przepuszczał głos przez altówkę i preparował perkusję do nagrań i na scenę. Chyba nikt... Sądzę, że w historii polskiej piosenki znajdują się ślady podobnych eksperymentów, ale raczej nie na taką skalę...

Przy nagraniach dobrym duchem towarzyszącym była Dwidka Muzolf, pieśniarka znana z doskonałego triduum głosu, tekstów i muzyki oraz stawiania poprzeczki bardzo wysoko wszystkim tworzącym, konsekwentnie zaczynając od siebie... To między innymi dzięki konstruktywnej krytyce Dwidki materiał nagrany w studio nie jest ułożony, wypieczony, śliski i bez emocji, tylko ma pazur, który niektórzy osiągną wyłącznie na niektórych koncertach. Agresja wymieszana z czułością, dzika radość i pijackie uniesienie, samotność, zdławiony krzyk i śmierdzący,

tygodniowy męski zarost. Wszystko na tym nagraniu jest...

Nagrany materiał trafił do Lublina. Projekt okładki zrobił Robert Motyka. Pierwszą wersję Robert zrobił tak, jak potrafił – najpierw posłuchał nagrań, potem siadł do komputera... wpasował się idealnie... rozedrgane litery, odrobinę nieczytelne napisy, kolorystyka szaleństwa na bazie szarej samotności... Miksem śladów ze studia zajął się Piotr Bańka – kompozytor, aranżer i realizator nagrań. W jego rękach moja altówka dostała syntetycznego bliźniaka o pogrubionym, obniżonym i niepewnym głosie, sterowanym wszystkimi trzema (!) instrumentami na płycie. Bliźniaka, który sprawia wrażenie niepewnego, pijanego i absolutnie nieprzewidywalnego. Idealny zestaw...

Po zmiksowaniu materiał zniknął z radarów. Zagubił się w zamkniętych szufladach i nikt nie chciał powiedzieć, gdzie jest klucz. Ja zostałem w Krakowie, Tomek w Świdniku, Marcin błąkał się między Świdnikiem a Lublinem... Spektakl zagraliśmy jeszcze dosłownie kilka razy. Lublin, Kraków, ostatni był Sandomierz. Mieszkałem już wtedy w Krakowie, moje rozmowy z Marcinem o płycie były sporadyczne i zawsze miały ten sam finał. „Wiesz, ale kasa...”

Marcin zmarł na raka 11 sierpnia 2012...

W czerwcu 2014 r. zadzwonił do mnie Piotr Bańka z informacją, że Radio Lublin chce wydać *Już się raczej nie przejmuję*. Chcą, ale kompletnie nie wiedzą, gdzie jest materiał, kto jest właścicielem, co trzeba zrobić itd. Ale wiedzą, że materiał gdzieś jest i nie może już dłużej leżeć w ukryciu... W tak zwanym międzyczasie Tomek Deutryk wpadł na pomysł, żeby zrobić koncert. Wykorzystać ślady ze studia i zrobić jeden koncert, z którego dochód pokryje przynajmniej część długów pozostałych po życiu i leczeniu Marcina... Więc ruszyliśmy kamień

z grobowca. Wiadomo, co nas powitało. Niczego innego się jednak nie spodziewaliśmy... Okazało się jednak, że mnóstwo osób chce pomóc przy wydaniu tej płyty... Że są tacy, którym nadal zależy na Marcinie...

Potem zmieniły się władze Radia Lublin. Z oferty wydawniczej został patronat. Doskonały patronat w doborowej obsadzie... Ewa Dados, Jarek Zoń, Grazia Lutosławska – to postaci mocno związane ze sceną literacką i Marcinem osobiście. Wiola Różycka w tandemie z Marcinem Majczakiem wprowadzili mnóstwo życia i energii do naszych działań. Magda Turowska – człówek legenda sceny literackiej – wsparła nasze idee realnym doświadczeniem i Stowarzyszeniem, które przejęło działania wydawnicze do spółki z New Abra i Krzysiem Świątkowskim. Dzięki staraniom Moni Tarajko udało się pozyskać środki z Wydziału Kultury Miasta Lublin. Pierwsze realne fundusze, dzięki którym wizje wydawnictwa nabrały realnych kształtów. Justyna Jodłowska, która podarowała maszynę do pisania, z pomocą której Marcin uwieczniał na papierze swoje wiersze i teksty piosenek. Jaszczury i Instytut Sztuki kontynuujące artystyczną historię krakowskiego tygla artystycznego. Artur Andrus, Janek Kondrak, Jarek Wasik, którzy twarzami i głosami wsparli akcję. Projektem wydawnictwa, całej warstwy graficznej znów zajęł się Robert Motyka. Tym razem już z Edynburga, gdzie żyje od lat. To, co wyszło spod jego ręki, dowodzi, że emocje żyją i nie znają granic ani odległości... Robert Głuszak. Borsuk. Przyjaciel. Dwa tygodnie przed śmiercią Marcina złożył Mu obietni-

cę, że wyda *Już się raczej nie przejmuję*. Dotrzymał słowa. Przeprowadził całą akcję na odpalprojekt.pl, zdobywając z nadwyżką niezbędną do wydania kwotę. Dzięki niemu wydawnictwo ma kształt adekwatny do idei, która przyświecała nam od początku działań – żeby każdy, kto weźmie do ręki to wydawnictwo, wiedział, że zostało stworzone przez przyjaciół, dla Marcina, żeby pamiętać... I Basia Ciepielewska. Rymanów-Zdrój. Marcino-we ustronie. Oaza ciszy brzmiącej emocjami, piosenkami, historią i entuzjastyczną akcją zakończoną koncertami i aukcją, która wspomogła nasze działania...

Dziękuję wszystkim tym Ludziom za ich pomoc, radę, obecność... Wy, kiedy czytacie te słowa, dowiadujecie się, że płyta już jest. Niektórzy z Was mają ją w swoich zbiorach. Niektórzy z Was słyszeli koncert *Już się raczej nie przejmuję* z głosem Marcina odtworzonym z komputera. Ci ostatni wiedzą, że studio nie wygładziło wokalu Marcina, że emocje i przekaz nadal tam są, że wciąż je słyhać... Ja piszę to wszystko „przed czasem”, w ostatecznym oczekiwaniu na przesyłkę z tłoczni. Przed pierwszym koncertem... Emocje, które temu towarzyszą, są na pewno nie mniejsze niż przed premierą w 2001...

Marcin Różycki. „Już się raczej nie przejmuję”. My się przejęliśmy. Efekty składamy w Wasze uszy i oczy. Czujcie. Pamiętajcie.

Paweł Odorowicz

w imieniu wszystkich zaangażowanych w wydanie płyty *Już się raczej nie przejmuję*
www.juzsieraczejnieprzejmuje.pl

Marek Oleś



Z wykształcenia jestem magistrem filozofii, pracę magisterską pisałem na temat „Dwóch koncepcji wolności” Isaiaha Berlina. Zawodowo zajmuję się psychoterapią osób uzależnionych, pracuję też z trudną młodzieżą zagrożoną uzależnieniem i marginalizacją społeczną. Prowadzę też w tym obszarze szkolenia dla różnych grup zawodowych. Prywatnie mam żonę, dwie córki, dwie wnuczki, psa i cztery koty. Od młodości lubię piosenkę poetycką: M. Grechuta, E. Demarczyk... Później J. Kaczmarski, którego twórczością zachwycałem się do dziś. To on mi towarzyszy i jest najważniejszym dla mnie poetą-pieśniarzem. Wciąż odkrywam kolejne dno ukryte w jego tekstach, zwłaszcza egzystencjalnych – to jest fenomen! Bliski jest mi też sposób wyrażania nastroju i napięcia przez M. Czyżykiewicza, zwłaszcza w jego aranżacjach *Koni narowistych* czy *Mojej cygańskiej* Wysockiego... Śpiewanie i granie jest dla mnie jednym z najważniejszych elementów mojego życia, zwłaszcza w ostatnich latach, choć czynię to już od lat trzydziestu. Niemniej jednak jestem najczystsza postacią amatora i zajmuję się przede wszystkim odtwórczością. Do niedawna grałem jedynie dla przyjaciół i znajomych, lecz zdecydowałem się wyjść do szerszej grupy odbiorców, stąd moje pojawienie się na Festiwalu „Nadzieja”. Intuicyjnie wyczuwałem to, co Pan powiedział: że mam moralny obowiązek dzielenia się swoim sposobem pojmowania i przekazywania ważnych treści zawartych w pięknych pieśniach. Tylko pojawia się pytanie: gdzie to realizować?

Marek Oleś

Agnieszka Rosnerówna



Podaję do wiadomości czytelników „Piosenki”, że od pięciu lat (grudzień 2009 r.) w podkrakowskich Niepołomicach odbywa się niezmiernie ciekawy cykl imprez poświęconych piosence artystycznej. „Spotkania przy Czakramie” (taka jest nazwa imprezy) – to wieczory liryczno-kabaretowe. Odbywają się one raz w miesiącu w Piwnicy Gotyckiej Zamku Królewskiego w Niepołomicach. Gospodarzami „Spotkań” są krakowscy artyści: Agnieszka Rosnerówna i Edward Zawiliński.

Wieczory te cieszą się wierną i powiększającą się publicznością. Oprócz stałych bywalców z Niepołomic i okolic, na „Spotkania” przybywają często goście z Krakowa, Warszawy, Katowic.

By każde ze „Spotkań” było niepowtarzalne, gospodarze zapraszają na nie wyśmienitych gości. „Czakram” w Niepołomicach odwiedzili m.in.: Artur Andrus, Andrzej Poniedziałki, Krzysztof Piasecki, Alosza Awdiejew, Grzegorz Turnau, Magda Umer, Grzegorz Halama, Aldona Jankowska, Agnieszka Grochowicz, Marcin Daniec, Andrzej Sikorowski, Joanna Kulig, Skaldowie.

„Spotkania przy Czakramie” zyskały przychylność radia RMF Classic, które na swojej stronie internetowej w zakładce „polecamy” zawsze podaje termin i gościa. Informacje na temat „Spotkań” są zamieszczane również w krakowskim miesięczniku „Karnet”.

Agnieszka Rosnerówna

Anastazja Simińska



Dzień dobry, Panie Janku, zobowiązał mnie Pan, by napisać kilka słów o tym, co robiłam w ostatnim roku. I choć trochę niezręcznie pisać mi o sobie, ale traktuję to zobowiązanie jak wyróżnienie. I dziękuję za nie bardzo, bo przy takiej okazji uświadamiam sobie, że był to rok naprawdę bardzo, bardzo intensywny!

Najważniejszym dla mnie wydarzeniem było ukończenie z wyróżnieniem specjalności musical, Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku. Parę lat – a tak szybko minęło...

Zdobyłam też kilka ważnych – przynajmniej dla mnie – nagród. Były to:

– Nagroda Specjalna Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na V Festiwalu Piosenki i Ballady Filmowej w Toruniu (2014) za najlepsze wykonanie piosenki z filmu polskiego. Śpiewałam *Bal u Posejdona*.

– Jesienią 2014 r. zdobyłam 2. nagrodę 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. W trakcie jubileuszu tego najstarszego polskiego konkursu przypomniano, że drugie nagrody zdobywali w nim wcześniej Ewa Demarczyk, Marek Grechuta i inni. Ja podzieliłam się drugą nagrodą z Justyną Panfilewicz.

– A na koniec mam świeżą wiadomość: jesienią 2015 r. dostałam się do finału Międzynarodowego Festiwalu im. Anny German w Mo-

skwie. Lecę w listopadzie, pewnie nie zdążę „Piosenki 2015” powiadomić o wynikach... Odkąd jestem profesjonalistką, uważniej liczę jednak spektakle niż konkursy. Oto w czym wystąpiłam w tym roku:

1) Spektakl muzyczny *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, reż. Antoniusz Dietzus, Śródmiejski Teatr Muzyczny pod patronatem fundacji im. A. Osieckiej „Okularnicy”, Warszawa.

2) Musical *Zorro*, reż. Tomasz Dutkiewicz, Teatr Komedia, zespół wokalnno-aktorski, Warszawa.

3) Musical *Rodzina Addamsów*, reż. Jacek Miłkołajczyk, Gliwicki Teatr Muzyczny, główna rola: Wednesday Addams.

4) Musical *Fame*, reż. Miłoz Gałaj, Mazowiecki Teatr Muzyczny – Teatr Palladium Warszawa, główna rola: Carmen Diaz.

5) Spektakl muzyczny *Przeleć mnie. Piosenki polskie lat 60. i 70.*, reż. Dorota Kolak, Teatr na Plaży w Sopocie.

Poza tym uczestniczyłam w mniejszych i większych koncertach jak np. koncerty „Najlepsi z najlepszych” w Elblągu, „Piosenka aktorska i inne demony” podczas 50. SFP w Krakowie.

Myślę, że to najważniejsze informacje. Mam nadzieję, że za rok będzie ich więcej.

Pozdrawiam serdecznie

Anastazja :)

Barbara Sępnia-Wilk



Tak wiele osób zapytało mnie w tym roku o mój „jubileusz pracy artystycznej”, o to, jak będę świętować 20-lecie obecności na scenie, że niegrzecznie byłoby zupełnie na to pytanie nie zareagować. Zwłaszcza że żadnego jubileuszu nie będzie.

Piosenki pisałam i śpiewałam dużo wcześniej, ale rok 1995 był niewątpliwie przełomowy w moim życiu artystycznym: Grand Prix „Łaźni” – Turnieju Śpiewających Poezję w Radomiu, Grand Prix warszawskiego „Tartaku”, I miejsce w Poetycko-Muzycznej Bitwie pod Gorlicami, I miejsce i Nagroda im. Wojtka Bellona na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie, II miejsce i nagroda za teksty na „Famie” w Świnoujściu, III miejsce na Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie.

To także czas pierwszych bardzo ważnych spotkań i pierwszych rozmów – z Jackiem Kaczmarem, Janem Wołkiem, Andrzejem Poniedziałkim, Grzegorzem Turnauem, Mirkiem Czyżykiewiczem... Pierwsze kroki na scenach – Piwnicy pod Baranami i kabaretu Loch Camelot, w którym nieomal zamieszkałam przez następnych kilkanaście lat... Pierwsze programy telewizyjne, radiowe, występy na wielkich scenach (m.in. koncert „Kraina Łagodności” na festiwalu w Opolu)...

Jak wynika z powyższego – niemało powodów do świętowania po 20 latach. A przecież to tylko jeden rok! W kolejnych latach były jakże ważne – Grand Prix im. Jonasza Kofty Ogól-

nopolskiego Festiwalu Piosenki Autorskiej OPPA w Warszawie, Stypendium Twórcze Miasta Krakowa (w dziedzinie sztuka estradowa), Nagroda Kapituły im. Jacka Kaczmarskiego! Była wokalna współpraca z Leszkiem Długoszem przy cyklu programów telewizyjnych *Literatura wg Długosza*. Były formacje Zielone Szkiełko, Grupa Apokryficzna, świąteczny spektakl zwieńczony płytą *Trwaj chwilo niebieska* i kabaretowy program oraz płyta *Wieczór niePerwersyjny*; mnóstwo płyt „składankowych”, na których wydawcy zamieszczali moje piosenki. Płyty, na których inni artyści śpiewali moje słowa (Lidia Jazgar, Dorota Słęczak, Marek Bałata); kompozytorzy, którzy sięgnęli po moje teksty (Andrzej Zarycki, Zygmunt Konieczny). Wreszcie – płyty solowe: *O obrotach* (1998), *Słodka chwila zmian* (2005), *Obce kraje* (2007), *Przywidzenia* (2012). Był także przebój! Bo fałszywą skromnością byłoby tak tego nie nazwać. *Bombonierka* (muzyka: Olek Brzeziński, słowa: Basia Sępnia-Wilk), zaśpiewana przeze mnie w duecie z Grzegorzem Turnauem, przez kilka tygodni okupowała podium Listy Przebojów radiowej Trójki i wielu innych list – także rozgłośni polonijnych. Była radość i duma – *Tulisia!* – moja książka dla dzieci, nagrodzona w Konkursie Literackim im. A. Lindgren, zorganizowanym przez Fundację ABCXXI – „Cała Polska czyta dzieciom”.

Niezwykle ważna była dla mnie możliwość propagowania sztuki, jaką jest piosenka, na antenie Radia Kraków. Blisko 300 odcinków audycji *Muzyczna Bombonierka* (2007–2012), mnóstwo premier, powierzanych mi w zaufa-

niu niepublikowanych wcześniej nagrań, wiele utworów z unikalnych wydań. Nie ukrywam, że tęsknię za powrotem na antenę, zwłaszcza kiedy zerkam na moją domową płytotekę i na stronę www.muzycznabombonierka.pl, na której „skatalogowałam” na miarę możliwości tę radiową przygodę. Ogromnym sentymentem darzę krakowskie patriotyczne Lekcje Śpiewania, organizowane od 2002 r. przez Loch Camelot i Bibliotekę Polskiej Piosenki. Kabaretowi Loch Camelot, jego dyrektorowi Kazimierzowi Madejowi i artystom tej sceny zawdzięczam zresztą niewyobrażalnie wiele... Prawdziwie twórczym zajęciem jest dla mnie obecnie prowadzenie „Salonów literacko-muzycznych” (już mój trzeci sezon) w Nowohuckim Centrum Kultury. I cały czas – jestem w podróży, nie tylko tej symbolicznej; cały czas wraz z zespołem jeżdżę z moimi piosenkami, wierszami, czasem zbyt często, by spokojnie pisać, a przecież pisanie jest najważniejsze.

Wszystkiego, czego doświadczyłam „w okolicy sceny” w ciągu dwu minionych dekad, nie sposób opisać ani nawet streścić w takiej formie jak ten... list do Redakcji. Wymienić nazwiska ludzi, którzy pomogli, wsparli, zaufali, nauczyli. Ostatnio i w tym początkowym etapie, pełnym znaków zapytania. Wspomnę tylko Aleksandra Wilka, nie tylko mojego zaufanego znakomitego realizatora nagrań. Nie sposób też wymienić wszystkich fantastycznych instrumentalistów, którzy swoim talentem dodawali i dodają blasku moim piosenkom, ale na swoim benefisie szczególnie podziękowania skierowałabym do – Olka Brzezińskiego, Marka Bazeli, Marcina Partyki, Jaśka Kuska, Pawła Piątka, Marcina Sanakiewicza, Katarzyny Marzec, Krzysztofa Cyrana, Pawła Soleckiego, Michała Braszaka, Piotra Domagalskiego, Gertrudy Szymańskiej.

Poza tym – mnóstwo dowodów na to, że moje piosenki są ważne, że wzruszają, poruszają, niosą radość, bawią (bywam w końcu

artystką kabaretową...), że skłaniają innych do twórczych przemyśleń. Dowodem najbardziej chyba spektakularnym są Zbyszka Pajewskiego cykle fotografii inspirowanych moimi utworami i przygotowane przez tegoż fotografa tomiki – albumy literackie: *Tyle nieba* (2011) oraz *Wystarczy zasnąć* (2015). Nic, tylko dalej pisać teksty, wiersze, komponować, śpiewać, nagrywać, jeździć po świecie z tymi piosenkami.

Dlaczego nie będzie w 2015 r. świętowania 20-lecia pracy artystycznej Basi Stępniak-Wilk? Może dlatego, że wszystko zaczęło się jednak w 1994 r., kiedy otrzymałam I nagrodę na biłgorajskich Spotkaniach z Piosenką Autorską i Poezją Śpiewaną. Wtedy właśnie uwierzyłam w sens mojego pisanie piosenek i ich ukrytą moc tak bardzo, że zaowocowało to śmiałością do pojawienia się w Piwnicy i w Lochu, dalszymi wyjazdami na konkursy, recitalami, a przede wszystkim – pisaniem, napisaniem takich piosenek jak *Dyrygentka*, *Odjazdy*, *Magnolie*. Więc jubileusz trzeba było urządzać może rok temu? A tak szczerze – cały czas wydaje mi się, że to wszystko mało. Że po 20 latach powinnam móc pochwalić się czymś więcej... Za chwilę ukaze się mój tomik poetycki *Ponad ziemią* z ilustracjami Sebastiana Kudasa. Do książki tej dołączona będzie płyta, na której moje wiersze interpretują – Anna Dymna, Jan Nowicki, Marek Bałata, a ja śpiewam – tym razem z towarzyszeniem Grzegorza Palusa (akordeon). Potem wraz ze śpiewającymi autorami Markiem Bartkowiczem i Andrzejem Ozgą podzielimy się na CD spektaklem *Aniołowo koło Darwinowa*, który od 2007 r. prezentujemy w Warszawie. Niebawem też oczywiście nowa solowa płyta z moimi autorskimi piosenkami. I pewnie coś jeszcze. Słowem – myślę, że będzie się czym pochwalić i że rosną szanse, by za 4–5 lat hucznie świętować 25-lecie pracy artystycznej Basi Stępniak-Wilk.

Barbara Stępniak-Wilk

Izabela Szafrńska



Wysłałam parę słów o sobie, może kogoś zainteresują...

Moja przygoda z muzyką zaczęła się od lat najmłodszych. Pochodzę z małej miejscowości o nazwie Lipnica Wielka. W mojej rodzinie muzyka była obecna zawsze, talent muzyczny był przekazywany z pokolenia na pokolenie. Swoje pierwsze kroki muzyczne stawiałam w Zespole Folklorystycznym „Lipniczanie”. Byłam bardzo dumna, mogąc zaprezentować moją miejscowość, moją gminę w Polsce i za granicą. Przez wiele lat koncertowałam wraz z siostrami, byłyśmy podopiecznymi Miejskiego Ośrodka Kultury w Nowym Sączu. Brałyśmy udział w konkursach na szczeblu powiatowym, wojewódzkim, ogólnopolskim oraz międzynarodowym, odnosząc coraz to nowe sukcesy.

Na pewnym etapie swojego życia postanowiłam, że chcę czegoś więcej. Czułam, że jeśli nie spełnię swoich muzycznych pragnień, już nigdy nie będę szczęśliwa. Znalazłam inspiracje w muzyce sefardyjskiej, a moją pierwszą fascynacją stała się żydowska pieśniarka Yasmin Levy. Zaczęłam intensywnie rozwijać swoje umiejętności w tego typu muzyce.

Muzyka sefardyjska jest to połączenie muzyki żydowskiej i hiszpańskiej w duchu flamenco. Wykonywana jest w języku ladino – dialekcie judeohiszpańskim. Ona była moją wskazówką i motywacją do dalszego działania. W tym właśnie czasie postanowiłam założyć zespół

El Saffron. Wraz z moimi siostrami i muzykami z zespołu aranżowaliśmy utwory Yasmin Levy oraz stare, zapomniane pieśni sefardyjskie. Naszym największym osiągnięciem był finał w programie muzycznym *Must Be The Music* (jesień 2013). Po finale programu *Must Be The Music – Tylko Muzyka* zespół zyskał wielu fanów, którzy niemal codziennie są aktywni na fanpage’u. Przybywa ich też stale po koncertach w różnych częściach kraju. Wielu dotychczasowych odbiorców potwierdza, że to, co wykonujemy, to muzyka ekskluzywna, ambitna, „chwytająca za serca”, przenosząca w inny świat.

Obecnie pracuję nad rozwijaniem swoich muzycznych planów. Chciałabym wydać swoją wymarzoną płytę, nad którą cały czas pracuję. Planuję nadal tworzyć, śpiewać. Marzę o tym, by muzyka sprawiała przyjemność i uszczęśliwiała wszystkich ludzi. Muzyka jest moim priorytetem i planem na życie, daje mi radość, siłę i ogromną satysfakcję...

Aktualnie jestem studentką II roku kulturoznawstwa na Uniwersytecie w Białymstoku. Współpracuję z gitarzystą Pawłem Sokołowskim. Wspólnie odnieśliśmy kilka sukcesów: nagrodę na Festiwalu im. Bułata Okudżawy w Hajnówce, nagrody główne na festiwalach w Józefowie („Eko-festiwal”), Radziniu Podlaskim („Oranżeria”) i Biłgoraju (Spotkania Śpiewających Poezję). I najważniejszy z sukcesów – pierwsze miejsce na 51. Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie! Tuż po krakowskim festiwalu wzięłam udział

(wraz z Pawłem Sokołowskim, oczywiście) w IV Międzynarodowym Festiwalu Młodych Talentów „Złote Talenty w Złotej Pradze”. Jako duet otrzymaliśmy Grand Prix im. Andrzeja Tymczyszyna, a Paweł dostał pierwszą na-

grodę wśród instrumentalistów. Zostałam też nominowana do finału Międzynarodowego Festiwalu im. Anny German w Moskwie. Finał już w listopadzie 2015 r., trzymajcie kciuki!

Izabela Szafrąńska

Maciej Turkowski



Co to takiego piosenka artystyczna, piosenka poetycka, autorska i poezja śpiewana? Nie odpowiem precyzyjnie na to pytanie, tym bardziej nie zdefiniuję pojęć, ale chętnie podzielę się swoimi obserwacjami i refleksjami na ten temat.

W Polsce od wielu lat istnieje pewien nurt, który mnie osobiście przyciąga bardziej niż inne, a to z wielu powodów. Wykonawcy, których wliczam do tego nurtu, mają kilka wspólnych cech. Nie użyję zwrotu po pierwsze, bo nie wiem, czy to pierwsze, czy piąte, ale ich piosenki składają się z trzech nierozdzielnych elementów – tekstu, muzyki i interpretacji. Tekst – czy to napisany przez poetę, czy zawodowego autora tekstów, czy amatora – posiada zawsze wartość literacką, intelektualną lub jakąkolwiek inną. Jeśli chodzi o kompozycję, to mamy tu do czynienia z wszelkimi gatunkami. Mieści się tu jazz, rock, ballada i wszelkie inne, nawet niedające się nigdzie zakwalifikować gatunki. Nie spotkałem się z przypadkiem, żeby do tekstu literackiego dobrana była muzyka disco czy techno. Nie znaczy to, że w uzasadnionych artystycznie przypadkach nie może pojawić się np. muzyka disco do tekstów Norwida. Ja takiego przypadku nie

poznałem lub poznać nie chciałem. Interpretacja jest istotą piosenek tego nurtu. Zapytany o to, jaką techniką śpiewa się piosenkę artystyczną, odpowiadam najpierw, do czego służy technika. Technika jest po to, żeby nic nie przeszkadzało w odbiorze utworu, a czy to będzie emisja klasyczna, czy cokolwiek innego, to nie ma znaczenia.

Według mnie wykonawcy wywodzący się z nurtu krainy łagodności, jeśli w ogóle zaistnieją na scenie, to zaistnieją na długo. Chyba nie ma tu lub jest niewiele jednosezonowych gwiazdek. Laureaci SFP w Krakowie, jak Roldowicz, Turnau, zespół Raz Dwa Trzy czy wielu innych, to niekwestionowane autorytety wpisane na stałe w kanony polskiej piosenki.

Ciekawym zjawiskiem są festiwale piosenki literackiej. Wydaje mi się, że nie ma czegoś podobnego w innych europejskich krajach. U nas bardzo popularne, skupiają widownię i wykonawców, promują ten nurt i pozwalają rozwijać się artystycznie osobom w nich uczestniczącym. W ostatnich latach sporo zmieniło się w świecie festiwali. Niektóre upadły, straciły rangę, inne powstały czy rozwinęły się. Rozwój i znaczenie internetu w ogóle

zmieniają oblicze świata muzyki i zobaczymy, jak to będzie dalej. Jakkolwiek się to wszystko potoczy, bardzo chciałbym, żeby nie zostały zapomniane przynajmniej utwory duetu Przybora–Wasowski, piosenki Osieckiej czy Kaczmareckiego, które ja uważam za perełki nie tylko polskiej piosenki, ale całej naszej kultury.

Rozważania na ten temat są pewnie trochę chaotyczne – jak ich autor. W ogóle chętniej wypowiadam swoje myśli dźwiękami niż

słowami, ale – podsumowując – powiem, że miałem wielkie szczęście natrafić na zjawisko piosenki artystycznej czy też poetyckiej. Choć słucham dużo muzyki instrumentalnej i popularnej, to jednak tutaj dostałem największy zastrzyk emocji i wzruszeń. Bądźcie pozdrowieni nadwrażliwi...

Maciej Turkowski

Muzyk, kompozytor i pedagog, wychowawca wielu znaczących postaci polskiej piosenki artystycznej; mieszka i pracuje w Siedlcach

Andrzej Wawrzyniak



Jesienią 2014 r. oddano do użytkowania w Zduńskiej Woli nową instytucję kultury – Zduńskowolskie Centrum Integracji Ratusz. Oferta programowa w zakresie wydarzeń kulturalnych została bardzo znacznie wzbogacona. Powstały nowe sale koncertowe, kino, kawiarnia literacka. Tym samym działalność Miejskiego Domu Kultury w Zduńskiej Woli została przeniesiona właśnie do tej instytucji. Bardzo szybko okazało się, że podobnie jak w innych miastach zdecydowanie największe zapotrzebowanie jest na wydarzenia o charakterze komercyjnym. Wielką popularnością cieszą się kabarety, nowości kinowe, koncerty bardzo znanych artystów. Instytucja taka powinna jednak dbać również o odbiorcę, który oczekuje czegoś więcej niż rozrywki, stąd też biorą się kolejne poszukiwania, nowe pomysły na upowszechnianie kultury.

Od marca 2015 r. zduńskowolski bard – Andrzej Wawrzyniak (czyli ja), zainicjował dwa

cykliczne wydarzenia: „Wieczór z Wawrzynem” i „Kulturatusz”. Zamierzeniem pomysłodawcy (czyli moim) jest popularyzowanie piosenki artystycznej. W przypadku „Wieczoru z Wawrzynem” ideą cyklu jest prezentowanie artystów z lokalnego środowiska. Spotkania odbywają się w Kawiarni Literackiej Ratusza. Gospodarzem każdego ze spotkań jestem ja osobiście, prezentując głównie swoją autorską twórczość, na każde spotkanie przygotowując jedną premierową piosenkę, a także piosenki swoich mistrzów. Jako gospodarz przedstawiam także innych wykonawców, zawsze jednak mając na względzie artystyczny charakter piosenek i subtelną liryczną atmosferę spotkań. „Wieczory z Wawrzynem” odbywają się zawsze w przedostatni czwartek miesiąca, ciesząc się coraz większym zainteresowaniem publiczności, która wypełniała do ostatnich miejsc Kawiarnię Literacką. „Kulturatusz” to cykl koncertów, recitali, spotkań, które odbywają się w Zduńskowolskim Centrum Inte-

gracji Ratusz w każdy ostatni piątek miesiąca o godz. 19.00 w Sali Kameralnej. Koncerty te również mają za zadanie propagowanie niszowej piosenki poetyckiej, literackiej, kabaretowej, aktorskiej, czyli wszystkich gatunków piosenki, zawierających się w pojęciu „piosenka artystyczna”. Istotą cyklu jest prezentowanie artystów z całego kraju, tych mniej znanych lub znanych tylko w środowiskach bezpośrednio zainteresowanych taką stylistyką; i tym samym stworzenie im możliwości koncertowania przed odpowiednio przygotowaną publicznością. „Kulturatusz” gościł już m.in. Agnieszkę Grochowicz, Piotra Dąbrówkę, Łukasza Majewskiego, Justynę Panfilewicz.

Jako twórca tych dwóch cyklicznych wydarzeń mam wielką nadzieję zbudowania, poprzez takie działania, odpowiedniej grupy odbiorców piosenki artystycznej, w taki sposób, by sama idea i wypracowana tradycja motywowały środowisko do uczestnictwa. W bliskiej perspektywie mógłby na kanwie takich spotkań powstać nowy Zduńskowolski Festiwal Piosenki Artystycznej o zasięgu ogólnopolskim, jeszcze bardziej zaznaczając Zduńską Wolę na polskiej mapie wydarzeń kulturalnych.

Andrzej Wawrzyniak

Wybitny zduńskowolski artysta, poeta, kompozytor i wykonawca, także ceniony pedagog i animator kultury; dwukrotny laureat Nagrody im. Wojtki Bellona

Leszek Żuliński

ŁEZKA W OKU



Zdarzają się zaskoczenia, których sami nie wymyślilibyśmy. Oto odezwał się do mnie nieznan mi wcześniej Pan Michał, niektórym z Was być może znany jako raper eMceBe. Wpadł mu w ucho mój bardzo wczesny wiersz pt. *Apel* i pyta mnie, czy mógłby ten wiersz rapować. Podaję tekst:

*Odepchnięty od stołu
okradziony z pragnienia
smagany w najczulsze siedlisko krwi
porażony dotykaniem neurastenii
pozbawiony przywileju przemocy
strącony ze szczytu*

*i z piersi pachnących Kalifornią
zakneblowany ersatzem poezji
spięty ostrogą miłości
i ściągnięty za uszę w pół skoku
uciekający po strzaskanym szkle
ukrywający się przed surowym trybunałem moralności
ścigany listem gończym sumienia
zakuty w dyby normy
faszerowany ziarnem martwej wiedzy
przypalany
duszony sadyzmem bezsilności
zrzucony ze schodów na zbity pysk
postawiony do kąta
zaszczuty*

*kamienowany nawet gwiazdami
spadającymi z nieba
dlaczego milczysz?*

Raper Michał wygląda mi na niezłego artystę z ikrą. Możecie to sami zobaczyć, wchodząc pod chociażby te dwa linki: <https://www.youtube.com/watch?v=dBpQqnH0xug>, <https://www.youtube.com/watch?v=Ml7CFZt-kUwg>.

No więc różne przygody zdarzają się naszym tekstom. Czasami zaskakujące jak ta. Ten wiersz powstał dawno, w pierwszej połowie lat 70. Zdjęła go z „Życia Literackiego” cenzura, ale w moim tomiku *Przechodzień z Efezu* (Wydawnictwo Literackie 1975) już go puściła. Prosty powód: czasopismo było wysokonakładowe, a tomik – jak to tomik – niszowy. Co ciekawe: ten wiersz napisałem wtedy z „intencją egzystencjalną”, a nie polityczną, ale cenzurze wszystko z polityką się kojarzyło.

Przy okazji: żal mi, że dzisiaj schodzi na psy piosenka poetycka. Poezja śpiewana. No, to wszystko przez to łubudubu, a i raperów także. Choć jeśli raper Michał chce powyższy tekst rapować, to może się myleć? Mogła go zachęcić jednak przede wszystkim kontestacyjna wymowa tekstu. A czysty liryzm? Ech! Chociaż istnieją jeszcze różni bardowie. Na przykład Jerzy Mamcarz śpiewa mój wiersz pt. *Donkichoteria* i nawet możecie go zaraz posłuchać, wchodząc na mojej witrynie www.zulinski.pl w zakładkę Czytelnia/Varia. Ale dlaczego np. Magda Umer ma dziś gorszą recepcję niż miała dawniej? Gdzie są piosenki Wojtka Bellona, Nataszy Czarmińskiej, Ewy Demarczyk, Marka Grechuty, Łucji Prus, Grzegorza Turnaua i innych z tej półki? Niby kto chce, może je znaleźć i słuchać, ale czy taki trend jest masowy? Przecież wiem, że niszowy.

No, pomarudziłem trochę, ale starsi ludzie tak mają. Z każdym pokoleniem odchodzą klimaty mego pokolenia. Z każdym nowym pokoleniem przychodzą nowe nuty. Zawsze tak było i tak będzie. Mnie też już Ordonka nie kręciła. A Mieczysław Fogg był dla mnie dziadkiem (wszakże arcysympatycznym) ze sztambucha. Ale Jerzego Połomskiego wspominam do dziś z rozrzewnieniem. Ale jak by tu dalej nie marudzić – to telewizja mogłaby puścić odcinek za odcinkiem Kabaretu Starszych Panów...

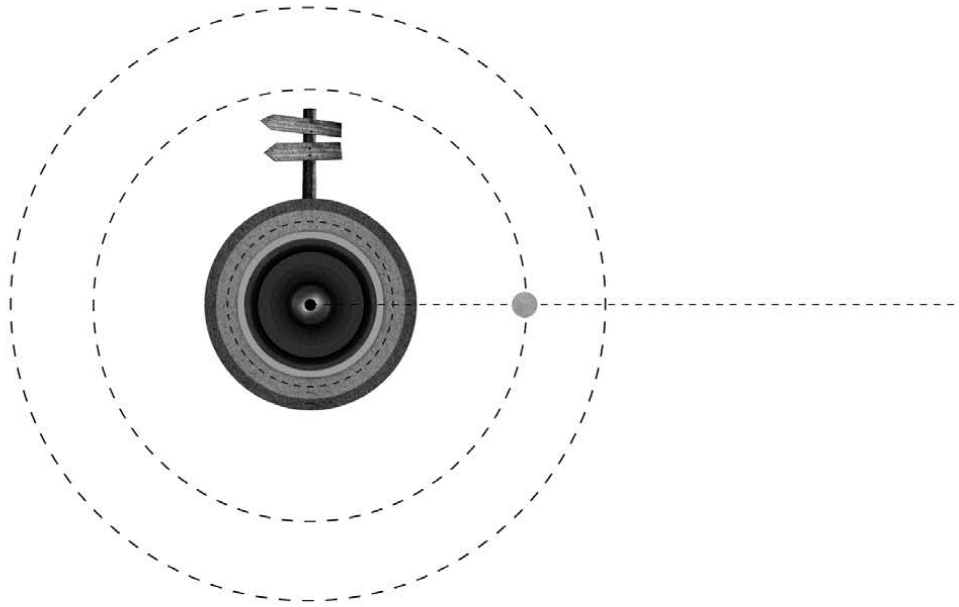
*

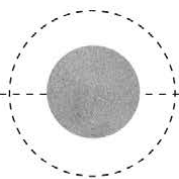
Jak wiadomo każde pokolenie żyje w swojej własnej biocenozie kulturowej. Ona nie resetuje dorobku generacji wcześniejszych, ale spycha je na drugi plan. Mozarta czy Chopina nadal słuchamy, ale na co dzień towarzyszy nam muzyka naszego czasu. Piosenka wiedzie w tym prym. Ta prawidłowość jest oczywista i naturalna. I naturalne jest, że gdy dożywamy już zaawansowanego wieku, to w pokoleniu dziadków, synów i wnuków w uszach nam gra to, na czym się wychowaliśmy.

Ewolucja kulturowości generacyjnej polega na zmianie matrycy. Nowe kanony poezji czy muzyki mają pięć minut dla siebie. Moja melancholia schyłkowości kanonu jest tolerancyjna, aczkolwiek powodująca spleen. Mógłby on być pomniejszony przez media, ale nie jest. Bowiem media przyklaskują dniu bieżącemu, czemu zresztą trudno się dziwić. W TV Kultura jeszcze znajduje się czas na wspominki, obawiam się jednak, że kanał ten nie ma wysokiej oglądalności. Dlatego ogłaszam obywatelskie żądanie: codziennie wieczorem kolejny odcinek Kabaretu Starszych Panów, a potem odsłony festiwalu opolskiego, począwszy od roku 1963. A w przerywnikach pioseneczki Tadeusza Chyły. Ale mielibyśmy klawe życie!

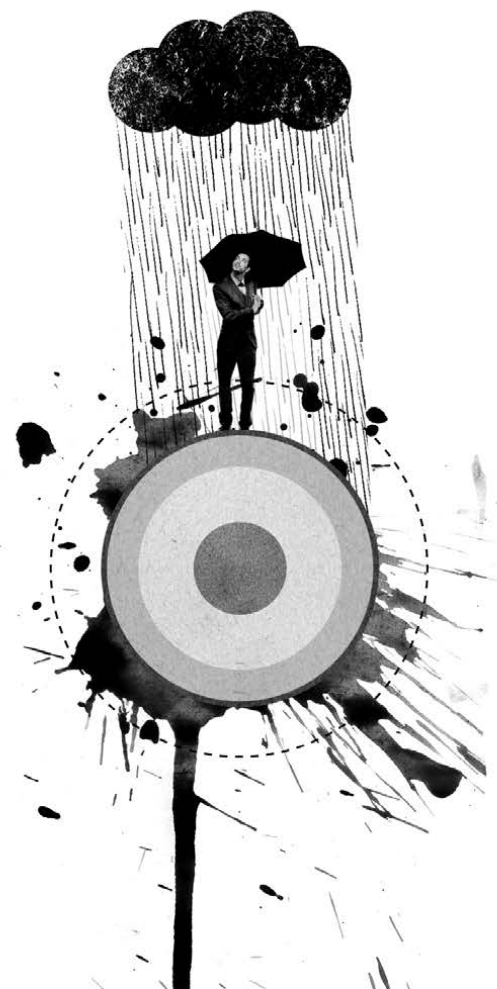
Leszek Żuliński

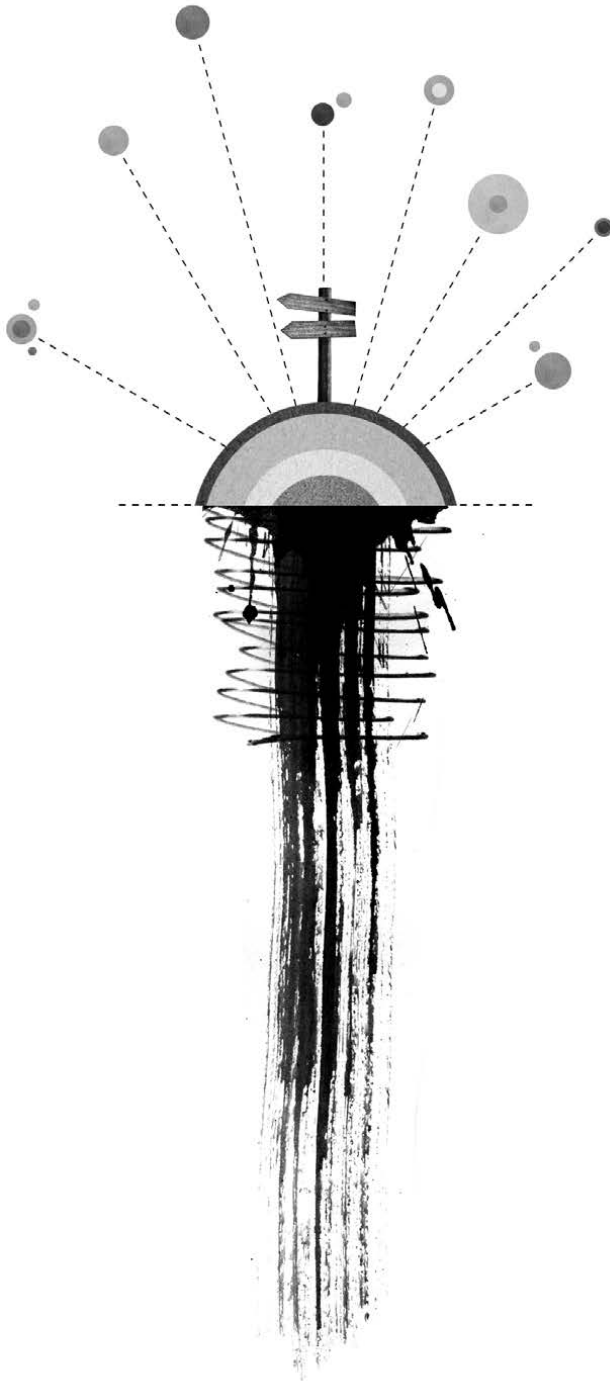






5.
KRONIKA





Jan Poprawa

OD REDAKTORA

Ta część „Piosenki” przysparza redaktorom najwięcej kłopotów. Ma być przede wszystkim dokumentacyjnym zapisem roku minionego od edytowania poprzedniej „Piosenki”. Po to choćby, by zostawić jakiś uporządkowany ślad życia artystycznego w „naszej” dziedzinie, nieulegającej instytucjonalizacji, niefrasobliwie rozchelstanej. Co prawda, anielsko-diabelski wynalazek internetu pozwala już dowiedzieć się czegoś o interesującej nas materii – niemniej jednak w internecie chaos jest pewnie jeszcze większy niż w dawnych archiwach pełnych nieuporządkowanych papierów.

Kronika jest oczywiście skromnym wyborem z tego, co się dzieje. Tego wyboru dokonujemy z pewnym wysiłkiem, zdając sobie sprawę, że odnotować możemy tylko niewielką cząstkę całości. Życie artystyczne ma jednak do tego pewne instrumenty selekcyjne: wyboru tematów można dokonać pod kątem wartości artystycznej, pod kątem społecznego oddziaływania, pod kątem ekonomicznym... Właśnie. Ale do tego konieczna byłaby obserwacja znacznie większej próbki. Na razie obserwujemy to,

czym się organizatorzy bądź artyści pochwalą, w czym uda się uczestniczyć. Poza tym lista ekspertów, którym można uwierzyć, że nie podlegają marketingowej propagandzie, którzy są artystycznymi znawcami – też nie jest przecież wielka...

Jak się łatwo zorientować – głównie zapisujemy w tej kronice konkursy towarzyszące tzw. piosence artystycznej. To niewielki fragment obszarów, na których panuje piosenka. Na szczęście pokrewne jej światy muzyczne (jazz, rock, folk) czy sceniczne mają własne periodyki, więc częściowo możemy być usprawiedliwieni. Ale liczymy też, że w przyszłości warstwę dokumentacyjną pomogą nam tworzyć także artyści, organizatorzy i konsumenci.

Tegoroczną *Kronikę* wzbogaciliśmy o kilka artykułów i not, ściśle związanych z wydarzeniami sezonu. Mam nadzieję, że zaciekawią one czytelników. I będą dla potencjalnych historyków piosenki (którym przecież przygotowujemy pomocnicze źródła do zbadania) pożyteczne.

PIOTR KAJETAN MATCZUK

FESTIWALE, KULTURA, PRL I CENZURA – CO Z TEGO ZOSTAŁO?

Po odwilży 1953 r. nastąpił w Polsce okres bardziej odważnych występów artystycznych. Twórcy zaczęli wychodzić z ukrycia, represje za śpiewanie piosenek niezgodnych z panującą myślą polityczną były zdecydowanie mniejsze. Kultura muzyczna za żelazną kurtyną zaczęła nabierać blasku. Dostęp do muzyki nie był już tak bardzo ograniczony jak przedtem. Coraz powszechniejsze stawały się gramofony (na wschodzie błędnie nazywane adapterami), państwowe rozgłośnie radiowe emitowały chętniej muzykę rozrywkową, a nie tylko propagandowo-patriotyczną. Po sukcesach kabaretów zaczęto organizować najpierw małe koncerty, a następnie festiwale na szeroką skalę, rozumiane jako cykle koncertów, często przyjmujących formułę konkursową. Festiwale przerodziły się w największe i najbardziej prestiżowe miejsca spotkań z piosenką.

Najstarszym polskim festiwalem jest Sopot Festival, organizowany od 1960 r. najpierw w hali Stoczni Gdańskiej, następnie w Operze Leśnej, początkowo jako Międzynarodowy Festiwal Piosenki (międzynarodowy głównie dlatego, że w pierwszych edycjach większość wykonawców pochodziła z braterskiego ZSRR). Pomysłodawcą i założycielem tego Festiwalu był wybitny pianista z czasów wojny Władysław Szpilman.

Przez te wszystkie lata scena Opery Leśnej gościła setki znakomitych artystów. W tamtych czasach festiwale o randze ogólnopolskiej przerodzić się mogły bardzo szybko w antykomunistyczne demonstracje. Partia doskonale wiedziała, że musi utrzymać nad organizacją takich imprez pełną kontrolę – gdyby którykolwiek z artystów zachęcił tłum do śpiewania popularnych piosenek politycznych

(nieustannie krążących w drugim obiegu), mogłyby dojść do protestów rozlewających się na cały kraj – tym bardziej że w marcu 1968 r. w Warszawie studenci wyszli na ulice i dopiero brutalne interwencje Milicji Obywatelskiej zdołały ich zatrzymać. Podobne sceny rozgrywały się przecież także w Gdańsku, Poznaniu, Krakowie, Radomiu i Łodzi. Cenzura ingerowała więc bardzo mocno w każdą wykonywaną pieśń, w każdy scenariusz kabaretowy. Robiono to dosyć sprytnie, „po cichu” – aby nie doprowadzić do powtórki z historii, gdy ostentacyjnie zdjęto z afiszy Teatru Narodowego spektakl *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka, co stało się bezpośrednią przyczyną demonstracji marcowych i upowszechniło hasło: „Chcemy kultury bez cenzury”.

Cenzura dawała się we znaki wykonawcom praktycznie do końca istnienia tej instytucji. W 1979 r. doszło nawet do poważnego, międzynarodowego zgrzytu. Popularny zachodnioniemiecki zespół Boney M. zaśpiewał w Operze Leśnej jeden ze swoich hitów – piosenkę pt. *Rasputin* z albumu *Nightflight to Venus*, będącą w Polsce na liście piosenek zakazanych jako oficjalnie godzące w ZSRR. Transmisję telewizyjną opóźniono, piosenka została wycięta, ale samego koncertu nie udało się cenzurze zablokować.

Pod koniec lat 70. próbowano uczynić z sopockiego festiwalu kontrofensywę dla zachodniej Eurowizji, przekształcając go w Interwizję. Takie działania władzy były dość powszechne: wszystko, co było popularne na Zachodzie, musiało mieć swój „lepszy” odpowiednik w krajach Związku Radzieckiego, i to nie tylko w ramach wyścigu zbrojeń. Propaganda dotyczyła przede wszystkim normalnego, codziennego życia – Wschód i Zachód ściagały się w zasadzie o wszystko. Z dzisiejszej perspektywy zupełnie inaczej ogląda się nawet stare polskie seriale, wiedząc, że kapitan Hans Kloss i *Stawka większa niż życie* to odpowiedź na serię niezwykle popularnych w USA przy-

gód Jamesa Bonda. Skoro Zachód miał sukcesy muzyczne, prężnie działające festiwale, inwestował w artystów i w rozwój muzyki rozrywkowej, to władze w krajach byłego ZSRR za punkt honoru powzięły organizację podobnych festiwali z dużo większym rozmachem. Początki były trudne, ale z czasem zapraszano coraz większe gwiazdy, także te zachodnie.

Władza miała wtedy jeszcze jeden problem – 16 października 1978 r. Karol Wojtyła został papieżem, a w polskim narodzie rozbudzone zostały nowe nadzieje, co miało mieć zdecydowanie większe konsekwencje dla ówczesnego systemu politycznego niż kultura muzyczna. O tym rządzący też dobrze wiedzieli.

Jednocześnie wobec coraz liczniejszej grupy odbiorców szukających jakości w piosence założono w 1962 r. komitet organizacyjny Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Festiwal ten, podobnie jak Sopot, organizowany jest po dzień dzisiejszy. Od początku na czas jego trwania do Opolu zjeżdżały rzesze ludzi. Nic dziwnego, bo występowały tam również największe tuzy polskiej piosenki. Dzięki temu festiwalowi tacy wykonawcy jak Ewa Demarczyk czy Czesław Niemen zyskali ogólnopolską sławę. Nie wszyscy jednak mieli tyle szczęścia, zwłaszcza Ci, którzy debiutowali trochę później. Antoniemu Murackiemu, jednemu z warszawskich bardów, cenzura w latach 80. całkowicie zablokowała występ na KFPP. Wielu wykonawcom takie działania odebrały szansę na zrobienie szerszej kariery – bo po przemianach, w latach 90. Opole odeszło przecież od tradycji piosenki literackiej. Jeszcze jednym, bliźniaczym festiwalem, powołanym do istnienia mniej więcej w tym samym czasie, był Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie. Oficjalnie odbył się on rok przed KFPP, ale organizowany był bardziej skromnie, ponadto w 1968, 1971 i 1982 r. ze względu

na sytuację polityczną SFP nie odbył się. Dzięki Studenckiemu Festiwalowi Piosenki w Krakowie Polacy usłyszeli o takich nazwiskach jak chociażby Ewa Demarczyk, Marek Grechuta czy Jacek Kaczmarski.

Jak pisał Jan Poprawa: „Odmienność krakowskiego środowiska artystycznego widzi się niekiedy i w tym, że stosunkowo rzadko przebijają się tu do popularności czy uznania osoby tuzinkowe. Być może poważna konkurencja na miejscu (przy stosunkowo niewielkim lokalnym popycie na artystyczne produkcje), być może szczególnie krytycyzm krakowskiej publiczności, uważanej za inteligentną, być może inne uwarunkowania (np. tradycja) sprawiają, że to nie w Krakowie rodzą się idole disco-polo...”¹.

Sama idea organizowania tego typu festiwali była w PRL-u bardzo popularna. Działające wówczas bardzo prężnie kluby studenckie za punkt honoru obierały sobie zaproszenie z koncertem zwycięzców tych festiwali (głównie Krakowa), dzięki czemu młodzi artyści mieli zapewniony byt koncertowy na długi czas.

Zarówno między badaczami, jak i w samym środowisku artystycznym obserwować można w tym temacie swoiste rozdrożenie: Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu, Sopot Festival czy Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie: który z nich był bardziej prestiżowy i kiedy, a co ważniejsze – który wypromował ciekawszych artystów?

Współcześnie KFPP w Opolu rozrósł się do rangi komercyjnej i ztracił swą poetycką tradycję, zdecydowanie stawiając na muzykę popularną, często mało ambitną, programowo – z roku na rok – coraz gorszą. SFP w Krakowie pozostał przy swej dawnej tradycji i po-

¹J. Poprawa, *Gwiazdy z Krakowa. Osobistego przewodnika część pierwsza*, Kraków 1995, s. 8.

etyckiej jakości, ale przez to zdecydowanie stracił rozmach, popularność, zainteresowanie mediów; sprowadza się obecnie do zainteresowań stosunkowo wąskiej grupy wykonawców i odbiorców – bazując tak naprawdę na świetlanej przeszłości.

Patrząc przez pryzmat nagrań archiwalnych z festiwali – czy to opolskiego, czy krakowskiego – można stwierdzić, że ciekawym do przesłedzenia zagadnieniem, zmieniającym się na przestrzeni tych kilkudziesięciu lat, jest świadomość odbiorców piosenki literackiej. Festiwale były miejscami konfrontacji artysty z odbiorcą, weryfikacji jego muzycznych umiejętności z gustem i potrzebami widza. W zależności od czasów, sytuacji politycznej, społecznej czy nawet od ustroju – potrzeby te były różne, zawsze jednak w myśl zasady: im większe przyzwyczajenie do charakteru takich spotkań, tym mniejsze wymagania artystyczne i mniej wyrafinowany gust, a im większe nastawienie na sprzedaż produktu, jakim jest piosenka, tym mniejsza dbałość o jej jakość. Nachalna chęć przypodobania się masowemu widzowi doprowadzała stopniowo do zaniku treści. Widz inteligentny ustępował drogą naturalnej selekcji widzowi masowemu, wychowywanemu przez kulturę medialną. Działanie to podejmowane z premedytacją wymknęło się spod kontroli, prowadząc współcześnie do epoki tandety i komercji.

Według Jan Poprawy „Piosenka przez lata całe traktowana była przez większość jej twórców jako synonim rozrywki, czyli niewyszukanej przyjemności. Nieliczne zjawiska artystyczne wyłamujące się z tego schematu (na przykład wokalistyka jazzowa, twórczość z kręgu piosenki literackiej *etc.*) zostały uznane za mniejszościowe enklawy elitarności. [...] potrzebny był – wedle ukształtowanej opinii – towar lekki, łatwy i przyjemny w odbiorze. Dlate-

go też tandeta i konfekcyjność produktów opanowały piosenkarские estrady i festiwale. Naturalnym zaś skutkiem takiego traktowania piosenki – było swoiste sprzężenie zwrotne: z przyczyny błahej oferty wyniknęły błahe zapotrzebowania. Koło się zamknęło...”².

W taki sposób festiwale w Opolu i Sopocie zatraciły wrażliwość na literackie walory śpiewanych tekstów, kierując się w stronę zaspokajania coraz bardziej miernych potrzeb masowego odbiorcy. Współcześnie ze smutkiem obserwujemy, jak miejsca będące kolebką krajowej piosenki prezentują wykonania w konwencji disco (wg mnie pod względem muzycznym najgorszej z możliwych), literacko pozostających na etapie przedszkola.

Wierna ambitnej tradycji pozostała kultura piosenki studenckiej, zawężając się obecnie do minimalnego, świadomego grona odbiorców. W czasach PRL-u, a w zasadzie nawet do czasu przemian po 1989 r., polska piosenka rozrywkowa była ciekawa i ambitna – co potwierdzi fakt, że zarówno jej wykonawcy, jak i odbiorcy wychowywali się w czasach nastawionych na komunikat, treść istotną dla percepcji dzieła muzycznego. Świadomość kultury piosenki była nieporównywalna w stosunku do czasów obecnych. Dzisiaj piosenka rozrywkowa nie ma nic wspólnego z klasyką dobrze rozumianego, dawnego polskiego kabaretu.

Niegdyś władze PRL sprawowały ścisłą kontrolę i nadzór nad kulturą, widowiskami, koncertami, ogólnie: sztuką. Wszystkie oficjalne media działające na terenie kraju były mediami reżimowymi. Jak jest dzisiaj? Czy cenzura w Polsce istnieje pod inną postacią? Czy media publiczne pamiętają, czym jest kultura? Muzyka, a ściślej – piosenka – obecna jest w codzienności każdego człowieka w bardzo różnych sytuacjach: nie tylko jako rozrywka,

²Tamże, s. 105.

lecz także jako element doznań duchowych, artystycznych, edukacyjnych. Świadomość odbiorców piosenki literackiej musi być dużo większa niż odbiorców piosenki rozrywkowej, głównie ze względu na przyswajanie treści. Słuchacz piosenki literackiej będzie usatysfakcjonowany dopiero wówczas, gdy ją w pełni zrozumie.

Bibliografia

Myrdzik B., Karwatowska M., *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku, edukacji*, Lublin 2005.
 Poprawa J., *Gwiazdy z Krakowa. Osobistego przewodnika część pierwsza*, Kraków 1995.

LIDIA KOPANIA-PRZEBINDOWSKA

POLSCY REPREZENTANCI W KONKURSIE PIOSENKI EUROWIZJI

„Kicz, tandeta, szmira, ale zabawa była przednia...”¹ – Konkurs Piosenki Eurowizji w rodzimych mediach komentowany jest najczęściej w ten właśnie sposób. Traktowany jest jako żenujące, pozbawione smaku i gustu widowisko, w którym prezentowane są piosenki najgorszej jakości. Bardzo krytycznie opisuje się również naszych reprezentantów, ich utwory i sposób prezentacji na scenie. Powodów takiego podejścia jest wiele. Podstawowym jest chyba pozorne lub realne niezrozumienie podstawowej idei konkursu, a być może także to, że nigdy nie udało się go wygrać. W poniższym tekście, przyglądając się bliżej polskim reprezentantom, spróbuję ustalić, czy nazywanie konkursu kiczem, szmirą, artystyczną hucpą, paradą dziwnych zdarzeń wizualno-dźwiękowych, nie jest nazbyt dużym uproszczeniem? Czy poprzez formułowanie negatywnych recenzji problem wyjaśnienia złożoności idei konkursu nie jest spychany na marginesy?

Badacze zgodni są w kwestii, że obecnie kicz jest w zasadzie wszechobecny i już dość dawno stracił swój charakter wartościujący negatywnie. Adam Leszczyński podkreśla, iż „specjaliści – historycy i krytycy sztuki oraz filozofowie zajmujący się estetyką – używają oczywiście tego słowa, bardzo często jednak nie zgadzają się, co ono właściwie znaczy”². Kicz stał się postawą kulturową, w której ważny jest ironiczny dystans. W taki właśnie sposób korzysta z niego Eurowizja, bierze rzeczy w cudzysłów. Chcę przy okazji zwrócić uwagę również na to, że kicz kojarzony przede wszystkim ze sztuką popularną nabrał innego znaczenia także ze względu na inne definiowanie całej kultury popularnej, które nastąpiło w ostatnim czasie. Pojawiło się wielu jej obrońców, protestujących przeciwko generalnemu i niesprawiedliwemu negowaniu jej wartości. Piosenki Konkursu Eurowizji, konkursu niezaprzeczalnie istotnego w krajobrazie kultury popularnej, mają różny poziom, jednak często posiadają jakości estetyczne sztuki tradycyjnej takie jak tonalność, harmonia i melodyjność, które zaspokajają potrzeby estetyczne milionów ludzi. Sztuka wysoka, awangardowa już dawno przestała zaspokajać je w stopniu wystarczającym, więc robi to sztuka popularna. Bohdan Dziemidok zwraca uwagę, że znaczenia wartości sztuki popularnej nie da się sprowadzić tylko do wartości rozrywkowej, nad którą nie należy się pochylać. Uważa on, że obecnie zabawa i rozrywka są niezwykle istotne przynajmniej z dwóch powodów. Pierwszym z nich jest fakt, że żyjemy w „cywilizacji wolnego czasu” i nie bez znaczenia jest dla nas to, z kim i jak go spędzamy. Drugim natomiast – że zmuszeni jesteśmy działać pod presją olbrzymiej konkurencji, wymagającej od nas intensywnej i wyczerpującej pracy. Dodatkowo, funkcjonujemy w poczuciu wielu zagrożeń: cywilizacyjnych,

¹ W. Krzyżaniak, *Eurowizja: kicz, tandeta, szmira, ale zabawa bywa przednia. Tylko że...*, http://m.kultura.gazeta.pl/kultura/1,116017,17950876,Eurowizja_Kicz_tandeta_szmira_ale_zabawa_bywa.html (21.05.2015).

² A. Leszczyński, *Koniec kiczu*, „Wiedza i Życie” 2005, nr 12.

klimatyczno-geograficznych, a nawet biologicznych, które wpływać mogą na powstawanie silnych stanów lękowych oraz frustracji. Muszą być one w jakiś sposób rozładowywane³. Konkurs Piosenki Eurowizji, gromadzący rocznie publiczność sięgającą sześciuset milionów widzów, może w tym pomagać. Prezentując utwory muzyki popularnej, posiadające wartości rozrywkowe, nie rezygnuje z walorów estetycznych ani celów społecznych.

Konkurs po raz pierwszy odbył się wiosną 1956 r. w Lugano w Szwajcarii i jak do tej pory, jest najpopularniejszym z niesportowych wydarzeń międzynarodowych oraz najdłuższej trwających programów telewizyjnych na świecie. Organizowany jest przez założoną w 1950 r. Europejską Unię Nadawców (European Broadcasting Union – EBU) skupiającą niekomercyjne stacje radiowe i telewizyjne. Jego pomysłodawcą był wieloletni dyrektor EBU – Marcel Bezençon. Wśród jego bliskich znajomych znajdowali się politycy, m.in. Jean Monnet, współtworzący późniejsze porozumienia prowadzące do powstania Unii Europejskiej. Celem utworzenia Eurowizji było zjednoczenie powojennego zachodniego społeczeństwa za pomocą muzyki popularnej. Kraje miały jednoczyć się w pokojowym konkursie, którego celem był wybór najlepszej europejskiej piosenki⁴.

Konkurs Eurowizji przez dziesięciolecia swojego trwania zmieniał się i obecnie opiera się na bardziej egalitarnej strukturze. Zbliżony jest do inicjatywy, jaką jest Rada Europy⁵. Tym, co zbliża konkurs do instytucji unijnych, są drobiazgowo regulacje. Podlegają one jednak nieustannym zmianom, podobnie jak

zmienia się kształt Unii Europejskiej oraz zasięg Europejskiej Unii Nadawców. Możliwość udziału w konkursie ma każdy nadawca publiczny, który jest aktywnym członkiem EBU. Za aktywnego członka organizacji uznaje się krajowego nadawcę, który znajduje się w państwie należącym do Rady Europy lub położonym na terenie Europejskiej Strefy Nadawców, przy czym jej terytorium ustalane jest przez Międzynarodowy Związek Telekomunikacyjny. Aktywne uczestnictwo w konkursie nie jest zatem uzależnione od geograficznego położenia kraju. Nie dziwi więc fakt, że w widowisku brało lub bierze udział także kilka państw spoza granic Europy. Chodzi tutaj o Izrael i Armenię (Azja Zachodnia), Maroko (Afryka Północna), Australię, a także kraje transkontynentalne, których tylko część powierzchni należy do Europy, a są to: Turcja, Rosja, Gruzja, Azerbejdżan.

W konkursie Eurowizji Polska wzięła udział osiemnaście razy. Chęć swojego uczestnictwa deklarowała już w roku 1975, a reprezentować nas miała wtedy Anna Jantar z utworem *Mój, tylko mój*. Ostatecznie, państwem z bloku wschodniego, które wtedy do konkursu dołączyło, była Jugosławia. Po raz pierwszy wzięliśmy w nim udział w roku 1994 i tylko wtedy udało nam się uzyskać bardzo wysoką pozycję. Edyta Górniak z utworem *To nie ja* (muz. Stanisław Syrewicz, sł. Jacek Cygan) zajęła wtedy drugie miejsce. Piosenkarka pojawiła się na scenie w ledwie widocznym makijażu. Miała na sobie prostą sukienkę w kolorze białym. Nie towarzyszyła jej żadna grupa taneczna, a jedynie chórek, w skład którego weszła Alicja Borkowska oraz dwie irlandzkie piosenkarki. Liryczna ballada na-

³ B. Dziemidok, *Wartości i wartościowanie sztuki popularnej*, (w:) *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem*, Gdańsk 2013, s. 213–216.

⁴ J. Kennedy O'Connor, *The Eurovision Song Contest, 50 Years. The Official History*, London 2005.

⁵ Rada Europy – organizacja założona w 1949 r., której statut nakazuje budowanie „większej jedności między jej członkami, aby chronić i wcielić w życie ideały i zasady, stanowiące ich wspólne dziedzictwo, oraz aby ułatwić ich postęp ekonomiczny i społeczny”, art. 1a Statutu Rady Europy. Cyt. za: <http://www.msz.gov.pl> (13.03.2014). Organizacja ta przede wszystkim zajmuje się promocją i ochroną praw człowieka, demokracji i współpracą państw członkowskich w dziedzinie kultury.

pisana w podniosłym musicalowym stylu oraz świeżość i naturalność Edyty przejawiające się również w estetyce wykonania utworu, dały świetny efekt. Polska została zauważona. Mówiło się głośno o tym, że nasza reprezentantka powinna wygrać, jednak nie przyznano jej pierwszego miejsca, ponieważ – zgodnie z regulaminem konkursu – na zwycięzcę, czyli na Polskę, spadłby obowiązek organizacji Eurowizji, a wszyscy zdawali sobie sprawę, że nasz kraj w tamtym czasie by temu nie podolał.

Kolejni polscy reprezentanci wykonywali utwory o dość zróżnicowanym charakterze. Część z nich określić można jako folkowe, część brzmieniowo przypominała międzynarodowy pop, a jeszcze inne zrealizowane zostały w konwencji disco, dance lub hip-hopu z elementami r&b. Do folkowych zaliczyć możemy piosenkę *Sama* Justyny Steczkowskiej (muz. Mateusz Pospieszalski, śl. Wojciech Waglewski), która reprezentowała Polskę w roku 1995 oraz *Ale jestem* (muz. Tomasz Lewandowski, śl. Magda Czapińska) Anny Marii Jopek, prezentującej ją w konkursie w roku 1997.

Justynie Steczkowskiej podczas konkursu w 1995 r. akompaniowała orkiestra dyrygowana przez Noela Kelehana. Towarzyszyło jej na scenie trzech muzyków: flecista i dwóch skrzypków ubranych w stroje ludowe oraz żeński dwuosobowy chórek, który tworzyły siostry artystki. Z Anną Marią Jopek na scenie pojawili się grający na gitarach akustycznych Wojciech Pilichowski oraz Robert Amirian, perkusista oraz dwie chórzystki: Agnieszka Piotrowska i Dorota Miśkiewicz. Orkiestrą dyrygował Krzesimir Dębski. W przypadku występu Anny Marii Jopek folk ograniczony został jedynie do warstwy muzycznej.

Wykonawcami, którzy wykorzystywali w swoich utworach elementy muzyki ludowej, byli: Marcin Mroziński, biorący udział w konkursie w 2011 r., oraz zespół Donatan&Cleo re-

prezentujący Polskę w 2014 r. Utwór *Legenda* Marcina Mrozińskiego (muz. Marcin Nierubiec, śl. Marcin Mroziński) nagrany został we współpracy z solistkami Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”: Małgorzatą Czaczkowską i Mirellą Kostrzewą. W chórkach wystąpiła Weronika Bochat. Za reżyserię występu odpowiadał Dariusz Lewandowski. Mroziński ubrany był w garnitur oraz czerwony krawat. Występujące z nim dwie boscancerki oraz żeński chórek mieli na sobie charakterystyczne ludowe spódnice i białe bluzki. Ważnym elementem prezentacji były jabłka, które symbolizować miały grzech Adama i Ewy. Charakterystycznym momentem występu, który był szeroko w mediach komentowany, było podduszanie przez piosenkarza jednej z tancerek.

Kompozycja wykonywana przez Donatana&Cleo w roku 2014 *My Słowianie* (muz. Donatan, śl. Cleo), oprócz nawiązań do muzyki ludowej, utrzymana jest w stylistyce hip-hopu z elementami r&b. Podczas występu eurowizyjnego Cleo towarzyszyły trzy tancerki zespołu ludowego „Mazowsze”: Alesia Turonak, Sylwia Klan i Anna Łapińska, oraz dwie fotomodelki: Aleksandra Ciupa i Paulina Tumala. Kreacje wszystkich dziewczyn na scenie inspirowane były strojami ludowymi. W tym samym klimacie utrzymane były prezentacje audiowizualne, przygotowane specjalnie na tę okazję. Istotnym „elementem” scenografii i choreografii były fotomodelki. Jedna z nich, mając za rekwizyt niedużą balię, wykonywała czynności przypominające pranie, druga ubijała masło. Ich prowokacyjne zachowania w połączeniu ze skąpymi strojami odebrane zostały przez europejskie media niezbyt przychylnie. Niektórzy dziennikarze uznali je za „seksistowskie”.

W przeważającej jednak części polskie piosenki eurowizyjne oraz ich sposób prezentacji na scenie zaliczyć można do szeroko rozumianej muzyki popularnej. Bardzo często pojawiały

się ballady w nastroju mniej lub bardziej podniosłym. Mam tutaj na myśli *Chcę znać swój grzech* (muz. Robert Amirian, śl. Kasia Kowalska) Kasi Kowalskiej z 1996 r., *Przytul mnie mocno* (muz. Seweryn Krajewski, śl. Wojciech Ziembicki) Mietka Szcześniaka z 1999 r., *Keine Grenzen* (muz. Andre Franke, śl. Joachim Horn-Bernges, Michał Wiśniewski, Jacek Łągwa) zespołu Ich Troje z 2003 r., *For Life* (muz. i śl. Tamara Gee) Isis Gee z 2008 r., *I don't wanna leave* (muz. i śl. Alexander Geringas, Bernd Klimpel, Rike Boomgaarden, Dee Adam), którą zaprezentowałam w 2009 r. w Moskwie, czy *In the name of love* (muz. Jakub Raczyński, śl. Monika Kuszyńska) Moniki Kuszyńskiej z 2015 r.

Obok ballad pojawiały się utwory w szybszym tempie, w których przede wszystkim chodziło o wywołanie wrażenia dobrej zabawy, jak np. w przypadku *2 Long* (muz. Robert Chojnacki, śl. Andrzej „Piasek” Piaseczny) Piaska z 2001 r., *Love Song* (muz. Paweł Rurak-Sokal) zespołu Blue Cafe z 2004 r., *Czarnej dziewczyny* (muz. Łukasz Lazer, śl. Michał Szymański, Iwan Komarenko, Paweł Radziszewski) zespołu Ivan i Delfin z 2005 r., *Time to Party* (muz. Mateusz Krezen, śl. Kamil Varen, David Junior Serame) The Jet Set z 2007 r. czy *Jestem* (muz. i śl. Magdalena Tul) Magdaleny Tul z 2010 r.

W tym miejscu chciałabym się odwołać do głównego zarzutu wobec konkursu i utworów w nim prezentowanych, o którym wspomniałam na początku, a mianowicie, że jest on przeładowany kiczem. Niektórzy badacze są zdania, że „Konkurs Piosenki Rady Europy”, jak można nazwać Eurowizję, estetyką kiczu posługuje się w pełni świadomie i celowo. Wydaje się to nawet logiczne. Kicz posiada bowiem olbrzymią siłę uwodzenia, pomaga rozładować napięcia, a jego wyrazi-

stość i emocjonalna nośność pomaga uprzedmiotowić marzenia i pragnienia ludzi. Taka interpretacja zakłada, że posługiwanie się przez Eurowizję kiczem wpływa na postawy twórców, którym w pewien sposób narzuca się stosowanie strategii takich jak: przekraczanie różnic językowych i kulturowych przez eliminację złożoności tekstu, posługiwanie się etnicznonarodowymi stereotypami (w muzyce lub stroju), łączenie tradycji z popem⁶. Kicz, którym posługuje się Eurowizja, pełni rolę mediatora pragnień, nośnika emocji w racjonalnej komunikacji. Pomaga przekazywać konkretne idee.

Komunikatywna funkcja kiczu jest tutaj niezwykle istotna, promuje życiowe role i emocje, które biorą udział w tworzeniu politycznych i kulturowych wzorców. Konkurs, w którym uczestniczą tak różne kulturowo państwa, chętnie sięga po kicz, bo ten odgrywa duże znaczenie w procesach związanych z odbieraniem i interpretowaniem Innego w wielu aspektach: rasowych, społecznych, genderowych. Dzięki niemu wytwarza się – niezależnie od wyznawanych poglądów politycznych, wychowania i statusu materialnego – chęć porozumienia między przedstawicielami różnych narodowości, ras, płci. Paul Allatson twierdzi nawet, że estetyczne wykorzystanie kiczu jest istotne przy tworzeniu konkretnych strategii społeczno-politycznych, dzięki którym możliwe staje się uniknięcie konfliktów narodowo-etnicznych⁷. W konkursie Eurowizji sposób prezentacji poszczególnych krajów – w świetle tradycji narodowo-etnicznych – powoduje, że nie dochodzi do odrzucenia Innego. Umożliwia przy tym wielomilionowej publiczności zapoznanie się z innymi krajami.

Polska jak dotąd, poza drobnymi wyjątkami, nie miała wielkiego szczęścia do uzyskiwania

⁶ P. Allatson, „Antes cursi que sencilla”: *Eurovision Song Contests and the Kitsch-Drive to Euro-Unity*, „Culture, Theory and Critique” 2007, vol. 48, s. 91.

⁷ Tamże, s. 87–98.



dobrych pozycji w tym konkursie. Zdarzały się także przerwy w uczestniczeniu w nim. Miało to miejsce w 2011 r., kiedy to telewizja wycofała się z niego z powodu przygotowań do mistrzostw Europy w piłce nożnej i letnich igrzysk olimpijskich rozgrywających się w 2012 r., a także w 2000 i 2002 r. z powodu słabych wyników osiągniętych podczas imprezy. Krajowy nadawca po prostu nie został dopuszczony do udziału w konkursie. Nastąpiło to po występie Mietka Szcześniaka oraz Piaska, który na scenie pojawił się w brązowym futrze i w trakcie śpiewania je zrzucił. Został on dodatkowo wyróżniony mało przyjemną Nagrodą im. Barbary Dex dla najgorzej ubranego wykonawcy eurowizyjnego. Czy rzeczywiście te występy były aż tak złe? Śmiem wątpić.

Istnieje wiele teorii wyjaśniających, dlaczego tak trudno uzyskać nam dobrą pozycję w tym konkursie. Do najbardziej popularnych należy narracja, która mówi o jego politycznym charakterze. Pomimo deklaracji organizatorów o swojej niezależności od sytuacji międzynarodowej Eurowizja wydaje się jednak inicjatywą artystyczno-polityczną. Niektórzy badacze są nawet zdania, że Konkurs Piosenki Eurowizji od momentu swojego powstania funkcjonuje jako narzędzie europejskiej *soft power*⁸.

Głosowanie tzw. polityczne do lat 90., według podziału na prowizoryczne bloki, sporo korzyści dawało krajom zachodnim, które odniosły najwięcej zwycięstw (Irlandia, Wielka Brytania, Francja, Luksemburg, Szwajcaria, Holandia, Belgia oraz Izrael). Inne bloki – północny oraz śródziemnomorski – również na siebie głosowały, punkty przyznawały jednak krajom „zachodnim”. Trzy państwa (Finlandia, Austria i Portugalia) były jakby w głosowaniu pomijane i rzadko zdobywały głosy.

Wiele zmieniło wprowadzenie głosowania telefonicznego. W latach 2001–2008 zwyciężały głównie kraje położone na Wschodzie. Już w 2000 r. próbowano ratować zagrożoną pozycję Zachodu i utworzono „wielką czwórkę”. W jej skład weszły kraje, które w największym stopniu finansowały konkurs, a były to: Wielka Brytania, Niemcy, Francja, Hiszpania. Kraje te uzyskały dzięki temu prawo automatycznego uczestnictwa w finale. W 2011 r. dołączyły do tej grupy Włochy. Jak pokazują ostatnie lata, gwarancja występu nie zawsze oznacza sukces. Równowagę miało przywrócić ponowne pojawienie się jury. Wygląda jednak na to, że dzięki niemu powstał nowy układ sił. Teraz w konkursie dominują kraje skandynewskie (z jednym wschodnim „wyjątkiem” – zwycięstwem Azerbejdżanu w roku 2011). Wprowadzanie zmian nie eliminuje oskarżeń o stronniczość.

Trudno nie łączyć niektórych zwycięstw i spektakularnych porażek z sytuacją polityczną. Jeśli chodzi o naszych reprezentantów – czy wysoka druga pozycja Edyty Górniak w 1994 r. nie była choć trochę związana z tym, że nasz kraj po raz pierwszy wziął udział w tym konkursie, a kilka lat wcześniej upadł w Polsce komunizm? Należy przy tym pamiętać, że faktyczny proces integracji Polski rozpoczął się 8 kwietnia 1994 r. w Atenach z chwilą złożenia przez Polskę wniosku o członkostwo w Unii Europejskiej i potwierdzenia go przez wszystkie państwa członkowskie podczas konferencji w Essen, która odbyła się w grudniu 1994 r. Dość dobrze oceniono też występ zespołu Ich Troje. W 2003 r. zajęli oni siódmą pozycję. Wykonali wtedy utwór o wymownym tytule *Keine Grenzen (Żadnych granic)*. Jak mówił sam lider zespołu – Michał Wiśniewski – utwór miał za zadanie „przekonać mniej zamożnych i zorientowanych politycznie Polaków

⁸I. Raykoff, *Camping on the Borders of Europe*, (w:) *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, eds. I. Raykoff, R. Tobin, Aldershot 2007, s. 15–21.

o konserwatywnym, katolickim światopoglądzie” do głosowania za przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej w czasie odbywającego się w czerwcu referendum. Weźmy pod uwagę, że utwór powstawał zimą na przełomie 2002 i 2003 r., a Konkurs Eurowizji odbywa się zawsze w maju. Każdy element naszej reprezentacji podkreślał fakt, że Polska gotowa jest wstąpić w struktury Unii, która zapewnić miała pokój, rozwój i dobrobyt. Chodzi tutaj m.in. o wykonanie utworu w języku polskim, niemieckim i rosyjskim – podyktowane zwróceniem uwagi na istotne, z punktu widzenia prowadzenia polityki zagranicznej, położenie geograficzne Polski. Uważam, że bardzo celne jest spostrzeżenie badacza Philipa Bohlmana, który o paradoksie Eurowizji napisał: „Jak we wszystkich konkursach, wygrywa niekoniecznie najlepsza piosenka, lecz ta, która najlepiej wyraża moment historyczny”⁹. Kiedy zespół Ich Troje startował w konkursie ponownie w 2006 r. z bardzo podobną piosenką, sukcesu już nie odniósł. Może nie wyrażała już tak dobrze jak poprzednia momentu historycznego.

Inną kwestią, którą porusza się bardzo rzadko, a może mieć wpływ na nasze słabe wyniki w konkursie, jest jego komercyjny charakter. Polscy reprezentanci na przygotowanie się do Eurowizji dysponują budżetami niezwykle skromnymi w porównaniu do budżetów reprezentantów innych państw, które wynoszą nawet kilka milionów dolarów. Dobra piosenka, świetne wykonanie czy nawet w miarę przyzwoite – według polskich standardów – *show to* od ponad 15 lat zdecydowanie za mało, by w niej zaistnieć, nie mówiąc o wygranej. Liche budżety polskich reprezentantów nikogo nie powinny dziwić, skoro polski rynek fonograficzny jest dość ubogi. Roczne jego przychody w roku 2012 wyniosły 247,7 mln zł. Dla porównania dodam, że budżet przeznaczony na organizację Eurowizji w Moskwie wyniósł 42 mln euro, a w Baku,

według niektórych źródeł, 171 mln funtów. Ponadto warto pamiętać, że Eurowizja jest określonym formatem telewizyjnym i podlega prawom rynku. Pojawiające się wobec konkursu zarzuty, że ma on charakter wyłącznie komercyjny i dochodzi w nim do nadużyć w posługiwaniu się muzyką popularną, nie są bezpodstawne. Organizatorzy konkursu, wywołując silne emocje wśród reprezentantów krajów biorących w nim udział, a przy okazji jego licznej publiczności (np. poprzez głosowanie jury, które nie pokrywa się z głosowaniem publiczności), nadają nośność medialną wydarzeniu, a ta przynosi im olbrzymi zysk. Trzeba sobie jednak jasno powiedzieć, że komercjalizacja nie dotyczy obecnie tylko kultury popularnej, lecz także tej wysokiej, awangardowej. Stała się obecnie zjawiskiem uniwersalnym. Utwory przeciętne zdarzają się także wśród dzieł pretendujących do sztuki wysokiej, tak jak i utwory wyjątkowe pod względem artystycznym w Konkursie Eurowizji.

Wydarzenie to zmienia się zgodnie z tym, jak rozwija się i modyfikuje projekt Unii Europejskiej. Polska jest jego niewielką częścią. Nasi reprezentanci, bardzo często niezwykle utalentowani, bez odpowiedniego zaplecza finansowego zawsze będą skazani na zdobywanie odległych miejsc. Nie oznacza to, że nie powinniśmy brać w Eurowizji udziału. Wręcz przeciwnie, nasze uczestnictwo jest ważne. Konkurs, sprzężony z czynnikami ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi i życiem kulturalnym, jest symbolicznym odbiciem Europy – i nie tylko tej części świata – w danym momencie historycznym. Śledząc jego historię, w tym liczbę i różnorodność lokalizacji, w których się odbywał, historię państw uczestniczących (zawartą w doborze utworów i sposobie ich prezentacji), odczytać można naprawdę wiele, niektórzy są zdania, że nawet kierunek rozwoju polityki europejskiej.

⁹ Ph. Bohlman, *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara 2004, s. 9.

7–8 LISTOPADA 2014 R.,
DZIERŻONIÓW

15. OGÓLNPOLSKI KONKURS POEZJI ŚPIEWANEJ „POETYCKA STAJNIA” 2014

ORGANIZATOR

Dzierżoniowski Ośrodek Kultury

Dyrektor: Krzysztof Tokarski

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe (18 finalistów dopuszczonych do występu publicznego)

---konsultacje warsztatowe (Jan Poprawa, Szymon Zychowicz)

---recital Czesława Mozila

---koncert laureatów

---recital Grzegorza Turnaua

KONKURS

Jury: Jan Poprawa, Jarosław Wasik, Szymon Zychowicz

Laureaci:

Anna Kaltbach (Wrocław) – 1. nagroda i nominacja do finału 51. SFP w Krakowie
Dominik Kwaśniewski (Kraków) – 1. nagroda

Duet Robert Mazurkiewicz & Przemysław Bielawa (Tarnówek) – 2. nagroda

Joanna Mulik (Wrocław) – 3. nagroda i nominacja do 51. SFP w Krakowie

Anna Kamińska (Wrocław) – wyróżnienie i nominacja do 51. SFP w Krakowie



Anna Kaltbach, fot. J. Poprawa

21–22 LISTOPADA 2014 R.,
MIŃSK MAZOWIECKI

6. FESTIWAL IM. PIOTRA SKRZYNECKIEGO W MIŃSKU MAZOWIECKIM



Karolina Lizer, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Miejski Dom Kultury w Mińsku Mazowieckim

Dyrektor: Piotr Siła

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe (8 finalistów dopuszczonych przez organizatora)

---Piwnica pod Baranami – *Makabreski*

---liczne wydarzenia artystyczne niemające wiele wspólnego z piosenką

KONKURS

Jury: Elżbieta Adamiak, Jan Poprawa, Maciej Półtorak, Robert Zaporą, Andrzej Zarycki

Laureaci:

Karolina Lizer (Warszawa) – Grand Prix i nominacja do finału 51. SFP w Krakowie
Aleksandra Wylężek (Bytom) – 2. nagroda
Danuta Szymańska (Osielsko) – 3. nagroda
Zespół Grzeczni Chłopcy (Warszawa), Dominik Kwaśniewski (Kraków) – wyróżnienia

OPINIE

Jeden z najświetniejszych polskich festiwali prowincjonalnych, bogaty potencjałem energii i wyobraźni jego organizatorów oraz wsparciem Piwnicy pod Baranami. Wiele

rozmaitości artystycznych (tak jakby lubił niezapomniany Pan Piotr). Ograniczamy się tylko do skomentowania konkursu, błyskotliwie prowadzonego tym razem przez „piwniczanina” Leszka Wójtowicza: szkoda, że nie dopuszczono większej liczby pretendentów – laureaci utalentowani, obiecujący, ale jeszcze przed nimi mnóstwo pracy i długa droga do prawdziwego sukcesu.

M.F.

22 LISTOPADA 2014 R., WARSZAWA

RZETELNIE ODROBIONA LEKCJA

Nie przepadam za „Sceną na Dole” Teatru Ateneum. Niski sufit w niewielkim pomieszczeniu pogłębia moje klaustrofobiczne fobie. Oprzyrządowanie akustyczne też pozostawia wiele do życzenia – choć niemal wyłącznie prezentowane są tam spektakle muzyczne (recitale Andrzeja Poniedziałkiego czy Kabaretto, a wcześniej *Album rodzinny* Jana Kaczmarka). Zawsze któryś mikrofon brzmi głucho, a dźwięk jest płaski i brak mu wyrazu. Nie przepadam więc za „Sceną na Dole” Teatru Ateneum, ale odwiedzam ją regularnie, bo właśnie na niej odbywają się interesujące mnie przedsięwzięcia.

22 listopada 2014 r. odbyła się tam premiera spektaklu *Jacek Kaczmarski – lekcja historii* w reżyserii i z udziałem Jacka Bończyka. Inspiracją do jego powstania była wydana w 2011 r. przez wydawnictwo Demart książka autorstwa Diany Wasilewskiej i Iwony Grabskiej zatytułowana *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*. Ideą wydawnictwa było zaprezentowanie i opisanie obrazów, którymi inspirował się Kaczmarski, pisząc swoje piosenki, oraz interpretacja tychże piosenek. Spektakl Bończyka polega dokładnie na tym samym. I nie jest to pomysł nowy. W 2004 r. Wojciech Kościelniak wyreżyserował we Wrocławiu widowisko

muzyczne *Galeria*, które również polegało na prezentacji obrazów i powstałych z inspiracji piosenek Kaczmarskiego. Widziałam tamto przedstawienie – z Mariuszem Lubomskim, Katarzyną Groniec, Konradem Imielą, Kingą Preiss, Samborem Dudzińskim oraz Jackiem Bończykiem – i siedząc w Ateneum, nie mogłam się uwolnić od wspomnień.

Zapewne dlatego miłością do *Lekcji historii* nie zapalałam. Za dużo wiem, za dużo pamiętam – zbyt wiele mam w głowie kontekstów. Ale zaraz potem uświadomiłam sobie, że to nie jest spektakl dla mnie. Zupełnie nie dla mnie. Dla młodszych. Urodzonych kilkanaście lat później. Oni nie mają prawa pamiętać ani Kaczmarskiego, ani spektaklu Kościelniaka. Jeśli nazwisko barda coś im mówi, to raczej w kontekście lekcji z historii najnowszej – może słyszeli *Mury*. To wszystko. O bogactwie twórczości Kaczmarskiego, jej głębokim zakorzenieniu w kulturze europejskiej, bogactwie i intertekstualności nie mają pojęcia. Jacek Bończyk swoim spektaklem uchyla im drzwi do świata Kaczmarskiego.

Jacek Kaczmarski – lekcja historii to spektakl kameralny. A nawet nie spektakl, raczej koncert z elementami multimedialnymi. Przed każdą piosenką głos Piotra Fronczewskiego objaśnia co i jak. Piosenki śpiewają solo lub wspólnie Julia Konarska i Wojciech Michalak – pokolenie młodsze, oraz Wojciech Brzeziński i Jacek Bończyk – pokolenie świadome. Największe wrażenie zrobił na mnie – podzielony na głosy – delikatnie uteatralniony *Pejzaż z szubienicą*. I wykonany prawie na finał *Autoportret Witkacego* zaśpiewany przez Bończyka. Trzeba zaznaczyć, że pan reżyser trzymał się z boku. Na ciałniutkiej scenie siedział skulony, z nieodłączną gitarą, wzmacniając głosem wybrane fragmenty piosenek. Pozostali aktorzy pojawiali się na scenie, gdy wypadała ich kolej. Interpretacje młodszej dwójki nie przypadły mi do gustu, zwłaszcza solowe. Może za kilka miesięcy, jak już oswoją się z mate-

rią?... Jednocześnie oddać muszę, że dykcyjnie i tekstowo (w sensie opanowania tekstu) było bez zarzutu. Za to z radością słuchałam tego, co na gitarze wyczyniał Paweł Stankiewicz, a co wymyślił (jako że piosenki aranżował) Fabian Włodarek.

Reasumując: lekcja odrobiona została rzetelnie. Miejscami błyskotliwie. Tyle że nie mnie ją oceniać. Tę szkołę skończyłam nieco wcześniej.

Teresa Drozda (*strefapiosenki.pl*)

21–23 LISTOPADA 2014 R.,
ANDRYCHÓW

FABRYKA MUZYKI NIEZWYKŁEJ – OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI TURYSTYCZNEJ I POETYCKIEJ „PIOSTUR GOROL SONG” I INNEJ



Lubańska & Mądry, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Centrum Kultury i Wypoczynku w Andrychowie

PROGRAM

---koncert Kamili Dauksz z zespołem
---*Symfonia wodna* – Scena C i Przyjaciele
---*FAVRIL* – Łucja Czarnecka (sopran),
Witold Zalewski (organy)
---przesłuchania konkursowe
---otwarcie wystawy *Krajobrazy i... inne ma-*

larstwa Jana Kantego Pawлуśkiewicza
---koncert Macieja Maleńczuka z zespołem
Psychodancing
---przesłuchania konkursowe (cz. 2)
---koncert laureatów Festiwalu
---koncert *Nieszpory ludźmierskie* – oratorium
Jana Kantego Pawлуśkiewicza do słów
Leszka Aleksandra Moczulskiego w wykonaniu
chóru wraz z solistami: Hanną Banaszak,
Zbigniewem Wodeckim, Jackiem Wójcickim,
Beatą Rybotycką, Elżbietą Towarnicką (hala
pofabryczna terenów przemysłowych Andrii-
Mot Andrychów)

KONKURS

Jury: Łucja Czarnecka, Jan Kanty Pawлуśkiewicz,
Jan Kondrak i Dariusz Miłkowski
Laureaci:

Zespół HEE (Lublin) – 1. nagroda
Dorota Zygałdo (Wrocław) – 2. nagroda
Albo i Nie z Siemianowic Śląskich – 3. nagroda
Bractwo Wiecznego Natchnienia (Olkusz) –
3. nagroda

Duet Joanna Lubańska & Mirosław Mądry
(Kobiór), zespół Perspektywa Okolicy (Raci-
bórz), zespół Mozaika (Wrocław), Jakub Zu-
kermana (Kraków), zespół Potok Słów (Wa-
dowice) – wyróżnienia.

Decyzją Jana Kondraka (członka Rady Ar-
tystycznej Studenckiego Festiwalu Piosenki
w Krakowie) nominacje do udziału w 51. SFP
w Krakowie w 2015 r. otrzymali: zespół HEE
z Lublina oraz duet Joanna Lubańska i Mirosław
Mądry z Kobióra.

OPINIE

Zrywając z wieloletnią i piękną tradycją, na-
dano „Piostrurowi” bałamutne i krzywdzące
miano: „Fabryka Muzyki Niezwykłej”. Choć
każdy wie, że piosenki muzyki i sztuki w ogó-
le nie robi się w fabryce. Przyznać trzeba jed-
nak, że program tego – jednego z najstarszych
w Polsce – festiwalu był urozmaicony i kosz-
towny. Szkoda, że konkurs nie stał na najwyż-
szym poziomie.

28–29 LISTOPADA 2014 R., ŚWIDNIK

14. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI LITERACKIEJ „JESIEŃ Z POEZJĄ”



Dorota Kuziela, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Miejski Ośrodek Kultury w Świdniku

Dyrektor: Adam Żurek

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe (17 finalistów dopuszczonych do występu publicznego)

---recital Piotra Dąbrówki

---koncert Adama Nowaka i Raz Dwa Trzy

KONKURS

Jury: Jan Kondrak, Jan Poprawa, Robert Rozmus

Laureaci:

Dorota Kuziela (Gdańsk) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Agnieszka Ozon (Lublin) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Aleksandra Oberda (Lublin) – 2. nagroda

Łukasz Maziarczyk (Tarnogóra) – 3. nagroda

Kamil Szymański (Susiec) – 3. nagroda

Michał Lewartowicz, Łukasz Kukielka – wyróżnienia i nagrody pozaregulaminowe

OPINIE

„Jesień z poezją” to impreza ładnie zapisa-
na w historii piosenki artystycznej w Polsce.

Mimo że poszczególne jej edycje oddziały lata chude, zawsze w Świdniku amatorzy (a nawet półzawodowcy) zjawiali się tłumnie. Tak było i tym razem: wiele nowych twarzy, sporo uzdolnionej młodzieży, bardzo dobrzy laureaci. Po prostu udany festiwal, choć tylko jednodniowy. Po raz pierwszy odbywał w nowej siedzibie świdnickiego MOK-u, wzniesionej na miejscu dawnego kina. Warunki wspaniałe, można mieć nadzieję, że tam uda się dyrektorowi Żurkowi wychować nowe gwiazdy, a co ważniejsze – nowych artystów. Tymi zawsze Świdnik mógł się szczycić.

30 STYCZNIA 2015 R., GORLICE

„MOSTY STAROSTY”

„Mosty Starosty” to nazwa dorocznej nagrody przyznawanej przez starostę gorlickiego ludziom kultury szczególnie zasłużonym dla ziemi gorlickiej. Staroście w wyborze laureatów pomaga rada złożona z najwybitniejszych gorlickich autorytetów, artystów i animatorów kultury. W kilkunastoletniej historii „Mostów” tę cenioną nagrodę kilkakrotnie przyznano ludziom związanym z piosenką. Laureatem był Mirosław Czyżykiewicz, malarz, poeta i śpiewak, rodowity gorliczanin. Takie samo wyróżnienie otrzymał też kiedyś Zbigniew Preisner, międzynarodowej sławy kompozytor muzyki filmowej i form estradowych, związany rodzinie z nieodległą od Gorlic Bobową.

Tegoroczne „Mosty Starosty” gorliczanie postanowili wręczyć Janowi Poprawie – jak głosił oficjalny werdykt – „za wybitne osiągnięcia w promocji dorobku młodych gorlickich twórców piosenki poetyckiej, autorskiej i poezji śpiewanej”. Dla „Piosenki”, której laureat jest założycielem i redaktorem – wielki to zaszczyt i radość.



Jan Poprawa, fot. M. Folwarska

W uroczystej gali w pięknym gorlickim Dworze Karwacjanów wzięli udział prawie wszyscy gorlicki luminarze. Oklaskali nie tylko laureata, lecz także wyróżnionych: regionalny Zespół „Pogórzanie” (pod kierownictwem Haliny Czeluśniak); doktora Piotra Gryglaszewskiego (m.in. współtwórcę niezwyklej płyty *Wioszczenie 1915*); rodzinną Kapelę Maliszów; poetę, krytyka i filozofa Pawła Nowickiego; działacza Zjednoczenia Łemków, pisarza Aleksandra Maśleja oraz muzyka, śpiewaka bluesowego Arkadiusza Zawilińskiego. Specjalną nagrodę „Przędła” dostała Małgorzata Nalepa (opiekunka i popularyzatorka kościółka w Binarowej, jednej z pereł beskidzkiej tożsamości kulturowej). Uroczystość prowadził dyrektor Dworu Karwacjanów Zdzisław Tohl (wielki talent konferansjerski!). Przemawiał starosta Karol Górski. Koncert skrzypcowych miniatur dał Włodzimierz Prośniński (z towarzyszeniem Haliny Prośnińskiej na fortepianie).

Bardzo piękny wieczór. Przypomnił nam raz jeszcze, że choć kultura błyszczy w mediach i stolicach, to żyje też przecie na polskiej prowincji. Będziemy o tym pamiętać.

Maria Folwarska

14 LUTEGO 2015 R., ŚLESIN

8. FESTIWAL OGÓLNOPOLSKI PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ FOPA

ORGANIZATOR

Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Ślesinie
Dyrektor artystyczny: Kamil Wasicki

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe
---koncert laureatów
---koncert Katarzyny Groniec

KONKURS

Jury: Teresa Drozda, Jan Poprawa, Jarosław Wasik

Laureaci:

Beata Bocek – 1. nagroda
Zuzanna Moczek – 1. nagroda (*ex aequo*)
Paulina Kopciuch (Zduńska Wola), Monika Kowalczyk (Świdnik), Karolina Lizer (Warszawa), Kacper Przybyła (Poznań) – wyróżnienia
Zuzanna Moczek i Kacper Przybyła – nominacje do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

OPINIE

Skromny Ślesin błyszczy na tle innych miejsc goszczących amatorów piosenki artystycznej. To prawdziwe, choć nie najlepiej rozreklamowane czy nagłośnione (media publiczne, wstydźcie się!) otwarcie artystycznego sezonu,



Zuzanna Moczek, fot. J. Poprawa



Beata Bocek, fot. J. Poprawa

to radość młodych ludzi z możliwości śpiewania, rozmawiania, spotkania z mistrzami i nauczycielami. Świetna atmosfera, bardzo dobry poziom konkursu. Prawdziwe zaangażowanie niewielkiego personelu ślesińskiego domu kultury.

Ewenementem tegorocznego FOPA była wystawa fotografii Jana Poprawy *Sezon 2014*. Ponad sześćdziesiąt barwnych portretów ludzi, którzy w ubiegłym sezonie zdobyli nagrody lub wyróżnienia w polskich konkursach piosenki artystycznej. Mocne wrażenie!

M.F.

19–21 LUTEGO 2015 R., RYBNIK

19. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ OFPA 2015

ORGANIZATOR

Fundacja EDF Polska
Dyrektor: Stanisław Wójtowicz

PROGRAM

- eliminacje do konkursu
- finał konkursu krajowego 19. OFPA
- koncert Katarzyny Groniec *ZOO. Piosenki Agnieszki Osieckiej*
- koncert laureatów
- koncert galowy – Jaromir Nohavica

KONKURS

Jury: Katarzyna Groniec, Mariusz Kiljan, Jarosław Wasik

Laureaci:

Agata Rożankowska (Bydgoszcz) – 1. nagroda
Filip Małek (Kraków)

Olga Lisiecka (Piotrków Trybunalski)

Grzegorz Bukowski (Brzeg)

Kamila Dauksz – wyróżnienie regulaminowe

Daniel Grychtoł i Mateusz Zubik – wyróżnienie za akompaniament

Olga Lisiecka i Grzegorz Bukowski – nominacja do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie



Agata Rożankowska, fot. J. Poprawa

23 LUTEGO 2015 R., WARSZAWA

POŚLANIEC DO NOHAVICY

Cieszyłem się, bo Jan miał przyjechać ze swej krakowskiej samotni na spektakl *Cohen – Nohavica* w reżyserii Mariana Opani. Spektakl specjalnie wystawny, jubileuszowy, z okazji urodzin Opani (przy okazji – serdeczne gratulacje i życzenia!). A na tym spektaklu miał być też jako gość honorowy – właśnie Jaromir Nohavica. Ja wiedziałem, że będzie, bo fama o takim wydarzeniu wcześniej się rozeszła (a dosłownie dzień wcześniej byłem z moją Danusią na *Poli Negri* w reż. Janusza Józefowicza i z kosmiczną, wspaniałą muzyką Janusza



Jaromir Nohavica, fot. J. Poprawa



Marian Opania, fot. J. Poprawa

Stokłosa, więc...). Jan jednak nagle zaniemógł i zdecydował, że to ja mam w jego imieniu wręczyć Jaromirowi drugi numer „Piosenki”, w której jest materiał o Mistrzu.

Wybrałem się więc chętnie. Po pożarze mostu Łazienkowskiego korki w Warszawie były dramatyczne i wcześniej niespotykane. O mało się nie spóźniłem. Nie udało mi się spotkać z Jaromirem przed spektaklem. Ale nic to, w antrakcie się z nim spotkałem, przekazałem to, co miałem przekazać, i wręczyłem „Piosenkę”. Na rozmowę raczej szans nie było. Umówiliśmy się po przedstawieniu.

Parę słów o samym przedstawieniu *Cohen – Nohavica* we wspomnianej już reżyserii Mariana Opani i z jego udziałem. Oprawa muzyczna to Janusz Stokłosa. Ruchem scenicznym zajął się Janusz Józefowicz. Dla porządku obsada: Marian Opania, Agnieszka Matysiak/Iwona Loranc, Natalia Kujawa/Monika Węgiel, Piotr Machalica/Dariusz Siastacz/Jacek Koman, Arek Klusowski/Marcin Januszkiewicz, Bartek Nowosielski/Krzysztof Dracz. Wszyscy zagrali wspaniale, na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Wszyscy, bez wyjątku. To jeszcze bardziej podniosło niezwykłość chwili.

Fakt, że na widowni siedział Jaromir, nie był bez znaczenia. Po serii braw Marian Opania

powiedział: „Proszę państwa, tam siedzi mój idol od siedmiu lat. A dzisiaj jest tu z nami”. I zaprosił go na scenę. Jaromir Nohavica przy brawach, na stojąco, kłaniał się publiczności razem z wykonawcami. I padło z ust Opani – „Może coś zaśpiewasz?”. Na co uśmiechnięty Jaromir – że nie, bo on w innej tonacji... Na co natychmiast zareagował maestro Janusz Stokłosa: „W jakiej? De dur. Proszę bardzo!”. I usłyszeliśmy piękny duet Jaromira z Iwoną Loranc *Przeszłość* (oryg. *Minulost*) w tłumaczeniu Tomasza Borkowskiego. Brawom nie było końca.

Po spektaklu oderwałem Mistrza od Krzysia Daukszewicza i jego żony, redaktor Violetty Ozminkowski-Daukszewicz. Przycupnęliśmy na widowni...

Jakie wrażenia?

To było inne przeżycie, byłem widzem...

Ale wyszedłeś na scenę.

Na jedną pieśń. Co jest ciekawe, że już przez długi czas nie byłem na widowni jako widz. Teraz miałem dużo koncertów. Od początku roku jakieś dwadzieścia. Dużych, ważnych. A teraz siedziałem, słyszałem swoje pieśni i widziałem moich kolegów...

Jaka refleksja na gorąco, tuż po koncercie?

Różna. Najbardziej poruszające dla mnie były

tłumaczenia¹. Przyznaję. Ja się z polskimi tłumaczeniami borykałem parę lat... I słyszałem je dziś, i naprawdę o parę rzeczy już poproszę, bym mógł je śpiewać po polsku, jak będę na koncertach w Polsce.

Robiłeś już jeden projekt w Polsce z twoimi pieśniami.

Ja wiem, ale to śpiewali inni ludzie. Śpiewali Polacy. A ja bym chciał, jakąś pieśń sam zaśpiewać po polsku. Próbuję już śpiewać. A dziś znalazłem takie trzy. Takie bardzo udane tłumaczenia. Takie jakby te pieśni były napisane po polsku.

Przez ciebie?

Tak, tak, tak.

Może jakieś słówko dla Jana?

Janie, długo nie widzieliśmy się. Nie choruj, przyjeżdż, nie wiem, może na przykład jesienią na festiwal piosenki do Dzierżoniowa? Spotkamy się i wszystko omówimy. Mamy do obgadania dużo spraw, musimy pogadać o przyszłości europejskiej pieśni. Bo zdaje się, że już niedługo – tak Polacy, jak i Czesi – zgarniemy całą Europę. I pozdrawiam cię. Cześć!

A później przeszliśmy do restauracji Studia Buffo, za przepierzenie. To miejsce dla specjalnych gości. Do naszego grona – Violetty i Krzysia Daukszewiczów, Jaromira Nohavicy, Iwonki Loranc, Tereski Drozdy – doszedł Marian Opania i zaczęło się świętowanie jego siedemdziesiątki. Ja, niestety, miałem ostatni autobus do Starych Włoch. Więc udałem się na przystanek, dumając, jak to będzie, gdy zgarniemy całą Europę...

Eugeniusz Lisowiec

OD REDAKTORA

Uroczy nasz druh Lisowiec w korespondencji swej dyskretnie nie wspomniał o jednym ważnym fakcie, dla którego w Warszawie pojawił się Jaromir i inni wymienieni bohaterowie listu (a podwójnie cierpieć musiał powalony chorobą Jan). Oto mianowicie dnia tego mistrz nad mistrze, wielki polski aktor Marian Opania obchodził swój jubileusz. Jemu też przede wszystkim chcemy (ci zwłaszcza, którzy nie dojechali na jubileuszowy wieczór) złożyć najserdeczniejsze gratulacje i najlepsze życzenia. Żyj nam długo i zdrowo, Maestro! To mówiłem ja, Jan.

20 LUTEGO 2015 R., KRAKÓW

LISOWSKA

W Piwnicy pod Baranami, która (niezależnie od chwały, jaką przyniosła jej półwieczna działalność kabaretu), jest jednym z najskuteczniejszych miejsc artystycznej promocji artystów piosenki, pojawiają się co jakiś czas miłe niespodzianki. Taką niespodzianką był dla krakowskiej publiczności recital Krystyny Lisowskiej z Mellingen w Szwajcarii. 20 lutego wystąpiła ona w Piwnicy z własnym recitalem, w towarzystwie pianisty i kompozytora Jana Freichera (laureata międzynarodowych konkursów kompozytorskich, także czynnego muzyka jazzowego).

Krystyna Lisowska debiutowała w Polsce z początkiem lat 70. ubiegłego stulecia. Pod ówczesnym panińskim nazwiskiem Krystyna Łysoniek odnosiła sporo sukcesów, zwłaszcza w wymagającym wówczas środowisku studenckim (nagrody i wyróżnienia na Studenc-

¹ Leonarda Cohena tłumaczył i przełożył oczywiście świętej pamięci **Maciej Zembaty**. Nie wszystkie te tłumaczenia podobały się reżyserowi Marianowi Opani. Więc dokonał własnego przekładu. Było to pieśni: *The Furture* (tł. *Przyszłość*), *Athem* (jako *Hymn*) i *Hallelujah*. Sprawa tłumaczeń i przekładów utworów Jaromira Nohavicy jest zresztą sama w sobie ciekawa. Opowiadał mi o tym Jaromir Wroniszewski z olsztyńskiego Kabaretu Czyści Jak Łza, autor przekładu utworu *Neodolatelná* (na *Zniewalająca*). Otóż Jaromir Nohavica zwrócił się ze sprawą przekładów do Artura Andrusa. Ten dokonał jednego – pieśni *Peterburg*, a resztę tzw. surówki rozdał do roboty kolegom. W tej grupie znaleźli się Andrzej Poniedziałki, Renata Putzlacher, Jerzy Handzlik, Leszek Berger i Marek Markiewicz – drugi filar Czystych jak Łza Trzech przekładów dokonał sam mistrz Marian Opania. Były to: *W jednym domu za Zarubkiem*, *Sarajewo i Samuraj*.

kim Festiwalu Piosenki 1978, 1979, udział w „warsztatach piosenki” w Bolesławcu). Z powodzeniem występowała też w opolskich Debiutach (1978) i olsztyńskich Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w 1979 r.). Współpracowała w tych latach m.in. z wybitnym bardem kieleckim Markiem Terczem. Jesienią 1981 r. artystka znalazła się Szwajcarii, gdzie osiadła na stałe. Nieustannie występuje w tym kraju z programami charakterystycznymi dla „poezji śpiewanej”, od dziesięciu lat współpracuje też z Teatro Panoptikum w Winterhurze. Jest popularyzatorką polskich pieśni, komponuje też sama do tekstów poetyckich Andrzeja Zawiałka, Jana Śliwy i Sławka Wolskiego. W Krakowie zaprezentowała piosenki z najnowszej swej płyty *Scena*.

Koncert w Piwnicy był ładny. Lisowska jest piękną kobietą w sile wieku, świetnie podającą tekst polski (dykcji od tej emigrantki, która z polszczyzną nie ma codziennego kontaktu, mogłyby się uczyć piosenkarki nasze). Ma własną, niebanalną barwę głosu, ambitny (acz bez ekstrawagancji) repertuar. Jednym słowem – warto było posłuchać. I chciałoby się częściej. Do listy „kultury odzyskanej” z przyjemnością dopisujemy Krystynę Lisowską, piosenkarkę.

Jan Tasak



Krystyna Lisowska, fot. J. Poprawa

20–21 MARCA 2015 R., LUBLIN

IV LUBELSKI FESTIWAL PIOSENKI AUTORSKIEJ I POETYCKIEJ IM. J. KACZMARSKIEGO „METAMORFOZY SENTYMENTALNE”



Aleksandra Abramczyk, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Stowarzyszenie Absolwentów IX LO w Lublinie „Kopernik”

Dyrektor: Agnieszka Mądrakiewicz-Stanek

PROGRAM

---koncert konkursowy

---wernisaż wystawy *Plakaty Bartosz Rejmak*

– *manufaktura Sanok*

---koncert zespołu Trio Łódzko-chojnowskie
Sny i upiory

---wykład Krzysztofa Gajdy *Nie ma nic prawdziwszego od snu...*

---koncert galowy: koncert laureatów, recital Michała Wilgockiego i Justyny Gąsior *Pieśni o śnie*, recital Piotra Selima *Profil dnia*, koncert Renaty Przemek *Renata Przemek Akustik Trio*

KONKURS

Jury: Urszula Bobryk, Krzysztof Gajda, Jan Poprawa, Piotr Selim, Marek Tercz

Laureaci:

Aleksandra Abramczyk (Lublin) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Zuzanna Moczek (Łódź) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Przemysław Wróblewski (Kraków) – 2. nagroda

POEFONIA (Lublin) – 3. nagroda

Monika Kowalczyk (Świdnik), Kamila Mielnikiewicz (Lublin), Sylwia Zelek (Kielce), Jakub Zuckerman (Kraków) – wyróżnienia

Kamila Mielnikiewicz i Przemysław Wróblewski – nominacja do finału 52. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

20–29 MARCA 2015 R., WROCŁAW

36. PRZEGLĄD PIOSENKI AKTORSKIEJ WE WROCŁAWIU

ORGANIZATOR

Teatr Muzyczny Capitol

Dyrektor artystyczny: Cezary Studniak

PROGRAM

(wybrane pozycje z ogólnej liczby sześćdziesięciu)

20 marca

---konkurs aktorskiej interpretacji piosenki (2 etap)

21 marca

---okrągły stół piosenki (panel dyskusyjny)

---*Melancholia/Violetta Villas* (real. Teatr Nowy z Łodzi i Teatr Capitol, reż. Tomasz Wygoda)

---*Wojna* (real. Czechow Int. Theatre Festival i Edinburgh Int. Festival, reż. Vladimir Pankov)



Maciej Musiałowski, fot. Ł. Giza

22 marca

---Katarzyna Groniec *Zoo*

---Maja Kleszcz *Eremita vocal*

---Zap Mama *Electric flash* (Belgia)

23 marca

---„Kobieca twarz piosenki” (panel dyskusyjny)

---*Dyplom z kosmosu* (real. PWST Kraków, opieka pedagogiczna Ewa Kaim)

---*Bał, czyli wieczór zapoznawczy. Gra zespół Variete* (real. Variete i Teatr Capitol, reż. Jacek Gębura)

24 marca

---Cory McAbee (USA)

---Gaba Kulka i Konstaty Andrzej Kulka z tow. Fair Play Quartet

25 marca

---Barbatuques: *Individuo Corpo Coletivo* (Brazylia)

---Vinicio Capossela (Włochy)

26 marca

---*Głuptaska* (Teatr Capitol, reż. Jerzy Bielunas)

---Dakh Daughters Band: *Roses* (Ukraina, reż. Vlad Troitskiy)

27 marca

---finał konkursu aktorskiej interpretacji piosenki

---*Wielkie przemówienia* (koncert finałowy, reż. Radosław Rychcik)

28 marca

---*Proszę państwa, będzie wojna* (koncert galowy, reż. Monika Strzępka)

29 marca

---Ute Lemper: *Last Tango in Berlin* (Niemcy)

---*Nut Ferment* (Teatr Capitol, reż. Konrad Imiela)

KONKURS

Jury finału (3 etap): Max Ciesielski, Sambor Dudziński, Beata Fudalej, Konrad Imiela, Natalia Korczakowska

Laureaci:

Maciej Musiałowski – Grand Prix (Złoty Tukan) i Nagroda Dziennikarzy

Mary Spolsky i Dominika Majewska – wyróż-

nienia

Justyna Panfilewicz – nagroda specjalna
ZAiKS

Weronika Kowalska – nagroda publiczności
/ nagroda Niemiecko-Polskiego Towarzystwa
Kulturalnego „Polonica” / nagroda Fundacji
„Róbmy swoje dla kultury”

17–19 KWIETNIA 2015 R., LUBLIN

4. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „WSCHODY”

ORGANIZATOR

Akademickie Centrum Kultury „Chatka Żaka”
w Lublinie

Kierownik programowy: Kacper Sulowski

PROGRAM

---pięć koncertów konkursowych (41 zespołów
i solistów)

---koncert Karoliny Czarneckiej

---recital grupy Poefonia

---koncert galowy z udziałem laureatów, Karo-
liny Cichej i grupy Czesław Śpiewa

KONKURS

Jury: Urszula Bobryk, Karolina Cicha, Jan
Poprawa

Laureaci:

Kaja Kurczuk (Lublin) – 1. nagroda

Beata Bocek (Republika Czeska) – 2. nagroda
(*ex aequo*)

Katka Kotecka (Rzeszów) – 2. nagroda (*ex
aequo*)

Zuzanna Moczek (Łódź) – 3. nagroda

Aleksandra Abramczyk (Lublin), Jakub
Blokesz (Pszów), Łukasz Jędrzej (Olsztyn),
Agnieszka Maciaszczyk (Gdańsk), Agnieszka
Ozon (Lublin) – wyróżnienia

Michał Ciesielski – nagroda specjalna dla
akompaniatora

Kaja Kurczuk, Antonina Markut – nominacje
do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki
w Krakowie

9 MAJA 2015 R., GORLICE

OGÓLNOPOLSKI TURNIEJ PIOSENKI LITERACKIEJ 21. POETYCKO-MUZYCZNA BITWA POD GORLICAMI

ORGANIZATOR

Młodzieżowy Dom Kultury w Gorlicach
Dyrektor: Tomasz Kubala

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe

---koncert laureatów (zakwalifikowanych 22
uczestników)

---koncert zespołu Wolna Grupa Bukowina

KONKURS

Jury: Rafał Boniśniak, Henryk Rąpała, Jan
Poprawa



Kaja Kurczuk, fot. J. Poprawa

Laureaci:

Beata Bocek (Republika Czeska) – 1. nagroda (Złoty Gryf Gorlicki) oraz nagroda pozaregulaminowa ufundowana przez Rafała Boniśniaka

Sylwia Zelek (Żmiąca) – 2. nagroda (Srebrny Gryf Gorlicki) oraz nominacja do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

Zespół Okno (Gorzków) – 3. nagroda
Joanna Cyran (Gorlice), Wiktoria Lisicka (Bytom), Karolina Ziętek (Bytom) – wyróżnienia



Beata Bocek, fot. J. Poprawa

15–17 MAJA 2015 R., RADOM

22. OGÓLNOPOLSKI TURNIEJ ŚPIEWĄCYCH POEZJĘ – ŁĄZNIA 2015

ORGANIZATOR

Radomski Klub Środowisk Twórczych i Galeria „Łąznia”

Dyrektor: Beata Drozdowska

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe (29 uczestników)

KONKURS

Jury: Jan Poprawa, Marcin Rusek, Iwona Skwarek, Marek Tercz

Laureaci:

Marta Kostur (Kruszwica) – 1. nagroda (Złoty Pryszeń)

Kamila Dauksz (Opole) – 2. nagroda (Srebrny Pryszeń)

Filip Małek (Kraków), Nastia Smirnova (Gruzdziądz) – wyróżnienia

Wojciech Blachliński z zespołem Sitting Blues – wyróżnienie specjalne (Muzyczna Nadzieja Radomia)

Marta Kostur, Filip Małek, Nastia Smirnova – nominacja do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

Anna Idzikowska, Łukasz Jędryś, Paulina Kaczor, Maria Łyko, Anna Przedlacka, Paulina Serwatka, Maksymilian Zdybicki – pochwała w protokole Jury

OPINIA

„Jury z satysfakcją stwierdza wielkie zainteresowanie Turniejem, zarówno wśród twórców piosenki poetyckiej w całej Polsce, jak i u radomskiej publiczności. Świadczy to znakomicie o pracy Radomskiego Klubu Środowisk Twórczych i Galerii, organizującego ten – jeden z najważniejszych festiwali piosenki w kraju. Stwierdzono zróżnicowanie poziomu prezentowanego przez poszczególnych wykonawców, ze szczególnym zaakcentowaniem obecności na radomskim turnieju osób o wielkich umiejętnościach, predyspozycjach i talentach. Gratulując organizatorom 22. ŁĄZNI, Jury czeka na przyszłoroczną edycję z nadzieją, że stanie się ona znów wielkim świętem kulturalnego Radomia i miłośników piosenki poetyckiej w całej Polsce”.

(fragm. protokołu Jury)



Marta Kostur, fot. J. Poprawa

5–6 CZERWCA 2015 R., BYTOM

24. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ KWIATY NA KAMIENIACH

W dniach 5–6 czerwca 2015 r. odbyła się w Bytomskim Centrum Kultury 24. edycja Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Poetyckiej KWIATY NA KAMIENIACH. Jest to muzyczno-poetyckie spotkanie, podczas którego wykonawcy z różnych stron Polski i z różnych grup wiekowych mogą skonfrontować swoje siły podczas konkursu, a później szlifować umiejętności na warsztatach wokalnych. Programowym szefem festiwalu jest Wiesław Ciecieręga.

Koncert konkursowy poprowadziła bytomianka, zeszłoroczna laureatka festiwalu, dziś studentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu – Adrianna Jendroszek. Do konkursu zakwalifikowało się 25 wykonawców, a poziom ich występów przerósł oczekiwania organizatorów oraz jury, w którym zasiadali: Elżbieta Zapendowska, Andrzej Głowacki oraz Adam Pastuch. Jednogłośnie udało się jednak wyłonić zwycięzcę: został nim osiemnastoletni Kamil Owczarek z Żor, który akompaniując sobie na wiolonczeli, przedstawił intrygującą interpretację wiersza Mirona Białoszewskiego. Drugą nagrodę wyśpiewał duet Póki Co z Ząbkowic Śląskich. Jury przyznało też dwa równorzędne trzecie miejsca wokalistkom z Bytomia – Karolinie Ziętek oraz Aleksandrze Wylęzek. Ponadto wyróżniono: Joannę Lubańską z Kobióra, Dawida Gębałę z Wrocławia, Sonię Śmieję z Rybnika oraz Hannę Barsznicę ze Skoroszyca.

Drugi dzień KWIATÓW rozpoczął się od warsztatów wokalnych, na których stawiła się rekordowa – jak do tej pory – liczba chętnych. Prowadzili je znani specjaliści: Elżbieta Zapendowska oraz Andrzej Głowacki. Po czte-



Kamil Owczarek, fot. J. Poprawa

rech godzinach intensywnej pracy rozpoczęły się próby do koncertu galowego. Został on starannie wyreżyserowany i dopracowany, dzięki czemu efekt końcowy usatysfakcjonował wszystkich: widzowie, jurorów, organizatorów i samych wykonawców. Ukoronowaniem festiwalu był „klimatyczny” koncert grupy U Studni, który przeniósł widzów w świat pełen wartościowych słów niesionych przez łagodne dźwięki.

Można śmiało stwierdzić, że tegoroczne muzyczno-poetyckie „kwiaty” zakwitły na scenie pięknie. Rozkwitły również nowe przyjaźnie i to cieszy najbardziej, bo nie rywalizacja i nagrody są tu najważniejsze. Ważne, aby spotkać ludzi z podobną pasją, posłuchać siebie nawzajem, porozmawiać, wymienić doświadczenia, wspólnie pomuzykować i zabrać ze sobą miłe wspomnienia.

Martyna Ciecieręga

12–13 CZERWCA 2015 R., WŁOCŁAWEK

24. FINAŁ TURNIEJU POEZJI ŚPIEWANEJ OKR

24. Finał Turnieju Poezji Śpiewanej OKR we Włocławku odbył się 12 i 13 czerwca 2015 r. w Centrum Kultury Browar B.

W moim odczuciu na wyjątkowość tego Festiwalu składają się drobne szczegóły: orga-

nizacyjne, artystyczne, techniczne. Ludzie spotykają się tu z reżyserem, który wymyśla kilkugodzinny koncert konkursowy w sposób interesujący dla publiczności. Andrzej Głowacki z przesłuchań konkursowych tworzy starannie wyreżyserowany spektakl. Gdyby nie prezentacja jury na początku wieczoru, trudno byłoby się domyślić, że to zmagania konkursowe... a sama prezentacja jury również była efektowna. Zamiast czytanych zazwyczaj skróconych notek z Wikipedii na ekranie pojawiało się zdjęcie jurora i fragment piosenki lub wypowiedź w jego wykonaniu. Świetny patent, trochę wzruszający, zaskakujący, a przede wszystkim skupiający uwagę. Jury zaczęło: Katarzyna Groniec, Teresa Drozda, Krzysztof Herdzin, ojciec Waław Oszejca i prof. Lech Śliwonik. Jurorzy ocenić mieli 24 debiutujących wykonawców – uczestników 24. Finału Turnieju Poezji Śpiewanej OKR.

Tak jak na większości konkursów ze sceny rozbrzmiewały piosenki, których autorzy to: Agnieszka Osiecka, Jacek Kaczmarski, Jonasz Kofta, Tadeusz Nowak i duet Wasowski–Przybora. Jednak młodzi sięgnęli też po teksty przedstawicieli młodszego pokolenia autorów: Joanny Piwowar czy Piotra Roguckiego. Nazwa wydarzenia – Turniej Poezji Śpiewanej – zobowiązuje również do wykonania umuzycznionych wierszy. W tym roku zaśpiewano m.in. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Mirosława Białoszewskiego, Jana Lechonia, Juliana Tuwima, Czesława Miłosza, Marię Pawlikowską-Jasnorzewską, Tadeusza Różewicza, Wisławę Szymborską oraz Władysława Broniewskiego. Wielu wykonawców zaśpiewało autorskie utwory lub wiersze poetów ze swoją muzyką. Tu kilka razy miałam wątpliwości natury artystycznej: po co bowiem pisać nową muzykę do piosenek, które od lat funkcjonują w świadomości słuchaczy jako całość. Taki zabieg kończy się sukcesem bardzo rzadko, zwłaszcza dla początkujących artystów. Przykłady nowych melodii, które czasem nazbyt mocno przypominały oryginał, to *Kokaina*

(Andrzej Kurylewicz) i *Życie nie stawia pytań* (Seweryn Krajewski) Osieckiej oraz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Galązka wiśni* (Włodzimierz Korcz). Niestety trudno jest konkurować z takimi kompozytorami, gdy ma się naście lat. Bo na wrocławskiej scenie pojawiają się głównie nastolatki, wyłonieni podczas wcześniejszych eliminacji Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego w całym kraju. Patrząc na spektakl konkursowy we Wrocławku, zacytować by się chciało tytuł pierwszego spektaklu STS *To idzie młodość*, bo z całą pewnością znakomitą większość z nich zobaczymy w najbliższych miesiącach na kolejnych konkursach.

Więcej wątpliwości nie miałam, obserwując bardzo wyrównany poziom prezentacji konkursowych. Wygrał Kamil Owczarek (później zauważony także na Spotkaniach Zamkowych w Olsztynie), który akompaniując sobie na wiolonczeli, oczarował wrocławską publiczność i jurorów, którzy wydali werdykt – laureaci: Kamil Owczarek (1. nagroda), Michał Słomka (2. nagroda), Łukasz Jędrzej (3. nagroda); wyróżnienia: Dominika Hoffman, Marlena Siwa, Iza Niedziółka, Agnieszka Weryszko; ponadto: Paulina Statucka (nagroda im. Pawła Bartłomieja Greca), Rafał Kowalewski (nagroda Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu za muzykę do wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Erotyk*).

Konkurs nie dłużył się, nie wytracał rytmu. Nie skupiano się na plątaniu kabli na scenie, ustawianiu mikrofonów itp., prowadzący konkurs nie zagadywał ze sceny, nie było niemrawych prób podłączenia sprzętu. We Wrocławku nie ma zbędnego gadania, prowadzący nie wyczytuje nawet autorów śpiewanych przez poszczególnych wykonawców piosenek. W pierwszej chwili pomyślałam, że to jednak błąd, rodzaj zlekceważenia autorów. Wszak bez nich nie byłoby tych piosenek. Ale bez młodych wykonawców być może dzisiaj nikt by już po te piosenki nie sięgał? Może

więc warto zaufać publiczności, wierząc w jej chęć odkrywania i poznania? Tak jak warto potraktować dojrzałe młodych wykonawców, dać im odpowiednie warunki na scenie i poza nią. Wtedy zamiast zmagania konkursowych (nierzadko też zmagania z techniką na scenie) mamy spektakl, a publiczność uważnie słucha debiutantów.

Publiczność, która jest na sali, chociaż nie śpiewa ani jedna gwiazda. Chyba że gwiazda przyszłości... czego oczywiście uczestnikom wrocławskiego Festiwalu szczerze życzę.

Barbara Radziszewska (*strefapiosenki.pl*)

12–14 CZERWCA 2015 R., OPOLE

52. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

Rozpoczął się 12 czerwca i trwał do niedzieli 14 czerwca 2015 r. Trzy koncertowe wieczory w opolskim amfiteatrze były transmitowane przez TVP1 i TVP Polonia, a powtórki pokazał kanał TVP Rozrywka.

Jeszcze przed festiwalem Mikołaj Dobrowolski – rzecznik prasowy 52. KFPP – zapowiadając jego najnowszą edycję, mówił, że „tegoroczna scenografia będzie inna niż te, które pamiętamy z ostatnich lat. Mocno zabuduje amfiteatr, tworząc zdumiewający efekt. Całą konstrukcję ożywi światło oraz wizualizacje, które będą nawet w podłodze. Jednym z najważniejszych elementów wystroju sceny będzie napis «Opole 2015» umieszczony na stałe. A podczas koncertu Scenki i obscenki, czyli Jeremiego Przybory piosenki! pojawiają się również specjalnie przygotowane scenograficzne dodatki”.

Muzycznie KFPP Opole 2015 został otwarty 12 czerwca o godz. 20:25 koncertem „*Ktoś mnie pokochał!*” – *Urodzinowe Super-Debiuty ze Skaldami!* z okazji 50-lecia pracy

artystycznej krakowskiego zespołu. Na scenie zabrzmiały największe przeboje Skaldów w nowych aranżacjach. Wykonali je debiutanci: Żaneta Łabudzka (*Na wirsycku*), zwyciężczyni 5. edycji *The Voice of Poland* Aleksandra Nizio (*Dopóki jesteś*), reprezentujący Opole zespół Space (*Wierniejsza od marzenia*), Jeremi Sikorski (*Prześlizna wiolonczelistka*), Mery Spolsky (*Cała jesteś w skowronkach*) oraz duet Justyna Panfilewicz i Mariusz Wawrzyńczyk z utworem *Nie widzę ciebie*. Dzięki tej piosence zwyciężyli w SMS-owym głosowaniu widzów i to do nich trafiła opolska Karolinka dla debiutantów – Nagroda im. Anny Jantar. Utwory Skaldów poza debiutantami wykonali również Edyta Górniak, Monika Kuszyńska oraz zespoły Golec uOrkiestra i Zakopower.

Cały zespół jubilatów został uhonorowany Nagrodą Specjalną 52. KFPP OPOLE 2015, a bracia Zielińscy szczególnym podarunkiem od braci Golec – skórzanymi góralskimi pasami i tytułem Harnasi Polskiej Piosenki. Koncert we wspomnieniowej atmosferze poprowadziła wspólnie ze Skaldami – Andrzejem i Jackiem Zielińskimi – Agata Młynarska. Wyreżyserował go Bolesław Pawica.

Kolejnym koncertem tego wieczoru było widowisko aktorsko-wokalne *Scenki i obscenki, czyli Jeremiego Przybory piosenki!* Okazją do jego wystawienia była przypadająca w tym roku 100. rocznica urodzin współautora Kabaretu Starszych Panów. Utwory pełne inteligentnego humoru i nostalgii zaśpiewała plejada gwiazd piosenki, teatru i kabaretu. Na scenie wystąpili: Monika Babula, Hanna Banaszak, Karolina Czarnecka, Anna Maria Jopek, Joanna Kołaczkowska, Joanna Kulig, Lena Piękniewska, Natalia Przybysz, Anna Smołowik, Hanna Śleszyńska, Tomasz Drabek, Mariusz Laskowski, Piotr Machalica, Grzegorz Małecki, Grzegorz Turnau, Zbigniew Zamachowski, Zakopower oraz Kabaret Mumio i Grupa MoCarta. Koncert prowadziła Magda Umer, która wraz z Arturem







Burchackim była odpowiedzialna również za jego reżyserię.

Drugi dzień Festiwalu, 13 czerwca, poświęcony był w całości konkursowym zmaganiom w kategoriach przebojów i premier. Pierwszy koncert – **SuperJedynki 2015!** – to finał plebiscytu muzycznego organizowanego wspólnie przez TVP1, Radiową Jedynkę, Super Express i TVP. Wystąpili w nim wykonawcy, którzy kandydowali do zwycięstwa w następujących kategoriach: SuperAlbum, SuperArtystka, SuperArtysta, SuperPrzebój oraz SuperZespół. Byli to: Donatan & Cleo z płytą *Hiper Chimera*, Perfect z płytą *Dadadam*, Margaret z płytą *Add the blonde*, Mela Koteluk i jej *Migracje* oraz Dawid Kwiatkowski i *Pop&rock*. Miano SuperAlbumu dzięki głosom widzów i słuchaczy zdobyło wydawnictwo *Hiper Chimera* Donatana & Cleo. SuperArtystką została Justyna Steczkowska, kontrkandydatkami były: Mela Koteluk, Halina Mlynkova i Margaret. W konkurencji SuperArtysta wystartowali: Rafał Brzozowski, Dawid Podsiadło, Mrozu, Maciej Maleńczuk i Dawid Kwiatkowski, a publiczność wybrała Rafała Brzozowskiego.

Piosenka *Wszystko ma swój czas* Grupy Perfect została zwycięzcą w kategorii SuperPrzebój, innymi przebojowymi kandydatkami były: *Ostatni raz* w wykonaniu Haliny Mlynkovej, *Nic do stracenia* Mrozu feat. Sound'n'Grace, *Zapamiętaj* Blue Cafe, *Chwile jak te* Bednarek feat. Staff. Za SuperZespół widzowie i słuchacze uznali Enej, który w ich opinii był lepszy niż Blue Cafe, LemOn, Lady Pank czy Perfect.

Poza plebiscytem zostały również wręczone nagrody w kategoriach: SuperShow zespołowi Blue Cafe, SuperArtysta w sieci Grzegorzowi Hyżemu oraz SuperArtysta bez granic Monice Kuszyńskiej. W czasie trwania koncertu widzowie głosowali na SuperJedynkę Widzów TVP1. Zdobyl ją zespół Perfect.

Motywym przewodnim całego koncertu były 15. urodziny tego muzycznego plebiscytu. Wspominano najważniejsze wydarzenia związane z SuperJedynkami, a wszystkie hity 15-lecia SuperJedynek wykonała Kasia Moś z zespołem The Chance. Koncert – w reżyserii Leszka Kumańskiego – prowadzili w duecie Katarzyna Pakosińska i Artur Orzech.

Drugi koncert sobotniego wieczoru to **SuperPremiery 2015!** Ten najstarszy, ze względu na formułę, koncert Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu rozpoczął występ ubiegłorocznej laureatki SuperPremier – Haliny Mlynkovej. W dalszej części przedstawiono 10 ze 150 utworów, które miały szansę stać się hitami lata. Piosenki zaprezentowane w amfiteatrze zostały wyłonione w drodze eliminacji przez komisję konkursową złożoną z przedstawicieli TVP1 oraz partnerów koncertu – Radiowej Jedynki i Super Expressu. O tytuł SuperPremiery walczyły następujące utwory: *ADHD* (Michael Vega), *Będę kochać* (Maja Hyży), *Jesteś bohaterem* (Michał Szpak), *Kochaj i żyj* (Kozak System & Red Lips), *Lecę tam* (Kasia Popowska), *Miau* (Natalia Kukulska), *Na zawsze* (Patricia Kazadi), *Pelnia* (Maryla Rodowicz i Donatan), *Wybacz* (IRA) oraz *Yabi Dabi* (Taraka). Nagrody otrzymały następujące piosenki, ich wykonawcy i autorzy:

- SuperPremiera – Nagroda im. Karola Muciola – utwór *Jesteś bohaterem* Michała Szpaka
- SuperPremiera Super Expressu – *Lecę tam* Kasi Popowskiej
- SuperPremiera Radiowej Jedynki – *Wybacz* zespołu IRA
- nagroda ZAiKS za tekst: Artur Gadowski, Wojciech Byrski (IRA), za muzykę: Piotr Konca, Marcin Limek (IRA).

Część koncertu **SuperPremiery 2015!** wypełnił recital Edyty Górniak, która w tym roku obchodzi jubileusz 25-lecia pracy na scenie. Na tak wyjątkowe wydarzenie przygotowała kilka najbardziej znanych swoich piosenek, które wykonała w nowych cieka-

wych aranżacjach; na scenie towarzyszyli jej tancerze z grupy Volt. Podczas tego koncertu miała miejsce prawdziwie wzruszająca chwila, kiedy to wokalistka – ambasadorka Stolicy Polskiej Piosenki – została nagrodzona przez Prezydenta Miasta Opola Arkadiusza Wiśniewskiego statuetką Honorowej Złotej Karolinki. Całość koncertu **SuperPremiery 2015!** wyreżyserował Konrad Smuga, a prowadzącymi byli: Paulina Chylewska oraz Igor Kwiatkowski i Robert Motyka z Kabaretu Paraniennormalni.

Zwieńczeniem festiwalowych emocji była niedzielna gala urodzinowa pt. **Muzyczna biografia – 90 lat Polskiego Radia**, podczas której zaprezentowano wszystkie programy Polskiego Radia. Koncert, który otworzyła Agata Młynarska, prowadził w dalszej części Artur Andrus, a urozmaicali go scenkami z życia radiowego Joanna Kołaczkowska (Kabaret Hrabi) i Robert Górski (Kabaret Moralnego Niepokoju). Artystom towarzyszyła Polska Orkiestra Radiowa pod dyrekcją Tomasza Szymusia. Całość wyreżyserował Marek Bik.

W jubileuszowym koncercie wystąpili m.in.: Edyta Bartosiewicz, Katarzyna Cerekwica, Karolina Cicha, Edyta Górniak, Kayah, Halina Kunicka, Barbara Kurdej-Szatan, Alicja Majewska, Halina Mlynkova, Sława Przybylska, Maryla Rodowicz, Justyna Steczkowska, Kuba Badach, Rafał Brzozowski, Leszek Możdżer, Andrzej Piaseczny, Artur Rojek, Mieczysław Szcześniak, Zbigniew Wodecki, Łukasz Zagrobelny, chór Sound'n'Grace oraz zespoły The Curly Heads, The Fruitcakes i Zakopower.

Podczas Gali Jubileuszowej kilkoro artystów zostało nagrodzonych za swoją wieloletnią działalność. Nagrodę Prezesa Polskiego Radia – Diamentowy Honorowy Mikrofon – otrzymała Sława Przybylska, nagrodę Prezesa Zarządu TVP S.A. – Grand Prix 52. KFPP Opole 2015 – odebrała Magda Umer, a Honorowe Złote Mikrofony Polskiego Radia otrzymali

Halina Kunicka oraz artystyczny duet Alicja Majewska i Włodzimierz Korcz.

Tegoroczny festiwal w Opolu obejrzało średnio 2,98 mln widzów. Największą oglądalność podczas trwania festiwalu osiągnęła niedzielna gala z okazji 90. urodzin Polskiego Radia. Na drugim miejscu znalazły się *SuperDebiuty ze Skaldami*, przy których piątkowy wieczór spędziło 4 mln widzów.

IMPREZY W MIEŚCIE

Prezydent Opola Arkadiusz Wiśniewski w przedfestiwalowych zapowiedziach wyjaśniał: „Festiwal to nie tylko zabawa w amfiteatrze. Zależy nam na tym, by opolanie i turyści mogli się bawić również na mieście, i to przez cały tydzień. Od 10 czerwca dostępna będzie dla mieszkańców pierwsza strefa widza na placu Wolności. Druga powstanie 12 czerwca na opolskim rynku. Głównym celem stref będzie wieczorna transmisja koncertów, ale w ciągu dnia obie sceny będą pełnić funkcję kawiarenek festiwalowych, na których występować będą zaproszeni artyści”.

Festiwalowy czas dla mieszkańców Opola rozpoczął się jeszcze wcześniej, bo już **3 czerwca**. Aktorzy Teatru im. Jana Kochanowskiego przedstawili specjalny spektakl *Naprawdę nie dzieje się nic, czyli piosenki z Opola*. Od **6 czerwca** na Małym Rynku opolanie mogli oglądać przedstawioną przez Muzeum Polskiej Piosenki plenerową wystawę czasową *Plakaty opolskich festiwali* prezentującą niemal wszystkie plakaty z ponad 50-letniej historii KFPP. Na Błoniach Politechniki Opolskiej **6 i 7 czerwca** odbyły się hip-hopowe i rockowe koncerty nawiązujące do niegdysiejszych, pamiętnych festiwalowych spotkań muzycznych *Hip-Hop Opole* i *Rock Opole*.

W **środe 10 czerwca** w godzinach popołudniowych na skwerze przy pl. Wolności odbył się cykl wspomnieniowych koncertów, na które składały się piosenki z opolskich





Maria Szablowska, Alicja Majewska i Włodzimierz Korcz w „Kawiarence z gwiazdami”, 52. KFPP w Opolu, fot. S. Mielnik

festiwali w wykonaniu debiutujących oraz już uznanych opolskich wokalistów (członków zespołów Gospel Choir i Soul City). Wieczór zarezerwowano na projekcje filmowe: dokument przedstawiający historię opolskiego festiwalu zrealizowany przez Tomasza Knittla dla Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu *Dobry wieczór Opole! Festiwal legenda*, powtórkę koncertu *Rinnidial* (w roli głównej Danuta Rinn, KFPP 1975) oraz programu *Z tyłu sklepu* (KFPP 1980) kabaretu Tey.

Kolejnego dnia, **11 czerwca**, w tym samym miejscu odbyły się warsztaty wokalne, występy i zabawy muzyczne z udziałem uczestników XVI Ogólnopolskiego Forum Teatrów Dziecięcych *MINIATURA*, zorganizowanego przez Młodzieżowy Dom Kultury w Opolu. Wieczorem rozpoczął się koncert zatytułowany *Śpiewnik polski*. Największe przeboje polskiej muzyki rozrywkowej z lat 60., 70. i 80. śpiewał Janusz Szrom. Następnie wielbiciele piosenek Agnieszki Osieckiej dzięki projekcji filmowej mogli sobie przypomnieć poświęcony jej pamięci koncert KFPP z 1997 r. pt. *Zielono mi*.

12 czerwca, w dniu inauguracji festiwalu, na pl. Wolności nadal odbywały się **imprezy towarzyszące**: „Młode Opole” – turniej zespołów wokально-instrumentalnych, które poddały się ocenie jury w bardzo opolskim składzie: Anna Panas-Krasnodębska, Jarosław Wasik, Edward Spyrka oraz Wojciech „Amores” Cieślak; koncert *Kochamy polskie piosenki* w wykonaniu wokalistów Studia Kształcenia Jazzowego działającego w Młodzieżowym Domu Kultury w Opolu.

13 czerwca kontynuowano konkurs „Młode Opole”, a wokaliści Studia Piosenki Debiut i Wokalnego Studia Kształcenia Jazzowego przy MDK Opole przedstawili pierwszą część koncertu *Piosenki opolskich festiwali*. W niedzielę **14 czerwca** widzowie strefy na pl. Wolności mogli wysłuchać drugą część koncertu, tuż po występie młodych laureatów

Festiwalu Piosenki Przedszkolnej z MDK.

Opolski Rynek dołączył do miejskich stref aktywnych festiwalowo **12 czerwca**. Od piątku do niedzieli działała tam plenerowa „Kawiarenka z Gwiazdami”. W niej znani dziennikarze: Maria Szabłowska, Krzysztof Szewczyk i Artur Orzech, gościli artystów polskiej sceny muzycznej. Prezentowali teledyski i nagrania dawnych opolskich koncertów, komentując je na żywo wspólnie z gośćmi, wśród których znaleźli się: Hanna Banaszak, Kasia Kowalska, Natalia Kukulska, Alicja Majewska z Włodzimierzem Korczem, Halina Mlynkova, Katarzyna Pakosińska, Anna Panas oraz zespoły Czerwone Gitary, Skaldowie, IRA z Arturem Gadowskim, a także Artur Andrus, Jacek Cygan, Robert Górski, Zbigniew Wodecki i Zbigniew Zamachowski, Małgorzata Majdaniec z Rafałem Podrazą – autorem książki *Jutro będzie dobry dzień* poświęconej Helenie Majdaniec. Spotkania w „Kawiarence z Gwiazdami” były wspólną inicjatywą władz Opola, Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu i TVP Rozrywka. Zostały zarejestrowane przez TVP, a w niedzielę 14 czerwca na antenie TVP Rozrywka wyemitowano trzy relacje z kolejnych edycji spotkań.

Niektórzy z gości „gwiazdnej kawiarenki”: Kasia Kowalska, Jacek Cygan i członkowie zespołu Czerwone Gitary, spotkali się także w przeciwległej części opolskiego Rynku, aby odsłonić w przebiegającej tam Alei Gwiazd Polskiej Piosenki swoje gwiazdy. Pojawiła się tam również Małgorzata Majdaniec, która odkryła gwiazdę swojej słynnej ciotki Heleny, oraz Zbigniew Wodecki odsłaniający gwiazdę wokalisty Andrzeja Zauchy.

Podczas festiwalowej soboty i niedzieli najmłodszy opolanie mieli okazję uczestniczyć w przeznaczonych specjalnie dla nich warsztatach muzycznych pt. „Mała Akademia Piosenki”. Jest to cykliczna impreza organizowana przez Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, w ramach której zaproszeni artyści wprowa-

dzają dzieci w świat piosenki i swojej twórczości. Gośćmi edycji festiwalowej byli Katarzyna Groniec i Mariusz Totoszko.

W tym roku powrócono do tradycji samochodowego Rajdu Festiwalowego, jego bogatej historii, kiedy był ważną imprezą krajową i stanowił eliminację Mistrzostw Polski. W tegorocznej 46. edycji wystartowali kierowcy zawodowi, amatorzy oraz gwiazdy estrady i telewizji m.in. Romuald Chałas (były rajdowy mistrz i wicemistrz Polski), Andrzej Dąbrowski (perkusista, wokalista, rajdowiec), Michał Wiśniewski (Ich Troje), Barbara Kurdej-Szatan (aktorka).

Tydzień później, **20 czerwca**, w Opolu odbyła się impreza „After Party – muzyka klubowa w plenerze”. Był to koncert poświęcony krajowej scenie klubowej, który zamykał tegoroczne miejskie wydarzenia okołofestiwalowe.

Kinga Krajewska – Muzeum Polskiej Piosenki

JAN POPRAWA

SKALDOWIE

Jedną z największych atrakcji tegorocznego 52. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu był jubileusz Skaldów. Jeden z najsłynniejszych zespołów polskiej estrady po raz pierwszy wystąpił publicznie pięćdziesiąt lat temu, jesienią 1965 r. Co prawda, nie w Opolu, tylko w swym mieście – Krakowie. Ale opolski festiwal nie bez racji uważany jest za okno wystawowe polskiej piosenki, więc galę zasłużonej grupy urządzono tam właśnie. Półwiecze Skaldów było nawiązaniem do świetnej historii braci Zielińskich, ich współpracowników, ale też w jakiś symboliczny sposób przypomnieniem jakości artystycznej, jaką KFPP (i polska sztuka estradowa) niegdyś miała.

Historię zespołu, nawet tak długowiecznego, można spisać fakt po fakcie. O wiele trudniej jednak zakreślić jej wciąż zmienny historyczny

i estetyczny kontekst. O naszych jubilatach napisano wiele (najważniejszą robotę dokumentalną wykonał dr Andrzej Icha w swej książce *Skaldowie, historia i muzyka zespołu*, Professional Music Press, Gdynia 2004). Dlatego poświęcając uwagę czcigodnym Jubilatam, spróbuję zwrócić uwagę na to, jak się Skaldowie stawiali, ile znaczyli i jak wyglądają w dzisiejszej, odmiennej ustrojowo i estetycznie rzeczywistości. W oczach swych następców.

Nie byłoby Skaldów bez zbiorowego szaleństwa „nastolatków” polskich w pierwszych latach 60. XX w. Wcześniejsze fascynacje muzyczne młodych Polaków były zwykłym falowaniem popularności stylów, mody na „gwiazdy” itd. Może tylko krótkotrwały masowy sukces jazzu w połowie lat 50. (Sopot 1956!) miał pewne podobieństwo do tego, co na domowy użytek nazwano w latach 60. bigbitem. Podobnie jak Skaldowie rodzili się ówcześni idole i artyści. Całe pokolenie dzisiejszych siedemdziesięcioletników może mieć satysfakcję, że to ich rówieśnicy wyznaczyli kierunek polskiej piosenki na kilkadziesiąt lat.

Można przypuszczać, że ten masowy ruch amatorskiego muzykowania był swoistym remedium na wędną wiarę w popaźdźnikową polityczną odnowę. Ale można też upatrywać w nim naturalnej ludzkiej potrzeby mówienia własnym głosem. Prosta, w dominującej swej istocie rozrywkowa muzyka piosenek z owych lat zwykle łączyła się ze słowem banalnym i wykonawstwem dalekim od profesjonalnego minimum. Nieumiejętności skrywały się w ogniu odczuwalnego zapału czy w ekscytującym hałasie elektrycznego instrumentarium. Następowало zniesienie symbolicznej rampy oddzielającej artystów od ich publiczności. Bigbit w swej amatorskiej prostocie proponował coś nowego (czy przynajmniej od dawna nieobecnego) – wspólnotę.

Przypadek Skaldów jest jednakże od początku nietypowy. Zanim jeszcze zabrzmiały pierw-

sze dźwięki tego zespołu, kształtował się on nieco odmiennie niż kapele mu rówieśne. Bo Skaldów nie byłoby zarówno bez impulsu, jaki dała zbiorowa muzyczna fascynacja, jak i bez wyjątkowo mocnego zakorzenienia w tradycji. Tradycji rodzinnej, tradycji własnego środowiska, tradycji Krakowa.

Bracia Andrzej i Jacek Zieliński (roczniki 1944 i 1946) wyrastali w domowej atmosferze muzyki. W rodzinnych wspomnieniach folklorystycznego muzykowania z Rzeszowszczyzny (rodzina ojca) i Podhala (rodzina matki). Pod opieką ojca. Franciszek Zieliński był profesjonalnym muzykiem, w latach 60. artystycznym szefem i współtwórcą wojskowego zespołu estradowego w Krakowie. W wielu rozmowach i wspomnieniach artyści podkreślali, że dom rodzinny wywarł zasadniczy wpływ na ich muzyczną drogę.

Jeszcze jednym bodźcem rozwoju młodych artystów było profesjonalne krakowskie środowisko muzyczne. Poza szkołą czy uczelnią było to środowisko potężne. Również w sferze muzyki klasycznej – działały tu dwie orkiestry symfoniczne, dwa profesjonalne chóry, opera, operetka. W najtrudniejszym okresie powojennej odbudowy i zniewolenia właśnie w Krakowie bodaj najszybciej rozwijało się środowisko jazzowe. W roku 1954 powstał najstarszy z istniejących do dziś w Europie festiwal jazzowy „Zaduszki Jazzowe”, w roku 1956 środowisko zarejestrowało pierwsze po II wojnie światowej stowarzyszenie Krakowski Jazz-Klub „Helikon” (w pewnej mierze odwołujące się do 1925 r., kiedy to w Krakowie powstało pierwsze polskie „Stowarzyszenie Jazz”). W Krakowie powstał też i zdobył sławę najważniejszy polski kabaret artystyczny (rozumiany nie jako instrument rozrywki czy polityki, ale miejsce interdyscyplinarnej artystycznej kreacji) – Piwnica pod Baranami.

Podkreślić też trzeba szczególne znaczenie studenckiego środowiska artystycznego Kra-

kowa. Zrzeszenie Studentów Polskich administrowało wówczas sporą infrastrukturą, zwłaszcza bazą klubów, w których rodziły się i rozwijały liczne zespoły, a soliści znajdowali miejsce debiutów. Środowisko studenckie charakteryzowało się wówczas też swoistym etosem wartości artystycznej, kultywowało formy w pewnym sensie elitarne: teatr, kabaret literacki, piosenka autorska itp. Od jesieni 1962 r. w środowisku tym istniał Studencki Festiwal Piosenki (zrazu jako Ogólnopolski Studencki Konkurs Piosenkarzy) – jedna z ważnych instytucji polskiej kultury popularnej. Istniała też specyficzna odmiana „prasy studenckiej”, służąca skutecznie inicjacji literackiej i krytycznej (na łamach „Studenta” określiła się przecież programowo tzw. Nowa Fala)...

Bazując na społecznej akceptacji poezji i piosenki literackiej (a więc stawiającej przed odbiorcami wymagania intelektualne), muzyki jazzowej czy kabaretu artystycznego (Piwnica pod Baranami), młodzi muzycy krakowscy tworzyli w początkach lat 60. ubiegłego stulecia nieco inaczej niż w całej Polsce. Przeglądając karty kalendarzy ostatniego półwiecza, można łatwo dostrzec, że w Krakowie rodziły się i rozwijały zjawiska i kariery odmienne niż w innych miejscach kraju. Najwymowniejsze przykłady znajdziemy w szeroko rozumianej sferze „rozrywki”. Jazz z Krakowa to przede wszystkim Tomasz Stańko, Adam Matyszko-wicz (Makowicz), Zbigniew Seifert czy Jarek Śmietana. Piosenka krakowska to Ewa Demarczyk, Marek Grechuta, Andrzej Zaucha, Zbigniew Wodecki. Kompozytorzy – Zygmunt Konieczny, Andrzej Zarycki, Jan Kanty Pawluśkiewicz *etc.* Wśród krakowskich grup instrumentalno-wokalnych historyczne ogólnopolskie znaczenie osiągnęły trzy: Skaldowie, Dżamble i Maanam. Wszystkie różniące się od innych ważnych i popularnych zespołów polskich ostatniego półwiecza. Wyróżniające się zrównoważonym synkretyzmem swej twórczości: mistrzowsko opanowanym i fachowo użytym językiem muzycznym, wagą poetyc-



Andrzej Zieliński, fot. J. Poprawa

kiego słowa i przesłania, wreszcie estradową charyzmą.

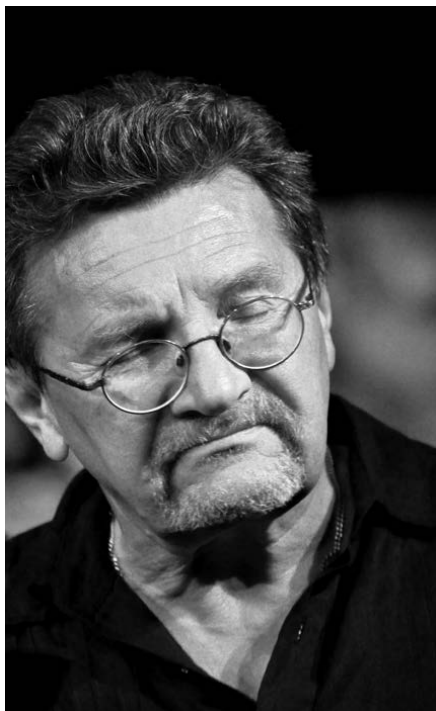
Wracamy więc do Skaldów. Zaistnieć nie było im łatwo. Sam Andrzej Zieliński tak to kiedyś określił: „Kiedy w Polsce panował tak zwany proletariacki big-beat, grany głównie przez wykonawców niemających wykształcenia muzycznego, weszliśmy w ten interes z bardzo solidnym przygotowaniem muzycznym – zarówno w sensie znajomości klasyki, jak i umiejętności instrumentalnych” („Sukces” 1994).

Początki zespołu tylko streścimy. Młodzieńcza (może nawet dziecięca) fascynacja światowymi nowościami i modami muzycznymi początku lat 60. XX w. nie ominęła też Andrzeja Zielińskiego. Jeszcze jako uczeń krakowskiego Liceum Muzycznego założył więc zespół o nazwie LM (Maria Kryśka-voc, Zbigniew Paleta-voc & g, Andrzej Zieliński-p, Artur

Mazurkowski-ts, Jan Budziaszek-dr), który wykonywał modny w owych latach repertuar (np. Plattersów, Paula Anki, Marino Marini-go). Repertuar był przez młodych muzyków osobiście spisywany z taśm i płyt (rzadszych w owym czasie). To była oczywiście metoda dostępna właściwie wszystkim amatorom, także spoza szanownych murów szkoły muzycznej. Ale w tym przypadku jednak można sądzić, że owo amatorskie „spisywanie” utworów przełożyło się na coś więcej, stało się dodatkową nauką zawodu. Wraz z wiedzą i warsztatowymi umiejętnościami nabytymi w Liceum Muzycznym dało świadomość, iż sztuka to nie tylko przyjemność, lecz także umiejętność. Świadomości tej – jak można sądzić – brakło większości innych adeptów z tamtych lat.

Młodzieńczy zespół LM (z Andrzejem Zielińskim) już w 1962 r. wziął udział w jednym z etapów ogólnopolskiego turnieju „Czerwonoczarńi szukają młodych talentów”. Bez sukcesu, ale i bez wstydu. Zieliński wspominał to tak: „Wykonaliśmy tam parę utworów. Traktowaliśmy to jako przyjemność, jako rozrywkę, jako fajne hobby, żeby jakoś zrelaksować się po ćwiczeniach w kategorii muzyki klasycznej” (cyt. za: A. Icha, *Skaldowie...*).

Kolejnym doświadczeniem Andrzeja Zielińskiego był stworzony przez niego Sekstet Krakowski (w składzie: Zieliński, Paleta, Mazurkowski oraz Feliks Naglicki-g, Jerzy Grandys-acc oraz wymiennie Zbigniew Baliński i Jan Budziaszek-dr). Sekstet grał tylko dwa miesiące, w wakacje 1964 r. Chałtura wakacyjna w knajpie Cristal w Gdańsku-Wrzeszczu była kolejnym doświadczeniem na przyszłość młodych muzyków. Zieliński wspominał je tak: „Knajpa – to najlepsza szkoła dla muzyka, to właśnie jest granie muzyki na żywo, wszystko trzeba znać, żeby zagrać, bo tego wymaga po prostu życie i to jest najlepsza szkoła warsztatu. Oczywiście trzeba umieć w porę się z tego wycofać. Wyrobienie śmiałości, indywi-



Jacek Zieliński, fot. J. Poprawa

dualność – można zdobyć tylko w knajpach. Kto nie grał w knajpie, jest w pewnym sensie kaleką, nie potrafi sobie poradzić z wieloma rzeczami, które tam są jasne...” („Radar” 1970).

Rozwój artystyczny Zielińskiego możemy wyobrazić sobie nie tylko przez echa, jakie zostawiła jego amatorska działalność koncertowa. Po ukończeniu Liceum Muzycznego doskonalili się w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Przez trzy lata studiował w klasie fortepianu prof. Jana Hoffmana, następnie dwa lata był studentem Wydziału Kompozycji (prof. Lucjan Kaszycki i prof. Tadeusz Machl). Młodszy o dwa lata brat Andrzeja Jacek Zieliński również ukończył Liceum Muzyczne w Krakowie i podjął studia w krakowskiej PWSM (Wydział Pedagogiczny, ale także klasa altówki prof. Eugenii Umińskiej).

Z punktu widzenia Lucjana Kaszyckiego, nauczyciela Zielińskich w Liceum i PWSM, wyglądało to tak: „Kiedy drugi z braci Zielińskich, Jacek, znalazł się w Wyższej Szkole Muzycznej, zaczęło się! Stworzyli zespół. Znajdował się w nim student – skrzypek Zygmunt Kaczmarek, który grał na elektrycznej gitarze zaprojektowanej przez siebie. Gitara ta miała kilka progów więcej niż fabryczne egzemplarze, posiadała więc i większą skalę. Andrzej tymczasem «wpisał się» do mojej klasy kompozycji, w której starali się zostać profesjonalnymi kompozytorami m.in. Andrzej Zarycki, Duda Napieralska i Jan Jarczyk. Później, po latach okazało się, że większość spośród nich to wspaniali muzycy, znane dziś nazwiska, rozsiani po całym świecie pedagogzy instrumentalności. Poza tym czułem, że nazwa zespołu – Skaldowie – wpłynie na styl bardziej klasycyzującej rozrywki” (Lucjan Kaszycki, 2000 cyt. za: A. Icha *Skaldowie...*).

Obecność Jacka Zielińskiego w nowej grupie nie była jedynie skutkiem jego rodzinnych więzów. Młodszy brat Andrzeja – jak wspomniano – miał za sobą edukację w Liceum Muzycznym (m.in. z Zygmuntem Kaczmarem), był też studentem Wydziału Pedagogicznego PWSM w Krakowie. Jak sam wspomina: „Byłem wtedy na I roku [...] gdzie wykładano tzw. emisję głosu. Normalnie uczono mnie śpiewać, wiedziałem, jakie są zasady oddechu. Różne rzeczy wiedziałem i mogłem je kolegom sprzedać”. I raz jeszcze: „Fala muzyki młodzieżowej zalewała wtedy kraj. Zespoły tworzyły się spontanicznie. Na naszej ulicy też był drugi zespół, założyli go koledzy, którzy nigdy przedtem nie mieli nic wspólnego z muzyką, ale chcieli grać. Kupili sobie podręcznik, sporo słuchali i potem grali, przeważnie Shadowsów, własnych kompozycji już nie, bo do tego jednak trzeba trochę więcej wiedzy. I otóż właśnie myśmy wiedzieli więcej, byliśmy kształconymi muzykami. Chcieliśmy pokazać, jak ten cały big-beat można przetwo-

rzyć i sprowadzić na nasz grunt...” (*Cały ten big-beat*).

Andrzej Zieliński: „Zaczynaliśmy nie dlatego, że była moda. Chcieliśmy pokazać, że w beatowej konwencji można zrobić wszystko. Pokazać dobry tekst, zagrać wartościową muzykę. [...] Nie wystarczy wygrać nuty, trzeba operować klimatami. Odtworzyć wizje... To zostało naszkicowane już w pierwszych naszych piosenkach. Rozwinięcie – w stronę klimatów muzycznych” (*Non Stop* 1975).

Z początkiem roku 1965 w prywatnym mieszkaniu p. Kaczmarek przy ul. Sarego w Krakowie zaczęły się artystyczne spotkania zespołu w składzie: Zygmunt i Janusz Kaczmarek (gitary), Jerzy (Kuba) Fasiński-dr, Feliks Naglicki-gb, Andrzej Zieliński-p, voc i Jacek Zieliński-voc. Andrzej Zieliński „na próbę” skomponował dla zespołu kilka



Leszek Aleksander Moczulski, fot. B. Opiola

piosenek, które skierowały uwagę młodych muzyków na formę, na aranżacje *etc.* Był to początek oryginalnej kreacji Skaldów, wyraźnie odmiennie od „bigbitowego” stereotypu. Z zespołem związał się wtedy młody krakowski poeta Leszek Aleksander Moczulski. Współpracował on wcześniej z Andrzejem Zielińskim jako kompozytorem i akompaniatorem studenckiego kabaretu Sowizdrzał. Tam powstały pierwsze wspólne piosenki Zielińskiego i Moczulskiego: *Nocne tramwaje* i *Piosenka starszego asystenta*.

Jacek Zieliński: „Nigdy nie byliśmy zespołem dla tak zwanej szerokiej publiczności. Nie ścigaliśmy się z Czerwonymi Gitarami czy innymi bardzo popularnymi wtedy grupami. Nasza publiczność to byli studenci, przede wszystkim studenci. Ogólnie można powiedzieć, że była to publiczność wyrobiona. Do niej docierały bardziej literacko rozwinięte czy bardziej poetyckie teksty naszych piosenek. Leszek Moczulski wręcz pisał dla nas wiersze” (*Cały ten big-beat*).

Jedną z osobliwości krakowskiego życia artystycznego w latach 60. ubiegłego stulecia była Giełda Piosenki. Wymyślona, zorganizowana i prowadzona przez młodego redaktora muzycznego Polskiego Radia Andrzeja Jaroszewskiego. Zrazu Giełda odbywała się w Klubie Plastyków przy ul. Łobzowskiej. Tam też 11 października 1965 r. (podczas drugiej edycji) miał miejsce estradowy debiut grupy Skaldowie. Piosenki wykonane w czasie koncertu oceniała publiczność. Ku zaskoczeniu wszystkich pierwszą nagrodę dostała piosenka Andrzeja Zielińskiego i Wiesława Dymnego *Moja czarownica*. Także dwie inne piosenki wykonane przez Skaldów (*Wieczorna opowieść* i *Jarmark*) zostały nagrodzone. Recenzenci podkreślali wysoki poziom debiutującego zespołu, który zdominował konkurencję (w tym niedawnych laureatów Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenkarzy Studenckich: Leszka Długosza i Danutę Jamrozy, a także innych

dobrych piosenkarzy: Hanke Konieczną czy Barbarę Muszyńską). Dodatkowym efektem pierwszego występu i sukcesu było pierwsze nagranie radiowe piosenek Skaldów.

Kolejna III Giełda Piosenki odbyła się 13 grudnia 1965 r. w środowiskowym klubie krakowskich studentów Pod Jaszczurami. I tam publiczność przyznała nagrodę piosence Zielińskiego i Moczulskiego *Jutro odnajdę ciebie*. Także kolejna IV Giełda skończyła się triumfem Skaldów: wygrała piosenka braci Zielińskich i Moczulskiego *Niepotrzebne słowa*, a dwie inne piosenki (*Daleka pustynia* i *Tylko mgła*) zostały wyróżnione.

Pamiętać trzeba, że Skaldowie A.D. 1966 rozsądnie gospodarowali własnym czasem, odmawiając wiele propozycji, mając na uwadze własne studia. Mimo to rok 1966 był pasmem sukcesów i umacniania się ogólnopolskiej renowy grupy. Po raz pierwszy zespół wystąpił w Opolu na 4. Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej, zdobywając nagrodę publiczności w *Koncerte młodości*. Zetknięcie z najpopularniejszą polską imprezą umocniło przekonanie krakowskich muzyków o słuszności obranej drogi artystycznej. Andrzej Zieliński powiedział potem: „Część grup kopiowała angielski rock-and-rollowy show. Chcieliśmy, by nasze piosenki zabrzmiały inaczej. Żeby zafascynować dźwiękiem a nie tylko samym rytmem. Ponadto mieliśmy oryginalną jak na owe czasy harmonię i melodykę – z zastosowaniem archaizmów. I ta różnorodność w obrębie jednego utworu: wieloczęściowość, zmiany tempa...” („Jazz” 1978).

Bodaj czy nie największym sukcesem wciąż młodego i debiutującego zespołu było zdobycie pierwszej nagrody Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków w Gdańsku 17 lipca 1966 r. Ten największy ogólnopolski i wieloetapowy konkurs został przez Skaldów wygrany dzięki jednogłośnie opinii fachowców (której – jak czytamy w późniejszych wycinkach

prasowych – nie podzieliła hałaśliwa gdańska młodzież). Andrzej Zieliński tak to po latach komentował: „Może ze względu na to, że mieliśmy wykształcenie i to prawie wyższe muzyczne, od razu spotkaliśmy się z przychylnym przyjęciem środowiska twórczego. [...] Pisałem absolutnie po swojemu, na pewno nie z pozycji wielbiciela czystego rock and rolla. Do grania rocka and rolla niepotrzebne są wyższe studia muzyczne ani znajomość muzyki w ogóle – to, co ja robiłem, to było połączenie różnych stylów... U mnie jest i klasyczna muzyka, i jest polifonia, i jest barok, i jest renesans. Jest swing, jest troszeczkę elementów improwizacji, jest troszeczkę jazzu. Chciałem stworzyć muzykę, która będzie w sobie łączyła wszystkie interesujące kierunki muzyki, jakie są. Byłem w tym wszystkim sobą, nie starałem się nikogo naśladować” (wypowiedź dla Polskiego Radia 3, 1990).

Rok sukcesów zakończyli Skaldowie ankietą miesięcznika „Jazz”, w której uznani zostali za talent roku (a także wygrali kategorię zespołu najmniej lubianego przez młodzież (!)). Wiele ich utworów znalazło się na liście „piosenek o najwyższych walorach artystycznych”.

Jesienią skończył się też etap pracy zespołu w dotychczasowym składzie. Odeszli bracia Kaczmarcy i perkusista Jerzy Fasiński. W ich miejsce weszli gitarzysta Marek Jamrozy, basista Tadeusz Gogosz i perkusista Jan Budziaszek. W tym zestawieniu zespół kontynuował karierę w pełni profesjonalną, karierę jednego z najpłodniejszych i najciekawszych zespołów polskiej estrady.

Potem już było, jak wielu pamięta: koncerty, nagrania, wyjazdy zagraniczne... Niemal nieprzerwanie do pamiętnego roku 1981, w którym Andrzej Zieliński postanowił zamieszkać za oceanem.

Oczywiście niemożliwe jest szczegółowe, a nawet skrótowe opisanie artystycznej pracy

popularnego i twórczego zespołu. Zainteresowanych odesłać można do wspomianej już książki Andrzeja Ichy, ewentualnie do trudno dostępnej prasy muzycznej z czasów „późnego Peerelu”. Dorobek Skaldów jest potężny. Z zestawionego przez p. Ichę kalendarium wybrać możemy tylko niektóre osiągnięcia. By przykładami uzmysłowić, jak wielki był trud i talent krakowskich muzyków. A więc osiągnięcia fonograficzne, oryginalne płyty długogrające (pominiemy single, czwórki, pocztówki, składanki, kompilacje *etc.*). W marcu 1967 r. ukazała się pierwsza płyta zespołu: *Skaldowie* (Pronit); *Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał* (Pronit); *Cała jesteś w skowronkach* (Muza); *Od wschodu do zachodu słońca* (Muza); *Ty* (Muza); *Wszystkim zakochanym* (Muza); *Krywań, Krywań* (Muza); *Szanujmy wspomnienia* (Muza); *Stworzenia świata część druga* (Muza); *Rezerwat miłości* (Muza); *Droga ludzi* (Pronit); *Nie domykajmy drzwi* (Muza); *Po śniegu, po kołędzie* (Digiton); *Podróż magiczna* (Digiton); *Moje Betlejem i najpiękniejsze kołedy* (Gamma); *Krywań od Poland* (Wydawnictwo 21); *Znów od zera* (Yesterday); *Skaldowie* (Supraphon); *Skaldowie, Kraków* (Amiga); *Skaldy* (Mielodia). Do tego dorobku fonograficznego dołączyć trzeba też nagrania radiowe, filmowe itd.

Nagrody KFPP w Opolu:

1967 (piosenka *Uciekaj, uciekaj* oraz nagroda za aranżację);

1969 (piosenka *Medytacje wiejskiego listonosza* oraz nagroda za aranżację);

1970 (nagrada dziennikarzy za piosenkę *W żółtych płomieniach liści*; nagroda Polsko-Amerykańskiej Agencji Artystycznej w Chicago);

1971 (*Wszystkim zakochanym* – nagroda Polskiego Radia za aranżację);

1972 (Nagrada Specjalna za piosenkę *Pod śliwką*);

1973 (wyróżnienie za piosenkę *Na granicy dnia*);

1975 (nagrada główna za muzykę piosenki *Życzenia z całego serca*);

1980 (wyróżnienie za piosenkę *Twą jasną widzę twarz*);

1990 (druga nagroda za piosenkę *Harmonia świata*).

*

Skaldowie to bez wątpienia jeden z najważniejszych zespołów współczesnej polskiej sztuki estradowej. Twórcza współpraca Andrzeja Zielińskiego z wybitnymi poetami piosenki (zwłaszcza Leszkiem Aleksandrem Moczulskim i Agnieszką Osiecką) stworzyła dzieła nieprzemijające, prawdziwą chlubę polskiej kultury.

Wielka to szkoda, że opolski jubileusz półwiecza Skaldów w Opolu został zepsuty, zmarnowany. Powierzenie wykonania klasycznych (bo to jest polska klasyka), pięknych i mądrych piosenek debiutantom mogłoby się okazać sukcesem, gdyby w gronie organizatorów znalazł się ktoś, kto zna środowisko, kto znajdzie młodzież wystarczająco zdolną i kompetentną. Godną dźwięgnięcia tych piosenek. Niestety – nikt takich młodych nie szukał, choć jest ich sporo. Jedna Justyna Panfilewicz, od kilku lat wygrywająca „w Polsce” wszelkie możliwe konkursy, zapewne najsprawniejsza i najoryginalniejsza piosenkarka polska A.D. 2015 – nie wystarczy do sukcesu. Zwłaszcza gdy się na domiar złego pozwala dyletantom o wrażliwości mopa „aranżować” misternie skomponowane kompozycje Mistrzów. Tytuły gazet dają do myślenia: *Przeboje Skaldów przyprawili na ostro!* albo *Nowe aranżacje wprawiły braci Zielińskich w osłupienie*.

W swej starczej dobroci bracia Zielińscy byli jednak łagodni. Andrzej powiedział opolskiej gazecie: „Moje aranżacje są zupełnie inne od tego, co proponują młodzi... my będziemy trzymać się swoich wersji”.

Trzymajcie się Skaldowie!

Jan Poprawa

(Fragment tekstu ukazał się w „Wiadomościach ZAiKS” nr 3/2015)

25–26 CZERWCA 2015 R., OLSZTYN

42. OGÓLNOPOLSKIE SPOTKANIA ZAMKOWE „ŚPIEWAJMY POEZJĘ”

ORGANIZATOR

Centrum Edukacji i Kultury w Olsztynie
Dyrektor: Krzysztof Stachowski

PROGRAM

---koncert konkursowy
---Czerwony Tulipan jubileuszowo
---koncert laureatów; gospodarz wieczoru:
Artur Andrus
---*Gdy mówię nie* – jubileusz Elżbiety Wojnowskiej; gospodarz wieczoru: Bogusław Sobczuk

Dodatkowo:

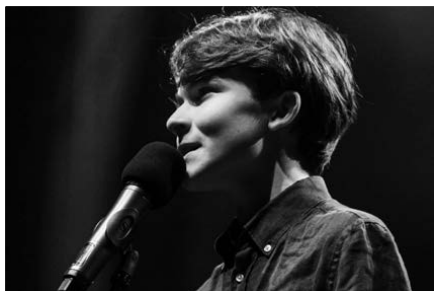
---wystawa Śpiewajmy Poezję w WBP
---spotkanie autorskie z Wiolettą Sawicką
---panel (o) poezji kobiet: Tamara Bołdak-Janowska, Urszula Kosińska, Monika Stępień, Aleksandra Tchórzewska, Monika Błaszczak (prowadzenie)

KONKURS

Jury: Piotr Bukartyk, Barbara Ratuszkiewicz, Jerzy Satanowski, Elżbieta Wojnowska, Bogusław Żmijewski

Laureaci:

Maksymilian Zdybicki (Warszawa) – Nagroda Główna im. Agnieszki Osieckiej



Maksymilian Zdybicki, fot. T. Gietka

Kaja Wasilewska (Kobyłocha) – 1. nagroda
Elwira Pączek (Starogard Gdański) – 2. nagroda
Kamil Owczarek (Żory) – 3. nagroda
Klaudia Borczyk (Bielawa), Roksana Lewak (Kraków), Aleksandra Wylężek (Bytom) – wyróżnienia
Maria Kołodziejczyk (Wielbark) – wyróżnienie pozaregulaminowe
Klaudia Borczyk i Roksana Lewak – nominacja do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

24 CZERWCA 2015 R., OLSZTYN

CZERWONY TULIPAN – JUBILEUSZOWO

Opisywanie ważnych dla mnie wydarzeń nie przychodzi mi łatwo. Ale przecież trochę żal nie podzielić się emocjami, pięknymi przeżyciami i chwilami niepowtarzalnymi, jakich życie niesie niemało...

Czas mija, nie zważając na nic. W 2015 r. zespołowi Czerwony Tulipan stuknęło 30 lat. A więc jubileusz, cudowny powód do świętowania! Mimo iż w Tulipanie są kobiety – zespół postanowił odważnie przyznać się do swojego wieku i zagrać koncert **30 PIOSENEK NA 30-LECIE**.

W dniach 24–26 czerwca 2015 r. odbyły się w Olsztynie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję”. Jubileusz Tulipana wpisał się w tę właśnie imprezę. Staraliśmy się wybrać najważniejsze dla nas piosenki, które ułożyły się w opowieść. W zasadzie była to historia naszego życia, nasza trzydziestoletnia wędrówka. Podróż w czasie, w którą zabraliśmy publiczność. Z nami na scenie znaleźli się też zaprzyjaźnieni muzycy oraz gościnnie Wojtek Gęsicki i Waldek Śmiałkowski, laureaci Spotkań i nasi przyjaciele. Całość pięknie poprowadził (i zaśpiewał z Krysią Świętecką w duecie) Artur Andrus. Zagraлиśmy dwa koncerty



Czerwony Tulipan, fot. A. Gluc

w Olsztynie, czyli w naszym domu, na Spotkaniach Zamkowych – bo nie ma festiwalu, który byłby nam bliższy.

Jubileusz ma to do siebie, że równie ważni jak jubilat są też goście: publiczność, nasi przyjaciele, sympatycy, rodziny, fani. Pierwszy – i jak dotąd jedyny – niepowtarzalny fan-klub Czerwonego Tulipana z Dobrego Miasta przybył w komplecie, z prezeską Elą Bilińską-Wołodźko na czele. Nie będzie w tym przesady, jeśli powiem, że prawie każdego gościa mogłam przedstawić z imienia i z nazwiska, A więc najbliżsi, którzy są z nami od 30 lat, jeszcze z czasów studenckich. I ci, którzy dołączyli później... Ale wszyscy niesamowicie ważni dla nas, bo dający dowód, że to, co robimy, jest istotne, potrzebne, że ma sens. Najwspanialsze było to, że w którymś momencie koncert zmienił się w spotkanie ludzi niezwykle sobie bliskich, spotkanie ludzi o podobnej wrażliwości, guście. A my czuliśmy ich miłość i wdzięczność za to, co robimy od 30 lat. Ta wdzięczność była zresztą wyrażana w drugiej części koncertu, już to w postaci przepięknych i niezwykle pomysłowych podarunków, już to w postaci darów artystycznych (liczne zgromadzeni artyści śpiewali dla nas i grali do późnych godzin nocnych).

25 czerwca odbył się drugi koncert jubileuszowy, transmitowany przez Radio Olsztyn, równie emocjonalny. Gorąca atmosfera panująca na dziedzińcu zamkowym na obu koncertach

pozwoilią przetrwać dojmujące zimno, jakie zaserwowała nam aura 24 i 25 czerwca. To były ostatnie zimne dni tego lata!

Im dłużej jestem na scenie (to znaczy po prostu – im jestem starsza), tym bardziej szanuję i doceniam naszą publiczność, którą tworzą pojedynczy, wrażliwi, cudowni ludzie, kochający poezję, literaturę, muzykę. Ludzie, którzy chcą spędzać czas z nami, na naszych koncertach. Jesteśmy sobie niesamowicie potrzebni i oby tak było przez następne 100 lat.

Pozostaję z nadzieją.

Ewa Cichocka

6–11 LIPCA 2015 R., HAJNÓWKA

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ IM. BUŁATA OKUDŻAWY „WIARA NADZIEJA MIŁOŚĆ” W HAJNÓWCE

Spod skrzydeł wrocławskiego Kalambura, spod ręki Bogusława Litwińca wywodzi się artystycznie Anatol Borowik, najwierniejszy sługa twórczości Bułata Okudźawy w całej historii Polski. Borowik sam śpiewa, ale i zaprasza do śpiewania. Spenetrował osobiście, dość dokładnie, rosyjskojęzyczny rynek bardowski. Stale bywa w Muzeum im. Bułata Okudźawy w Moskwie i na Gruszeńskim Festiwalu nad Wołgą, gdzie na widowni zasiada do 400 tysięcy widzów. Jego pomysłem i zasługą (Anatola Borowika) jest Międzynarodowy Festiwal Piosenki Poetyckiej im. Bułata Okudźawy „Wiara Nadzieja Miłość” w Hajnówce. W tym roku odbyła się 2. edycja imprezy. Jak w ubiegłym roku – pod osobistym nadzorem i patentowanym patronatem Pani Olgi Okudźawy. Impreza ta ma charakter artystycznego taboru. Znaczą, że najpierw artyści się spotykają, a potem odbywają wspólną podróż. Zaproszenia przyjęli Ksenia Alterman-Połtewa i Grigorij Dancoj z Moskwy, a także Dmitrij Maklakow z Kijowa i Stela Zubkowa z Ługańska (Ukra-



Anatol Borowik & Olga Okudźawa, fot. arch.

ina). Strona polska reprezentowana była przez tłumacza i pieśniarza z Torunia – Jacka Beszczyńskiego, tłumacza i pieśniarza – Jana Kondraka, pieśniarki i aktorki – Łady Gorpienko, oraz dyrektora festiwalu Anatola Borowika.

Główna uroczystość odbyła się w Hajnówce. 9 lipca zjechali na konkurs do miejscowego domu kultury liczni artyści z Polski i Białorusi. Jury w składzie: Joanna Rawik, Jan Kondrak, Jacek Beszczyński i Anatol Borowik, przyznało 1. nagrodę Marcie Fitowskiej z Połtęgowa, 2. nagrodę duetowi Izabela Szafrńska – Paweł Sokołowski z Białegostoku i równorzędnie duetowi Siergiej Antonow – Vadim Maziewskij z Mińska na Białorusi, 3. nagrodę (*ex aequo*) Julii Wareszuk z Hajnówki, Katsiarynie Warkalawej z Białorusi i duetowi Weronika Jędrzyk – Martyna Jelito z Mysłowic.

11 lipca rano w hajnowskim parku odsłonięto tablicę pamiątkową przy dębnie posadzonym w ubiegłym roku na cześć Bułata Okudźawy, a potem laureaci, goście specjalni i jurorzy wystąpili podczas koncertu galowego festiwalu w amfiteatrze hajnowskim. Następne dni to wędrówka. Najpierw Amfiteatr Opery Białostockiej, potem domy kultury w Sokółce i Szepietowie. Następnie dom kultury w Ryplinie i Zamek Krzyżacki w Toruniu. Zwieńczeniem trasy był koncert 19 lipca na Zamku Królewskim w Lublinie, przed obrazem Jana Matejki *Unia lubelska*.

Jan Kondrak

8–12 LIPCA 2015 R., NOWA RUDA

5. NOWORUDZKIE BIEGUNY KULTURY

W dniach 8–12 lipca 2015 r. w Nowej Rudzie (woj. dolnośląskie) odbyła się 5. edycja Festiwalu Noworudzkie Bieguny Kultury. Festiwal nawiązuje do tradycji Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych, który odbywał się w Nowej Rudzie w latach 70. XX w. Śmiało można podkreślić, że górnicze jeszcze wtedy miasto stawało się na kilka dni centrum kultury studenckiej w Polsce.

Z roku na rok festiwal nabiera coraz większego rozmachu, a w tegorocznej odsłonie zbliżył się swoją formą do własnej legendy. W lipcu 2015 r. przybrał formę pięciodniowego wydarzenia, w którym udział wzięli m.in. uczestnicy tamtych festiwali, dziś uznani artyści, a często wykładowcy uczelni artystycznych. Ponadto uczestniczyli w nim aktorzy, muzycy, malarze, studenci szkół artystycznych, a także turyści z całej Polski, mieszkańcy Nowej Rudy i całego regionu, a wśród nich lokalni artyści oraz noworudzka młodzież. W trakcie festiwalu odbywały się wydarzenia kulturalne o charakterze scenicznym i ulicznym.

Dzień pierwszy – festiwal sztuki wystartował w środę programem *Czesi w Nowej Rudzie*. Na deptaku nad Włodzicą i w rynku pojawiły się orkiestry dęte z Czech i z Polski, a na wieczornym koncercie czeskie zespoły Chvile, Crossband i Country Sisters. Wydarzenia na rynku zakończył plenerowy pokaz kina czeskiego.

W tym dniu odbyły się również warsztaty teatralne w Miejskim Ośrodku Kultury prowadzone przez Agnieszkę Kulińską – pedagoga, aktorkę Wrocławskiego Teatru Pantomimy oraz warsztaty Performance Art., kierowane przez Mariana Panka, uczestnika Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych, twórcę Białej Lokomotywy. Grupa Performance Art. skupiła w swoim gronie 11 studentów Wydziału

Sztuki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie oraz 10-osobową grupę noworudzkiej młodzieży.

Rozpoczął się plener Noworudzkiej Grupy Twórców Sztuki Alfa-Art oraz spotkania z literaturą – *Literatura polska jest z Dolnego Śląska*. Cykl wydarzeń zapoczątkowały spotkania z pisarkami: Olgą Tokarczuk i Joanną Bator, prowadzone przez Karola Maliszewskiego w Muzeum Ziemi Sowiogórskiej. Dla młodzieży odbywały się warsztaty graffiti&street wear, taniec hip-hop, beatmakingu oraz b-boingu, a Klub Innowatora działający przy Uniwersytecie Przyrodniczym we Wrocławiu, rozpoczął pracę nad przebudową skweru przy ul. Cmentarnej.

Dzień drugi – w dalszym ciągu trwały warsztaty, plener i prace Klubu Innowatora. Odbyły się XXV Noworudzkie Spotkania z Poezją, z rozstrzygnięciem ogólnopolskiego konkursu im. Zygmunta Krukowskiego. Spotkanie z literaturą, z udziałem Olgi Tokarczuk, Joanny Bator i Janusza Rudnickiego, prowadził dziennikarz 3. Programu Polskiego Radia Michał Nogaś. W kościele św. Mikołaja odbył się koncert organowy Juliana Gembalskiego, uczestnika noworudzkiego festiwalu z lat 70. XX w., który przyjechał wraz ze studentami. Po zapadnięciu zmroku na noworudzkim rynku odbyły się spektakle teatralne w wykonaniu Noworudzkiej Grupy Teatralnej (pokazy warsztatowe), teatru jednego aktora z Czech – René Josef (spektakl *Jan Hus*) oraz Krakowskiego Teatru Studenckiego „Gracjarnia” (*Gwałtu, co się dzieje* – Aleksandra Fredry).

Dzień trzeci – w dalszym ciągu trwały warsztaty, plener i prace Klubu Innowatora. W domu Olgi Tokarczuk, w miejscowości Krajanów nieopodal Nowej Rudy, odbywały się spotkania i debaty literackie z pisarzami prowadzone przez Michała Nogasia i Karola Maliszewskiego. Na noworudzkim rynku wydarzenia rozpoczęły się od koncertu współ-

gospodarza festiwalu, noworudzkiego zespołu Bieguni. Po koncercie swój recital przedstawił znany i lubiany aktor Marian Opania. W kawiarni NOVA odbyło się spotkanie z aktorem, które zakończyło się po północy.

Dzień czwarty – w dalszym ciągu trwały warsztaty i plener. Otwarto skwer na ul. Cmentarnej. Na deptaku nad Włodzicą grupa warsztatowa Performance Art. przedstawiła instalacje: *Żywe obrazy, żywe rzeźby i Tratwa Meduzy* Theodore’a Gericault. W Krajanowie odbywały się spotkania i debaty literatów. W Gallery Antiques przedstawiono spektakl *Wywiedzione ze słowa* na podstawie *Gwiazdy* Helmuta Kajzara i wierszy noworudzkich poetów. Na noworudzkim rynku odbył się koncert „Muzyka Kultur”. Widowisko rozpoczęła lokalny zespół góralski Harnaś. The Green Irish Team zaprezentował muzykę irlandzką, Klezmerado zagrało na żydowską nutę, a zespół Dromenca zabrał publiczność w podróż po drogach i bezdrożach, jakimi przemierzały cygańskie tabory. Wieczór zakończył koncert muzyki hip-hop, kończący warsztaty dla młodzieży, w wykonaniu Sariusa i DJ HWR.

Dzień piąty – po raz ostatni na tegorocznym festiwalu odbyły się warsztaty grupy Performance Art. Noworudzka Grupa Twórców Sztuki Alfa-Art przedstawiła wystawę poplenerową. Wrocławski Klub Innowatora zaprosił mieszkańców i turystów do odbijania dłoni umoczonej w farbie na specjalnie przygotowanym do tego celu płótnie. Wydarzenie festiwalowe na noworudzkim rynku rozpoczęła grupa Performance Art. happeningiem według Tadeusza Kantora *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, którym twórcy uczcili stulecie urodzin wielkiego artysty. Przygotowane zostały również indywidualne realizacje artystyczne w formie performance’u. Magdalena Kmiecik zaprezentowała *Nie! Terroryzmowi, agresji i przemocy*, Małgorzata Sętowska *Jestem jaka jestem*. Po zakończeniu prezentacji Performance Art. rozpoczęły się koncerty.

Najpierw noworudzianie – aktorka Martyna Witowska i zespół Cipiersi, a później Janek Samolyk – muzyk, kompozytor, gitarzysta kojarzony ze sceną alternatywną. Na zakończenie 5. Noworudzkich Biegunów Kultury wystąpił Piotr Rogucki.

„Jestem pod wrażeniem waszego zaangażowania i jakości tego gigantycznego przedsięwzięcia. Wierzę, że działania związane z tworzeniem noworudzkiego festiwalu umocnią Noworudzkie Bieguny Kultury na mapie wydarzeń artystycznych nie tylko Dolnego Śląska” – komplementował jubileuszowy event Marian Panek, klasyk polskiego performancju.

Jarek Augiewicz

Muzyk, kompozytor i autor tekstów grupy Bieguni, animator kultury; inicjator Biegunów Kultury i przypomnienia noworudzkiego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych



Jarosław Augiewicz, fot. J. Poprawa

31 LIPCA 2015 R., KOŁOBRZEG

11. FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ IM. JACKA KACZMARSKIEGO „NADZIEJA”



Łukasz Jędrys, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Fundacja im. Jacka Kaczmarskiego

Dyrektor: Jacek Pechman

PROGRAM

- przesłuchania konkursowe
- koncert Dominiki Świątek
- koncert galowy: *Podróże literackie Jacka Kaczmarskiego* (koncert w reżyserii Antoniego Murackiego i wykonaniu Piotra Kajetana Matczuka, Antoniego Murackiego, Doroty Osińskiej, Andrzeja Ozgi); ceremonia wręczenia nagród oraz koncert laureatów
- mecz piłkarski
- projekcja filmu *Kaczmarzski w Sali Kongresowej*
- prelekcja Krzysztofa Gajdy na temat powieści *Plaża dla psów*
- III Ogólnopolski Konkurs Wiedzy o twórczości Jacka Kaczmarskiego (laureaci: I miejsce – Przemysław Żbikowski, II miejsce – Jan Bulak, III miejsce – Urszula Krajewska)

KONKURS

Jury: Krzysztof Gajda, Marcin Kunicki, Jacek Pechman, Jan Poprawa

Laureaci:

Łukasz Jędrzynski (Olsztyn) – 1. nagroda

Marek Oleś (Gliwice) – 2. nagroda

Jakub Kwaśniewski (Wrocław) – 3. nagroda & Nagroda im. Władysława Stasiaka

Michał Konstrat (Warszawa), Patrycja Polek (Skawina), zespół Kwadrans dla Jacka K. (Jasło) – wyróżnienia

BARTOLOMEO SALA

O MUZYCZNYCH TRADYCJACH KOŁOBRZEGU

Podobno zmarzluchy nie przepadają za Bałtykiem. Fakt, nasze morze jest raczej chłodne. Ale za to piękno polskich plaż doprawdy urzeka. A gdy komuś mało plaż, to przecież bałtyckie wybrzeże pełne jest i innych atrakcji. Mola w Sopocie i Międzyzdrojach to już legendy, podobnie jak cumujące przy gdyńskim nabrzeżu Dar Pomorza i ORP „Błyskawica”. Z kolei śmiało sięgające przestworzy latarnie morskie zdają się łączyć błękit nieba z błękitem morskich fal. Wspaniałe zabytki Gdańska i urokliwa zabudowa willowa letniskowych miasteczek to także nie wszystko. Przyrodnicze osobliwości chronione w dwóch parkach narodowych, wspaniałe lasy sosnowe, potężne i strome klify (kto nie słyszał o Trzęsaczu?), wyspy Wolin i Uznam, olbrzymie jeziora Wybrzeża Słowińskiego z trzecim w Polsce Łebskiem (71,42 km²), Gardnem i Jamnem na czele, unikalne wędrujące wydmy oraz Mierzeja Wiślana i Hel – dwa niesamowite półwyspy wcinające się wążutkimi językami na kilkadziesiąt kilometrów w głąb morskich odmętów... Morze Bałtyckie ma także szczęście do przepięknych, zadbanych, znanych kurortów. Wszak prawie co druga miejscowość od Międzyzdrojów aż po Krynicy Morską – ich samych nie wyłączając – nazywana jest „perłą Bałtyku” (!). Miano to przylgnęło choćby do Kołobrzegu.

Obok letniskowych i uzdrowiskowych walorów Kołobrzeg słynął z tradycji wojskowych i muzycznych. Tradycje wojskowe to ostatnia wielka szarża polskiej kawalerii (najlepszej przecież na świecie!) w 1945 r. i pierwsze po wyzwoleniu, a drugie w ogóle zaślubiny Polski z morzem (poprzedzone podobnym gestem w Mrzeżynie) w tym samym roku. Na straży owych tradycji stoją Muzeum Oręża Polskiego i stosowny pomnik na bałtyckim brzegu, niestety dość toporny. Wyrazem swojej symbiozy obu kołobrzeskich „specjalności” był pamiętny Festiwal Piosenki Żołnierskiej. Ale przecież muzyczna spuścizna perły tej części Wybrzeża jest o wiele, wiele bogatsza...

Gdybyśmy zapragnęli przespacerować się przez Kołobrzeg czymś w rodzaju muzycznego szlaku, to nasze kroki musiałyby najpierw skierować się nie ku amfiteatrowi, ale ku wspaniałej gotyckiej kolegiacie Mariackiej, dumnie wyrastającej ponad zielone skwery przy ul. Armii Krajowej. W jej murach zakłete jest bowiem ponad siedemset lat muzyki organowej. Pierwsza wzmianka o tutejszych organach – jednym z najstarszych instrumentów muzycznych Pomorza Zachodniego – pochodzi wszak z 1270 r. Za sprawą rodziny Holków nowe organy pojawiły się w 1428 r. Kolejnymi były tzw. zielone organy z 1517 r., które przez trzysta dziewięć lat głosiły chwałę Bożą oraz chwałę fundatorów z kołobrzesckiej kapituły i magistratu. W kilka miesięcy po ich zniszczeniu, w samym dniu Nowego Roku 1827, ruszyły prace nad rekonstrukcją. O zieloną farbę zadbał tym razem miejscowy malarz Wotzkow, a uroczystość poświęcenia zaszczycił swą obecnością pruski następca tronu Fryderyk Wilhelm Hohenzollern (późniejszy król Fryderyk Wilhelm IV). Piąty już instrument z 1890 r. wykonała frankfurcka firma Wilhelma Sauera. To jego dźwięk sugestywnie opisywał organista Jan Jakub Haller, wspominając o „promiennej jasności, męskiej powadze, cierpkiej wielkości i bogactwie kolorów”.

To z niego fantastyczną muzykę wydobywał Maks (Max) Reger oraz Królewski Dyrektor Muzyczny Jan Springer. Gdy cała świątynia legła w 1945 r. w gruzach, odbudowana kolegiata ratować się musiała organami elektronowymi, niezbyt pasującymi do dostojnych murów. Wreszcie – dzięki determinacji księdza Józefa Słomskiego i grupki zapaleńców – udało się u schyłku tysiąclecia sprowadzić wspaniałe organy piszczałkowe z rozbieranego kościoła w holenderskim Tilburgu. W październikowy dzień 2000 r. tilburski instrument dźwiękiem zainaugurował swoje drugie narodziny, tym razem nad Bałtykiem. I mimo usterek, które szczególnie na początku psuły krew entuzjastom, sprawuje się w nowej roli nader dobrze, a Międzynarodowy Festiwal „Muzyka w Katedrze” to najbardziej prestiżowa impreza muzyczna współczesnego miasta nad Parsętą. Śmiało więc można rzec, że w Mariackiej bazylice-konkatedrze bije dziś serce muzycznego Kołobrzegu.

Ale przecież muzyka to nie tylko instrumenty, ale przede wszystkim ludzie. W XVI stuleciu w Kołobrzegu przyszedł na świat znakomity muzyk dworski Paweł (Paul) Leutkemann, który swoje utwory dedykował księżętom zachodniopomorskim – Bogusławowi XIII i Filipowi II. Tyle że ów kołobrzeżanin związał się przede wszystkim z zaodrzańską częścią państwa Gryfitów, m.in. ze Strzałowem, Szczecinem i Wołogoszczą.

Gdybyśmy natomiast chcieli znaleźć człowieka, który mógłby stać się symbolem kołobrzezkiej muzyki, wybór prawie na pewno padłby na wspomnianego już Maksa Regera (1873–1916). Niemiecki kompozytor fantazji organowych, fug, preludiów, koncertów fortepianowych i smyczkowych, wielbiciel Jana Sebastiana Bacha, pokochał szczerze *Colberg* z początku XX stulecia. Ożeniony

z rodowitą kołobrzeżanką, trzydziestodwuletnią w momencie zamążpójścia Elzą von Bagensky, bywał tu szczególnie chętnie w latach 1905–1913, wśród kojącego szumu bałtyckich fal odnajdując wytchnienie od hałaśliwego Lipska. Nasza bazylika Mariacka, wynajmowany dom przy ul. Huke 14 (dziś ulica ta nieprzypadkowo nosi miano Cichej) i nadmorska plaża – oto czym uwiódł muzyka *Colberg*. Do historii przeszły zwłaszcza koncert organowy Regera w kolegiacie sierpniową porą 1909 r., dany na prośbę wzmiankowanego już Jana Springera. Na tę okazję powstały dwa nowe utwory kompozytora: *Ich sehe dich in tausend Bildern* i *Meine Seele ist stille zu Gott*, dedykowane pani Dessau. Zakochany w instrumencie Sauera muzyk słaawił go jako jeden z „najbardziej cennych w Niemczech w ogóle”. W ukochanym kurorcie Reger koncertował i pracował, grał i tworzył. Pragnął, aby jego ciało spoczęło w nadbałtyckim letnisku, aby pozostało tu na zawsze... „Chciałbym, żeby mi morze śpiewało w Kołobrzegu” – deklarował. Nie doczekał się...

Przedwojenny Kołobrzeg w ogóle tętnił życiem kulturalnym. Czas płynął tu w rytmie balów, przedstawień teatralnych i właśnie koncertów. Obok świątyni Mariackiej muzyka sakralna rozbrzmiewała w kościele św. Mikołaja, a symfoniczna i kameralna w Nowym Domu Towarzyskim i w koncertowej sali Pałacu Nadbrzeżnego¹. Żyła muzyką muszla koncertowa w Parku Nadmorskim, a od 1925 r. – amfiteatr powstały w miejscu Fortu Wilczego (dziś doprowadzi nas do niego ul. Aleksandra Fredry). Od samego rana umilające pobyt wczasowiczom dźwięki rozlegały się na pl. Koncertów Porannych², by po południu i wieczorem przenieść się do Szańca Waldenfelsa³ i w rejon pałacu Na Załężu, gdzie muzyka mieszała się z szumem bałtyckich fal...

¹ Dziś w tym miejscu stoi sanatorium „Bałtyk”.

² W rejonie dzisiejszych ulic Adama Mickiewicza, Spacerowej i Towarowej.

³ Dzisiejszy Kamienny Szaniec.

Dodajmy też, że – jak przystało na renomowane uzdrowisko – Kołobrzeg posiadał oczywiście i orkiestrę zdrojową. Niestrudzony badacz kołobrzeskich przeszłości – Robert Dziemba, przypomina też o wojskowej kapeli (no przecież...), orkiestrze miejscowego gimnazjum, związkach śpiewaczy...

Tamten Kołobrzeg pochłonęła II wojna światowa. Wskutek działań wojennych miasto uległo olbrzymim zniszczeniom, a wymiana ludności przerwała kulturową ciągłość, tym bardziej że odbudowa miasta ruszyła dopiero po 1956 r. Nowi, polscy mieszkańcy, którzy pokochali nadbałtycki kurort i nie szczędzili wysiłków, aby podnieść go z ruin, być może byliby skłonni kontynuować najszlachetniejsze tradycje swojego grodu, ale prymitywny egalitaryzm i ultrademokratyczne nastawienie (na wszelki wypadek we wszystkim oprócz wolnych wyborów) władzy „ludowej” nie tworzyły klimatu sprzyjającego elitarnym, „burżuazyjnym”, żeby nie powiedzieć „reakcyjnym” rozrywkom, a tym bardziej muzyce sakralnej, doświadczonej ciężko także zniszczeniem słynnych organów Sauera...

Nowa epoka w dziejach kołobrzeskiej muzyki rozpoczęła się w latach 60. XX stulecia za sprawą corocznego Festiwalu Piosenki Żołnierskiej. Jego pierwsza edycja z 1967 r. miała miejsce w Połczynie-Zdroju, a już w roku następnym impreza na dobre zagościła w Kołobrzegu. Festiwal rychło zgromadził ogromne rzesze widzów, głównie przed telewizorami, stając się swoistą wizytówką miasta nad Parsętą. Przez niemal ćwierćwiecze przez festiwalową scenę przewinęła się cała plejada gwiazd polskiej estrady z Anną Jantar i Marylą Rodowicz na czele.

*Mało, mało brakowało do morza słonego
Kiedy drogę przegrodziły forty Kołobrzegu*

*Naprzód, naprzód od dywizji przyszło polecenie
Ale miasto otaczały bunkru trzy pierścienie
Płynie przez Kołobrzeg Parsęta, Parsęta
Dziesięć dni kto przeżył pamięta, pamięta*

Dzieje Festiwalu Piosenki Żołnierskiej zakończyły się w 1991 r. Imprezie zarzucono bowiem kiepski poziom artystyczny (też mi argument u progu ery popkultury!) i komunistyczny rodowód, tak jakby różniła się w tym względzie od podobnych festiwali w Sopocie czy Opolu. Abstrahując od rzeczywistego poziomu kołobrzeskich występów, przyznać trzeba, że lekką ręką zrezygnowano z przedsięwzięcia arcyciekawego, jeśli nawet nie artystycznie, to przynajmniej rozrywkowo... Na szczęście ostatnio w kwestii reaktywacji Festiwalu zaczęto coś robić. I pewnie polska kultura wiele na tych działaniach nie zyska, ale przynajmniej wczasowicze z pewnością będą mieli znów nową-starą atrakcję...

Dziś różnego rodzaju koncerty – niekoncepcyjnie ambitniejsze – wciąż w sezonie letnim królują w kołobrzeskim amfiteatrze. Okazją do obcowania z kulturą „wysoką” pozostaje zaś Międzynarodowy Festiwal „Muzyka w Katedrze”, ożywiany m.in. gamą dźwięków organów z Tilburga. Tyle że jak na arcybogate tradycje miasta Maksa Regera to wszystko trochę mało... Ale na szczęście wspaniałej starówki, zielonych skwerów, wyniosłej latarni morskiej ani pięknych plaż nikt „perle Bałtyku” nie odbierze...

Bartolomeo Sala

Zainteresowanym życiem kulturalnym dawnego Kołobrzegu polecam zwłaszcza liczne artykuły niezawodnego Roberta Dziemby, publikowane m.in. na stronie internetowej www.dziemba.pl (stamtąd zaczerpnięto także niektóre ciekawostki).



Ustroń, fot. T. Dytko

25–26 LIPCA 2015 R., USTROŃ

ŚWIĘTO PIOSENKI ŻOŁNIERSKIEJ

Ponad setka wykonawców, znane żołnierskie hity z Kołobrzegu, koncerty orkiestr wojskowych, prezentacje sprzętu wojskowego, konkursy Miss Polski Militaria i tysiące widzów – tak oto w telegraficznym skrócie można podsumować sześć edycji Military Festival Ustroń (2010–2015). Idea festiwalu była taka, że obok konkursu piosenek żołnierskich będą występy orkiestry wojskowej oraz prezentacje sprzętu i wyszkolenia polskiej armii. Jako pomysłodawca i organizator – dodałem do tego piękne dziewczyny, kandydatki do służby wojskowej, które – by zdobyć koronę Miss Polski Militaria – muszą biegać, strzelać i wykazać się wiedzą patriotyczno-militarną.

W ten oto sposób w ostatni sierpniowy weekend 2010 r. wspólnie z Miastem Ustroń zorganizowaliśmy pierwszą edycję. Gościliśmy Orkiestrę Wojskową z Krakowa, a w konkursie piosenki zwyciężyła młodziutka Magdalena Pamuła, solistka z Klubu 5 Batalionu

Strzelców Podhalańskich. W kolejnych latach na deskach ustrońskiego amfiteatru już niezmiennie w czwarty weekend lipca pojawiali się artyści amatorzy w wieku powyżej 16 lat, a takie odkurzone przeboje z Kołobrzegu jak: *Rogatywka*, *Gdy piosenka szła do wojska* czy *Chabry z poligonu*, podrywały z siedzeń publiczność. Największe brawa dostał amatorski zespół artystyczny CZASZA z 6 Brygady Powietrznodesantowej, który dwukrotnie występował w Ustroniu. Śpiewający komandosi to jedyny w wojsku profesjonalny zespół muzyczny. Należy wspomnieć, że w ciągu tych sześciu edycji na estradzie pojawili się też wykonawcy w mundurach ze wszystkich rodzajów wojsk. To cieszy, że żołnierze zawodowi, obojga płci, poza żołnierskim rzemiosłem mają też kulturalne zainteresowania. Trudno w kilku słowach scharakteryzować tę wakacyjną imprezę, która z roku na rok ma coraz więcej fanów, i to w całej Polsce. Pisząc o Military Festival Ustroń trudno jednak nie wspomnieć o mgr Jolancie Wojtaś-Zaporze z Wojskowego Centrum Edukacji Obywatelskiej, która w Ustroniu pozostawiła nie tylko serce, lecz także wiele pracy twórczej, zwłaszcza w tej części piosenki żołnierskiej.

Military Festival Ustroń jest imprezą otwartą dla publiczności, a można go organizować wyjątkowo przy ogromnym wsparciu sponsorów, którzy są nie tylko przyjaciółmi wojska, ale przede wszystkim kochają muzykę i piosenkę żołnierską.

Szósta edycja Military Festiwal miała miejsce w dniach 25–26 lipca 2015 r. Przez dwa lipcowe dni w Ustroniu było militarnie. Najpierw odbyły się koncerty Orkiestry Wojskowej z Krakowa z kapelmistrzem mjr. Dariuszem Byliną oraz z mażoretkami Werwa z Klubu 6 Batalionu Powietrznodesantowego z Gliwic, które reklamowały wojskowe święto przed Sanatorium „Równica”, przed Hotelem „Olympic” oraz na rynku Ustronia. Później dołączyły hummery z 18 Bielskiego Batalionu Powietrznodesantowego z Bielska-Białej. W parku kuracyjnym ulokowano stoiska promocyjne WP z bardzo widowiskową prezentacją Jednostki Wojskowej „NIL” z Krakowa. Tłumy otoczyły grupę z 3 Kompanii Szturmowej, która dynamicznym pokazem walki wręcz wprowadziła bojowy nastrój przed amfiteatrem. I wreszcie deski amfiteatru opanowali wokaliści: 5 zespołów i 12 solistów walczyło o Grand Prix – Kryształową Kulę.

Jury w składzie: Sylwester Targosz-Szalonek, Naira Aivazyan, ppłk rez. Robert Zapora oraz Barbara Nawrotek-Żmijewska, przyznało następujące nagrody i wyróżnienia: Grand Prix 6. Military Festival Ustroń 2015 wyśpiewała popularnym kołobrzeskim przebojem *Gdy piosenka szła do wojska* Magdalena Chołuj z Klubu Centrum Przygotowań do Misji Zagranicznych w Kielcach, 2. nagrodę zdobył Michał Podgórski z Klubu 21 Brygady Strzelców Podhalańskich w Rzeszowie, 3. nagrodę uzyskała Ola Bernatek z Klubu 5 Batalionu Strzelców Podhalańskich w Przemyślu. Ponadto jurorzy przyznali 4 wyróżnienia: Zespół Wokalny Akademii Marynarki Wojennej w Gdyni, Zespół Szarotki z Klubu 5 Batalionu Strzelców Podhalańskich w Przemyślu,

szer. Karolina Skrzyniarz oraz z Klubu 1 Pułku Saperów w Brzegu i Agnieszka Podubny z Klubu 21 Brygady Strzelców Podhalańskich w Rzeszowie. Nagrody specjalne: Nagroda im gen. bryg. Jerzego Wójcika – plut. Stanisław Oleksy z Klubu Dowództwa Sił Specjalnych w Krakowie; Nagroda Dyrektora Festiwalu – sierż. pchor. Kornelia Humienna z Wyższej Oficerskiej Szkoły Sił Powietrznych w Dęblinie; Nagroda Dyrektora Wojskowego Centrum Edukacji Obywatelskiej w Warszawie – szer. Tomasz Hoppe z Klubu 2 Skrzydła Taktycznego w Poznaniu oraz zespół Czarna Estrada z Klubu 11 Lubuskiej Dywizji Kawalerii Pancernej w Żaganii. Nagrodę za wykonanie najlepszej piosenki patriotycznej *Żołnierze z Westerplatte* ufundowanej przez Krakowskie Bractwo Kurkowe otrzymał Zespół Wokalny Akademii Marynarki Wojennej w Gdyni. Publiczność wybrała swojego faworyta – zespół Reversed z Klubu 3 Flotyli Okrętów z Gdyni. Wśród uczestniczek festiwalu wybrano Queen Military Festival. Została nią Michalina Wojtukiewicz. Osiemnastoletnia mieszkanka Gdyni, śpiewająca w zespole Reversed, otrzymała koronę, szarfę oraz zagraniczną wycieczkę (do Chorwacji) ufundowaną przez Biuro Podróży „Delta Travel”. Natomiast fotoreporterzy jednogłośnie przyznali tytuł „miss foto” piosenkarce z Rzeszowa Małgorzacie Chruściel, która już wielokrotnie występowała na deskach ustrońskiego amfiteatru, zdobywając cenne nagrody i wyróżnienia.

Gościem festiwalu był niezwykle duet: ormiańska perła Naira Aivazyan, na co dzień instruktorka w Klubie 6 Batalionu Powietrznodesantowego w Gliwicach, i tenor Sylwester Targosz-Szalonek. Oboje w minirecitalu porwali publiczność, która na stojąco brawami prosiła o bisy. W niedzielę, w samo południe, w amfiteatrze na rynku wystąpiła Orkiestra Wojskowa z Krakowa razem z mażoretkami Werwa oraz laureatami sobotniego koncertu galowego.

Tadeusz Dytko

8–9 SIERPNIA 2015 R., JÓZEFÓW

23. FESTIWAL KULTURY EKOLOGICZNEJ W JÓZEFOWIE



Izabela Szafrńska, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Miejski Ośrodek Kultury w Józefowie
Dyrektor: Beata Zaśko

PROGRAM

---konkurs piosenki
---spektakl *Eko sen smartfonów*
---koncert zespołu Basta
---koncert zespołu No Name
---występ laureatów 13. Festiwalu Piosenki Dziecięcej o Józefowskiego Słowika
---kapela Rzemyki
---koncert zespołu Zbóje
---koncert zespołu Tex
---koncert zespołu Lemon
---koncert zespołu Sonic
oraz liczne rajdy, mecze, wystawy, dyskoteki
pod gwiazdami *etc.*

KONKURS

Jury: Bożena Dudzińska, Jan Kondrak, Jan

Poprawa, Piotr Arkadiusz Szymański

Laureaci:

Duet Izabela Szafrńska & Paweł Sokołowski
(Białystok) – 1. nagroda

Marta Fitowska (Potęgowo) – 2. nagroda

Monika Kowalczyk (Świdnik) – 3. nagroda

Anna Wason (Biłgoraj), Jakub Zuckerman
(Kraków) – wyróżnienia

Marta Fitowska i Monika Kowalczyk – nominacje do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

1–29 SIERPNIA 2015 R., GLIWICE

PARKOWE LATO

ORGANIZATOR

Tomasz Beler

PROGRAM

1 sierpnia

---*Piosenki, które lubię* (wyk. Monika Węgiel)

8 sierpnia

---*Jubileuszowo* (wyk. Czerwony Tulipan)

15 sierpnia

---*Honor i gniew* (wyk. Grupa Zayazd)

22 sierpnia

---*Za głosem bluesa idź...* (Grupa Old Beakout,
Natalia Sikora)

29 sierpnia

---*Tango va banque* (wyk. Anna Dereszowska)

UWAGI

Niewątpliwie jedna z miłszych imprez lata 2015. Zorganizowana tradycyjnie w gliwickim Parku Chopina, otwarta dla publiczności, która odwiedza ją chętnie i tłumnie. Zamierzeniem twórcy i dyrektora Parkowego Lata Tomasa Belera jest przedstawianie artystów wybitnych, acz zbyt mało znanych szerszej widowni. Autentyczny zachwyty, jaki budzą u gliwickiej publiczności artyści Parkowego Lata, są nie tylko dowodem na przenikliwość organizatora, dobry gust publiczności, lecz także na niewątpliwą konieczność oderwania

się od przemysłowych produktów polskiego show-businessu i wzbogacenia oferty koncertowej (piosenkarskiej) o wysokim standardzie artystycznym.

J.P.



Kazimierz Pabiasz, fot. J. Poprawa

23 SIERPNI 2015 R., CHORZÓW

FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI IM. KAZIMIERZA GRZEŚKOWIAKA „POŁUDNICA”

ORGANIZATOR

Muzeum Górnośląski Park Etnograficzny
w Chorzowie

Dyrektor artystyczny: Jan Kondrak

PROGRAM

12.00 – konkurs finałowy „na wykonanie utworu słowno-muzycznego”

14.00 – konkurs finałowy „na stworzenie utworu słowno-muzycznego”

16.00 – koncert Andrzeja Garczarka

17.00 – ogłoszenie wyników konkursów, rozdanie nagród zwycięzcom oraz koncert laureatów

18.00 – koncert zespołu Tercja Pikardyjska z Ukrainy

19.30 – koncert zespołu Lubelska Federacja Bardów

LAUREACI

Konkurs „na wykonanie utworu słowno-muzycznego”:

Piotr Zajdek – I miejsce

Sylwia Ziółkowska – II miejsce

Tomasz Wachnowski – III miejsce

Konkurs „na stworzenie utworu słowno-muzycznego”:

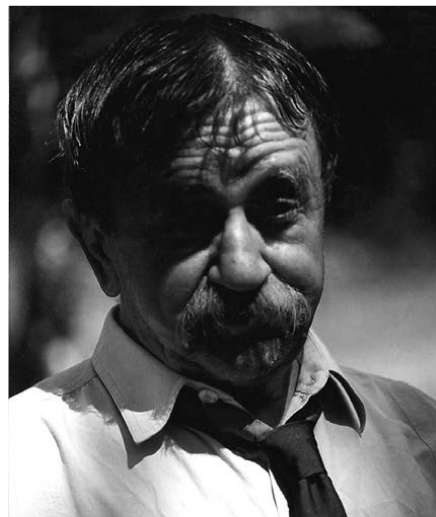
Zespół FM Kwadrat – I miejsce

Marek Andrzejewski – II miejsce

Stanisław Rzepiela – III miejsce

OPIS

Pierwsza edycja festiwalu, którego głównym celem było przypomnienie znakomitego dorobku Kazimierza Grześkowiaka oraz zachęcenie twórców i miłośników piosenki satyrycznej, zaangażowanej w piętnowanie przywar i ułomności naszego społeczeństwa, do kontynuowania tego nurtu, z zachowaniem walorów artystyczno-filozoficznych jego twórczości.



Kazimierz Grześkowiak, fot. J. Poprawa

Festiwal miał zachęcić autorów, kompozytorów i wykonawców do podjęcia tradycyjnych, polskich wątków muzycznych i przeniesienia ich na grunt współczesny. Utwory miało cechować satyryczne ostrze oraz nawiązanie do dzisiejszej rzeczywistości.

„Południca” odbyła się dwutorowo. Do udziału zaproszono uczestników zgromadzonych drogą naboru otwartego, mającego formę konkursu – przedstawicieli ruchu amatorskiego, studentów szkół teatralnych i muzycznych (konkurs na wykonanie utworu muzycznego) oraz uczestników, których kompozycje zamówione zostały w drodze konkursu na utwór słowno-muzyczny.

W obu przypadkach dla zwycięzców przewidziano nagrody pieniężne. Spośród utworów zgłoszonych przez 25 uczestników w obu kategoriach konkursowych (i na obu etapach) jury w zmiennym składzie, który tworzyli: Jan Kondrak (dyrektor artystyczny Festiwalu, autor tekstów, kompozytor i wykonawca), Waldemar Domański (dziennikarz, dyrektor Ośrodka Kultury Biblioteka Polskiej Piosenki w Krakowie), Krzysztof Gajda (literaturoznawca z UAM, autor publikacji na temat tekstów piosenek), Andrzej Sośnierz (dyrektor Muzeum Górnos Śląski Park Etnograficzny w Chorzowie) oraz Katarzyna Piasecka (wokalistka, pianistka, kompozytorka, aranżerka, autorka tekstów, producentka), wyłoniło laureatów pierwszego etapu konkursu. 23 sierpnia zaś odbyły się przesłuchania finałowe, podczas których jury festiwalu wyłoniło zwycięzców w obu kategoriach konkursowych.

W zmaganiach „na wykonanie utworu muzycznego” I miejsce zajął Piotr Zajdek, II miejsce Sylwia Ziółkowska, III miejsce Tomasz Wachnowski; w konkursie „na stworzenie utworu słowno-muzycznego” I miejsce zajął Zespół FM Kwadrat, II miejsce Marek Andrzejewski, III miejsce Stanisław Rzepiela. Nagrody dla laureatów konkursów ufundowa-

li: Muzeum Górnos Śląski Park Etnograficzny w Chorzowie, Urząd Miasta Chorzów, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS oraz Bank Śląski.

Po części konkursowej zebrani goście mogli posłuchać koncertów: Andrzeja Garczarka, Tercji Pikardyjskiej z Ukrainy oraz Lubelskiej Federacji Bardów. Imprezę poprowadził ze sceny Krzysztof Daukszewicz. Podczas Festiwalu odbyły się też projekcje filmów poświęconych Kazimierzowi Grześkowiakowi, które wypożyczono z FilMOTEKI Narodowej oraz archiwum Telewizji Lublin, a skansenowska karczma serwowała golonkę *à la* Grześkowiak. W festiwalu wzięło udział 540 osób.

Krzysztof Gajda

28–30 SIERPNIĄ 2015 R.,
RADZYŃ PODLASKI

XX OGÓLNOPOLSKIE JUBILEUSZOWE SPOTKANIA Z PIOSENKĄ AUTORSKĄ „ORANŻERIA”

ORGANIZATOR

Radzyński Ośrodek Kultury

PROGRAM

- koncert jubileuszowy w reż. Adama Świcia (z udziałem laureatów minionych konkursów w „Oranżerii”)
- zbiorowa wystawa archiwalnych fotografii z konkursów „Oranżeria”
- przesłuchania konkursowe
- recital Olka Grotowskiego
- recital Jacka Musiatowicza
- koncert laureatów
- koncert grupy Raz Dwa Trzy

KONKURS

Jury: Tomasz Hapunowicz, Jan Poprawa, Anastazja Wojtiuk

Laureaci:

Izabela Szafrńska & Paweł Sokołowski (Bia-



Szafrńska & Sokolowski, fot. J. Poprawa

Łystok) – Grand Prix
 Łukasz Jędrzyński (Olsztyn) – 2. nagroda
 Katka Kotecka (Rzeszów) – 2. nagroda i nominacja do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie
 Kinga Suchora & grupa Poefonia (Lublin) – 2. nagroda i nominacja do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie
 Marta Fitowska (Bydgoszcz), Grzegorz Paczkowski (Warszawa) – wyróżnienia honorowe
 Maciej Różycki (Lublin) – Nagroda specjalna im. Agaty Budzyńskiej („Aniołek”)

OPINIE

W ślicznym, choć zaniedbanym pałacowym wnętrzu radzyńskiej oranżerii Potockich okopała się skromnie jedna z najpożyteczniejszych placówek w trwającej od przynajmniej dwóch dekad wojnie z discopolową bylejakością. To właśnie „Oranżeria”, prawdziwy fenomen kultury wysokiej na przedpolach bagiennych (tak w przenośni, jak w rzeczywistości). Po ubiegłorocznej porażce (z chwilowego zaniechania) tegoroczny festiwal w Radzynie był sukcesem. Sprowadzono artystów z „najwyższej półki”, pochwalono się własnym dorobkiem z dwudziestoletniej historii. Konkurs był bardzo nierówny, ale przeważali w nim artyści, nie drwale. Lista laureatów – super, pierwsza liga, znana w całej Polsce. Talenty – owszem, zwłaszcza Maciek Różycki, syn Marcina. Jemu warto pomóc, ktoś taki nie powinien tracić czasu na błądzenie...

J.P.

6 WRZEŚNIA 2015 R., KALISZ

ROBERT MRÓZ WYCHODZI SPOD PRZYKRYCIA

Zdobył onegdaj nagrody na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. Doceniony na KFPP w Opolu tak samo jak Edyta Górniak. Robert Mróz – śpiewak i kompozytor z Białegostoku, zadebiutował recitalem kompozytorskim na scenie Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Kaliskiej pod dyrekcją Adama Klocka (zarówno orkiestra, jak i dyrygent są współtwórcami Nagrody Grammy dla Włodka Pawlika). Rzeczony dyrygent jest autorem koncepcji aranżacyjnej utworów, którą uszczegółowił Marcin Partyka. I zasiadł przy fortepianie.

Premiera dokonała się 6 września 2015 r., a program nosi tytuł *Wszystko o miłości*. Tajemniczości wydarzeniu dodał fakt, że powstawało ono aż 25 lat. Ćwierć wieku „pod przykryciem” prywatnego studia Robert Mróz wymyślał melodie, do których Jan Kondrak dopisywał teksty. W tym samym czasie dokonywała się też oficjalna, regularna kariera medyczna Roberta Mroza, zwieńczona profesurą belwederką odebraną z rąk prezydenta Komorowskiego, też w 2015 r.

Jan Kondrak



Robert Mróz, Adam Klocke, Marcin Partyka, fot. arch.

4–6 WRZEŚNIA 2015 R., GDÓW & PCIM

KACZMARSKI UNDERGROUND PIOSENKA



Marek Oleś, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Fundacja Underground
Dyrektor: Marcin Szymański

PROGRAM

4 września, Centrum Kultury w Gdowie

Konferencja „Lekcja historii i sztuki z Jackiem Kaczmarskim” – podsumowanie I konkursu dla młodzieży gimnazjalnej z terenu Małopolski. Filmy, spotkania autorskie, gala wręczenia nagród, recital.

Gość specjalny: Małopolski Kurator Oświaty.

Godz. 10:00 – powitanie gości i przedstawienie programu konferencji.

Godz. 10:10 – projekcja filmu dokumentalnego nr 1 Barbary Szumowskiej.

Godz. 10:20 – spotkanie z autorką filmu.

Godz. 10:50 – projekcja etudy filmowej Bar-

bary Szumowskiej dot. ekfrazy Jacka Kaczmarskiego do obrazu Petera Bruegla.

Godz. 11:00 – spotkanie ze współautorką książki *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* Iwoną Grabską-Gradzińską.

Godz. 11:30 – gala wręczenia nagród laureatom konkursu „Lekcja historii z Jackiem Kaczmarskim”.

Godz. 11:45 – prezentacja zwycięskiej pracy konkursowej.

Godz. 11:55 – recital ekfraz Jacka Kaczmarskiego – Paweł Konopacki.

4 września, Pcim, Schronisko na Kudłaczach

Godz. 14:00–16:00 – „zerowa edycja” konkursu interpretatorskiego „Potęga słowa. Związane sznureczki Jacka Kaczmarskiego”.

4 września, Pcim, Schronisko na Kudłaczach

Godz. 18.00 – ROZPOCZĘCIE FESTIWALU

---KONCERT nr 1 Leszek Kazimierski,

---KONCERT nr 2 Paweł Konopacki,

---KONCERT nr 3 Justyna Panfilewicz.

Godz. 22:00–10.00:

„Czarne historie z Jackiem Kaczmarskim” (zabawa detektywistyczna)

After Party z prądem i bez (I).

5 września, Pcim, Schronisko na Kudłaczach

Godz. 10:00* – „Kalambury z Jackiem Kaczmarskim” (zabawa).

Godz. 12:00* – „Akademia Underground I”. Gospodarz: Profesor Jan Poprawa – historia piosenki artystycznej w Polsce.

Godz. 14:00* – „Akademia Underground II”. Gospodarz: Profesor Jan Poprawa – historia Jacka Kaczmarskiego po 2004 r.

Godz. 15:00* – „Morderczy quiz z Jackiem Kaczmarskim” (zabawa).

Godz. 17:00* – „Aleja Underground” – inauguracja nowego projektu.

Godz. 20:00*

---KONCERT nr 4 Jakub Mędrzycki – *Jacek Kaczmarski na jazzowo*

---KONCERT nr 5 Marek Oleś *Lament Tytana*.

Godz. 23:00–8:00* After Party z prądem i bez (II).

6 września, Pcim, Schronisko na Kudłaczach

Godz. 8:00* – „Wyprawa do źródła, co bije”

Godz. 10:00* – „Śniadanie (i) z Bogiem”.

Godz. 11:00–12:00 – podsumowanie festiwalu

Godz. 12:03:15 – zakończenie festiwalu

(* prawdopodobnie i około...)

Na podstawie programu Marcina Szymańskiego
opr. M.F.

*

**FESTIWAL „KACZMARSKI UNDERGROUND”
42 GODZINY I 195 METRÓW NON STOP**

Kiedy w 2006 r. jeden z późniejszych organizatorów festiwalu „kaczmarcki underground”, objeżdżając Małopolskę, trafił przypadkiem do folwarku „Wiązy” w małych, podkarpowskich Marszowicach, nie spodziewał się, że oto zaczyna się historia jednego z najbardziej klimatycznych i środowiskotwórczych festiwali „Kaczmarowych” w kraju.

Właściciele folwarku dysponowali pięknymi, dobrze utrzymanymi, murowanymi budynkami i sporym obszarem ziemi w zacisznej wsi. Sielankowy krajobraz. Jedynym zbędnym – wydawałoby się – elementem była stara, drewniana, nikomu nie potrzebna, oddalona o 195 m od zabudowań, zagracona stodoła.

„Przyjechałem na miejsce i zobaczyłem w urokliwym otoczeniu ogromną stodołę, jak się później okazało – jeszcze postaustracką, XIX-wieczną, z piękną więźbą – idealne miejsce na imprezę, którą wówczas planowałem – opowiada Marcin Szymański. – Wystarczyło ją uprzętnąć, uszczelnić dach... Gospodarze na to przystali. Dokonali potrzebnych napraw. Impreza się udała, miejsce w całości sprawdziło się świetnie. Kiedy odwiedzałem ich, już towarzysko, po raz kolejny, usłyszałem gdzieś z głębi domu dźwięki gitary, przy których ktoś śpiewał Kaczmarckiego. «Moje» Kaczmarckiego. Zaproponowałem wtedy, żebyśmy «skrzyknęli» więcej osób, dla których jego twórczość jest tym, czym dla nas. Szukałem ich potem godzinami na forach



Panfilewicz & Szymański, fot. J. Poprawa

internetowych, rozsyłałem setki maili. I tak odbył się pierwszy marszowicki «podziemny zlot 'kaczmarcki underground'» pod hasłem «O krok...». Współorganizował go ze mną mój przyjaciel Michał Leśniak, bardzo pomagali gospodarze folwarku» – wspomina.

Zawiązało się środowisko, które w części znało się już z innych tego typu imprez w całej Polsce. Było to jednak zaledwie trzy lata po śmierci Jacka – „rynek” festiwali jego piosenek dopiero zaczynał się kształtować.

Kolejnych lat Marcin i Michał, który od początku był współtwórcą kolejnych zlotów, a także gospodarze Folwarku i ich uczestnicy bez festiwalu już sobie nie wyobrażali. Pierwszy weekend września za każdym razem (z wyjątkiem 2010 r., kiedy impreza odbyła się w maju) gromadził dziesiątki kaczmarologów, przyjaciół i miłośników pieśniarza.

W następnych edycjach dołączyły do organizatorów dziennikarka Lidia Ostólska i menedżer kultury – Barbara Serwatka z krakowskiego Śródmiejskiego Ośrodka Kultury.

„Zlot czy też festiwal «undergroundowy» od początku miał swoją specyfikę i strukturę, wyróżniającą go na tle innych – mówi Marcin Szymański. – Koncerty piosenek Jacka to za każdym razem oczywiście *clou* programu, ale niezmiennym elementem jest też tzw. Akademia Underground, czyli seria prelekcji i warsztatów prowadzonych przez wykladow-

ców akademickich, autorów książek i profesorów nt. różnych aspektów tej twórczości oraz część *stricte* integracyjna, na którą składają się ogniska, wspólne śpiewanie, a w ostatnich latach także różnego rodzaju quizy, wszelkiej maści gry grupowe, a nawet happeningi do utworów Kaczmarskiego na różne sposoby nawiązujące, które – wbrew początkowym obawom uczestników – okazały się strzałem w dziesiątkę i świetną okazją do integracji środowiska”. Ogólna forma pozostaje więc stała, ale każdy zlot – odbywając się pod innym hasłem – przynosi nowości i zaskakuje. W 2014 r. organizatorzy zaprosili gości do klimatycznej Lanckorony i zaproponowali nowe moduły imprezy, w tym „Morderczy quiz” czy „Śpiewające gitary”. Nowości pojawiły się też w 2015 r. Tym razem przy okazji dziewiątej już edycji, pod wyjątkowo pojemnym tytułem *Piosenka*, uczestnicy zaproszeni zostali jeszcze bardziej na południe, do górskiego schroniska na Kudłaczach, leżących w przepięknym Beskidzie Makowskim.

Festiwal wzbogacony został też o dwie nowe imprezy towarzyszące.

Pierwszą z nich była konferencja dla młodzieży gimnazjalnej w Gdowie – „Underground Junior”. Podsumowała ona konkurs „Lekcja historii i sztuki z Jackiem Kaczmarskim”, który odbył się w maju i czerwcu, w ramach którego uczniowie zmierzali się z niezwykle wymagającym tematem, jakim są ekfrazy autorstwa Jacka Kaczmarskiego. W dodatku ekfrazy, nawiązujące do postaci lub wydarzeń historycznych. Takich Jacek stworzył aż kilkanaście. Konferencja, którą organizowała wyrosła z festiwalu Fundacja Underground, była okazją do wręczenia nagród laureatom i zwycięzcom, ale też do wprowadzenia w świat historii, malarstwa i śpiewanej poezji około setki innych młodych osób z podkrakowskich szkół.

Drugą ze wspomnianych nowych imprez towarzyszących festiwalowi była zerowa edycja

konkursu interpretatorskiego „Potęga Słowa”, której *spiritus movens* był profesor Jan Poprawa. Wspólnie z Justyną Panfilewicz jurorował oraz poprowadził indywidualne warsztaty dla dwójki laureatów: Leszka Kazimierskiego oraz Anny Zygmun. Ich występy otworzyły właściwy festiwal.

Ten – jak zwykle – trwał od piątkowego wieczoru aż do niedzieli, przez „maratońskie” 42 godziny.

Dwa koncerty, które odbyły się pierwszego dnia, można uznać za absolutną wizytówkę „undergroundu”. Justyna Panfilewicz z akompaniатorem Cezarym Mogielnickim oraz solo Paweł Konopacki to dwa bardzo wyraziste i zupełnie inne byty artystyczne, dwie kompletnie różne wrażliwości, różne osobowości sceniczne. To, co ich łączy, to poziom mistrzostwa w dzieleniu się Kaczmarskim ze słuchaczami, genialne, cudownie niepokojące interpretacje, a także, co warto podkreślić, stawianie, przynajmniej w jakiejś mierze, na teksty przez Jacka nigdy nieumuzycznione i nieśpiewane. Justyna wykonała m.in. *Czytającą list*, do której muzykę napisał Szymon Podwin.

Paweł natomiast od lat nie tylko gra na gitarze i śpiewa – przede wszystkim ze swoim zespołem Trio Łódzko-Chojnowskie – lecz także komponuje muzykę do utworów, które Jacek pozostawił wyłącznie w formie wierszy, takich choćby jak: *Cervantes*, *Pożytek z odmieńców*, *Piosenka o szeleście*, *Nokturn erotyczny* czy *Ostatnia Mruczanka albo Spleen Kubusia Puchatka*, które znalazły się na debiutanckiej płycie zespołu *Sny i sny* i poruszająco wybrzmiały także na festiwalowej scenie.

Niezapomniane koncerty w sobotni wieczór dali: Elżbieta Sanetra z Kubą Mędrzyckim oraz – rozpoczynający swoją karierę sceniczną – Marek Oleś. „Akademię Underground” prowadził tym razem niekwestionowany autory-

tet w dziedzinie polskiej piosenki poetyckiej, wspomniany już prof. Jan Poprawa. Tematem była historia piosenki artystycznej w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem historii Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie.

Moduły integracyjne wypełniały uczestnikom zlotu wszelkie przerwy między koncertami, posiłkami, wieczornymi ogniskami i Akademią. Swoją ogromną wiedzą i wyobraźnią zaskakiwali oni podczas „Kalamburów z Jackiem Kaczmarskim”, „Czarnych historii” i „Morderczego quizu”, a fantazją, determinacją i wytrwałością podczas happeningu „Wyprawa do źródła, co bije”, zorganizowanego przez absolutnie niezastąpionych państwa Paulinę i Przemysława Dorożyńskich. Zupełną nowością był pomysł zebrania od osób zasłużonych dla imprezy – artystów i wykładowców – odcisków dłoni pozostawionych w glinie. Z pewnością w kolejnych latach doczeka się on kontynuacji. Część uczestników posadziła też kilka młodych drzewek, rozpoczynając tym samym tworzenie w tym miejscu charakterystycznej, pamiątkowej alejki poświęconej osobom związanym z Kaczmarskim oraz z osobami związanymi z festiwalem. Dziewiąty zlot w nowości i niespodzianki zatem wręcz obfitował.

Już w 2016 r. odbędzie się jubileuszowa, dziesiąta edycja, która da doskonałą okazję do podsumowania dekady festiwalu i – szerzej – działalności całego środowiska „kaczmarofilskiego” w Polsce. Będzie to zapewne także świetny pretekst do szerokiej dyskusji nad przyszłymi celami i perspektywami mądrego upowszechniania dzieł Jacka Kaczmarskiego, a także edukowania młodych ludzi i promocji wschodzących twórców piosenki z tekstem.

Joanna Chwalewska

*

KOMENTARZ

Schronisko turystyczne na Kudłaczach, nad śliczną górską miejscowością Pcim, z niebywałą panoramą Beskidów, aż po majestatyczną

Babią Górę. Miejsce wprost idealne na miting artystycznego „podziemia” (zresztą wcześniej już odwiedzane czasem przez wędrowców z gitarami)...

Atmosferę tego niefestiwalu nie sposób opisać. Ale dla potomności odnotować trzeba przynajmniej dwa wydarzenia, krystalicznie artystyczne. To świetny recital Marka Olesia, odkrycia roku 2015, i niebywały wprost występ Justyny Panfilewicz (z towarzyszeniem pianisty Cezarego Mogielnickiego). Panfilewicz od wielu lat jest jedną z najświetniejszych polskich piosenkarek, laureatką większości polskich konkursów (m.in. Studenckiego Festiwalu Piosenki). Całkiem niefortunnie przykleiła się do niej ostatnio etykieta „laureatki opolskich debiutów A.D. 2015”. Kto uwierzył, że to szczyt osiągnięć młodej artystki – ten kiep. Recital, jaki dała Panfilewicz w szopie koncertowej na Kudłaczach – był wstrząsającą kreacją najwyższej próby. To była sztuka piosenki, o jakiej nasze, młode i starsze „gwiazdy”, mogłyby co najwyżej pomarzyć.

Maria Folwarska

26 WRZEŚNIA 2015 R., OPOLE

DOŻYŃKI POLSKIEJ PIOSENKI

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Dożynki polskiej piosenki

[prapremiera]

Autor: Mateusz Pakuła

Reżyseria: Jędrzej Piaskowski

Scenografia: Justyna Elminowska

Muzyka: Michał Siwak

Obsada: Grażyna Misiorowska, Judyta Paradzińska, Ewa Wyszomirska, Sylwia Zmitrowicz, Leszek Malec, Maciej Namysło, Łukasz Schmidt, Łukasz Wójcik

*

26 września 2015 r. w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu odbyła się prapremiera

spektaku pt. *Dożynki polskiej piosenki*. Sztuka nagrodzonego Gdyńskiego Nagrodą Dramaturgiczną Mateusza Pakuły została napisana specjalnie dla opolskiego teatru. Spektakl, będący w założeniu lekką komedią fantasy (o lekkim zabarwieniu krytycznym), porusza kwestie kondycji polskiej kultury – zarówno tej tzw. wysokiej, jak i popularnej, masowej, rozrywkowej. Przygląda się ich związkom z władzą i pieniędzmi oraz wpływowi edukacji na nie.

A.K.

25–27 WRZEŚNIA 2015 R., BIŁGORAJ

27. BIŁGORAJSKIE SPOTKANIA Z POEZJĄ ŚPIEWANĄ I PIOSENKĄ AUTORSKĄ

ORGANIZATOR

Biłgorajskie Centrum Kultury
Dyrektor: Maryla Olejko

PROGRAM

---koncert inauguracyjny:

spektakl *Przestawienie Hamleta we wsi Glucha Dolna* (wyk. Teatr Poezji i Piosenki BCK)
koncert *Jackowi i Bogdanowi – Przyjaciele Spotkań* (wyk. Jarosław Chojnacki, Mariusz Dekiel, Michał Fałkiewicz, Jacek Kadis, Beata Osytek, Mariusz „Oziu” Orzechowski, Joanna Pilarska, Dariusz Rubin oraz Teatr Poezji i Piosenki BCK)

---koncert konkursowy (z gościnnymi występami Katki Koteckiej, Jarosława Chojnackiego, Jacka Kadisa, Mariusza „Oziu” Orzechowskiego, Beaty Osytek, Joanny Pilarskiej)

---koncert finałowy: laureaci konkursu; koncert *Trzeba marzyć* (wyk. Anna Stankiewicz, Janusz Strobel, Andrzej Jagodziński), Jazz Band Ball Orchestra

KONKURS

Jury: Jarosław Chojnacki, Joanna Fedorowicz, Andrzej Głowacki, Jan Poprawa, Janusz Strobel



Łukasz Jędryś, fot. J. Poprawa

Laureaci:

Łukasz Jędryś (Olszyn) – Nagroda główna
Duet Izabela Szafrąńska & Paweł Sokołowski (Białystok) – Nagroda wykonawcza
Duet Adam Jarząbek & Jarek Jurkiewicz (Lublin) – Nagroda autorska
Cezary Bera (Poznań), Paweł Borzeński (Ełk), Marek Król (Biłgoraj), Grzegorz Paczkowski (Warszawa), Anna Przedlacka (Siedlce) – wyróżnienia
Maciej Turkowski (Siedlce) – nagroda dla instruktora

27 WRZEŚNIA 2015 R., KRAKÓW

„GIEŁDA OSTATNIEJ SZANSY”

ORGANIZATOR

Fundacja Studencki Festiwal Piosenki
Dyrektor: Bogusław Sobczuk

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe
---konsultacje artystyczne

KONKURS

Jury: Ewa Kornecka, Jan Poprawa, Bogusław Sobczuk

Laureaci:

Kabaret Drzewo a Gada (Katowice), Antoni Gustowski (Warszawa), Iga Kozacka (Katowice), Adrianna Maja Kućmierz (Kraków), Szymon Ligaj (Kraków), Kamil Owczarek (Żory), Agata Zakrzewska (Warszawa) – nominacje do finału 51. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

UWAGA

„Giełda Ostatniej Szansy” jest jednodniowym spotkaniem młodych adeptów sztuki estradowej z członkami Rady Artystycznej SFP, stwarzającym możliwość zakwalifikowania się do finału tego najstarszego i cenionego konkursu. System eliminacji kandydatów do udziału w SFP działa od pół wieku i polega na obserwacji możliwie najszerszego grona piosenkarzy, zwłaszcza debiutantów. Przed półwieczem eliminacje takie organizowane były jedynie w środowiskach uniwersyteckich, w nowej rzeczywistości społecznej i ekonomicznej – wykorzystano w tym celu kilkadziesiąt mniejszych konkursów organizowanych w kraju. Członkowie Rady Artystycznej SFP dokonują podczas nich przeglądu i wyboru najciekawszych i kompetentnych kandydatów. Orientacyjne podać można, że w kilkudziesięciu polskich konkursach współpracujących z SFP merytorycznej takiej kilkustopniowej weryfikacji podlega ok. tysiąc kandydatów.

„Giełda Ostatniej Szansy” jest swoistym zażytkiem, organizowana jest w Krakowie od prawie 50 lat. Aktualnie jest też *de facto* samodzielnym i wymagającym (choć otwartym) konkursem, gdzie adepci – którzy w ciągu roku kalendarzowego nie zdołali uzyskać finałowej nominacji – mają ostatnią szansę awansu. Wielu laureatów Studenckiego Festiwalu Piosenki właśnie na zwycięstwie w „Giełdzie Ostatniej Szansy” zbudowało swój późniejszy sukces (ostatnio Agnieszka Przekupień i Adrianna Kućmierz).

Od kilku lat „Giełda” odbywa się w historycznych wnętrzach Piwnicy pod Baranami, swoiście podkreślając więzi od pół wieku łączące dwie krakowskie kolebki „piosenki artystycznej” (Konieczny, Demarczyk, Zarycki, śp. Grechuta, Pawлуśkiewicz, śp. Wyrodek, Wójtowicz, Preisner, Kalinowska, Turnau, Ślęzak, Ślęzyk i inni).

Maria Folwarska



Iga Kozacka, fot. J. Poprawa

25–27 WRZEŚNIA 2015 R.,
KĘDZIERZYN-KOŹLE

28. OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD POEZJI ŚPIEWANEJ, PIOSENKI TURYSTYCZNEJ I SZTUK RÓŻNYCH „WRZOSOWISKO”

ORGANIZATOR

Miejski Ośrodek Kultury w Kędzierzynie-Koźlu

Kierownictwo programowe: Hanna Białas

PROGRAM

---koncert Lory Szafran *Sekrety życia według Leonarda Cohena*

---Konkurs Piosenki Turystycznej i Artystycznej (14 uczestników)

---Wieczór Galowy (koncert laureatów)

---koncert Anny Ciaszkiewicz

---koncert Renaty Przymek i Przymek Akustik Trio

---koncert Magdy Piskorczyk *Blues na Wrzosowiskach*

KONKURS

Jury: Dariusz Czarny, Anna Jellinek, Wacław Juszczyzyn, Renata Przymek, Radek Truś

Laureaci:

Wiktoria Grudniok (Niemodlin) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Grzegorz Grunwald (Dębska Kuźnia) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Katarzyna Rajewska (Zduńska Wola) – 2. nagroda

Artur Kryvych (Ukraina) – 3. nagroda

Dawid Bielas, Sylwia Janowska, Bractwo Wiecznego Natchnienia, Jan Sitek – wyróżnienia

Wiktoria Grudniok – nominacja do finału 52. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

8–26 WRZEŚNIA 2015 R., WARSZAWA

PAMIĘTAJMY O OSIECKIEJ

7 marca 2015 r. minęła 18. rocznica śmierci Agnieszki Osieckiej. O twórczości Poetki od lat nie pozwala zapomnieć Fundacja Okularnicy, a jednym z jej sztandarowych działań jest Konkurs „Pamiętajmy o Osieckiej”, podczas którego młodzi wokaliści, najlepiej jak potrafią, interpretują piosenki Patronki, wciąż odnajdując w jej ogromnej spuściznie rzeczy nowe, nieośpiewane, mało znane. W tym roku Festiwal wszedł w dorosłość i podobnie jak większość jego uczestników, jeszcze wszystko ma przed sobą. Finał 18. Konkursu „Pamiętajmy o Osieckiej” odbył się w Warszawie w dniach 26–28 września 2015.

Konkurs organizowany przez Fundację Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej na tle innych, o podobnej idei, wyróżnia się pod wieloma względami. Przede wszystkim przebiega wieloetapowo, angażując publiczność i wykonawców przez blisko pół roku. Na owe etapy składają się: czerwcowe eliminacje w Warszawie, sierpniowe koncerty i warsztaty w Sopocie, koncerty finalistów w Poznaniu i Ostrołęce, a kiedyś jeszcze w Leśniczówce Pranie i trzydniowy finał w Warszawie.

Tym samym wybrana w I etapie dziesiątka finalistów Konkursu podczas tygodnia spędzanego w Sopocie i kilku późniejszych koncertów ma szansę dobrze się poznać, zaprzyjaźnić, polubić i nawzajem inspirować, a także wyszlifować własną artystyczną formę. Jerzy Satanowski – dyrektor artystyczny Konkursu – podkreśla, że od pewnego momentu o rywalizacji nie ma mowy, a finaliści stają się dobrze zgranym zespołem. Co oczywiście nie wyklucza tego, że każdy chce się jak najlepiej zaprezentować przed publicznością.

Przyzwyczajiliśmy się przez te wszystkie lata, że w finale Konkursu „Pamiętajmy o Osieckiej” biorą udział wykonawcy nieprzypadkowi, tacy, którzy naprawdę potrafią śpiewać – o niebanalnych barwach głosu i z dużymi wokalnymi możliwościami. Często studenci i absolwenci szkół aktorskich i muzycznych. Aspirujący profesjonaliści. Nie inaczej było w tym roku. Finał A.D. 2015 był bardzo aktorski. Moją szczególną uwagę zwróciły (niedocenione przez jury) aktorskie interpretacje Weroniki Kowalskiej (*Siedzę w Mławie i Pożegnanie z piosenką*) i Lidii Pronobis (*Szaloną być i Wesole miasteczko*). Obie, prócz tego, że dobrze zaśpiewały, miały też pomysł, jak piosenki na scenie zaprezentować i zinterpretować, a ich występy zostały przyjęte przez publiczność gromkimi brawami. Historia Konkursu pokazuje jednak, że czasem artyści, którzy nie zajęli I miejsca lub w ogóle do werdyktu jurorów nie trafili, po kilku latach

objawiają się szerokiej publiczności przy okazji swoich najróżniejszych artystycznych projektów. Przywołać tu mogę nazwiska choćby Leny Piękniewskiej (dziś m.in. *Pożar w Burdelu*), Anny Smołowik (aktorka warszawskich teatrów), Justyny Panfilewicz (zwyciężczyni SuperDebiutów w Opolu w 2015 r.) czy Hanka Wójciak (świetny debiut fonograficzny *Znachorka*). A podobne przykłady można by mnożyć.

Szczególną ciekawość wzbudzać mógł w tegorocznym konkursie udział Natalii Lesz, która od lat pojawia się nie tylko na polskiej popowej scenie muzycznej. W konkursie zaprezentowała żywiołowe *Śliczna, higieniczna* i stonowane, z towarzyszeniem fortepianu *Jedni piszą wiersze piórem*. Może to zapowiedź czegoś więcej...? Okularnicy często inspirują... czego najnowszą egzemplifikacją jest znakomity album audio-video Katarzyny Groniec zatytułowany *ZOO z piosenkami Agnieszki Osieckiej*.

Wśród panów (tylko dwóch w finale, bo piosenki Osieckiej zawsze chętniej śpiewane są przez panie) zdecydowanie na scenie zablasyznał i wokalem, i temperamentem Krzysztof Szczepaniak – aktor Teatru Dramatycznego (*Pani mnie inspiruje* i *Orszaki, dworaki*). Za swoje interpretacje Osieckiej nagrodzony został nagrodą specjalną Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Jego aktorstwo było swobodne i pozbawione efekciarstwa, w które wpaść łatwo, zwłaszcza kiedy materia pozwala, a tu pozwalała.

Fundacja Okularnicy dba też o to, aby na wszystkich etapach Konkursu wykonawców oceniało jury złożone z profesjonalistów – aktorów, reżyserów, dziennikarzy, którzy w przyszłości mogą mieć wpływ na dalszą karierę poszczególnych uczestników. W tegorocznym finale oceny dokonali: Agata Duda Gracz, Maria Sadowska, Agnieszka Szydłowska, Joanna Trzepiecińska, Marek Napiórkowski, i ustalili następujący werdykt: Karolina Micor (1. na-



Karolina Micor, fot. J. Poprawa

groda), Justyna Kokot (2. nagroda), Emilia Hamerlik (3. nagroda).

Z boku sceny przy stoliku przycupnęła prowadząca koncerty Magda Smalara, której dopracowane, prześmieszne zapowiedzi fantastycznie scalają występy finalistów w całość, wywołując salwy śmiechu publiczności i zapewne rozładowując trochę napięcie towarzyszące wykonawcom. Z kulis obserwuje wszystko czujnym okiem dyrektor artystyczny Konkursu – Jerzy Satanowski. To osoby, które obok zacnej Patronki, firmują Konkurs nazwiskami, a swoim doświadczeniem wspierają kolejne pokolenia młodych wykonawców. Dodać należy jeszcze, że wszystkim wykonawcom, poczynawszy od II etapu, zawsze towarzyszy kilkusobowy zespół muzyczny – w tym roku pod kierunkiem Jakuba Lubowicza.

Barbara Radziszewska (strefapiosenki.pl)

(Tekst napisany na zamówienie Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu)

4 PAŹDZIERNIKA 2015 R., LUBLIN

KONCERT JUBILEUSZOWY LFB

Lubelska Federacja Bardów świętowała w 2014 r. piętnastolecie. Relację z pierwszego etapu tego świętowania zdażyłem Państwu złożyć w zeszłorocznym wydaniu „Piosenki”: zespół zaprezentował fanom kompletnie nowy materiał, bardzo interesujący, jednocześnie nowatorski i osadzony w federacyjnej tradycji. Prawidła rynku są jednak takie, że tego typu święta to okazja do wydawnictwa „złote przeboje”. Zespół do tych praw się nagiął, jednocześnie jednak dyktując swoje warunki – wykorzystał okazję, by po raz pierwszy zademonstrować się fanom w wersji wideo, a nie tylko audio.

W tym miejscu należy poczynić wręt o miejscu realizacji tego projektu – lubelski Teatr Stary to miejsce kultury odzyskane po latach niebytu. Drugi pod względem wieku w kraju budynek teatralny (1824) stopniowo tracił znaczenie i klasę, w ostatnich latach działalności był podrzędnym lubelskim kinem, a po kilku pożarach w drugiej połowie XX w. zamarał zupełnie. Szczęściem unijne dofinansowanie pozwoliło temu miejscu wystrzelić niczym feniks z popiołów i nie ma w tym porównaniu żadnej przesady. Od początku działalności TS (wiosna 2012) Federacja z miejscem tym jest związana – koncertem 18 kwietnia zainaugurowała muzyczny profil działalności teatru, grywa w nim regularnie koncerty, grają solowe koncerty członkowie Federacji, także tu występują w spektaklu *Wieczorem* – pierwszym autorskim projekcie Teatru, do którego udało się zaprosić laureata Grammy – Włodka Pawlika z zespołem, oraz śpiewaków tej klasy co Dorota Miśkiewicz czy Kuba Badach.

18 września ub. roku zespół zaplanował i wykonał w teatrze dwa koncerty rejestrowane przez kamery TVP Lublin. Lubelska telewizja wykorzystwała prawa do materiału i demon-

strowała go kilkakrotnie w dużych fragmentach na antenie lokalnej i ogólnopolskiej, dzięki czemu szansę na zobaczenie i usłyszenie Federacji miał cały kraj. Niemniej jednak całość otrzymaliśmy na płytach dopiero po roku, jesienią 2015.

Piszę „na płytach”, albowiem wydawnictwo pomyślane zostało jako album podwójny – audio i video. Zaletą płyty CD jest dźwięk w standardzie 5.1 pozwalający audiofilom docenić przestrzeń i głębię brzmienia. Odbiorcy płyty DVD mają w zamian doznania wizualne oraz to, co na płycie audio obcięto – fragmenty konferansjerki Jana Kondraka. Bywalcy koncertów wiedzą, że jest to wartość sama w sobie.

Cóż można powiedzieć o samej treści wydawnictwa? Przede wszystkim to, że zespół postawił na program autorski, więc próżno szukać tu cudzej muzyki czy tekstów. Oczywiście są wyjątki potwierdzające regułę – jednym z nich jest *Ataman*, ale utwór ten, w tłumaczeniu Jana Kondraka, zrosł się tak mocno z wykonawcą, że trudno go oddzielić. Nie znajdziemy nic z płyt poświęconych Kazimierzowi Grześkowiakowi czy Karolowi Wojtyłce, nie ma reprezentanta albumu *Klechdy lubelskie* czy *Stachura – Poematy*. I żeby dodać trochę przekory – do znanych przebojów dołożono premierowego, prezentowanego w kwietniu.

Koncert otwiera piosenka Piotra Selima *Ze srebrnego kalamarza* – utwór lekki i pogodny, a jednak z drugim dnem, niejako *credo* współczesnej Federacji. Potem następują przeboje kolejnych solistów – *Wstań, przyjaciółko moja* Jana Kondraka, *Jak listy* w wykonaniu Marka Andrzejewskiego i *Imperium intymności* Joli Sip. Kompozycja *Jak listy* Tomasza Denisa to druga i ostatnia cudza muzyka na płycie, pamiątka po fonograficznym debiucie Marka Andrzejewskiego. Ciekawostką jest fakt, że zdecydowano się wybrać wersję *Przyjaciółki*



Lubelska Federacja Bardów, fot. J. Poprawa

z zamienioną kolejnością zwrotek. Pamiętam, jak syknąłem cicho, słysząc pomyłkę Jana Kondraka w czasie koncertu, a tu proszę – błąd został usankcjonowany i utrwalony...

Drugie „rozdanie” utworów otwiera ponownie Piotr Selim i... ponownie mamy nowość – *Okruszek*, sądząc z reakcji publiczności na koncertach (a także z popularności wideoklipu w serwisie YouTube) – kolejna perełka w dorobku pianisty i wokalisty. Marek Andrzejewski kontynuuje blok nowości, śpiewa

Połatane serca, bardzo wyciszoną akustyczną balladę, w której istotną rolę odgrywają chórki pozostałych wokalistów. Jan Kondrak także prezentuje świeży materiał i jest to jeden z najbardziej przebojowych momentów koncertu – piosenka *Caballo Blanco* ze względu na tematykę tekstu została oparta na pięknym, kryształicznie czystym brzmieniu Fendera Piotra Bogutyna, Kondrak z Andrzejewskim sprawnie zaś dogrywiają akustyczne akordy. Uwagę zwraca też stopniowe budowanie siły chórków, za co odpowiadają Jola Sip i Kasia Wasilewska.

Blok nowości zostaje przerwany powrotem do klasyków: *Zostaje Tania* Selima i wspomniany *Ataman* Kondraka. Piosenki znane fanom doskonale, a jednak świeże: utrwalone zostały w aranżacjach, które zrodziły się na przestrzeni lat koncertowania. W *Tani* mocno akcentuje swą obecność druga linia (jeśli idzie o ustawienie na scenie) muzyków. Piotr Bogutyn czaruje głębokim brzmieniem Les Paula, przez cały utwór przewija się charakterystyczny motyw grany przez basistę Krzysztofa Nowaka, perkusista Tomasz Deutryk na zmianę zaś buduje klimat szumem talerzy i grzmi dynamicznymi wejściami bębnow. Podobnie jest w *Atamanie*, w którym gitara gra motyw wejściowy, wokaliza Joli Sip, będąca płaczem wdowy, kończy zaś utwór. Zaraz potem na scenie widzimy rewolucję, muzycy zamieniają się instrumentami, a Jan Kondrak tłumaczy zamieszanie – wszystko przez to, że w pierwszym rzędzie staje wspomniany perkusista. I śpiewa mocnym głosem metaforę o życiu w stresie, gdy cały czas trwa walka o względy kobiety.

Po powrocie na właściwe miejsca zespół sięga znowu do pierwszej płyty Marka Andrzejewskiego i wykonuje *Poręczny słowniczek*, piosenkę, która niegdyś wybrzmiała na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Utwór ozdabia jazzujące solo Piotra Bogutyna, a ciekawostką jest, że wokalizę wykonuje Kasia Wasilewska, a nie jak pierwotnie – Jola Sip. W dalszej kolejności słyszymy *Specjalistę od wzruszeń* Piotra Selima – pierwszy duży przebój pianisty, otwierający także jego płytę solową z 2012 r. To jedyny utwór, w którym Piotr Bogutyn sięga po gitarę akustyczną. Zaraz potem scena pustoszeje, Kasia Wasilewska śpiewa autorską piosenkę Jana Kondraka *Bratki* jedynie z akompaniamentem Piotra Selima. I jest to bez wątpienia najbardziej emocjonujący moment koncertu.

Ostatni blok piosenek to obowiązkowo największe przeboje: rozbujane reggae *Raz na*

walcu Marka Andrzejewskiego, nostalgiczna, ale jednak o dużej sile oddziaływania *Piosenka w samą porę* Jana Kondraka i ponownie Andrzejewskiego *Ciało, czyli lekcja fizyki* – funk z elementami rapu (!). *Piosenkę w samą porę* od lat Jan Kondrak wykorzystuje do przedstawienia zespołu oraz „ogłoszeń parafialnych”. Tak było i tym razem. Artysta wspomniął i pozdrowił byłych muzyków zespołu (Igor Jaszczuk, nieżyjący już Marcin Różycki, Vidas Švagždys, Paweł Odorowicz i Piotr du Château), a zakończył podziękowaniami dla organizatorów koncertu i nagrania – Teatru Starego w Lublinie, Urzędu Miasta Lublina i lubelskiego oddziału Telewizji Polskiej. Ale najostatniejsze podziękowania skierowane były oczywiście do publiczności.

Poza skrótowym omówieniem programu warto zaakcentować kilka cech wyróżniających ten materiał. O jakości dźwięku było już wspomniane, a trzeba wspomnieć o obrazie – podstawowa cecha to jego naturalność. Reżyseria i montaż nie udziwiają, oddają pięknie realia sali teatru. Dzięki temu oglądając koncert, można wtopić się w obraz i dźwięk, poczuć się znowu jak w wygodnym fotelu na sali lub w łoży. Jedynym efektem specjalnym jest bogata gra świateł i dymów, ewentualnie w kilku najbardziej dynamicznych momentach obraz drga rytmicznie, zgodnie z pracą sekcji. Jakość cyfrowego zapisu powoduje, że mimo zredukowania obrazu do standardu DVD wideo dobrze ogląda się także w większych rozdzielczościach na sprzęcie dedykowanym już formatowi Blu-ray.

W przeciwieństwie do nagrań sprzed kilku lat, które miały się złożyć na DVD *Klechdy lubelskie* (ostatecznie wyszła wtedy tylko płyta audio), bądź materiału z koncertowego DVD *Wysoki Lot*, gdzie Federacja oprócz grania własnych utworów akompaniuje licznym zaproszonym gościom (dlatego zespół nie zalicza płyty do regularnej dyskografii), montaż jest zdecydowanie bardziej demokratyczny:

kamery śledzą nie tylko solistów, lecz także instrumentalistów z drugiego rzędu. Stąd liczne zbliżenia na detale – dłonie na strunach lub klawiszach instrumentów, pałeczki i szczotki w rękach Tomka Deutryka. Nie ma irytujących sytuacji, gdy ktoś gra partię solową, a montażysta decyduje się pokazać w tym momencie publiczność albo statyczne zachowanie chwilowo pauzujących wokalistów. Co nie znaczy, że publiczności brak na płycie – liczne przebitki z dość jasno oświetlonej widowni sprawiają, że dla wielu fanów wydawnictwo jest lub będzie pamiątką szczególną, bo z ujęciami własnej twarzy.

Z kronikarskiego obowiązku dodać należy, że zespół zagrał dnia właściwie trzy koncerty. Termin 18 września 2014 r. nie był bowiem przypadkowy (jak i słynny 1 maja 1999 r. z płyty *Na żywo w Hadesie*). Tego samego dnia, całkiem blisko, bo na placu Zamkowym w Lublinie, Budka Suflera w ramach pożegnalnej trasy grała wielki koncert *Memu miastu na do widzenia*. Muzycy Federacji po pierwszym swoim koncercie sprawnie przemieścili się na scenę Budki, zagrali pięć największych przebojów, udowadniając, że na dużej scenie czują się równie dobrze co w kameralnych warunkach. Następnie odebrali gratulacje i urodzinowy tort od kolegów z Budki i prowadzącego koncert Andrzeja Wróblewskiego, po czym biegiem wrócili na deski Teatru Starego, by z niewielkim poślizgiem zagrać drugi rejestrowany koncert. Jak zespół wypadł na dużej scenie i jak wyglądał tort od Budki – można przekonać się z bardzo dobrego zapisu wideo w serwisie YouTube.

Na koniec wypada wspomnieć, że premierę wydawnictwa *Koncert jubileuszowy* zespół uczcił 4 października tego roku nie inaczej jak właśnie koncertem – tym razem na scenie Filharmonii Lubelskiej. Zabrzmiały te same piosenki, a Jan Kondrak zademonstrował płyty, które po koncercie można było już nabyć.

Sławomir Kuśmierz

3 PAŹDZIERNIKA 2015 R., OLESNO

16. OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD PIOSENKI POETYCKIEJ

ORGANIZATOR

Miejski Dom Kultury w Oleśnie
Dyrektor: Ernest Hober

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe
---koncert laureatów
---jubileuszowy koncert *Czerwony Tulipan i przyjaciele* (Wojciech Gęsicki, Waldemar Śmiałkowski, Krzysztof Daukszewicz)

KONKURS

Jury: Mirosław Bochenek, Jarosław Wasik,
Piotr Żywina

Laureaci:

Grzegorz Grunwald (Dębska Kuźnia) –
1. nagroda

Wiktoria Grudniok (Sady) – 2. nagroda

Kacper Przybyła (Poznań) – 3. nagroda

Zespół SZA (Poznań) – wyróżnienie

Zespół BO TAK (Olesno) – Nagroda specjalna
im. Mariusza Koziola

Maja Myśliwiec – nominacja do finału 52.
Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie



Grzegorz Grunwald, fot. J. Poprawa

POECI PIOSENKI W OBIEKTYWIE JERZEGO DZIEDZICZAKA

Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu przygotowało wystawę zdjęć pt. *Poeci piosenki w obiektywie Jerzego Dziedziczaka*. Ekspozycja składa się z trzydziestu portretów artystów związanych z piosenką poetycką, m.in. Iwony Loranc, Edyty Geppert, Basi Stępnia-Wilk, Joanny Kondrat, Michała Bajora, Mariusza Lubomskiego, Marka Andrzejewskiego, Roberta Kasprzyckiego, Kuby Sienkiewicza, Jerzego Filara czy zespołu Czerwony Tulipan. Zdjęcia pochodzą z festiwalu piosenki, bo fotografowanie artystów i ich emocji w trakcie koncertów jest największą pasją Jerzego Dziedziczaka.

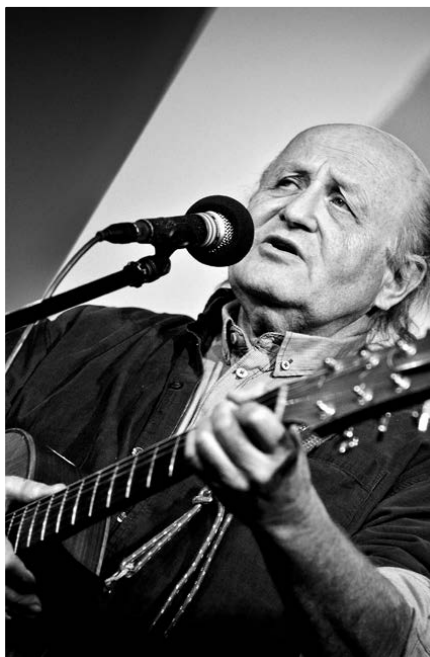
Wystawa miała swoją premierę 2 października 2015 r. podczas 16. Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Poetyckiej w Oleśnie.



Kuba Sienkiewicz, fot. J. Dziedziczak



Beata Osytek, fot. J. Dziedziczak



Jacek Klejff, fot. J. Dziedziczak



15–17 PAŹDZIERNIKA 2015 R., KRAKÓW

51. STUDENCKI FESTIWAL PIOSENKI (KRAKOWSKI FESTIWAL PIOSENKI)



Adrianna Maja Kućmierz, fot. J. Poprawa

ORGANIZATOR

Fundacja Studencki Festiwal Piosenki
Dyrektor: Bogusław Sobczuk

Rada Artystyczna: Elżbieta Adamiak, Stefan Brzozowski, Teresa Drozda, Janusz Grzywacz, Roman Kołakowski, Jan Kondrak, Zygmunt Konieczny, Ewa Kornecka, Jan Poprawa (przewodniczący), Jerzy Satanowski, Bogusław Sobczuk, Tomasz Szwed, Marek Tercz, Grzegorz Tomczak, Magdalena Turowska, Jarosław Wasik, Jan Wołek

PROGRAM

---przesłuchania konkursowe (do finału przystąpiło 47 zespołów i solistów nominowanych przez Radę Artystyczną)

---koncert laureatów

---*TyJaMy czyli Niewykorzystane Fragmenty Listów* – widowisko muzyczne Beaty Banasik z zespołem (Jacek Długosz, Wojciech Szwugier, Michał Pamuła, Piotr Krawczyk, Jarosław Spałek, Bartosz Banasik, Paweł Kukła, Edith Wilk), opieka artystyczna Bogusław Sobczuk

KONKURS

Jury: Ewa Kornecka, Jan Poprawa, Jerzy Satanowski, Olga Sz wajgier

Laureaci:

Adrianna Maja Kućmierz (Kraków) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Izabela Szafrńska i Paweł Sokołowski (Białystok) – 1. nagroda (*ex aequo*)

Kamila Dauksz (Opole) – 2. nagroda

Anna Kamińska (Wrocław) – 3. nagroda

Łukasz Jędrys (Olsztyn), Marta Kostur (Poznań), Joanna Mulik (Wrocław) – wyróżnienia regulaminowe

Beata Bocek (Republika Czeska), Marta Fittowska (Bydgoszcz), Anna Kaltbach (Wilno), Iga Kozacka (Katowice), Kaja Kurczuk (Lublin), Danuta Szymańska (Warszawa) – wyróżnienia honorowe

Adrian Konarski, Aleksander Miśkiewicz, Artur Grudziński – wyróżnienia honorowe za wkład muzyczny

Grzegorz Paczkowski (Warszawa) – Nagroda im. Wojtki Bellona

UWAGI

Najstarszy polski konkurs piosenki ostatnimi czasy skupia się na tym, co go ukonstytuowało przed laty – i przez pół wieku (z okładem) stanowi o wyjątkowości: na poszukiwaniu



Izabela Szafrńska, fot. J. Poprawa

uzdolnionych artystów. Stanowiąc staranne sito – oddzielające chwilowe omamy, fascynacje i mody od sztuki – krakowski konkurs stał się sam w sobie potężnym magnesem przyciągającym najambitniejszych adeptów sztuki estradowej. Dlatego coroczny finał SFP w Krakowie jest *de facto* podsumowaniem krajowego sezonu piosenki artystycznej, z jego aktywami i słabościami. Specyficzna struktura organizacyjna, opierająca się na dobrej woli i autorytecie członków Rady Artystycznej – pozwala dotrzeć do najciekawszych konkursów polskich, na których nominowani są uczestnicy krakowskiego finału. Dzięki temu poziom SFP jest bardzo wysoki. W tegorocznym finale niemal wszyscy finaliści zaprezentowali predyspozycje i umiejętności całkowicie profesjonalne. Laureaci – to wybitni młodzi artyści estrady!

Od kilku lat możliwości finansowe organizatora SFP są niewielkie, więc na ich miarę przygotowuje się składniki profesjonalne, pozakonkursowe. I tu niezmiernym skarbem są niedawni debiutanci i laureaci festiwalu. Ich naturalny rozwój artystyczny, któremu patronuje Fundacja SFP, owocuje świetnymi koncertami. Niedawne *Demony i inni* były tego przykładem, tegoroczny zaś prapremierowy koncert – spektakl Beaty Banasik *TyJamy czyli Niewykorzystane Fragmenty Listów* okazał się świetnym, w pełni profesjonalnym sukcesem. Należy żywić nadzieję, że ten koncert, potwierdzający klasę artystyczną Banasik, będzie rozchwytywany przez impresariów, wciąż przecie narzekających na niedostatek propozycji wybitnych a nowych...

Tegoroczny Studencki Festiwal Piosenki został doceniony przez władze Miasta Krakowa: w czasie koncertu galowego dyrektor Bogusław Sobczuk oraz przewodniczący Rady Artystycznej (i juror-senior) Jan Poprawa udekorowani zostali medalami Honoris Gratia.

Maria Folwarska

EDITH WILK

TYJAMY CZYLI NIETYKORZYSTANE FRAGMENTY LISTÓW Subiektywne notatki z prób

Wszystko zaczęło się przedostatnią wiosną... od kilku dźwięków zagranych na pianinie przez Beti Banasik w domowym zaciszu, nocą, przy kieliszku czerwonego wina, a może przy innym trunku. Ot, zwykły wieczór, zakończony tradycyjnie rozmową do rana: o twórczości, poezji, uczuciach, inspiracjach, muzyce, teatrze, bajkach, aktorach, postmodernizmie, miłości... I ten pozornie zwykły wieczór dał niespodzianie początek nowej przygodzie artystycznej.

W kolejnych miesiącach z taką samą częstotliwością jak niechciane reklamy do mojej skrzynki mailowej spływały pliki z tekstami kolejnych piosenek. Natomiast kompozycje pojawiały się spontanicznie, a ich dźwięki krążyły między Katowicami, Krakowem, Jaworzniem, Warszawą a Francją. Wszędzie tam, gdzie znajdowała się Beti, której i serca, i ducha nie sposób zatrzymać w jednym miejscu. W ten sposób, przypadkowo, stałam się pierwszym odbiorcą wszystkich nowo powstałych utworów. Wiedziałam, że nie były to pierwsze próby twórcze Beti, jednakże tym razem wszystkie utwory zawierały wspólny mianownik – listy. I to nie te fikcyjne, z książek i filmów, ani te dokumentujące i uzupełniające biografie sławnych poetów, pisarzy, polityków, lecz te skrywane na dnie szuflady: „Mam takie bezcenne pudełko, a w nim wszystkie słowa, których miałam przyjemność być odbiorcą. Bez tych listów nie wyjeżdżam z domu, chyba z obawy przed kradzieżą... tak, tych listów nikt nie może mi zabrać. A jednak zapragnęłam podzielić się z publicznością niektórymi ich fragmentami...”



Beata Banasik, fot. J. Poprawa

Pisząc listy, w sposób szczególny dobieramy każde słowo. Zawieramy w nich bardzo intymny kawałek swojego serca, które ofiarujemy odbiorcy. Często boimy się je wysłać, a duchową ulgę przynosi nam samo „wylanie na papier” wszystkich niewygodnych, ale też pięknych słów. Właśnie te listy, a bardziej uczucia i wspomnienia w nich ukryte, stały się dla Beti główną inspiracją do napisania swoich tekstów. Z tych słów utkane zostały uniwersalne, bardzo kobiece teksty, przede wszystkim o miłości. Tak, brzmi banalnie, ale równie banalne bywają przecież słowa, których używamy bądź chcielibyśmy użyć, stojąc twarzą w twarz z Tą właśnie, najbliższą nam osobą.

Sama autorka pisze o tym tak: „Tytułowe *Fragmentsy Listów* to uszyte w słowa zmagania dzisiejszej młodości z rzeczywistością. Mowa

o słowach, których wielu z nas unika i boi się wypowiadać. *TyJaMy* to muzyczne laboratorium, w którym łamiemy kody i staramy się wydobyć to, co jeszcze niewydobyte. Historia ujęta jest w słowa proste, którym brak wyrafinowania i subtelności. Tym samym udowadniamy, że prawda bywa banalna, że słowa są sposobem przekazu i że mamy prawo powiedzieć i czuć wszystko, wszystkich i wszędzie. Ot, taka opowieść po prostu o tym, jak bywa”.

W miarę powiększania się materiału zaczęły pojawiać się pytania z kategorii: Co dalej? Płyta? Recital? A może spektakl? Teatralne wykształcenie Beaty (Universite d'Artois w Arras, Conservatoire de Strasbourg, we Francji), wrażliwość i intuicja podpowiadały, aby ten projekt zrealizować w kameralnej sali teatralnej, wplatając weń elementy spektaklu. Pierwotny pomysł inscenizacyjny obejmował Beti grającą na fortepianie i śpiewającą, w akustycznym towarzystwie kontrabasów oraz perkusji.

TyJaMy czyli *Niewykorzystane Fragmentsy Listów* jest pierwszym naszym niezależnym, scenicznym laboratorium. Cel jest jeden: znaleźć grupę osób i wspólnymi siłami tworzyć. Już od kilku lat myślałyśmy z Beti o założeniu grupy teatralnej, swego rodzaju laboratorium, gdzie spotykać się będą młodzi ludzie, aby przy pomocy sztuki pokonywać swoje lęki i bariery, jak również poznawać siebie i swoje uczucia. Żaden konkretny program takiego miejsca nie powstał, a swoje pierwotne pomysły zaczęłyśmy wcielać w życie w ramach projektu Beti. Wspólny manifest najłatwiej skrócić w takich słowach: „Chcielibyśmy, aby nasz spektakl wiązał się z bezustannym ruchem energii międzyludzkiej. Chodzi przede wszystkim o wydobycie z nas chęci, determinacji, koncentracji, dyscypliny. Chcielibyśmy przedstawić nasz projekt nie jako dopiętą formę sceniczną, ale raczej jako ćwiczenie udowadniające bezustanną zmienność w stanach ducha, formie, energii, wieku, charakterach, poglądach itd.”

Bardzo dużo znajomych zaczęło wspierać autorskie poczynania Beti i nie byli to tylko piosenkarze, aktorzy czy scenografowie, lecz także wiele osób niezwiązanych ze sztuką bezpośrednio, które śledziły pierwsze próby rodzącego się projektu *TyJaMy czyli Niewykorzystane Fragmenty Listów*. Bardzo intymny i kameralny pomysł powoli zaczynał się rozrastać pod względem koncepcji zarówno teoretycznej, teatralnej, jak i muzycznej.

Pierwsza próba w pełnym składzie muzycznym odbyła się w lipcu 2015 r. w Krakowie. Z Berlina, Strasburga, Katowic, Gliwic zjechałszy się do małej salki na Zabłociu. Upał za oknem, jeszcze większy w małej salce obstawionej wiatrakami ze wszystkich możliwych stron. Zaczęliśmy...

Aranżacje utworów powstawały wspólnie na podstawie wizji i pomysłów Beti. Oczywiście każdy dokładał coś od siebie, a dźwięków było coraz więcej, bo skład z początkowej koncepcji tria piano–bas–perkusja powiększył się o gitarę, trąbkę, saksofon, tubę, puzon i akordeon. W tych wszystkich poczynaniach z powodu braku miejsca uczestniczyłam, siedząc w samym środku małego pomieszczenia między wszystkimi członkami grupy Bea B.

Kolejny dzień prób. Znowu ponad 30 stopni Celsjusza za oknem. Brak snu, brak głosu (w przypadku Beti) i zmęczenie dawały się we znaki, ale sił i motywacji nie zabrakło. Pracowaliśmy wytrwale nad współczesnym brzmieniem, współgrającym z treścią utworów, jak również nad środkami przekazu naszej wrażliwości i energii młodości.

Kolejne tygodnie to przede wszystkim dyskusje natury logistyczno-organizacyjnej przy ogromnym drewnianym stole w domu rodzinnym Banasików, jak również te artystyczne, czyli np. próba znalezienia uzasadnienia dla mojej obecności na scenie. Początkowo miałam wspierać wokalnie Beti w kilku nume-

rach, dośpiewując tzw. chórki. Jednakże nasze myśli wybiegły dalej i zaczął powstawać scenariusz uwzględniający moją osobę jako postać sceniczną – domniemaną autorkę prezentowanych tytułowych fragmentów listów. Wspólnymi siłami znalazłyśmy klucz do realizacji tego pomysłu: „Musieliśmy znaleźć sposób na uzasadnienie ciągłej obecności Edith na scenie w trakcie trwania koncertu. Pomysłów było kilka... może kilkanaście. Dopasowywaliśmy rolę Edith do zaistniałych na scenie warunków, szukaliśmy odpowiednich argumentów. I tak, przypadkowo Edith stała się główną częścią naszego przedsięwzięcia. Jest ona tą osobą, która próbuje wyrazić w swoich korespondencjach jej obecny stan emocjonalny. Słów przybywa z godziny na godzinę, a czas ponagla – nadchodzą bowiem kolejne listy od domniemanego odbiorcy Edith.

Ja natomiast jestem tym, co w niej... Jestem jej chęcią napisania, jestem głosem, który krzyczy i ma odwagę powiedzieć, co czuję. Będę więc skrupulatnie wykorzystywać te fragmenty listów, które w mniemaniu Edith nie nadają się do wysłania”.

Dalsza pomoc nadeszła prosto z Francji, gdzie powstała scenografia, projekty kostiumów, opracowanie graficzne materiałów promocyjnych i reżyseria świateł. W projekcie scenografii pojawiły się takie przedmioty jak: maszyna do pisania, drabina, wielkie zwoje papieru, stopy niewysłanych listów, które uzupełniły koncepcję ujętą w scenariuszu.

Bogusław Sobczuk, dyrektor Studenckiego Festiwalu Piosenki, który w czasie jednej z prób wysłuchał efektów naszych pierwszych zmagnięć muzycznych, zaproponował na premierę projektu koncert galowy tegoż słynnego krakowskiego festiwalu. Planowana początkowo na styczeń 2016 r. finalizacja naszych artystycznych poczynañ została przyspieszona o kilka miesięcy. Znowu chaos...

Wypełnione po brzegi kalendarze wszystkich współtwórców utrudniają znalezienie terminów i dogodnych geograficznie miejsc na realizację kolejnych prób. Skrupulatnie przygotowany plan działania i promocji rozsypuje się w jednej chwili. Okazuje się również, że realizacja projektu scenografii nie jest takim prostym zadaniem. Drabina? Skąd wziąć drewnianą drabinę? Jaka jest różnica między ciemnoniebieskim a granatowym? Gdzie zdobyć tysiące stron maszynopisów? A kto zrobi obiad, bo przecież trzeba coś zjeść? Mój pokój przekształca się w muzeum z maszynami do pisania – bo wciąż szukamy takiej działającej... W końcu wszystkie pomysły powoli zaczęły układać się w naszych głowach, a sam materiał zakorzenił się w naszych sercach. Mimo naturalnych dla tego rodzaju przedsięwzięć stale pojawiających się przeszkód pracujemy wytrwale.

Październik 2015. Premiera.
Nowa piosenka w starym Krakowie...

Edith Wilk

TyJaMy czyli Niewykorzystane Fragmenty Listów

Bea B (Beata Banasik) – wokal (autorka tekstów i muzyki wszystkich utworów)
Edith Wilk – chórki, „autorka” listów
Jacek Długosz – gitary
Wojciech Szwegier – gitara basowa / kontrabas
Michał Pamuła / Kuba Gudź – perkusja
Piotr Krawczyk – puzon/tuba
Jarosław Spalek – trąbka
Bartosz Banasik – saksofon
Mateusz Dyszkiewicz – akordeon
Paweł Kukla – fortepian
Remik Mróz – lektor
Sebastien Lemarchand – reżyseria światła
Oria Steenkist – scenografia/kostiumy
Bogusław Sobczuk – opieka artystyczna

3–7 LISTOPADA 2015 R., POZNAŃ

FRAZY. FESTIWAL SŁOWA W PIOSENCE

ORGANIZATOR

Biblioteka Raczyńskich, Poznań
Dyrekcja: Anna Gruszecka (dyrektor Biblioteki Raczyńskich), dr Krzysztof Gajda (dyrektor artystyczny), Karina Adamska (dyrektor wykonawczy)
Mecenat: PKO Bank Polski

I edycja Festiwalu słowa w piosence FRAZY odbyła się w dniach 3–7.11.2015 r. w Poznaniu. Przez pięć festiwalowych dni odbyło się: 9 koncertów, wykłady, spotkania z twórcami oraz konkurs piosenki autorskiej i warsztaty dla dzieci. W ramach festiwalu został wydany także tomik tekstów zebranych Stanisława Staszewskiego. Festiwal był wydarzeniem integrującym artystów i wielbicieli szeroko pojętej „piosenki tekstowej”, „piosenki autorskiej”, „piosenki dobrze napisanej”.

---3 listopada, na uroczyste otwarcie festiwalu zagrał **Kazik & Kwartet ProForma**. W programie znalazły się m.in. piosenki z tekstami Stanisława Staszewskiego.

---4 listopada, wystąpił **Andrzej Chadanowicz** oraz **Filip Łobodziński**. Ten pierwszy zaśpiewał przede wszystkim utwory Jacka Kaczmarskiego we własnych tłumaczeniach na białoruski, drugi zaprezentował swój najnowszy program *Dylan.pl*, w którym znalazły się piosenki Boba Dylana w oryginalnych tłumaczeniach. Było to premierowe wykonanie tego programu.

---5 listopada odbył się koncert zespołu **Pablopavo & Ludziki**. Pablopavo to jeden z najbardziej cenionych współczesnych tekściarzy, zanurzony w świecie Warszawy współczesnej, ale w konwencji ballady miejskiej opisujący znacznie szerszą problematykę.

---6 listopada można było wysłuchać koncertów **Jacka Stęszewskiego** i legendy piosenki autorskiej **Jacka Klejffa**. Wystąpili także lau-

reaci Konkursu Piosenki Autorskiej o nagrodę im. Jacka Kaczmarskiego: Zuzanna Moczek, Andriej Kotin, Łukasz Jędrus oraz Olga Szaltis z zespołem Nic Wielkiego.

--7 listopada, w koncercie galowym, wystąpili **Justyna Panfilewicz** (laureatka SuperDebiutów Opole 2015) z recitalem piosenek Jacka Kaczmarskiego oraz **Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego**. W przededniu Święta Niepodległości **RZAWP**, w składzie orkiestra, chór i soliści (Edyta Geppert, Krzysztof Kiliański, Jacek Bończyk, Janusz Radek), wykonał program *Krajobraz po bitwie* złożony z piosenek Kaczmarskiego o tematyce historycznej. Było to prawykonanie tego programu.

OGÓLNOPOLSKI KONKURS PIOSENKI AUTORSKIEJ IM. JACKA KACZMARSKIEGO

Konkurs spotkał się z ogromnym zainteresowaniem. Nadesłano 54 zgłoszenia. Do finału zakwalifikowało się 17 młodych twórców reprezentujących różne gatunki muzyczne. Pięciosobowe jury (w składzie: Jacek Kleyff, Krzysztof Gajda, Jacek Stęszewski, Wanda Wasilewska, Daniel Wyszogrodzki) wybrało czworo laureatów.

I miejsce – Zuzanna Moczek (10 tys. zł),
II miejsce – Andriej Kotin (3 tys. zł oraz nagrania w studio nagrań Radia Merkury),
III miejsce *ex aequo* – Łukasz Jędrus i Olga Szaltis z zespołem Nic Wielkiego (po 1 tys. zł).

Konferencja naukowa i spotkania autorskie

Festiwalowi towarzyszyła dwudniowa konferencja naukowa „Nowe słowa w piosence”. Badacze literatury, kultury, a także dziennikarze i sami artyści zastanawiali się nad rolą oraz przemianami tekstów współczesnych piosenek. Konferencji towarzyszyły wykłady i spotkania autorskie z artystami. Gościem pierwszego dnia był Kazik Staszewski, który mówił m.in. o twórczości swojego ojca, a prelekcję na temat pracy nad tomikiem *Samotni ludzie, wiersze i piosenki* Stanisława Staszewskiego wygłosił Przemysław Lembicz. W tym

samym dniu o swojej pracy nad tekstami piosenek opowiadał Filip Łobodziński, tłumacz utworów m.in. Lluisa Llach, Georgesa Brassensa i Boba Dylana. Drugiego dnia z uczestnikami konferencji spotkali się Andriej Chadanowicz – białoruski poeta, tłumacz i pieśniarz, oraz Daniel Wyszogrodzki, długoletni dyrektor literacki Teatru Roma, tłumacz, autor tekstów.

PUBLIKACJA

Książkowym efektem festiwalu jest wydany specjalnie z okazji pierwszej edycji imprezy tomik *Samotni ludzie, wiersze i piosenki* autorstwa Stanisława Staszewskiego. Znalazły się w nim 94 teksty piosenek, wiersze, fraszki oraz limeryki. Wśród nich utwory znanych z płyt *Tata Kazika* i *Tata Kazika 2*, a także nigdzie niepublikowane dotąd teksty spisane z rękopisów i maszynopisów. Prace nad tomikiem trwały kilka miesięcy. To była iście archiwalistyczna praca. Trzeba było odczytać i spisać blisko 100 tekstów, odsłuchać na nowo stare kasety, odszyfrować rękopisy. Redaktorami tomiku są Przemysław Lembicz, lider Kwartetu ProForma, oraz dr Krzysztof Gajda z poznańskiej polonistyki, który użyczył swej wiedzy i literaturoznawczego warsztatu. Wydawcą tomiku jest Biblioteka Raczyńskich oraz wydawnictwo Kosmos (należące do Kazimierza Staszewskiego, wnuka autora). O pracy nad tomikiem mówił podczas konferencji pomysłodawca i redaktor tomiku Przemysław Lembicz (Kwartet ProForma) oraz syn autora Kazik Staszewski.

WARSZTATY DLA DZIECI

W ostatnim dniu festiwalu w Bibliotece Raczyńskich odbyły się także **warsztaty dla dzieci** w wieku 6–10 lat, prowadzone przez **Anię Brodę**: *Moja Tajemnica, czyli jak bawić się muzyką i słowem... Podręczny warsztatik muzyczno-literacki*. Mali i duzi uczestnicy warsztatów mówili o znaczeniu słów w piosence, a na koniec wspólnie napisali tekst piosenki.



Zuzanna Moczek, fot. J. Poprawa

OCENA

Festiwal spotkał się z ogromnym zainteresowaniem publiczności oraz mediów. Wszystkie wydarzenia festiwalu odbyły się przy pełnych salach. W sumie wydano blisko 2 tys. darmowych wejściówek i zaproszeń. Jury konkursu podkreślało również bardzo wysoki poziom nadesłanych utworów i ich wykonawców. W lokalnych i ogólnopolskich mediach (prasa, radio, TV, Internet) ukazało się ponad 60 publikacji dotyczących wszystkich festiwalowych wydarzeń.

Krzysztof Gajda

3–7 LISTOPADA 2015 R.,
MIŃSK MAZOWIECKI

VII PRZEGLĄD PIOSENKI POETYCKIEJ IM. PIOTRA SKRZYNECKIEGO

ORGANIZATOR

Miejski Dom Kultury w Mińsku Mazowieckim
Dyrektor: Piotr Siła

PROGRAM

W ramach 7. Festiwalu im. Piotra Skrzyneckiego 3–7 listopada 2015 r.:

---warsztaty literackie dla dzieci (prowadzenie Jagoda Moździerz)

---koncert *Olga Lipińska i przyjaciele* (Monika Dryl, Kacper Kruszewski, Robert Rozmus, Anna Sroka-Hryń, Hanna Śleszyńska, Paweł

Wawrzecki, Czesław Majewski, Ryszard Poznackowski, Robert Obcowski, Łukasz Borkowski)

---spektakl dla dzieci *Księżyc w misce* (reż. Marta Honzatko)

---otwarcie wystawy *Róg Kpiarskiej i Komiarniarskiej czyli zaczarowany świat Zielonego Poety* (real. Piotr Siła)

---spektakl muzyczny *Powiedz mi, jak mnie kochasz* (Beata Kacprzyk, Dominik Rybiałek, reż. Beata Kacprzyk)

---Przeгляд Piosenki Poetyckiej im. Piotra Skrzyneckiego (14 zespołów i solistów)

---koncert laureatów

---recital Kamili Klimczak *Rysy na życiorysie* (reż. Roman Dziewoński)

---koncert finałowy w wykonaniu artystów Piwnicy pod Baranami

KONKURS

Jury: Teresa Drozda, Daniel Gałązka, Ewa Kornecka, Jan Poprawa, Robert Zapora

Laureaci:

Zuzanna Wiśniewska (Poznań) – Grand Prix oraz nominacja do finału 52. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

Dmitry Ustinow (Mińsk, Białoruś) – nagroda specjalna

Agata Gałach (Warszawa), Daria Zawiłow (Warszawa) – wyróżnienie specjalne

Agnieszka Kacała (Wrocław), Katarzyna Rajewska (Zduńska Wola), Patrycja Wróbel (Wodynie) – wyróżnienia honorowe



Zuzanna Wiśniewska, fot. J. Poprawa

6–7 LISTOPADA 2015 R., DZIERŻONIÓW

15. OGÓLNOPOLSKI KONKURS POEZJI ŚPIEWANEJ „POETYCKA STAJNIA”



Mazurkiewicz & Bielawa, fot. arch.

ORGANIZATOR

Dzierżoniowski Ośrodek Kultury
Dyrektor: Krzysztof Tokarski

PROGRAM

- przesłuchania konkursowe
- konsultacje warsztatowe
- koncert laureatów
- koncert Jaromira Nohavicy

KONKURS

Jury:

Mariusz Kiljan, Joanna Kołcz, Tomasz Wachnowski

Laureaci:

Robert Mazurkiewicz & Przemysław Bielawa (Tarnówek) – 1. nagroda (Złota Podkowa Pegaza)

Grzegorz Grunwald (Dębska Kuźnia), Karolina Łopuch (Dzierżoniów), Katarzyna Sudzik (Wrocław) – wyróżnienia

Duet Robert Mazurkiewicz & Przemysław Bielawa – nominacja do finału 52. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie

16–22 LISTOPADA 2015 R., KUTNO

XI STACJA KUTNO – OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL JEREMIEGO PRZYBORY

ORGANIZATOR

Kutnowski Dom Kultury
Dyrektor: Krzysztof Ryzlak

PROGRAM

- Kabaretowe karaoke. Otwarty konkurs karaoke na wykonanie największych przebojów Kabaretu Starszych Panów
- projekcja filmu *Ewa chce spać* (dialogi Jeremiego Przybory)
- Wieczór z laureatem. Koncert Doroty Zygadło i Igora Smaruja *Mademoiselle chante le blues*
- Wieczór z laureatem. Koncert Przemka Mazurka (z zespołem) *Trzeba coś zrobić*
- Warsztaty dla uczestników konkursu i akompaniatorów (prowadzenie: Bogdan Hołownia i Magdalena Smalara)
- Wieczór z Gwiazdą: STRASZNI PANOWIE TRZEJ (Janusz Szrom, Andrzej Jagodziński, Andrzej Łukasik)
- Wieczór z... spotkanie z Teresą Drozdą
- „Nawet w deszczu dzieci się nie nudzą z Kredziakam” i (akcja plastyczna dla dzieci i rodziców)
- Konkurs „Piosenki Mistrza Jeremiego”
- Koncert galowy *Przybora Evergreen* (uczestnicy konkursu, Dominika Barabas, Anita Lipnicka, Anna Gadt, Janusz Radek, Krzysztof Napiórkowski; kierownictwo muzyczne Tomek Kałwak) oraz szereg imprez towarzyszących

KONKURS

Jury: Bogdan Hołownia, Dariusz Michalski, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski, Andrzej Strzelecki (przewodniczący)

Laureaci:

Karolina Micor (Gilowice) – 1. nagroda Jury oraz Nagroda Prezydenta Miasta Kutna

Paulina Wilczyńska (Olsztyn) – 2. nagroda Jury, Nagroda Starosty Kutnowskiego oraz Nagroda Publiczności

Filip Karaś (Osieki) – 3. nagroda Jury

Daria Zawiałow (Koszalin) – nagroda Muzeum Polskiej Piosenki

Mateusz Kwapien (Wrocław) – 1. wyróżnienie Jury

Anika Koralewska (Kutno) – 2. wyróżnienie Jury oraz nominacja do koncertu „Kuznia Talentów” Monachium 2016

Marta Kołatek, Piotr Kosewski, Anna Dorna, Andrzej Lewandowski, Malwina Kulisiewicz – dyplomy i upominki

Akompaniatorzy: Mateusz Kowalczyk, Łukasz Kozera, Maciej Oleniecki, Paweł Radyño i Katarzyna Zalewska – upominki i dyplomy uczestnictwa

WARTO TEŻ WIEDZIEĆ

Miło nam poinformować, że nasz kolega Krzysztof Ryzlak otrzymał szczególnie prestiżowe odznaczenie Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Medal ten nadawany jest przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego osobie wyróżniającej się w dziedzinie twórczości artystycznej, działalności kulturalnej lub ochronie kultury i dziedzictwa narodowego. Nagrodę wręczył prof. Witold Jędrzejec – dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego w trakcie Koncertu Konkursowego Stacji Kutno w Kutnowskim Domu Kultury.

Krzysztof Ryzlak (ur. 23 lipca 1969 r.) pracuje w Kutnowskim Domu Kultury od 25 lat, ale już od 15 roku życia próbował swoich sił w teatrze amatorskim przy KDK. Obecnie pełni funkcję kierownika Centrum Teatru Muzyki i Tańca, filii KDK oraz zastępcy dyrektora KDK. Od ponad 20 lat jest instruktorem Grupy Teatralnej „od jutra”, a także reżyserem spektakli wielokrotnie nagradzanych na ogólnopolskich festiwalach teatrów amatorskich. Jego działalność zawodowa przyczyniła się

do rozwoju amatorskiego ruchu teatralnego w Kutnie i nie tylko. Wielu jego wychowanków to obecnie aktorzy, wokaliści, tancerze i osoby, które związały swoje życie zawodowe z szeroko pojmowaną kulturą.

Krzysztof Ryzlak to także scenarzysta, reżyser, inicjator, współtwórca wielu koncertów, konkursów, spektakli i projektów kulturalnych. Przede wszystkim zaś jest pomysłodawcą i koordynatorem Ogólnopolskiego Festiwalu Jeremiego Przybory „Stacja Kutno” – najstarszego w Polsce festiwalu poświęconego twórczości Jeremiego Przybory. O randze, jaką ma dziś Stacja Kutno, świadczy jego ogólnopolski zasięg oraz artystyczny i edukacyjny charakter.

Prywatnie Krzysztof jest miłośnikiem kultury wszelakiej, a szczególnie filmu i dobrej książki.

[ze strony internetowej Kutnowskiego Domu Kultury]



Daria Zawiałow, fot. J. Poprawa

ANDRZEJ PACUŁA

BRONISŁAW OPAŁKO – CZTERDZIEŚCI LAT NA ESTRADZIE MUZYCZNEJ I KABARETOWEJ

Bronisław Opałko (1952, Kielce) – kompozytor, piosenkarz, satyryk, aktor kabaretowy – w 2015 r. obchodził jubileusz 40-lecia pracy artystycznej. Jest absolwentem kierunku wychowanie muzyczne na WSP w Kielcach.

W latach 70. XX w. był jedną z najbarwniejszych postaci kultury studenckiej i kieleckiego kabaretu Pod Postacią, dla którego komponował piosenki literackie i humorystyczne. Pod koniec lat 70. XX w. założył własny zespół muzyczny – Orkiestrę Do Użytku Wewnętrznego, z którą grał swój piosenkarski recital oraz akompaniował w premierowej wersji śpiewogry Brylla i Trzczińskiego – *Kolęda nocka* (Teatr Muzyczny, Gdynia, 1980–1981). W latach 80. XX w. rozpoczął zawodową karierę estradową, reżyserował własne programy, współpracował z kabaretem Zespół Adwokacki Dyskrecja, dla którego skomponował i nagrał kilkanaście piosenek, a w 1987 r. założył własny kabaret – *Pigwa Show*, który zdobył niebywałą popularność w Polsce i w środowiskach polonijnych. Stworzona, właściwie przypadkowo, i ku zaskoczeniu Opałki, nagrodzona na przeglądzie kabaretów w Rzeszowie (1975) postać sceniczna Genowefy Pigwy – przemądrzała, wszystkowiedząca, wiejskiej baby, satyrycznie komentującej rzeczywistość społeczną i polityczną – stała się przebojem artystycznym i komercyjnym. Jak wspomina Opałko, „miał to być tylko jednorazowy skecz, satyryczna kpina z fałszywego folkloru, pokazwanego w formule jarmarcznej i zwulgaryzowanej”. Ale „ten skecz” stał się swoistym zjawiskiem estradowym na skalę wielkich widowisk i tournée. W chustce na głowie, w białej koszuli, w świętokrzyskiej zapasce i w spódniczce, z której wystają chude nogi,

obute w... trampki – stworzył Opałko zjawisko kabaretowe, które można porównać do postaci Sołtysa Kierdziolka Jerzego Ofierskiego. Dla purystów estradowych Pigwa jest uosobieniem plebejskiego nurtu kabaretu popularnego, dla innych – zjawiskiem humorystycznym i satyrycznym lepszej próby. Mimo jej popularności Opałko nie zapomniał o piosenkach literackiej, z której się wywodzi i którą zawsze wprowadzał do swoich widowisk z Pigwą. Bo jest on przede wszystkim muzykiem (pianistą) i kompozytorem piosenek i widowisk muzycznych, opartych na wątkach z historii i folkloru świętokrzyskiego, którego jest znawcą i propagatorem w swojej cotygodniowej (nadawanej od 2005 r.), autorskiej audycji – *Radio Pigwa*, w PR Radio Kielce.

Skomponował i wykonuje niemałą liczbę piosenek humorystycznych, piosenek z nurtu „liryki obywatelskiej” i piosenek literackich, jeżeli rozumieć przez to współrzędną wartość tekstu, muzyki, aranżacji oraz świadomego wykonania. Świetna jest jego parodia piosenki „młodzieżowej” – *Song big-beatowy o zdradzie*, w której bezlitośnie wyśmiał zarówno niezbornosć przebojowych tekstów (cytuję z pamięci) – „Jak żem do ciebie przychodził, to dla innego się myślał, jakżem od ciebie wychodził, to z innym mnie zdradziłaś” – przaśność muzyki, a wreszcie miernotę wykonania, którą parodiował, podkreślając błędy w prozodii (transakcentacje), nielogiczności interpretacyjne oraz bełkotliwość dykcji i intonacji. Ale Opałko ma też w repertuarze recital piosenek do tekstów Szymborskiej, Tuwima, Jasnorzewskiej i tekściarzy swojego pokolenia: Andrzeja Błaszczyka, Stanisława Kondka, Leszka Kumańskiego i Andrzeja Pacuły. Jedną z najbardziej przejmujących piosenek Opałki jest utwór *Jakże mi żal* do tekstu Andrzeja Błaszczyka, z refrenem:

*Chciałbym dotknąć czegoś czystego, wielkiego
Niech to będzie planeta, atom szkła, meteoryt
Niech to będzie błękitny, nieskalany wieloryb*



Bronisław Opałko, fot. K. Pęczalski

*Stratosfera, latawiec cały w bieli ogromnej!
Niech to będzie cokolwiek, cokolwiek!
Sen biegnący po falach lub fregata pod wiatrem!
Vides ut alta stet nive candidum Soracte...*

Opałko jest także kompozytorem muzyki do widowisk oratoryjnych, do tekstów Adama Ochwanowskiego, m.in. śpiewogry świętokrzyskiej *Od sabatu do ornatu* (premiera – styczeń 2012) oraz *Świętokrzyskiego Misterium Męki Pańskiej* (premiera: 26.03.2013) – widowiska misteryjnego, zainscenizowanego w plenerach miejskich Kielc.

Zapytany w jednym z wywiadów, czy ludzie naprawdę śmieszni są tak naprawdę ludźmi bardzo poważnymi, odpowiedział: „Poważność chodzi pod rękę z prawdziwą wesołością. Wesołość jest częścią człowieka. I ja, z natury rzeczy, jestem człowiekiem wesołym. Ale refleksja satyryczna wynika z rozumu, który jest zawsze poważny, krytyczny. I on, poważny rozum, jest źródłem prawdziwego dowcipu”.

Bronisław Opałko – laureat nagród artystycznych, m.in. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, Famy w Świnoujściu i Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu – łączy w swojej sztuce estradowej ironię i lirykę, wizję świata właściwą wrażliwym poetom z hu-

morem estradowym, przetykanym przenikliwą satyrą, łącząc wrażliwe ucho kompozytora piosenek literackich z talentem aktorskim i reżyserskim, a wszystko to, niesłusznie, przysłańnia, najpopularniejsze jego dzieło – *Genowefa Pigwa*. Ale Bronisław Opałko to ktoś więcej, to poeta piosenki.

Andrzej Pacuła

ZRÓDŁA

<http://www.ciekawekielce.pl/2012/01/swietokrzyska-spiewogra-od-sabatu-do.html#more>

<http://bielawa.naszemiasto.pl/artukul/nie-umiem-kasac-dowcipem,158775.art,t,id,tm.html>

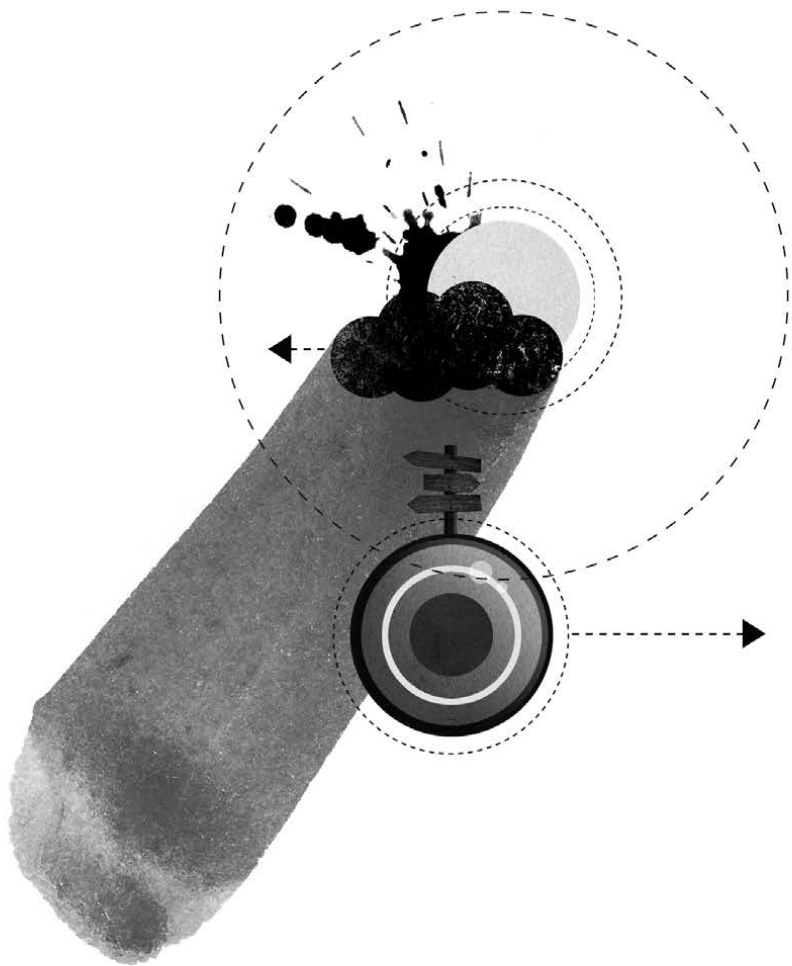
A. Domagalski, L. Kwiatkowski, *Kabaret w Polsce 1950–2000*, Kraków 2015.

NOWA RADA MUZEUM PIOSENKI POLSKIEJ W OPOLU

29 października 2015 r. Rada Miasta Opola powołała na nową kadencję (2015–2019) Radę Muzeum Piosenki Polskiej w Opolu. W jej skład weszli: **Zuzanna Dobrucka-Mendyk, Marek Hojda, Romuald Lipko, Piotr Mielec, Jan Młotkowski, Jan Poprawa, Tymoteusz Pruchnik, Magdalena Turowska-Kowalczyk i Witold Zembaczyński**.

7 grudnia 2015 r. odbyło się pierwsze zebranie Rady, w czasie którego funkcję przewodniczącego Rady powierzone Janowi Poprawie. Zastępcą przewodniczącego wybrana została Magdalena Turowska-Kowalczyk. Funkcję sekretarza Rada powierzyła Tymoteuszowi Pruchnikowi. Rada przedyskutowała i przyjęła do wiadomości informację dyrektora Muzeum Polskiej Piosenki Jarosława Wasika dotyczącą prac związanych z uruchomieniem wystawy stałej Muzeum w Amfiteatrze Tysiąclecia oraz innych, bieżących planów MPP.

W zebraniu uczestniczyła Dorota Michniewicz-Rybarz, naczelnik Wydziału Kultury i Turystyki Urzędu Miasta Opola.



POŻEGNALIŚMY

ADAM GALAS (1952–2015)

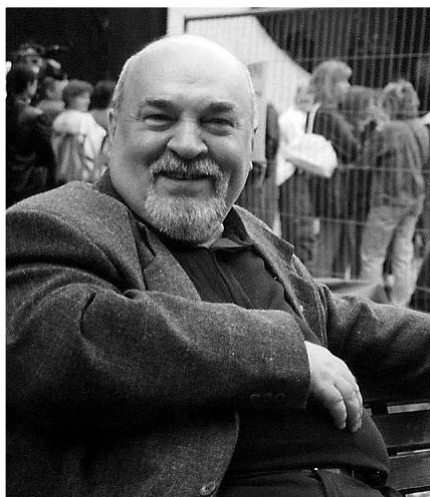


Adam Galas, fot. J. Poprawa

Jeden z najpopularniejszych „pracowników zaplecza” polskiej estrady. Działacz, impresario, dusza każdego towarzystwa. Mistrz rozwiązywania spraw skomplikowanych. W latach 70. i 80. XX w. pracował w Krakowie, współtworząc jedną z największych i najbardziej cenionych „stajni koncertowych” tych lat – Agencję Koncertową Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego w Krakowie. Jego zasługą było m.in. wprowadzanie w profesjonalny obieg artystyczny i handlowy zespołów i solistów ze środowiska studenckiego (Wały Jagiellońskie, Pod Budą *etc.*). Współorganizował festiwal w Jarocinie (1987). Z czasem został managerem wielkich „firm” estradowych. Współpracował z zespołami Krzak, TSA, Dżem i in. W XXI w. był długoletnim managerem popularnej grupy Perfect.

Red.

ADAM HALBER (1948–2015)



Adam Halber, fot. J. Poprawa

Harcerz, absolwent politechniki. Pracował jednak jako dziennikarz, był też czynnym politykiem. W latach 70. i 80. ubiegłego wieku był jednym z pierwszych w Polsce praktyków i popularyzatorów dyskoteki (autor drugiego w historii polskiego piśmiennictwa książkowego opracowania na temat tego nowego wówczas w Polsce zjawiska kulturowego). W latach późniejszych pracował przede wszystkim jako dziennikarz. Zasłużył się dla piosenki polskiej wieloletnią współpracą z Polskim Radiem i Rozgłośnią Harcerską. Na łamach tygodnika „Angora” publikował przez wiele lat popularyzatorski cykl *Jak powstają przeboje?* (realizując też jego wersję radiową). Był posłem na sejm I i II kadencji. W latach 1997–2003 był członkiem Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji. Był miłym, dowcipnym, lubianym kolegą.

Red.

ZBIGNIEW KALEMBA (1936–2015)



Zbigniew Kalemba, fot. J. Poprawa

Absolwent Państwowego Liceum Muzycznego w Katowicach oraz PWSM w Katowicach (obecnie Akademii Muzycznej), w klasie fortepianu pod kierunkiem prof. Zbigniewa Śliwińskiego. Studia ukończył w 1961 r. (ale pierwsze jego kompozycje zostały nagrane w 1954 r. przez Orkiestrę Polskiego Radia w Katowicach). Współpracował jako solista i kompozytor z orkiestrami Jerzego Haralda, Stefana Rachonia. Jako pianista – solista, współpracował z Państwową Filharmonią Śląską w latach 1960–1969, występując na wielu prestiżowych festiwalach krajowych i zagranicznych. W latach 1965–1977 był liderem Zespołu Tanecznego Polskiego Radia w Katowicach METRUM. W latach 1982–1990 pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Państwowej Operetki Śląskiej w Gliwicach, gdzie wraz z zespołem zrealizował 24 premiery, sprawując kierownictwo artystyczne 12 spektakli. Pragnąc rozszerzyć tradycyjny repertuar operetkowy, w 1984 r. utworzył Scenę Eksperymentalną. Pierwszą premierą tej sceny było widowisko muzyczne Edwarda Bogusławskiego *Sonata Belzebuba* na pod-

stawie sztuki Ignacego Witkiewicza. Ponadto w 1983 r. w wyniku jego starań powstało Policealne Studium Wokalno-Baletowe, działające przy Operetce Śląskiej, kształcące adeptów scen muzycznych.

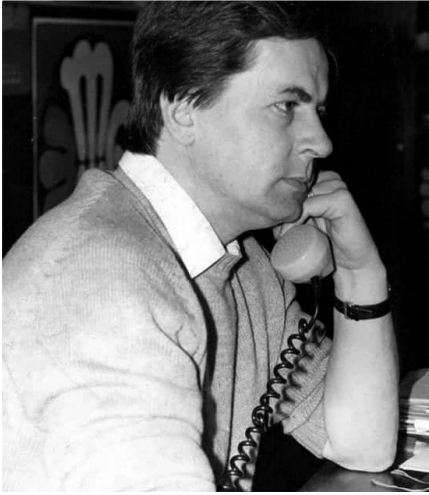
W 1959 r. rozpoczął działalność pedagogiczną, obejmując funkcję dyrektora Społecznego Ogniska Muzycznego w Tychach, prowadząc jednocześnie klasę fortepianu. W latach 1962–1969, zatrudniony w Państwowym Liceum Muzycznym w Katowicach, prowadził zespoły o profilu rozrywkowym oraz uczył fortepianu. Dalsza działalność pedagogiczna począwszy od 1968 r. wiąże się z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach (obecnie Akademią Muzyczną). Z jego inicjatywy powstało Studium Muzyki Rozrywkowej (1968), rok później zostało przekształcone w jedyny w kraju samodzielny Wydział Muzyki Rozrywkowej. Przez 12 lat pełnił funkcję dziekana wydziału i kierownika Katedry Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. Prowadził równocześnie klasę aranżacji i kompozycji. Wśród jego absolwentów znajdują się Andrzej Zubek, Jerzy Jarosik, Sławomir Kulpowicz, Stanisław Sojka i inni.

Big-Band PWSM pod jego dyrekcją wystąpił na wielu znaczących festiwalach jazzowych: Jazz Jamboree (1976), Praga (1977), Reno (Nevada 1978), Berkeley (California 1978), Norymberga (1979). W 1983 r. uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego. Z katowicką uczelnią był czynnie związany do 2002 r.

Red.

STANISŁAW NOWOTNY (1940–2015)

Znany i ceniony animator kultury. Studiował prawo w Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 1964–1969 kierował studenckim klubem ZSP „Od nowa” w Poznaniu. Od 1970 r. był związany z Estradą Poznańską; w latach 1970–1974 jako wice-



Stanisław Nowotny, fot. arch.

dyrektor, w latach 1974–1979 jako dyrektor naczelny. W późniejszym czasie (1979–1991) pełnił funkcję dyrektora Zjednoczonych Przedsiębiorstw Estradowych w Warszawie. W kolejnych latach był też dyrektorem gabinetu ministra w rządzie premiera Waldemara Pawlaka (1993–1995), doradcą premiera Włodzimierza Cimoszewicza (1996–1997), a także dyrektorem Biura Służby Cywilnej. W ostatnich latach życia był członkiem zarządu Fundacji Zakłady Kórnickie.

W pamięci środowisk związanych z piosenką i estradą zapisał się przede wszystkim jako inicjator i szef Międzynarodowej Wiosny Estradowej w Poznaniu (1976–1980), imprezy przenoszącej na polski zetatygowany świat kultury rozrywkowej – zachodni wzorzec i model działalności impresaryjnej. Kierowana przez niego Estrada Poznańska była jednym z największych impresariatów estradowych w kraju. Jej potencjał stanowili artyści tej miary co Mieczysław Fogg, Krzysztof Krawczyk, Urszula Sipińska, Zdzisława Sośnicka, Krystyna Prońko, Grażyna Łobaszewska, zespół Homo Homini, Andrzej i Eliza, Cygański

Zespół Pieśni i Tańca Roma czy Kabaret Tey. Za całokształt działań związanych z udanym wprowadzeniem impresariatu Stanisław Nowotny wyróżniony został na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu statuetką Karolinki.

Red.

MARIOLA PLATTE (1956–2015)



Mariola Platte, fot. arch.

Pisarka, poetka, eseistka, felietonistka i autorka tekstów piosenek. Studiowała filologię polską i upowszechnianie kultury (ze specjalizacją filmoznawstwo) na Uniwersytecie Gdańskim. Pracowała w zespołach redakcyjnych czasopism „Ziemia Ostródzka”, „Perła Mazur”, wydawała pismo „Dość”. Swoje utwory publikowała w czasopismach „Gazeta Olsztyńska”, „Dziennik Pojezierza”. Współpracowała z rozgłośnia olsztyńską Polskiego Radia.

W środowisku piosenki artystycznej najbardziej znana ze współpracy z zespołem Czerwony Tulipan. Była autorką programu poetyckiego *Nas-troje i nie-pokoje*, nagrodzonego na

Targach Estradowych w Łodzi. Wspólnie ze Stefanem Brzozowskim napisała komedię muzyczną *W naszym domu* (prapremiera w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie w 1994 r., reż. Artur Hofman). We wrześniu 2007 r. w teatrze w Grudziądzu prezentowano spektakl Ireneusza Betlewicza i Marioli Platte *Dokąd* (Grupa Autorska „Dokąd”).

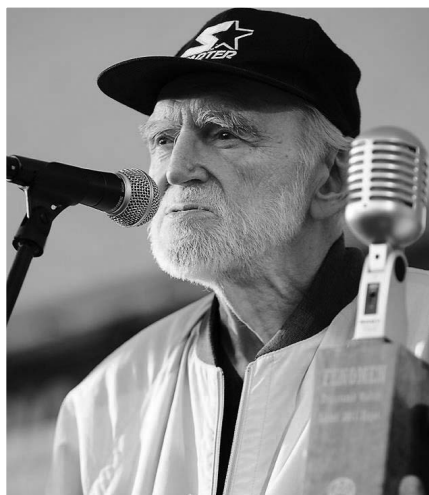
Dorobek pisarski: *Cztery pory życia* (Olsztyn 1989); *Jedynie co mam... czyli Pięć lat współpracy z Czerwonym Tulipanem* (Gierzwałd 1993); *Czekam na miłość. Wybór wierszy i piosenek* (Gierzwałd 1996); *Kiedy zima ma się ku wiosnie... Wybór wierszy i piosenek* (Warszawa 1997); *Dusze mgieł. Wybór wierszy i piosenek* (Gierzwałd 2003); *Najpiękniejsze żniwa. Wybór wierszy* (Ostróda 2006); *Dotyk – menu miłości. Wybór wierszy z lat 1984–2008* (Ostróda 2008). Wiersze Marioli Platte zamieszczono też w zbiorze *Otwarte okno. Antologia poetów i pisarzy Oddziału Warmińsko-Mazurskiego Stowarzyszenia Autorów Polskich w Ostródzie* (Ostróda 2008), *Harmonia Dusz. Antologia poezji współczesnej*, a także *Antologia poetów wsi. Słowa na między przysiadły...* (Warszawa 2012).

W latach 2001–2006 była prezesem Warmińsko-Mazurskiego Oddziału Stowarzyszenia Autorów Polskich z siedzibą w Ostródzie.

Angażowała się w działalność agroturystyczną. Od 1981 r. mieszkała we wsi Gierzwałd (w gminie Grunwald), gdzie przez wiele lat prowadziła gospodarstwo agroturystyczne „Plattówka”, które zdobyło liczne nagrody i wyróżnienia. W ostatnich latach m.in. „Róża Powiatu” ostródzkiego (2009), laur II Międzynarodowych Targów Turystyki Wiejskiej i Agroturystyki w Kielcach (2012). Była prezesem i aktywną działaczką Warmińsko-Mazurskiego Stowarzyszenia Agroturystycznego. Była też autorką informatora *Zapraszamy na wieś. Warmia i Mazury* (Olsztyn 2000).

Red.

FRANCISZEK WALICKI (1920–2015)



Franciszek Walicki, fot. arch.

Jedna z trójmiejskich gazet napisała o Franciszku Walickim: „Gdyby żył w Stanach, to byłby legendą, milionerem i stawiano by mu pomniki”, tymczasem jego odejściu z ziemskiego padole największy ogólnopolski dziennik nie raczył poświęcić nawet kilku agencyjnych linijek. Znak czasu? A może fakt, że ten jeden z najwybitniejszych animatorów kultury w powojennej Polsce całe życie poświęcił tak niepoważnym dziedzinom jak jazz i rock and roll?

Zasługi Franciszka Walickiego mimo tego medialnego incydentu są dość powszechnie znane, przypomnę więc je tylko w telegraficznym skrócie. Zaczynał jako współorganizator dwóch pierwszych festiwali jazzowych, jakie odbyły się za żelazną kurtyną (1956–1957). Za jego sprawą powstały trzy sztandarowe zespoły naszego wczesnego rock’n’rolla – Rhythm & Blues (1959), Czerwono-Czarni (1961) i Niebiesko-Czarni (1962). To on wymyślił – nigdzie poza Polską nieużywaną – etykietę „big-beat”, którą skutecznie kamuflowano.

To dzięki jego perswazjom zespoły Breakout (1968) i SBB (1974) zmieniły swe muzyczne oblicza i odniosły bezprecedensowy sukces – gwoli historycznej prawdy wspomnieć też należy o supergrupie Bumerang, która popularności nie zdobyła. Walicki był inicjatorem kilku nowatorskich przedsięwzięć, funkcjonujących pod wspólnym hasłem „Musicorama” – pierwsze u nas pismo poświęcone muzyce rozrywkowej (1970), pierwsza polska dyskoteka (1970), kilkanaście imprez promujących nowych wykonawców rockowych i jazzowych (1968–1977). On wymyślił i merytorycznie czuwał nad wielkimi rocznicowymi imprezami: *Old Rock Meeting* (1986), *Przeżyjmy to jeszcze raz* (1987) i *Trzy dekady polskiego rocka* (1991). Poza tym był aktywnym publicystą, autorem kilku książek i kilkadziesiątu przebojów, a także utalentowanym malarzem. Bez specjalnego ryzyka można stwierdzić, że był gigantem – człowiekiem-institucją przez trzy dekady maczającym palce we wszystkim, co się działo na polskiej estradzie.

Franciszka Walickiego poznałem jako surowego cerbera, który podczas koncertu Niebiesko-Czarnych, z Niemenem i Klenczonem w składzie, jakimś cudem wypatrzył mnie w tłumie i wyrzucił ze starego Teatru Letniego – chwilę wcześniej dostałem się tam, skacząc przez płot, bo nie stać mnie było na bilet. Gdy spotkaliśmy się po raz wtóry, on był już managerem podziwianej grupy Breakout, a ja speszonym nastolatkiem redagującym rubrykę muzyczną w lokalnej gazecie. Mimo znacznej różnicy wieku, nie wspominając już o pozycji, potraktował mnie wtedy z serdeczną życzliwością i doprowadził do wywiadu, o który bezskutecznie starało się wielu bardziej dorosłych dziennikarzy. Od tamtej chwili byliśmy w stałym kontakcie – niedługo potem debiutowałem w jego dyskotekę Musicorama. Naszych zażyłych relacji nie zachwiał nawet fakt, że później aktywnie wojowałem z systemem, którego podwaliny on właśnie stworzył. Z cza-

sem dotarło do mnie, że przyświecały nam te same cele, a różnice zdań wynikały raczej z odwiecznego konflikt pokoleń. Stosowaliśmy odmienne metody pracy z artystami, mieliśmy diametralnie różne poglądy na wiele spraw, ale śmiem twierdzić, że w sumie więcej nas łączyło, niż dzieliło.

Franciszek jak mało kto rozumiał zasady funkcjonowania show-biznesu i doskonale w nim się poruszał. Pomagała mu w tym przeogromna wiedza, solidne wykształcenie i kindersztuba, wyniesiona z wojska dyscyplina, ale też zagadkowe czasem kontakty. Do każdego przedsięwzięcia przygotowywał się ze sztabową precyzją i niczego nie pozostawiał przypadkowi. Każdy ruch miał przemyślany, każde słowo wyważone i to nawet gdy miał świadomość, że ociera się o śmieszność. Kilka lat temu wyznał, że w szufladzie czeka jego nekrolog, który zredagował. Gdy nadszedł ten czas, okazało się, że był o rok straszny niż powszechnie uważano – szachrajstwo uratowało go podobno miało przed wcieleniem do Armii Czerwonej.

Franciszek Walicki jazz i rock traktował ze śmiertelną powagą, co nie ułatwiało mu kontaktów z artystami, a mimo to, a może dlatego, cieszył się wśród nich ogromnym szacunkiem. Popularyzację tej muzyki uważał za swą dziejową misję. Rock był dla niego czymś więcej niż rytmem, nutami i słowami. Uważał, że to idea mogąca zmienić świat. Świącie wierzył w ustrój, jaki nastał po wojnie, ale widząc, jakim deformacjom uległ on w praniu, postanowił coś z tym zrobić. Uznał, że wprowadzając na nasz rynek najnowsze wynalazki burzliwie rozwijającej się cywilizacji Zachodu, nada systemowi bardziej ludzkie oblicze. Jak mu udawało się przekonać partyjny beton do tych obcych nam ideowo pomysłów – pozostanie jego słodką tajemnicą, ale trzeba przyznać, że imponował niecodzienną skutecznością. W latach późniejszych, gdy „nasza” Muzyka Młodej Generacji „wywróciła” polską estra-

dę do góry nogami, jego samego spychając na ubocze, najpierw bacznie obserwował, co i jak robimy, a potem serdecznie nam kibicował. Pamiętam, z jakim zapalem i znanstwem, za każdym razem gdy się spotkałiśmy, komentował twórczość artystów, z którymi pracowałem – lubił Dżem i Martynę, doceniał umiejętności Krzaka i Cytrusa oraz samozaparcie Proletaryatu. Gdy wydaliśmy płytę *Proceder*, zadzwonił z prośbą, by pogratulować TSA, a twórczością Psio Crew był wręcz zauroczony.

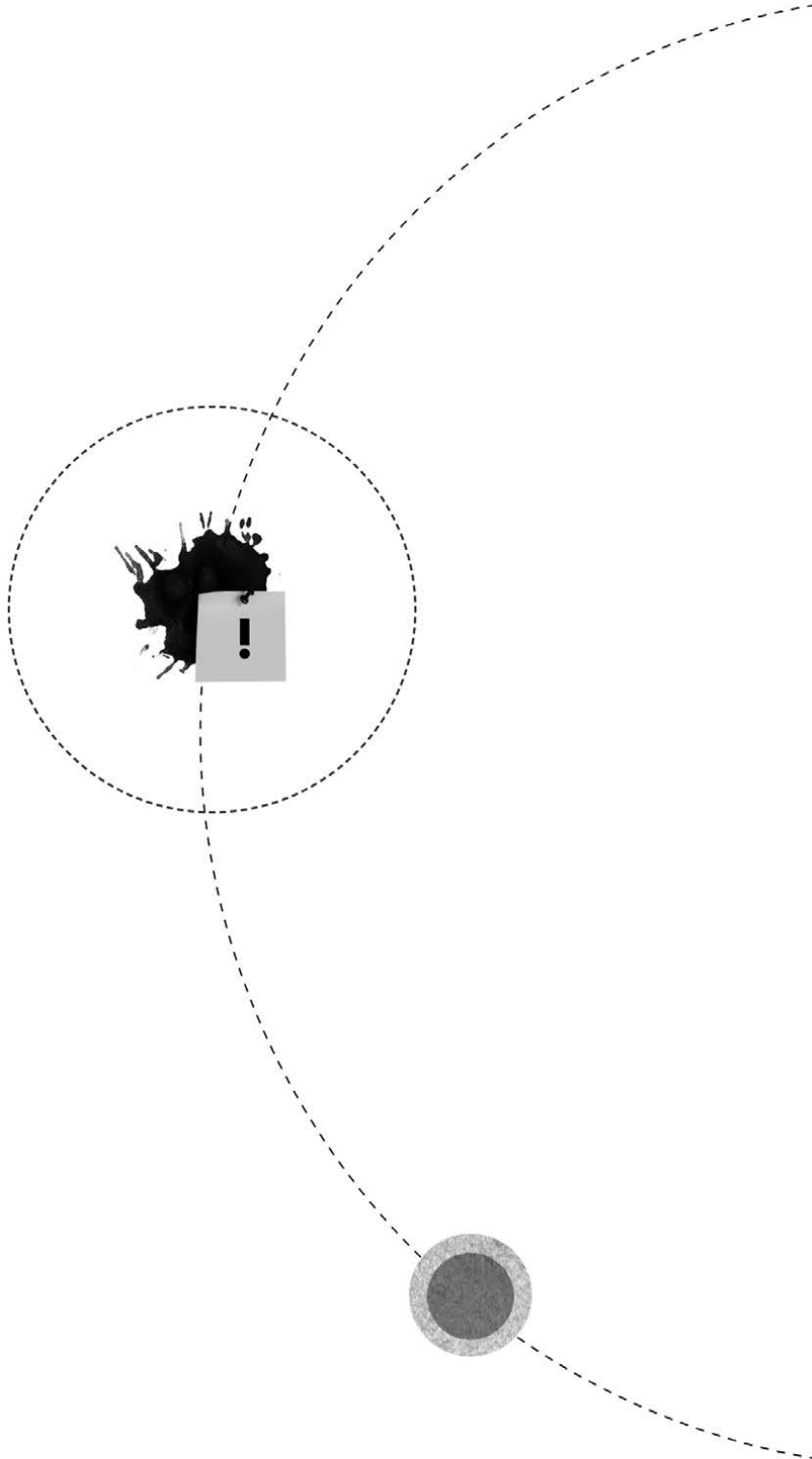
Franciszek Walicki był wizjonerem mającym, w pewnym sensie, obsesję na punkcie postępu. Ciągłe szukał nowej muzyki, odkrywał nowe lądy, szukał nowych wyzwań. Gdy Tadeusz Nalepa nagrał pierwszą swą płytę bluesową, uznał, że to krok wstecz i szczerze miał mu

to za złe. Do ostatnich swych dni starał się trzymać rękę na pulsie i bacznie obserwował wszystko, co się dzieje w muzycznym świecie. Od lat nie krył przy tym swego rosnącego przygnębienia, ponieważ idee, w których ulokował tyle nadziei, na jego oczach ulegały erozji, przemijały z wiatrem. Bolał nad upadkiem kultury, komercjalizacją sztuki i tym, że we współczesnym świecie miejsce idei zajęła żądza pieniądza.

Trzy lata przed śmiercią Franciszek doprowadził do wznowienia swych rozszerzonych i przeredagowanych wspomnień. W pierwotnej wersji nosiły one tytuł *Szukaj, burz, buduj*, a w tej ostatniej: *Epitafium na śmierć rock'n'rolla*.

Marcin Jacobson





6.

WYDAWNICTWA I PUBLIKACJE



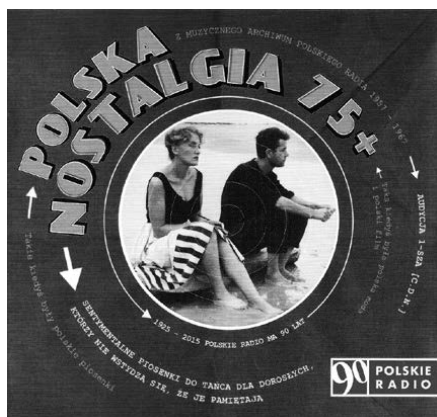
Tomasz Teleśnicki

OSOBLIWOŚCI FONOGRAFICZNE

Fonografia jest zbyt ważną dziedziną sztuki i gospodarki, by traktować ją niepoważnie. A niepoważne byłoby zafałszowanie rzeczywistości w tej dziedzinie. Boimy się ograniczenia spowodowanego dramatyczną przewagą cen płyt nad ich merytoryczną wartością. Nawet Muzeum Polskiej Piosenki, które stara się stale kompletować bieżący zestaw tytułów, jakie ukazały się w Polsce, nie ma możliwości dotarcia do większości płyt uważanych przez ich wydawców za „produkt”. Potraktujemy więc od tego roku tę sferę kultury piosenki jak – produkt. Producenci mają środki na promocję. Jeśli pokryją koszty, „Piosenka” będzie do ich dyspozycji (na specjalnych stronach).

Ale wiemy też, że w niecałkowicie jeszcze skapitalizowanej Polsce ukazują się też często wydawnictwa płytowe, za którymi stoi marzenie debiutanta lub offowego artysty, potrzeba lokalnej społeczności albo nawet jakaś misja edukacyjna. Te wydawnictwa są zwykle niskonakładowe, realizowane z własnym (nieopłacalnym!) wysiłkiem. Nie pisze o nich nawet lokalna gazeta. Dla takich płyt na naszych łamach jest i będzie miejsce. Niekoniecznie dlatego, że to dzieła artystycznie wybitne (raczej nie), ale dlatego, że interesują nas marzenia, potrzeby i misja.

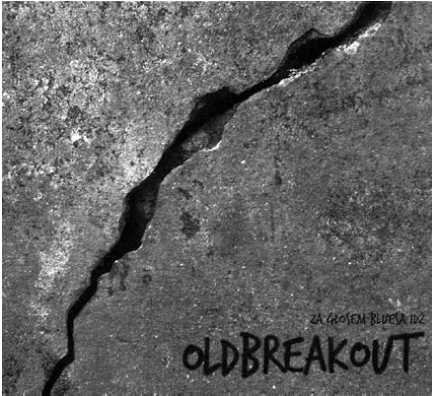
Marzyciele, odnotujcie to, co nagraliście, na łamach „Piosenki”.



POLSKA NOSTALGIA 75+. AUDYCJA PIERWSZA (Polskie Radio, PRCD 1915)

Jubileusz swego dziewięćdziesięciolecia Polskie Radio podkreśliło w wielu for-

mach. Jedną z nich to zapoczątkowany cykl płyt z piosenkami z archiwum PR. Pierwsza płyta cyklu zmieściła nagrania z lat 1957–1967, jakich dla PR dokonali popularyści w owych latach: Marta Mirska, Sława Przybylska, Rena Rolska, Hanna Rek, Zbigniew Kurtycz, Ludmiła Jakubczak, Kalina Jędrusik, Violetta Villas, Katarzyna Boveri, Krystyna Konarska, Piotr Szczepanik, Irena Santor i Maria Koterbska. Wyboru dokonał p. Arek Stegenka, opatrując wydawnictwo dość aroganckim podtytułem „sentymtalne piosenki do tańca dla dorosłych, którzy nie wstydyją się, że je pamiętają”. Do wydawnictwa dołączono 40-stronicową książeczkę z opowieściami o zgromadzonych utworach i wykonawcach. W niej szczególnie cenna i ciekawa opowieść Lucjana Kaszyckiego o superprzeboju *Pamiętasz była jesień*.



OLD BREAKOUT, *Za głosem bluesa idź* (M-D-M, MDM 0109)

Niesłabnąca popularność grupy Breakout – choć od lat nie ma już tego zespołu – skłoniła młode warszawskie wydawnictwo M-D-M do wsparcia pomysłu weteranów najsłynniejszej naszej bluesowej kapeli. Założona przez nich grupa Old Breakout zaczęła z powodzeniem działalność koncertową. I nagrała całkiem przyjemną płytę. Jak dawniej – są na niej teksty Bogdana Loebła, dwa ze starą muzyką Tadeusza Nalepy i osiem nowych, zespołowych, w tej samej bluesowej stylistyce. Trzon zespołu tworzą (przynajmniej na płycie) starzy wyjadacze: Tadeusz Trzciniński, Winicjusz Chróst, Krzysztof Dłutowski, Zbigniew Wypych i Józef Hajdasz (zmarł po nagraniu tej płyty). W nagraniach pomogli też Jacek Krzaklewski i Włodzimierz Tafel. Śpiewa Kazimierz Pabiasz, bardzo wiarygodnie.

KUBA DIDUCH, *Poezja szeptana* (Wydawnictwo Muzyczne Beskid, Lipinki)

Przybywa artystów w Beskidzie Niskim. Oto pierwsza płyta Kuby Diducha. Płyta wydana przez nieznanne jeszcze wydawnictwo z Lipinek, nagrana i masterowana w Papaya Studio Ra-v Boniśniaka (też w Lipinkach). Na płycie 13 autorskich utworów Diducha juniora i je-



den skomponowany przez jego ojca, jednego z symboli muzycznych tego terenu. Nie jest to twórczość porywająca, nie rokuje nadziei na kasowy sukces. Ale niczego nie udaje, jest najwyraźniej skromna, schłodna, osobista, autentyczna. Pobudza ciekawość, co też będzie z młodym Diduchem.



KATEDRA, *Zapraszamy na łąki* (Vintage Records & Katedra)

Fryderyk Nguyen jest wrocławianinem, który od kilku lat z mozolem „przebija się” przez skorupę estradowego establishmentu. Umie wiele. Już jako piętnastolatek zdobył wyróżnienie na konkursie w Dzierżoniowie, od pewnego zaś czasu zakłada i prowadzi

zespoły, z których ostatni to właśnie Katedra, nagrodzona w opolskiej giełdzie studenckiej i wyróżniona na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. Niewiele z tego wynika, bo muzyka nagrana przez Katedrę, choć brzmi porządnie, nie ma niemal żadnych znamion oryginalności. Tak grali w młodości dzisiejsi sześćdziesięciolatekowie. Zobaczymy, czy dzisiejsi melomani będą gustować w takim nowym retro, czy może raczej Nguyen dostanie szansę, by zaśpiewać coś ciekawszego. A umie wiele. Wydawnictwo wsparte przez Radio Wrocław.



Dedicated to Jerzy Wójcik (Radio Kraków, RK018)

Dwupłyty album dedykowany Jerzemu Wójcikowi, zmarłemu ćwierć wieku temu, ale wciąż pamiętanemu twórcy kapeli Little Ole Opry (1980). Ten zespół – zrodzony przez legendarną grupę Zdrój Jana – był jednym z pierwszych polskich wykonawców bluegrassowych. Sam Wójcik, niezwykle banjolista i miłośnik Dylana, zostawił po sobie archiwalne nagranie (dokonane w 1980 r. w bielskim Studio Filmów Rysunkowych). Zostało ono odtworzone po 25 latach na jednej z dwóch płyt tego zestawu. Druga płyta zawiera kompozycje Wójcika w wykonaniu

Krystyny Święcickiej-Wójcik i grupy Kraków Street Band (Łukasz Wiśniewski, Piotr Grzaślewicz, Tomasz Kruk, Robert Kapkowski, Tomasz Drabik, Piotr Żelasko, Miłosz Skwirut, Adam Partyka). W nagraniu pomogli też śpiewem Natalia Kwiatkowska, Bartosz Przytuła i Andrzej Sikorowski. Nagranie tej części wydawnictwa dokonane zostało w studio Radio Kraków (Wojciech Gruszka, 2015).



KAMILA DAUKSZA, Taka Tumba (wydawca nieznanym, produkcja, miks i mastering: 3PM Studio)

Pierwsza płyta Kamili Dauksza, odkrycia ostatnich sezonów konkursowych w Polsce. Nie czekając na zainteresowanie profesjonalnych firm fonograficznych, opolanka (studiująca też w Katowicach) sama pokonała przeszkody dzielące amatora od płytowego debiutu.

Atuty Kamili Dauksza są liczne: duża sprawność, wielka muzykalność, świetna prezentacja (co na scenie nie jest bez znaczenia). Dodatkowym atutem jest własny repertuar. Większość jej rówieśniczek śpiewa evergreeny – a Dauksza ma własne piosenki, które napisała wspólnie z ojcem, Dariuszem (także akompaniującym jej gitarzystą). Ta płyta nie gwarantuje jeszcze sukcesu, ale musi zwrócić

uwagę na artystkę wciąż odnoszącą sukcesy (II miejsce na 51. Studenckim Festiwalu Piosenki Krakowie!).

Nagrania zrealizowali Radosław Wocial i Michał Warmuzek.



JARZĄBEK & JURKIEWICZ, *Lublin – Ostrava 0:30. Piosenki Jaromira Nohavicy* (Wydawca Studio „fanfara” Lublin)

Czar pieśni Jaromira Nohavicy działa także w Lublinie. Nie tak dawno Łukasz Jemiola wykorzystał je do świetnej edukacyjnej zabawy z dziećmi. Obecnie dwaj dojrzały mężczyźni Adam Jarząbek (piosenkarz) i Jarek Jurkiewicz (gitarzysta) nagrali sympatyczną płytę z ośmioma piosenkami mistrza z Ostrawy. Wykonali te pieśni ze zrozumieniem i męską czułością, jakby przekraczając do tej pory dość powszechną opinię o własnej artystycznej wartości. Co warto podkreślić – na płycie pojawiły się nazwiska nowych tłumaczy Nohavicy (Jerzy Marek, Jarosław Gugąła, Adam Jarząbek, M. Tekiel, Ś. Szpak, M. Tekiel – imiona trzech ostatnich niestety skryte za inicjałami).

Nagrania porządnie zrealizowane przez Lecha Pukosa w Gunslinger Studio. Patronat Radia Lublin.



OFENSYWA BRUNETÓW, *Czarna – złota jesień* (wydawca nieznan, nagrania w MJ STUDIO)

Ofensywa Brunetów to skromna grupa działająca na Lubelszczyźnie, uczestnicząca od kilku lat w lokalnych konkursach „piosenki artystycznej”. Tworzą ją: Maciej Dziewulski, Bogdan Nowak, Łukasz Maziarczyk, Kinga Popytak i Piotr Orzechowski. Ale mimo kilku lokalnych sukcesów zespół kojarzy się przede wszystkim przez dowcipną (i absurdalną) nazwę oraz imponującą brodę wokalisty Maziarczyka. Repertuar zespołu jest przykładem udomowionej „poezji śpiewanej”, w której muzyka jest dość banalnym akompaniamentem do wierszy poetów większych (Leśmian, Kasprowicz) i własnych (teksty pisze Bogdan Nowak, on też jest głównym kompozytorem nagrań materiału). Płyta powstała przy pomocy środków Urzędu Miejskiego w Zamostciu.

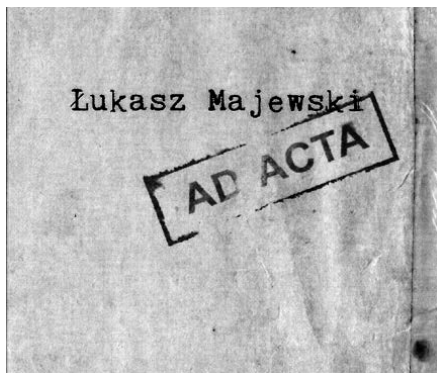
NASTIA SMIRNOVA, *Meandry uczuć* (wydawca nieznan, nagrania własne)

Pan Zbigniew Poliszczuk prowadzi w Grudziądzu cenioną szkołę piosenki. W ubiegłym roku pochwaliła się ona kolejnym grudziądzkim talentem, spod ręki profesora Poliszczuka wyrosłym. To Nastia Smirnova, maturzystka o sporych możliwościach głosowych. Młoda

adeptka piosenki wydała na płycie sześć amatorsko nagranych piosenek, przeciętnie wykonanych. Na konkursach (np. Łąźnia w Radomiu) Smirnova robiła jednak lepsze wrażenie. Obecnie adeptka studiuje w Toru-



niu, co rokuje kolejny krok w doskonaleniu. Ale i tę samopromocję odnotowujemy, może za jakiś czas talent młodej artystki dojrzeje...



ŁUKASZ MAJEWSKI, *Ad acta* (wydawca nieznanym, numeracja ręczna: ŁM/2015/001)

Łukasz Majewski jest dziś jednym z najważniejszych polskich bardów. Jego dość długa kariera – choć nie doprowadziła do masowej popularności – wyniosła go do czołówki w dziedzinie bodaj czy nie najważniejszej

dla polskiej estrady artystycznej. Teksty Majewskiego są dowcipnie proste, piękne i mądre, skrojone na ludzki oddech i pojemność jednorazowej pamięci słuchacza. I być może dlatego – właściwie bez jakiegokolwiek oprawy widowiskowej – koncerty Majewskiego są zazwyczaj wzruszającymi spotkaniami ludzi, którzy chcą się ze sobą podzielić niezwykłością własnego zwykłego życia... Tę płytę Łukasz Majewski nagrał poza ukształtowanym w Polsce systemem fonografii i dystrybucji. Niech się czują zawstydzeni wszyscy udawani „antysystemowcy”, zapędzający się na grzędziska polityki i chałtury... Nagrania dokonał w Studio 33 Mariusz Wilke. On też towarzyszył śpiewającemu poecie na gitarach i basie. Dwanaście skromnych autorskich piosenek dało jedną z najmilszych płyt ubiegłego roku.



TEATR PIOSENKI MŁYN, *Wystuchaj błażna, kiedy śpiewa* (Teatr Piosenki „Młyn”, Hrubieszów 2014)

Jedyny krążek nieco starszy na tej liście prowincjonalnych wydarzeń. Ale droga z Hrubieszowa daleka, płyta dotarła do Krakowa dopiero w połowie 2015 r. (dystrybucja towarzyska, oczywiście). W Hrubieszowie działa od dawna Teatr Piosenki. Przed pięcioma laty wydał on pierwszą płytę (*Piosenki z miastecz-*

ka H.). Teraz wiemy, że powinna wzbudzić czujność i radość: oto prawdziwie artystyczna przygoda!

Płyta jest składanką piosenek z hrubieszowskich spektakli. Autorami ich są: Maciej Łyko, Andrzej Pakuła, Adam Szabat, Tomasz Brudnowski. Wykonują je: Małgorzata Bielecka, Monika Jarmoszczuk, Maria Łyko, Katarzyna Sowierszenko-Gil, Mateusz Kłak i wspomniani już Tomasz Brudnowski, Maciej Łyko, Andrzej Pakuła i Adam Szabat (na nagraniu także lubelski gitarzysta Waldemar Kondraciuk). Piękna dokumentacja życia i marzeń hrubieszowskiej inteligencji artystycznej.

Nagrania zrealizował Tomasz Brudnowski, opieką otoczyła agencja artystyczna Bruno, medialnie wsparło hrubieszowskie radio RTU i portal Lubiehrubie.



WIOSZCZANIE 1915 (Stowarzyszenie Rozwoju Promocji Gminy Sękowa)

Setna rocznica wielkiej i tragicznej Bitwy pod Gorlicami stała się dla społeczności Gorlic i Beskidu Niskiego impulsem dla wielu wydarzeń edukacyjnych i artystycznych. Ukazały się książki przybliżające historię sprzed stu lat, odbyły się inscenizacje (m.in. wielkie widowisko w najważniejszym gorlickim kościele).

Przygotowana też została, nagrana i wydana ta właśnie płyta. Składają się na nią pieśni związane z Bitwą, odtworzone z archiwaliów, w kilku językach. W bitwie walczyli i ginęli po obu stronach Polacy, Rusini, Niemcy, Rosjanie i inni. Ich cmentarze zalegające cały Beskid Niski są ewenementem. I – miejmy nadzieję – przypomnieniem, do czego może doprowadzić Europa poróżniona...

Całość nagrali „Wioszczenie” (Natalia Górka, Mirosław Bogoń, Ra-v Boni Boniśniak, Bogusław Diduch i Tomasz Kubala). Z nimi gościnnie wystąpili także Małgorzata Wilczyńska, Grzegorz Mazur i Vladimir Stockman. Jest to pełne niedoskonałości, ale całkiem niezwykle wydarzenie. Naukowym opiekunem projektu był dr Piotr Gryglaszewski, artystycznie zaopiekował się nim Bogusław Diduch.

Nagrania dokonane zostały w Papaya Studio w Lipinkach, zrealizował je Ra-v Boni Boniśniak. Całość ukazała się w bardzo eleganckiej formie, z 50-stronicową książeczką. Inicjatywę materialnie wsparły władze Małopolski.

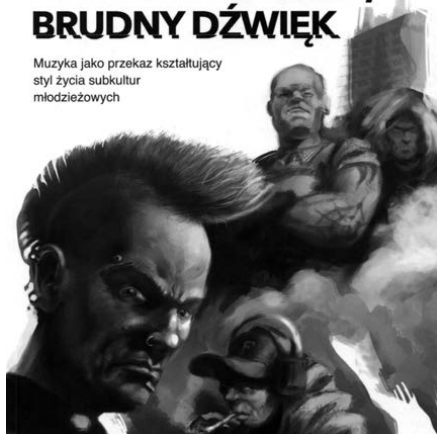
Tomasz Teleśnicki

NOWE KSIĄŻKI W MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

Michał Jan Lutostański

BRZYDKIE SŁOWA, BRUDNY DŹWIĘK

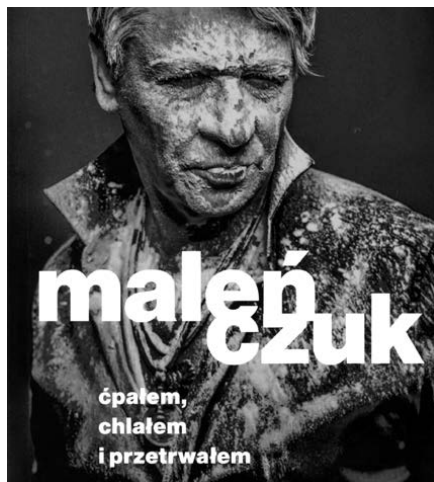
Muzyka jako przekaz kształtujący
styl życia subkultur
młodzieżowych



Michał J. Lutostański, *Brzydkie słowa, brudny dźwięk. Muzyka jako przekaz kształtujący styl życia subkultur młodzieżowych* (Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015)

Michał J. Lutostański, doktor nauk społecznych, rozumie muzykę jako przekaz mający wyraźny, choć nie zawsze uświadamiany przez odbiorców, wpływ na kształtowanie się ich stylu życia, zwłaszcza jeśli mówimy o subkulturach młodzieżowych. Książka podzielona jest na trzy części tworzące spójną merytorycznie całość. Pierwsza część publikacji poświęcona jest przyjętej w pracy metodologii oraz modelom komunikacji między muzykami a słuchaczami. W części drugiej autor omawia na przykładzie ośmiu zespołów (przynależących do subkultury: metali, hip-hopowców, punków i skinheadów) rolę nadawcy oraz analizuje teksty piosenek tychże twórców, postrzegając je jako źródło przeka-

zu określonych treści społecznych i kulturowych. Część trzecia obejmuje charakterystykę odbiorców-słuchaczy tychże przekazów oraz stanowi próbę skonstruowania idealnych modeli członków subkultur młodzieżowych. W zakończeniu książki autor zawarł próbę odtworzenia schematu przekazu komunikacyjnego między nadawcami a odbiorcami. Autor w *Przedmowie* pisze: „Niniejsza książka ma za zadanie m.in. dostarczyć dane popierające tezę o istnieniu subkultur”. Przyjęta w pracy teza jest ważna o tyle, że wielu współczesnych badaczy kultury neguje fakt ich egzystencji. Dodatkowo książka jest materiałem o tyle cennym, że przedstawia wyniki przeprowadzonych przez autora badań, nie stanowiąc tym samym wyłącznie teoretycznych rozważań, którym brakuje odzwierciedlenia w otaczającej nas rzeczywistości.



Maciej Malańczuk w rozmowie z Barbarą Burdzy, *Malańczuk. Ćpałem, chlałem i przetrwałem* (Czerwone i Czarne Sp. z o.o. S.K.A., Warszawa 2015)

Malańczuk jako koneser odmiennych stanów świadomości, kolekcjoner rozmaitych używek,

zbieracz narkotycznych wizji. W następnej kolejności – artysta, wokalista, gitarzysta rockowy i wielbiciel (choć to pojęcie do Maleńczuka nie wydaje się akurat szczególnie pasować) awangardowego jazzu. Obrazoburca, kontestator i komentator polskiej rzeczywistości i „życzliwości”, człowiek „[...] z właściwościami”. Podtytuł książki *...ćpałem, chlałem i przetrwałem...* zdaje się sugerować, że przetrwanie napawa artystę szczególnego rodzaju dumą, co – jeśli weźmiemy pod uwagę ilość i częstotliwość przyswajanych używek – może faktycznie rodzić pewien entuzjizm.

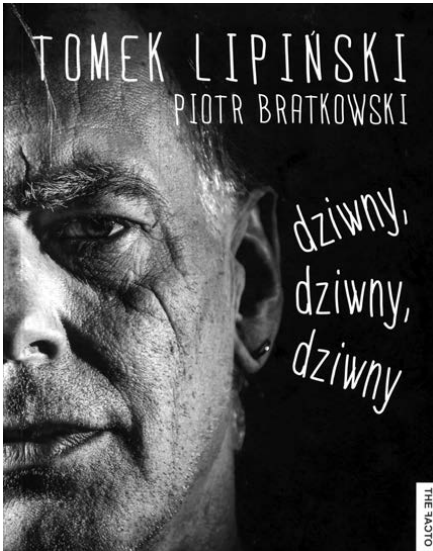
Wyłaniający się z rozmowy z Barbarą Burdzy portret Maleńczuka nie jest w żaden sposób szczególny. Artysta nie powiedział o sobie nic więcej ponad to, co doskonale wszyscy wiemy, a konstatacja widniejąca na tylnej okładce książki: „Nikt jeszcze w Polsce nie opowiedział tak szczerze o swoich nałogach”, wydaje się wyłącznie chwytem marketingowym i to w dodatku tanim. To, co w książce jest szczególnie cenne i interesujące, to znajdujący się między wyrzuceniami Maleńczuka obraz polskiej codzienności, której artysta był świadkiem od lat najmłodszych. Różnic społecznych i kulturowych, zachodzących w Polsce przeobrażeń, sposobu postrzegania otaczającej nas rzeczywistości oraz polskiej mentalności. Ten właśnie aspekt wydaje się największą wartością dodaną książki.

Rafał Podraza, *Helena Majdaniec. Jutro będzie dobry dzień* (Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o., Warszawa 2015)

„Urodziłam się w 1941 roku. Tatuś grał na klarnecie i głównie to skłoniło mnie do zajęcia się muzyką, tym bardziej że sukcesy odnosiłam już jako mała dziewczynka” – Helena Majdaniec – gwiazda polskiego big-beatu. Dla jednych spełniona i szczęśliwa, dla innych na zawsze pozostanie postacią tragiczną. Obraz



wielobarwnego życia artystki wyłania się w książce ze wspomnień m.in. Ireny Jarockiej czy Czesława Niemena. Helenę Majdaniec wspomina w książce niemal siedemdziesiąt osób, którym dane było poznać artystkę. Opowieść o jej życiu jest nie tylko cukierkowym portretem. Poza entuzjastycznymi i serdecznymi opiniami padają też słowa krytyki, nierzadko surowej. O Majdaniec opowiadają m.in. Wojciech Korda, Irena Jarocka, Czesław Niemen, Katarzyna Gaertner, Jacek Nieżychocki, Karin Stanek i Franciszek Walicki – ojciec polskiego big-beatu, czy Małgorzata Majdaniec – ukochana bratanica piosenkarki. Osobny rozdział w książce Rafała Podrazy stanowi zapis rozmowy przeprowadzonej przez Daniela Kossaka zaledwie kilkadziesiąt godzin przed niespodziewaną śmiercią artystki. Stanowi szczerze, choć niezamierzone podsumowanie życia, z którym ani przez sekundę nie zamierzała się rozstać.



Tomek Lipiński, Piotr Bratkowski, *Dziwny, dziwny, dziwny* (De Facto, Warszawa 2015)

Książka, będąca zapisem rozmowy Piotra Bratkowskiego z Tomkiem Lipiński, rozpoczyna się słowami: „W takich opowieściach jak zawsze w pewnym momencie pojawia się ten dyżurny garaż, w którym kilku zbudowanych nastolatków próbuje wydobywać pierwsze dźwięki z jakichś badziwnych instrumentów”. Wyłaniający się z tej rozmowy obraz artysty to jednak nie tylko wizerunek muzyka rockowego, lidera i współzałożyciela takich zespołów jak Tilt, Brygada Kryzys czy Fotoness. To przede wszystkim historia Lipińskiego, znajdująca swoje odzwierciedlenie w zmieniających się polskich realiach, opowiedziana z punktu widzenia 60-letniego dziś mężczyzny. Historia chłopaka z dobrego warszawskiego domu, który mówi o swoich rodzicach, młodzieżowym buncie, popełnionych w życiu błędach, depresji, kobietach i swojej drodze do muzyki. *Dziwny, dziwny, dziwny* to książka, która w odczuciu artysty ma przeczytać obrazowi „Lipińskiego jako legendy punk rocka”, a pokazywać człowieka, dla którego mu-

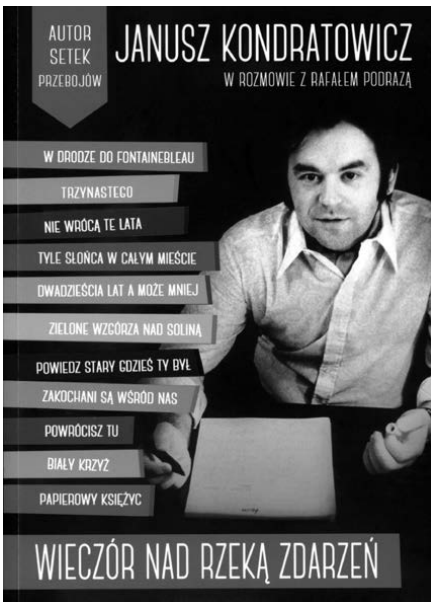
zyka jest jednym z najważniejszych sposobów komunikowania się ze światem. Tym, co może w książce „uwierać”, to Bratkowski – jest go nieco za dużo w książce, która przecież jest nie o nim.



Fiolka Najdenowicz, *Głośny śmiech* (Sophisti Sp. z o.o., Warszawa 2015)

Prosta, przyjemna, bezpretensjonalna. Autobiografię Fiolki Najdenowicz można przeczytać w jedno popołudnie. Brak w niej zadęcia, roszczeniowości czy rozżalenia na to, że – jak czytamy na okładce – „Byłam gwiazdą, zostałam bezdomną wolontariuszką”. Opowieść jednego z najlepszych polskich głosów lat 90. jest pełna humoru i dystansu. Zarówno do samej siebie, jak i wszystkiego i wszystkich wokół. *Głośny śmiech* to książka, w której znajdziemy barwne opisy koncertów, kulturalnych plotek, rautów, spotkań, ale także zmagania ze zwyczajną codziennością – brakiem pieniędzy, poszukiwaniem pracy, międzyludzkimi

relacjami. Mimo zgromadzonych przez Fiolkę doświadczeń z kart książki wygląda kobieta pełna ciepła, energii, optymizmu oraz ciekawości świata i ludzi. Na jednej z ostatnich stron książki czytamy: „[...] jako buddystka wierzę w to, że jedyną rzeczą, jaką zabiorę z tego świata, są moje wrażenia w umyśle”.



Janusz Kondratowicz w rozmowie z Rafałem Podrazą, *Wieczór nad rzeką zdarzeń* (Oficyna R, Szczecin 2015)

Janusz Kondratowicz – twórca ponad dwustu przebojów (z siedmiuset napisanych utworów) tworzących dziś kanon polskiej muzyki rozrywkowej. Jest autorem tekstów do takich piosenek jak *Tyle słońca w całym mieście*, *Powrócisz tu*, *Biały krzyż*, *Zaopiekuj się mną*, *Zielone wzgórza nad Soliną*, *Trzynastego* czy *Powiedz stary gdzieś ty był*. W rozmowie z Rafałem Podrazą Kondratowicz maluje obraz swojego dzieciństwa i młodości, swoich fascynacji przyrodą oraz życia nierozwal-

nie splecionego ze słowem. Jest to opowieść o drodze do poezji i o jej pisaniu. O Warszawie, ukochanych Bieszczadach i ludziach, z którymi współpracował: Annie Jantar, Irenie Jarockiej, Krzysztofie Klenczonie czy Władysławie Szpilmanie. Przysłowiową wisienką na torcie tej pozycji są liczne zdjęcia, teksty piosenek oraz rękopisy tekstów – zmieniane, poprawiane, pokreślone; a także nieco kulturalowych ploteczek z muzycznego świata. Kondratowicz w wywiadzie z Marią Szablowską przyznał kiedyś: „[...] dobra piosenka nie zna granic, nieważne, z jakiego nurtu pochodzi, ważne, żeby była dobrze napisana i niosła jakąś myśl”, co zdaje się być także myślą przewodnią książki.



Jan Kanty Pawлуśkiewicz w rozmowie z Waławem Krupińskim, *Jan Kanty Osobny* (Wydawnictwo Literackie Sp. z o.o., Warszawa 2015)

Jan Kanty Pawлуśkiewicz – kompozytor wielkich przebojów. To pierwsze skojarzenie, jakie nasuwa się każdemu, kto postać Jana Kantego kojarzy. I nie trudno się dziwić, skoro spod ręki Pawлуśkiewicza wyszły takie piosenki jak *Niepewność*, *Dni, których jeszcze nie znamy*, *Świecie nasz* czy (nagrodzona ostatnio) muzyka do filmu *Papusza*. Pawлуśkiewicz to artysta związany z Piwnicą pod Baranami i Teatrem STU, założyciel legendarnego zespołu Anawa.

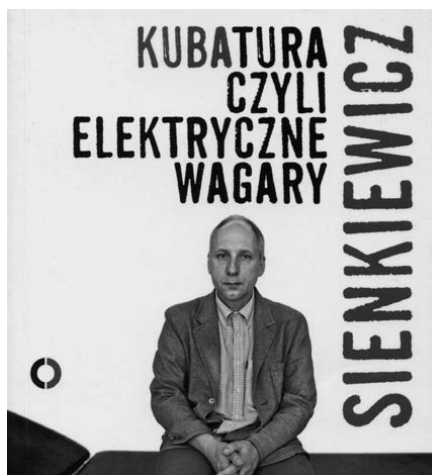
Pojawiające się na wstępie książki pytanie – i odpowiedź na nie – wydają się świetnie odzwierciedlać osobowość artysty: „Jak sądzisz, czy po tym, jak przegadamy parędziesiąt godzin, powstanie prawdziwy obraz Jana Kantego Pawлуskiewicza? – Będzie tak prawdziwy, jak prawdziwy jest rok 2014; za kolejne dwanaście miesięcy może już być prawdziwy inaczej”. Opowieści, rozmyślania i barwne anegdoty składają się na portret jednej z najbardziej malowniczych postaci polskiej sceny artystycznej. Portret tkany nie tylko z wątków życia twórczego i okołotwórczego, lecz także z wątków życia prywatnego. Na stronie wydawnictwa czytamy: „W błyskotliwej i ironicznej rozmowie z Waclawem Krupińskim wyłania się portret niezwykle kompozytora, wokalisty, malarza, twórcy żel-artu, architekta, «górola z pnioka» – innymi słowy postaci, która zaskoczy polską kulturę jeszcze nie raz”.



Marcin Wilk, *Tyle słońca. Anna Jantar – Biografia* (Wydawnictwo Znak, Kraków 2015)

Marcin Wilk, rocznik 78., dziennikarz i publicysta, miłośnik książek, autor bloga „Wylizczanka.eu – O literaturze ze wszystkich stron”. Wydawnictwo właśnie jemu zaproponowało napisanie biografii piosenkarki, licząc, że spojrzy na Annę Jantar człowiek młody, nie-

pamiętający rozkwit jej kariery i popularności. Marcin Wilk rozmawiał z bliskimi Anny Jantar: mamą Haliną Szmeterling, córką Natalią, znajomymi, przyjaciółkami, kolegami z branży. I z tych rozmów, czasem bolesnych, stworzył obraz artystki mądrej, dojrzałej, niezależnej. Kobiety, która nie bała się ryzykować i podejmować trudnych decyzji. Książkę wzbogacają niepublikowane wcześniej materiały: listy, dokumenty, fotografie. *Tyle słońca* jest także obrazem polskiej sceny muzycznej lat. 70, siermiężnego PRL-u, który polscy artyści ubarwiali, mimo iż musieli zmagać się z absurdami szarej codzienności.



Kuba Sienkiewicz, *Kubatura, czyli elektryczne węgry* (Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2015)

Kubatura, czyli elektryczne węgry jest czymś więcej niż tylko suchą autobiografią lidera Elektrycznych Gitar. Jest również formą literackiej mozaiki, pełnej osobistych refleksji autora na temat świata. Kuba Sienkiewicz wraca pamięcią do czasów swojego dzieciństwa i młodości, opowiada o życiu zawodowym piosenkarza i autora tekstów, a jednocześnie

lekarza neurologa. Szczepke pisze o muzyce, zainteresowaniach i życiowych sukcesach, ale także o niepowodzeniach i porażkach. „Błądzenie jest rzeczą ludzką” – twierdzi przeciw Kuba Sienkiewicz i z dystansem podchodzi do tematu swoich uzależnień i chałturzenia w centrach handlowych. Tytułowe wagary odnoszą się do ucieczki Sienkiewicza od intensywnej pracy lekarza, dyżurów, wizyt domowych w kierunku estradowej odskocznicy, od przewidywalności do czegoś nie całkiem realnego. Ponieważ artysta nie potrafi ostatecznie wybrać, którą drogą podążyć, próbuje łączyć, ograniczać i szukać proporcji. Splot medycyny i estrady oraz ironiczne poczucie humoru autora sprawiają, że książka zainteresuje nie tylko fanów Elektrycznych Gitar.



Jan Pietrzak, *Śmiech i złość* (Biały Kruk, Kraków 2015)

Śmiech i złość Jana Pietrzaka to zbiór felietonów publikowanych na przestrzeni lat 2008–2015 na łamach „Tygodnika Solidarność” oraz „Dziennika Polskiego”. Książka została wzbogacona o satyryczne ilustracje Andrzeja Krauzego, które stanowią trafne podsumowanie niedługich felietonów autora. Tematyka podejmowana przez Pietrzaka oscyluje wokół

problemów służby zdrowia, edukacji, a także poprawności w polityce historycznej, często – co sugeruje felietonista – uzależnionej od stosunków międzynarodowych. Śmiech i złość stanowi krytyczne spojrzenie na kraj, w którym – jak śpiewa Łona – „Władza nie głaszcze, raczej myśli, jak cię zarznąć”. Wieloletni artysta Kabaretu pod Egidą stawia przed czytelnikami obraz ojczyzny pełnej oszustów, ludzi skorumpowanych, dążących do szybkiego wzbogacenia się kosztem innych osób. Autor z niektórymi tematami nie potrafi się rozstać, co widać na przykład w krytyce skierowanej do polskiej drogówki, której fotoradary rozsiane są po bezdrożach całego kraju. Książka Pietrzaka – ze względu na formę krótkich felietonów – może być czytana na wrywki.



Jacek Fedorowicz, *Będąc kolegą kierownikiem...* (Świat Książki, Warszawa 2015)

W *Będąc kolegą kierownikiem...* znany satyryk powraca do czasów swojej młodości. Z zainteresowaniem opowiada o pierwszych kontaktach z radiodbiornikiem Blaupunkt. Radio, któremu zresztą autor zadedykował książkę, jest istotnym elementem opowieści. Fedorowicz wspomina powojenne audycje, w których można było zetknąć się z zagranicznymi

hitami, ale też zwraca uwagę na wszechobecność piosenek masowych. Opisuje swoje pierwsze programy, w których mógł spełniać się jako satyryk. W *Będąc kolegą kierownikiem...* przedstawia także losy rysowników związanych ze „Szpilkami”, prezentując kwestie warsztatowe twórców, opisując wspólną pracę nad przygotowaniem żartów. Jacek Federowicz znalazł się wśród twórców publikujących na łamach tego czasopisma, a praca ta stanowiła całkiem przyzwoite źródło zarobkowania. Książka stanowi interesujący opis czasów, w których kombinowanie było na porządku dziennym (owo „kombinowanie – jak pokazuje Federowicz – rozciągało się od kwestii podatkowych do spraw gastronomicznych). *Będąc kolegą kierownikiem...* pełne anegdot i komicznych zdarzeń stanowi doskonały przykład twórczości Jacka Federowicza.



Kamila Drecka, Halina Kunicka. Świat nie jest taki zły (Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2015)

Świat nie jest taki zły to niezwykle emocjonalna i wzruszająca podróż w przeszłość z prawdziwą damą polskiej piosenki. Kamila Drecka w rozmowie z Haliną Kunicką namalowała szczerzy obraz kobiety, matki, żony i przede wszystkim niezwykle wrażliwej i skromnej artystki. Już we wstępie piosenkarka podkreśla, że nie uważała się nigdy za gwiazdę.

Zawsze liczyła się dla niej tylko publiczności, do której szacunek ma wręcz zakodowany. Kunicka opowiada o swojej karierze w interesujący i oryginalny sposób. Nie wstydzi się tego, że miewała ogromną treść i średnio przepada za swoim przebojem *Orkiestry dęte*. „Trzeba przyjmować rzeczywistość taką, jaka ona jest. Jeżeli nie mam na nią wpływu, to nie będę się tym stresować” – taką filozofią artystka kieruje się przez całe życie i dzięki temu jest osobą pogodzoną z losem. Nawet wtedy, kiedy wspomina swoje małżeństwo z Lucjanem Kydryńskim, mówi o oswojeniu się z odejściem ukochanego mężczyzny, a etap choroby i umierania to tylko dopełnienie miłosnej deklaracji. Mimo tak osobistych i emocjonalnych wyznań Kunicka cały czas pozostaje nadzwyczaj dyskretna i uważna. *Świat nie jest taki zły* – „Słowa tej piosenki są mi bliskie. Odnalazłam w nich siebie i staram się tego trzymać, pracuję nad tym, choć to nie jest łatwe” – mówi w książce Kunicka.



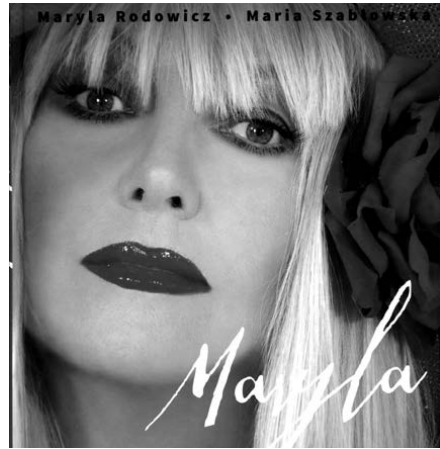
Kamil Wicik, Leszek Gnoiński, Wojciech Wojda, Farben Lehre. Bez pokory (Wydawnictwo SQN, Kraków 2015)

Książka *Farben Lehre. Bez pokory* Kamila Wicika, napisana przy współpracy z Leszkiem Gnoińskim, jest zapisem walki Wojciecha Wojdy o kształt i istnienie jednego z bardziej

charakterystycznych zespołów punkowych końca lat 80. Półka grupa powstała w 1986 r., w czasie kiedy dostęp do instrumentów nastęrczał młodym, niezależnym muzykom wiele problemów. Punk był gatunkiem, na który w okresie PRL-u nie spoglądano zbyt przychylnie, co znajduje potwierdzenie w wypowiedziach muzyków pojawiających się w książce. Zdarzało się, że bezkompromisowość grupy (zwłaszcza w tekstach wyśpiewywanych przez Wojdę) stanowiła problem, ponieważ nierzadko kończyła się ona zakazem koncertowania. Książka Wicika pokazuje, jak ważnym miejscem dla zespołów niezależnych był festiwal w Jarocinie, gdzie przed ogólnopolską publicznością mogli zaprezentować wypracowywany w garażach i lokalnych ośrodkach kultury repertuar. Wspomnienia Wojciecha Wojdy – lidera Farben Lehre – przedstawiają środowisko, w którym najważniejsza była pasja i chęć działania według punkowej zasady DIY (*Do It Yourself*), pieniądze natomiast stanowiły ubogi dodatek. W *Bez pokory* znalazło się miejsce na szczerość – autor umieścił w niej nie najlepsze oceny pierwszych płyt, dzięki którym czytelnicy dostrzegą niełatwą drogę w kształtowaniu się grupy. Kamil Wicik przedstawił zespół, który mimo personalnych przepychanek, kłopotów finansowych, a nawet tragicznych wydarzeń, potrafił przetrwać.

Maryla Rodowicz, Maria Szablowska, Maryla. Życie Marii Antoniny (Wydawnictwo Burda Publishing Polska, Warszawa 2014)

W najnowszej książce o niekwestionowanej królowej polskiej piosenki znalazły się nie tylko rozmowy Marii Szablowskiej z najbliższymi członkami rodziny, muzykami, współpracownikami i fanami Maryli Rodowicz, wielokrotnie w dowcipny i pełen dystansu sposób komentowane przez artystkę. *Maryla. Życie Marii Antoniny* to także wyjątkowy album,

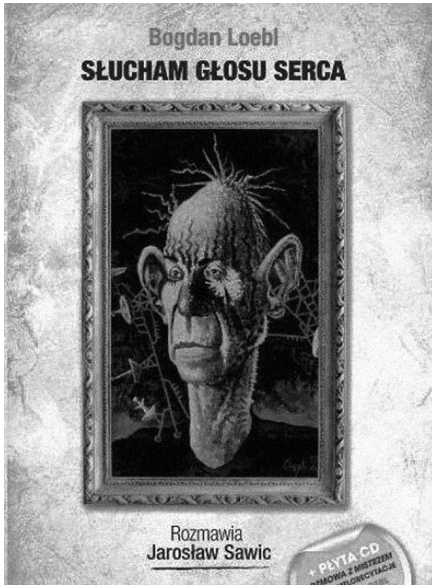


zawierający liczne niepublikowane wcześniej fotografie, fragmenty artykułów prasowych, wycinki z gazet, skany listów i tekstów piosenek oraz dokumenty z prywatnego archiwum piosenkarki. W publikacji znalazło się nawet miejsce dla przepisu na jej słynne kołduny litewskie. *Maryla. Życie Marii Antoniny* to niezwykła, wielogłosowa opowieść o wielkiej artystce, podziwianej przez kilka pokoleń, przedstawiona przez bliskie jej osoby, pełna anegdot, wzruszających wspomnień i osobistych refleksji na temat Maryli Rodowicz. Została przedstawiona jako osoba charyzmatyczna, pewna siebie, zdeterminowana, ekstrawagancka i kochająca muzykę. Doskonale jej postać opisuje Agata Passent: „Maryla to marzenie każdego trenera: wyjątkowo utalentowana, pracowita, a co więcej, podobnie jak Serena Williams, która osiemnaście razy wygrała turnieje Wielkiego Szlema – mimo wieloletnich sukcesów wciąż ma radość z grania”. Artystka zapowiada również wydanie drugiego tomu książki o swoim życiu, bo „Maryla nie jest w stanie spocząć na laurach. I nigdy nie spocznie. W niej jest nieustanne dążenie do nowości”.

**Kaja Marchel, Karolina Roszkowiak,
Aleksandra Cichy, Łukasz Słoiński**

Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

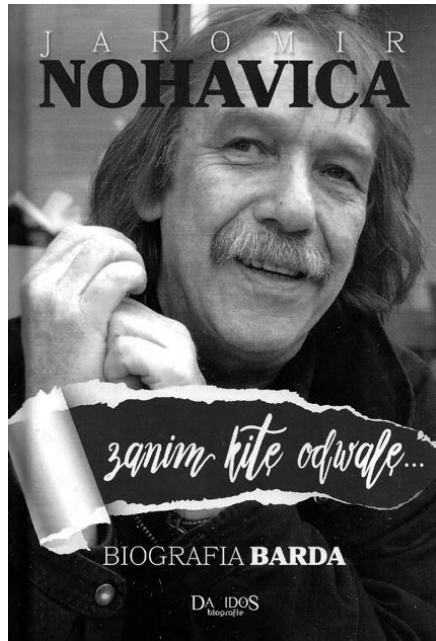
NOWE KSIĄŻKI W BIBLIOTECE JANA POPRAWY



Bogdan Loebli & Jarosław Sawic (rozmawia), *Słucham głosu serca*, Grupa M-D-M (seria wydawnicza „Autobiografie Opowiedziane”), Warszawa 2015.

Stosunkowo młode warszawskie wydawnictwo „Grupa M-D-M” inicjuje tym tomem nową serię „Autobiografie Opowiedziane”. Bardzo udany pomysł. Zapisanie wspomnień łatwiej bowiem przychodzi celebrytom niż ludziom prawdziwie twórczym. Dla nich – zwłaszcza ludzi pióra – łatwiejsza jest rozmowa, w której partner, rozmówca zwalnia bohatera od krępującego obowiązku samooceny. Ważne tylko, by był to partner prawdziwy, nie tylko operator mikrofonu... Jarosław Sawic, rozmówca znakomitego polskiego pisarza Bogdana Loebli, spełnia te wymogi. Wie, z kim rozmawia, zna meandry życia rozmówcy, jego twór-

czość. Umie też wydobyć (i zapisać bez zakłopotania) dość osobliwe czasem opinie Loebli, jego oceny ludzi wielkich i małych. A zetknął się Mistrz Loebli z wieloma, zarówno w środowisku literackim Peerelu, jak i w rodzącym się w drugiej połowie XX w. światku polskiego show-businessu. Bardzo ciekawa lektura.



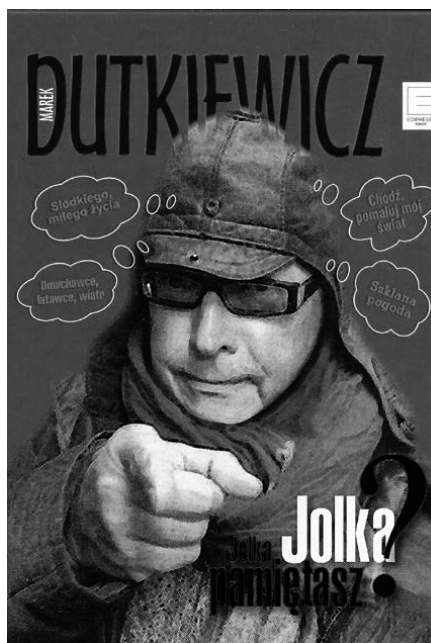
Dana Cermakova, Jaromir Nohavica. *Zanim kitę odwałę. Biografia barda*, przeł. J. Grzeszek, Wyd. Dragon, Bielsko-Biała 2015.

Kim jest Jaromir Nohavica, wie dziś pewnie każdy Polak (a na pewno każdy polski inteligent). Od kilkunastu lat artysta ten występuje w naszym kraju często i chętnie, doczekał się kilku dobrych tłumaczy własnej twórczości (Renata Putzlacher, Leszek Berger, Antoni Muracki i inni). Wielu polskich wykonawców pieśni i piosenki Nohavicy włączyło do swego repertuaru, niekiedy z rezultatem wybitnym (Andrzej Ozga, Elżbieta Wojnowska, Marian

Opania, Michał Łanuszka itd.). Kilkanaście płyt Nohavicy cieszy się popularnością, ukazują się nowe. Nie bez racji powtarza się opinię (po raz pierwszy sformułowaną na łamach „Piosenki”), że Nohavica to dziś najwybitniejszy bard Słowiańszczyzny... Książka pani Czermakowej, znanej w Czechach autorki i biografki, jest opartym na źródłach pisanych i opiniach czeskich ekspertów portretem Nohavicy jako człowieka i artysty. Niestety, z perspektywy czytelnika polskiego (choćby i zorientowanego) jest dziełem niedostosowanym do naszego rynku czytelniczego. Nie uwzględnia faktu, że nie orientujemy się wystarczająco w czeskiej specyfice, tak historycznej, jak artystycznej. Wiele w niej powtórzonych cudzych rozmów z bohaterem, niewiele refleksji nad wyjątkowością jego poezji. Może to i dobrze, dla polskich badaczy Nohavicy zostaje jeszcze sporo do zrobienia. Irytujący jest pomysł wydawcy sugerujący z okładki, iż mamy do czynienia z książką Nohavicy, nie o Nohavicy. Dodanie do polskiego tytułu fragmentu „zanim kitę odwałę” (z tłumaczenia A. Murackiego) jest nadużyciem, ściągającym poezje Jarka z podniebnych szczytów delikatności w lekkość słownictwa polskiego przedmieścia...

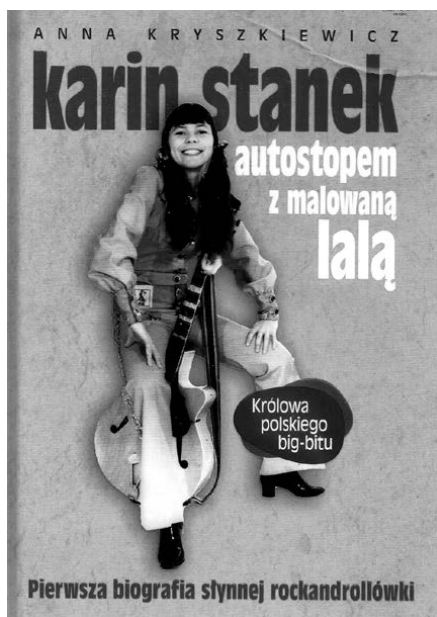
Marek Dutkiewicz, *Jolka, Jolka pamiętasz?*, EDIPRESSE Polska S.A., Warszawa 2015.

Marek Dutkiewicz wybitnym autorem piosenek jest. W środowisku polskich gwiazd estrady osadzony jest długo i mocno. Współpracował z doskonałymi kompozytorami, świetnymi zespołami i solistami. Jego dorobek jest wielki i godzien upamiętnienia. Dlatego też dobrze się stało, że spółka Edipresse Polska postanowiła wydać najpamiętniejsze teksty piosenek autorstwa Dutkiewicza. Przy okazji oddając twórcom możliwość uzupełnienia ich o materiały archiwalne, zdjęcia i opowieści z życia. Dutkiewicz autorem jest biegłym, człowiekiem dowcipnym – więc z jego autor-



skiej konferansjerki i domowych archiwaliów powstała ta książka.

Zalety tego wydawnictwa to – przede wszystkim – zebranie twórczości artysty (w dobie dzisiejszej te teksty można znajdować w internetowej czeluści, przepisane z amatorskim zapalem, często podpisane nazwiskiem wykonawcy, z całkowitym pominięciem autora). Druga zaleta – Dutkiewicza umiejętność opowiadania anegdot i dykteryjek, cecha nieczęsta (te kawałki czyta się z przyjemnością). Trzeci plus – spora liczba fotografii, które ocalają od wizualnego zapomnienia bohaterów opowiadań. Niestety niedoskonałości też jest wiele, poczynając od tematycznego rozchełstania, przez nadmiar celebryckiego lukru, aż po irytująco infantylne opracowanie graficzne. Wydane to bogato (i drogo), ale jakby wyceLOWANE w klientelę złożoną z gimnazjalistek, wychowanych na kolorowych pisemkach dla dziewcząt...



Anna Kryszkiewicz, *Autostopem z malowaną lalą*, EDIPRESSE Polska S.A., Warszawa 2015.

Pierwsza pełna biografia Karin Stanek – jak podkreślono na okładce – „słynnej polskiej rockandrollówki”. Napisała ją pani Anna Kryszkiewicz, przez kilkadziesiąt lat ściśle związana z artystką, najpierw jako fanka, później jako *sui genesis* menedżer. Przez lata zapisywała ona opowieści Stanek, gromadziła materiały archiwalne jej poświęcone. Książka powstała w oparciu o te zapiski, złączone w zgrabną całość swoistą „konferansjerką” autorki. Przyznać trzeba, że zarówno wypowiedzi Gwiazdy, jak i „dopowiedzi” jej biografki napisane są zrećnię, z talentem. To się czyta! Mnóstwo faktów, świetnie uzupełniających naszą skromną (i niejednokrotnie zakłamaną) wiedzę o piosence w PRL. Pani Kryszkiewicz najwyraźniej pozostaje pod urokiem Karin Stanek także po śmierci artystki: z książki dowiemy się więc, jak Bytom uczcił pamięć swej bohaterki (nazywając śródmiejski plac jej imieniem), jak w katowickim Teatrze „Korez”

zagrała Stanek precudna Agnieszka Wajs... Polecam.



Krzysztof Ryzlak (redakcja), **Stacja Kutno**, Kutnowski Dom Kultury, Kutno 2015.

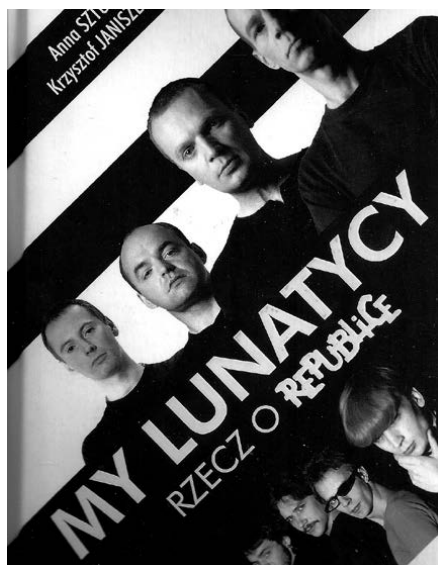
Setna rocznica urodzin Jeremiego Przybory obchodzona była zbyt dyskretnie, jakby nie na miarę tego wielkiego artysty i dzieła, jakie po nim zostało. Na szczęście rzucona przez Pana Jeremiego żartem myśl, iż mógłby zostać „honorowym starostą kutnowskim”, została podchwycona przez kutnowian, którzy w 1995 r. ozdobili Mistrza tym rzadkim (i w smutnej Polsce powiatowej niespotykanym) tytułem. W Kutnie od tego czasu odbywa się też corocznie festiwal „Stacja Kutno”, stanowiący przegląd ciągłej żywotności tekstów Przybory. Rozgrywa się konkurs artystycznej młodzieży (zapis tegorocznego znaleźć można w rozdziale 5 „Piosenki” 2015). Pomysłodawcą tego wszystkiego jest pan Krzysztof Ryzlak. Na tegoroczny festiwal „Stacja Kutno” on też przygotował specjalny album. Prześliczne wydawnictwo! Starannie przygotowane, pięknie wydane. Oszczędne w słowach (ale są wypowiedzi Konstantego Przybory, Grzegorza Wawrowskiego, przedrukowana laudacja Wisławy

Szyborskiej *etc.*). Podstawowy trzon albumu stanowią zdjęcia autorstwa Dominika Marciniaka – pożyteczna i estetyczna dokumentacja dziesięciu edycji „Stacji Kutno”. A przy okazji znalazło się miejsce na świetną promocję Kutna. Gratulacje dla Redaktora i Wydawcy!



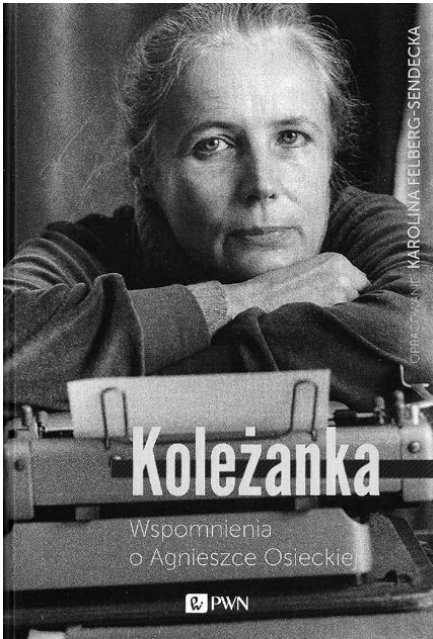
Czesław Moził & Jarek Szubrycht, *Nie tak łatwo być Czesławem*, Otwarte, Kraków 2015.

Czesław Moził pojawił się na polskiej estradzie niedawno, niespełna dziesięć lat temu. Najpierw traktowano go jako ciekawostkę, następnie jako artystę „alternatywnego”, aż wreszcie zaakceptowano jako dobrego muzyka i manierycznego wokalistę o wyjątkowo złej dykcji. Dziś Moził ma swych zwolenników, ale równie wielu sceptyków, którzy w jego osobie i niewątpliwiej aktywności dostrzegają zbyt wiele celebryckiej pozy. Książka wydana przez nieznaną krakowskie wydawnictwo może przechylić szalę na korzyść artysty. Jest to bowiem profesjonalnie zapisany życiorys człowieka, który bezustannie walczy o akceptację. Zapis jest prawdopodobnie zasługą współautora (nie wiadomo jednak dlaczego autorów jest dwóch, choć narracja biegnie w pierwszej osobie).



Anna Sztuczka & Krzysztof Janiszewski, *Lunatycy. Rzecz o Republice*, MUZA S.A., Warszawa 2015.

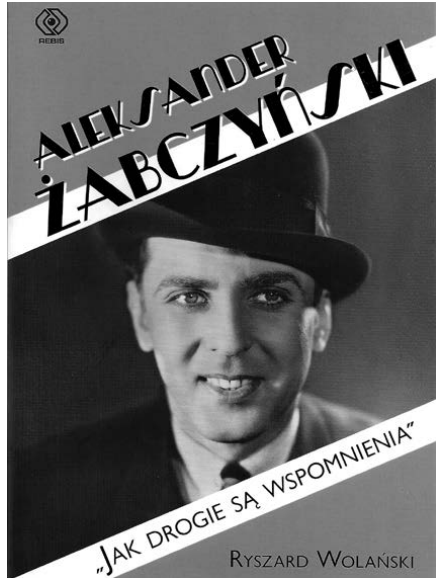
Autorzy tej książki sami przedstawiają się jako „fani Republiki od zawsze i na zawsze”. Potwierdza to niezbitnie napisane przez nich dzieło. Zebrane w nim zostały wypowiedzi kilkudziesięciu osób, w ewidentny sposób żyjących w kulcie Republiki i jej lidera Grzegorza Ciechowskiego. Kult, jak wiadomo, jest jednym z głównych sposobów przechowywania wspólnych wartości. Ciechowski i Republika nie byli jedynymi, wokół których powstały swoiste zakony (wystarczy podać przykład Jacka Kaczmarskiego). Dokucza jednak świadomość, że kult nie jest narzędziem dostępnym dla wszystkich. Co począć mają ci, którym nie dana łaska wiary lub uczucia? Książka Sztuczki i Janiszewskiego mimo wszystko jest jednak także ciekawym źródłem wiadomości i opinii dotyczących życia artystycznego w Polsce końca XX w. Dla przyszłych historyków ważne to źródło, bo ani oficjalna, ani „podziemna” literatura okresu tego i zjawiska w pełni nie przedstawia.



Karolina Felberg-Sendecka (wybór i red.), *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, PWN, Warszawa 2015.

W wysypie książek Agnieszki Osieckiej i książek o Agnieszce Osieckiej (zasłużone brawa dla dbającej o dorobek artystki Fundacji Okularnicy) ta wyróżnia się swoistą powagą. Redaktorka całości (także redaktorka wielotomowej edycji *Dzienników Osieckiej*) dokonała subiektywnego przeglądu współczesnego piśmiennictwa, by wyciągnąć zeń to, co o Osieckiej kiedyś powiedziano. Są tu więc wspomnienia i korespondencje, wypowiedzi przyjaciół i dość egzotycznych komentatorów „z oddalenia”. Podstawowy trzon książki stanowią właśnie starannie inteligentnie wybrane i sformatowane przedruki. A oprócz nich są też teksty napisane specjalnie do tego wydawnictwa przez Jana Borkowskiego, Barbarę Dziekan, Adama Sławińskiego, Annę Szałapak i Jana Wyganowskiego. Jest też piętnaście rozmów przeprowadzonych celowo do

książki przez jej redaktorkę. Całość spleciona jest fragmentami autorstwa samej Osieckiej. Wszystko znakomicie, z naukową powagą opracowane, opatrzone w przypisy, kalendarium i indeksy nazwisk. Wzorcowa robota, dzięki której i „czyta się”, i wiele dowiaduje.



Ryszard Wolański, *Aleksander Żabczyński. „Jak drogie są wspomnienia”*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2015.

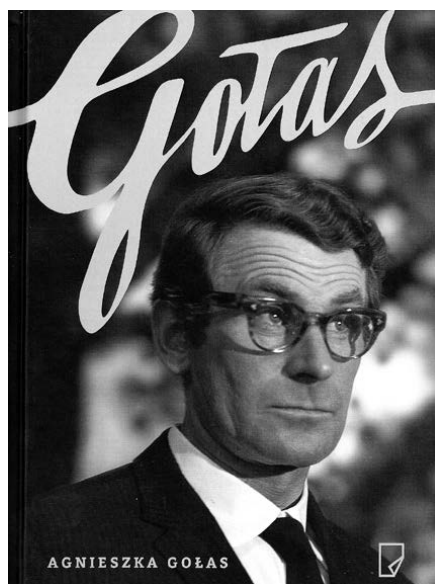
Wieloletnia praca Ryszarda Wolańskiego nad historią polskiej piosenki (szczególnie międzywojennej) przynosi kolejne osiągnięcie. Po świetnych książkach na temat Henryka Warsy (*Już nie zapomnisz mnie*), Eugeniusza Bodo (*Już taki jestem zimny drań*) i Toli Mankiewiczówny (*Jak za dawnych lat*) – zasłużony dokumentalista i biograf opisał fascynujące losy Aleksandra Żabczyńskiego. Przedwojennego amanta polskiego kina, wojennego jeńca i żołnierza, który pod generałem Andersem przemierzył pół świata, wreszcie repatrianta, który po powrocie do wyjątkowej ojczyzny

poznał smak niegodnej urzędowej podejrzliwości i wstrętnej bezinteresownej zazdrości rodaków. To historia w pewien sposób symboliczna, łącząca w jednym życiorysie sławę i niewolę, walkę i osaczający człowieka fetor dokumentów Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego. Aleksander Żabczyński (1901–1958) nie był w żadnej z uprawianych przez siebie życiowych ról postacią niezrównaną. Być może był najprzystojniejszym amantem swego kraju, ale byli więksi od niego przedwojenni aktorzy, ważniejsi oficerowie światowej wojny, odważniejsi repatrianci. I może właśnie dlatego ten życiorys wciąga o wiele mocniej niż nieustanne sukcesy albo spektakularne klęski innych?

Katarzyna Walentynowicz, Zbigniew Łapiński, *Historie również niepoważne, czyli groch z kapustą*, Bellona, Warszawa 2015.

Książkę tę zapowiadaliśmy już w ubiegłorocznej „Piosence”, drukując fragment udostępniony przez autorkę. Pani Katarzyna Walentynowicz jest cenionym warszawskim pedagogiem, który w wolnej chwili studiuje i komentuje dzieło Jacka Kaczmarskiego (jemu poświęciła pierwszą swą książkę – *Mimochodem*). Zbigniew Łapiński z Kaczmarskim kojarzony był zawsze, był przecież współnikiem jego artystycznego sukcesu. Ale w cieniu narodowego wieszczą jakby przestała być dostrzegana wielkość jego głównego muzyka, Łapińskiego właśnie. Walentynowicz napisała grube dzieło o Łapińskim widzianym odrębnie. O wybitnym polskim kompozytorze i akompaniatorze (akompaniowanie to rzadka umiejętność, której nie doświadczają nawet wybitni instrumentalisci). O wybitnej postaci polskiej kultury alternatywnej, o której nikt nie pisze, a większość o niej nie wie. W rozmowach z bohaterem książki i jego kolegami, przyjaciółmi i współpracownikami jawi się np. „kultura studencka” lat 70. Albo bliższy naszym czasom samoistny wysyp rozmaitych „warsz-

tatów piosenkarskich”, sprawiający wrażenie jakiejś samoobrony środowiska przed zarzą kulturalnego prostactwa i warsztatowej niekompetencji. Czyta się tę książkę z pewnym trudem, niestety. To wina kulturalnej autorki, która niekiedy nie umie przerwać słowotoku swych rozmówców. Ale też przyznać trzeba, że mało kto potrafi z tak wielu rozmówców, w końcu najróżniejszych ludzi, wydobyć takie słowne wspomnienia, felietony itp. Co tu dużo gadać – lektura obowiązkowa!



Agnieszka Gołas, *Gołas*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2015.

Biografie aktorów pojawiają się na naszym rynku księgarskim stosunkowo często. Czasem aż za często, pojawia się bowiem czasem obawa, czy o każdym mieszkańcu masowej wyobraźni trzeba pisać książki... Tej wątpliwości nie można mieć w sprawie Wiesława Gołasa. To aktor wybitny, człowiek nietuzinkowy. Na dodatek ważny z punktu widzenia „Piosenki”. Gołas to przecież jeden z mistrzów

zjawiska nazwanego prowokacyjnie „piosenką aktorską” (czyli aktorskiej interpretacji piosenki). Śpiewane role artysty w Kabarecie Starszych Panów czy Dudku wystarczyłyby na niejeden hymn pochwalny. Córka aktora przeprowadziła rodzinną rozmowę w sposób budzący szacunek. Lekko, ale kompetentnie. Serdecznie – ale bez rodzinnych umizgów. W tę rozmowę zgrabnie wkomponowała wypowiedzi innych. W sumie bardzo dobra książka.



Anita Koszałkowska & Jarosław Wasik (redakcja), *Festiwalowe 1001 drobiazgów*, Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole 2015.

Zadaniem każdego muzeum jest upowszechnianie. A więc nie tylko gromadzenie i przechowywanie obiektów zabytkowych (czy takich, które zabytkowe stać się kiedyś mogą). Nie tylko pokazywanie zgromadzonego dorobku. Bodaj najważniejszym z zadań jest bowiem prowadzenie edukacji w dziedzinie własnej muzealnej specjalizacji. Zwłaszcza wskazywanie wartości. Jedną z form takiej

edukacji są wydawnictwa. Miło pochwalić się kolejnym, sygnowanym przez Muzeum Polskiej Piosenki. Obok rocznika (na którego łamach notkę tę zamieszczamy) MPP ma już w swym wydawniczym dorobku edycję scenariusza (z tekstami) pamiętnego koncertu *Nastroje, nas troje* z dawnego opolskiego festiwalu. Tegoroczny KFPP też stał się pretekstem do przygotowania i wydania niewielkiej książeczki, zatytułowanej *Festiwalowe 1001 drobiazgów*. Książeczka niewielka, więc i teksty krótkie, ale rozmaite i ciekawe. Do tego mnóstwo ilustracji. Przy okazji wyjaśnienie niektórych opolskich sekretów. I świetna promocja, zarówno piosenki, jak i jej miasta Opola. Nie jest to dzieło dla muzealników czy historyków – ale dla przechodniów. Upowszechnienie potrzebne jest wśród nich.



Andrzej Domagalski & Leszek Kwiatkowski, *Kabaret w Polsce 1950-2000*, Krakowska Fundacja Teatralna, Kraków 2015.

Jedna z największych niespodzianek wydawniczych sezonu. Wielka (formatem i objętością)

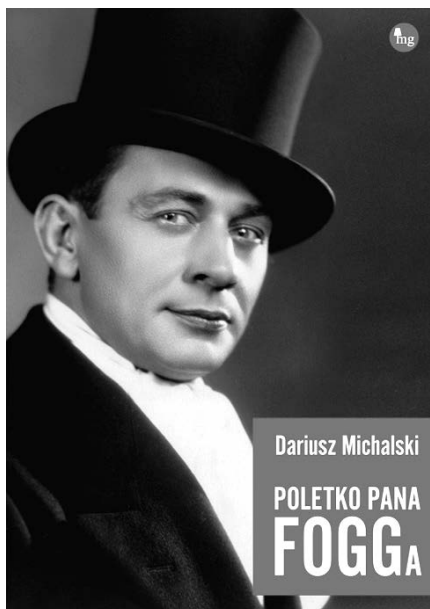
księga poświęcona polskiej sztuce kabaretowej w drugiej połowie XX w. Prac poświęconych historii kabaretu polskiego mamy już sporo, ale właściwie nikt jeszcze nie próbował ogarnąć całości zjawiska, nawet na skromnym wycinku dziejów. A już próba opisania całego półwiecza wydaje się karkołomna! Tymczasem podjęli ją dwaj outsiderzy z Krakowa, nieuczestniczący we współczesnym życiu estradowym i kabaretowym. Obaj co prawda z niego wyrosli (w latach 70. XX w. byli współorganizatorami festiwalu KIKS w krakowskiej Rotundzie). Niemniej osobiście nie uczestniczą w imprezach kabaretowych, nie publikują „fragmentów większej całości”...

Z punktu widzenia historyka książka Domagalskiego i Kwiatkowskiego ma sporo niedoskonałości i uproszczeń. Wszystko to jednak maleje wobec zdumiewającej umiejętności napisania not biograficznych, czyli *de facto* informacji – w sposób zajmujący i skłaniający do czytania. Te kilkaset stron druku to przyjemność dowiadywania się o sprawach istotnych, gdzie ich nie podejrzewaliśmy. To często uczłowieczenie znanych faktów, w otocze drugorzędnych zapewne, ale ludzkich słabostek, ciekawostek. Ale też (niestety) często uleganie autoklamiarskim wspomnieniom, snutym przez samych bohaterów haseł. Czyta się więc z przyjemnością – ale wierzy z pewną wątpliwością. Zwłaszcza gdy się spostrzeże brak haseł, które zdają się ważniejsze od części zamieszczonych. Ot, choćby z macierzystego autorów Krakowa brakło „Hefajstosa” czy „Sowizdrzała”, w latach 60. XX w. kolebki, z której w świat kabaretu, teatru czy piosenki wyfrunęli artyści tacy jak Zarycki, Długosz, Zieliński, Repetowska, Moczulski, Faber...

Dla zainteresowanych historią polskiej piosenki – książka jest źródłem ważnym. Obejmuje okres przełomu, w którym piosenka była jeszcze dzieckiem kabaretów i teatrzyków, ale już stawała się częścią profesjonalnego show-businessu. Kabarety były jeszcze przez jakiś czas

potężnym orężem telewizji, ale łoskot i huk dobiegający z dyskotek stosunkowo szybko obniżył ich „oglądalność”. Zostało więc to, co dziś nazywane bywa „kabaretem”...

W krótkiej notce, niezależnie od autorskiego niedosytu, musi być krótka pointa: tę osobliwą książkę trzeba koniecznie przeczytać! Tylko czy prywatna, niezależna i samodzielna inicjatywa wydawnicza ma dziś szanse na zapewnienie dostępu do *Kabaretu w Polsce 1950–2000?*



Dariusz Michalski, *Poletko pana Fogga*, Wydawnictwo mg, Warszawa 2015.

Najpłodniejszy dokumentalista i komentator polskiej piosenki – późną jesienią 2015 r. zaprezentował kolejne swe dzieło: historię jednego z najświetniejszych polskich artystów estradowych Mieczysława Fogga. Lista książek napisanych przez Michalskiego jest imponująca, skrupulatność – wielka. Na dodatek

wszystkiego prace swe pisze językiem dobrego dziennikarstwa (było kiedyś takie!), po prostu ciekawie. O czym przekonają czytelników „Piosenki” fragmenty historii Mieczysława Fogga, zamieszczone w rozdziale pierwszym, wśród szkiców i artykułów, z których jesteśmy dumni.

Bogusław Klimsa, *Jazz we Wrocławiu 1945–2000*, Wydawnictwo c2, Wrocław 2015.

Polskie środowisko jazzowe powoli, ale nieustannie dokumentuje swe istnienie w Polsce. W ubiegłorocznej „Piosence” chwaliliśmy wyjątkowe dzieło sędziego Krzysztofa Karpińskiego poświęcone temu, co w kraju naszym za jazz uchodziło w latach międzywojennych. Wcześniej wydawane były prace dokumentujące poszczególne środowiska polskich jazzmanów (Jan Poprawa – Kraków, Stanisław Danielewicz – Gdańsk...), stosunkowo nieliczne biografie itd. Tym razem odnotowujemy książkę (ba, księgę!) autorstwa Bogusława Klimsy, poświęconą środowisku wrocławskie-



mu. Praca ta uzupełnia świetne ubiegłoroczne wydawnictwo Wojciecha Siwka i Bogusława Klimsy *JnO 1964–2014*. Najwyraźniej działalność jazzowa we Wrocławiu otoczona jest czułym mecenatem.

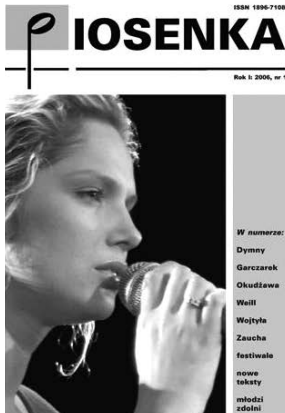
Tomasz Teleśnicki

„PIOSENKA” (2006–2008)

Pod tym tytułem ukazywał się w latach 2006–2008 kwartalnik (choć w rzeczywistości nieregularny periodyk), powstały z inicjatywy Jana Poprawy i Tadeusza Skoczka. Zespół redakcyjny „Piosenki” przez cały okres istnienia tworzyli: Jan Poprawa (redaktor naczelny), Tadeusz Skoczek, Stanisław Bukowiec (projekt graficzny, fotoskład), Waldemar Domański, Jan Kondrak i Marta Marczuk. Grono stałych współpracowników stanowili: Małgorzata Bąk (do nr 6 włącznie), Ewa Cichocka, Magdalena Doksa, Teresa Drozda (od nr 3–4), Maria Folwarska, Miłosz Kozioł, Kamila Momot (do nr 6 włącznie), Dorota Osińska, Dominik Rogalski, Bartłomiej Sala (od nr 7), Bogusław Sobczuk, Stanisław Wójtowicz i Jaga Wrońska (od nr 7).

Wydawcą nr 1–8 „Piosenki” była Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza w Bochni – Proszówkach. Tam też znajdowała się siedziba Redakcji. Ostatni z wydanych egzemplarzy (nr 9–12) zrealizowany został przez Mazowiecką Oficynę Wydawniczą. Siedziba Redakcji znajdowała się wówczas w Krakowie. Fotoskład tego tomu: Krzysztof Woźniak.

Periodyk w stałej objętości 100 stron formatu A4. Pierwszy numer czarno-biały, następne w kolorowych stronach tytułowych (okładkach). Fotografie czarno-białe. Nakład ok. 1000 egz. „Piosenka” nie znalazła się w obiegu handlowym. Jej odbiorcami byli profesjonaliści związani ze środowiskiem „piosenki artystycznej” oraz bywalcy polskich konkursów i festiwali (na których kwartalnik rozdawano).



BIBLIOGRAFIA ZAWARTOŚCI PISMA „PIOSENKA” (NR 1–12)

- [Piosenka], Czterdziesty trzeci; P.8, kol.52 [rec. 43 SFP w Krakowie]
- [Piosenka], Sejmik; P.7, kol.52, fot. [art. o inicjatywie Konferencji Dyrektorów Festiwalu]
- Andrzejewski Marek**, Zanim wszystko się stanie / Zgubił się anioł / Małe okna / Dopóki my w nas to my / Z dębowej szafy / Rozpal się ogniu / Raz na walcu / Smutny jogurt / Odchodząc dał mi różę / Parę metrów nieba / Hej, ho szybki zysk; P.3-4, kol.25, fot. [teksty piosenek]
- Andrzejewski Marek**, Zanim wszystko się stanie; P.8, kol.99 [repr. rękopisu]
- Barszcz-Bogusławski Jan**, Bang Bang; P.6, kol.83, fot. [analiza piosenki]
- Barszcz-Bogusławski Jan**, Specjalizacja; P.3-4, kol.92-93, fot. [szkic o Kazimierzu Wajdzie]
- Barszcz-Bogusławski Jan**, Ze Lwowa. „Jakby do gwiazdy dobroczynnej”; P.7, kol.79, fot. [fel. z historii „piosenki artystycznej”]
- Bąk Małgorzata**, XI Festiwal Gwiazd; P.1, kol.54-55, fot. [koresp. z Gdańska]
- Białas Anna**, Grunge – po drugiej stronie lustra; P.6, kol.48-49, fot. [szkic o gatunku muzycznym]
- Binasiak Marcin**, Analizy piosenek Wojciecha Bellona; P.8, kol.30-31, fot., nuty [analiza muzykologiczna i literacka]
- Binasiak Marcin**, Interpretacje piosenek Wojciecha Bellona; P.9-12, kol.46-49, nuty, fot. [analiza utworów „Ballada o Czešku Piekarczy” i „Bukowina I”]
- Binasiak Marcin**, Mówić prawdę... czyli „13 poetów” odsłona szósta; P.8, kol.57-59, fot. [rec. 43 SFP w Krakowie]
- Binasiak Marcin**, Quo vadis, piosenka turystyczna?; P.9-12, kol.20-24, fot. [opracowanie zjawiska społecznego i artystycznego]
- Bisztyga Paulina**, Gdy cię zostawi miłość / Musisz gdzieś tu być; P.6, kol.49 [teksty piosenek]
- Bojanowska Agnieszka**, Dymny, żongler dwusturęki; P.1, kol. 82-87, fot., il. [szkic biograficzny cz.1]
- Boroń Piotr**, Pieśń – zwierciadło dziejów; P.9-12, kol.4-7 [esej na temat hymnów polskich]
- Borowski Jacek**, Billy Bragg: Punk Rock Bard; P.5, kol.53-54, fot. [szkic]
- Borowski Jacek**, Wysoko. Nohavica a sprawa polska; P.3-4, kol.43, fot. [fel.]
- Buczek Dominika**, Z życiorysu Janusza Grzywacza; P.6, kol.6-10, fot. [szkic biograficzny]
- Budzińska Agata**, Narysuję dla ciebie aniołka / Nie mów w dzień że wciąż mnie kochasz / List malarzkiej żony; P.8, kol.33, fot. [teksty piosenek]
- Bukała Grzegorz**, Don Kichota monolog z szefem; P.9-12, kol.99 [tekst piosenki]
- Bukowiec [Stanisław] & Poprawa [Jan] & Skoczek [Tadeusz]**, Od redaktorów; P.8, kol.3 [art. wstępny]
- Bukowiec [Stanisław] & Poprawa [Jan] & Skoczek [Tadeusz]**, Od redaktorów; P.7, kol.3 [art. wstępny]
- Bukowiec [Stanisław] & Poprawa [Jan] & Skoczek [Tadeusz]**, Od redaktorów; P.6, kol.3 [art. wstępny]
- Bukowiec [Stanisław] & Poprawa [Jan] & Skoczek [Tadeusz]**, Od redaktorów; P.5, kol.3 [art. wstępny]
- Bukowiec Stanisław & Poprawa Jan & Skoczek Tadeusz**, Od Redakcji; P.3-4, kol.3 [art. wstępny]
- Bukowiec Stanisław & Poprawa Jan & Skoczek Tadeusz**, Od Redakcji; P.1, kol.3 [art. wstępny]
- Bukowiec Stanisław**, Come back: Aneta Ryncarz; P.2, kol. 44, fot [art. o piosenkarce]
- Bukowski Jerzy**, Z żołnierską pieśnią na ustach; P.9-12, kol.15-16, fot. [art. o piosence żołnierskiej]
- Chmielowski Marcin**, Prowadź nas, De La Rey!; P.7, kol.95-97, fot. [szkic o bohaterze pieśni burskiej]
- Chorążuk Bogdan**, Zegarmistrz światła; P.7, kol.12 [repr. autograf tekstu piosenki]
- Ciach Andrzej**, Przygnębnik; P.9-12, kol. 89 [wiersz]
- Cichocka Ewa**, Rodziny muzykujące; P.2, kol.55 [koresp. z Dobrego Miasta]
- Cichocka Ewa**, „Tulipan” w formie; P.7, kol.80, fot. [koresp. z Olsztyna]
- Cichocka Ewa**, Czary nad jeziorem; P.1, kol.56 [koresp. z Siemian]
- Cichocka Ewa**, Czyści jak lza; P.6, kol.70, il. [koresp. z Olsztyna]
- Cichocka Ewa**, Dobrze być artystą; P.7, kol.77 [koresp.]

- Cichočka Ewa**, Łubu dubu; P.5, kol.58-59, fot. [koresp. z Warszawy]
- Cichočka Ewa**, Pisz i śpiewaj poezję; P.6, kol.71, fot. [koresp. z Pisu]
- Cichočka Ewa**, Z Andryszczykiem po kraju; P.6, kol.59, fot. [koresp. z Kowali Oleskich]
- Cichočka Ewa**, Z Budapesztu. Polak, Węgier dwa bratanki...; P.9-12, kol.57 [koresp.]
- Cichočka Ewa**, Z Grochowic. Stachuriada; P.8, kol.69 [koresp. z festiwalu]
- Cichočka Ewa**, Żółty domek pana Grzesia; P.1, kol.29 [koresp. z Łomianek]
- Ciechowski Grzegorz**, Msza niedzielna; P.5, kol.36 [wiersz]
- Ciecieręga Wiesław**, Tam, gdzie kwiaty na kamieniach rosną; P.2, kol.52 [koresp. z Bytomia]
- Ciecieręga Wiesław**, xxx; P.3-4, kol.83 [tekst piosenki]
- Czechalski Paweł**, Z Zamościa. Zamojskie korzenie Marka Grechuty; P.9-12, kol.87-88, fot. [koresp.]
- D.T.**, Informator serwisu www.strefa.piosenki.pl; P.3-4, kol.74 [dokumentacja]
- D.T.**, Nadzieja; P.1, kol. 58, il. [koresp. z Kołobrzegu]
- Dera Katarzyna**, OPPA – rybnicki „festiwal festiwałów”; P.5, kol.79-80, fot. [rozmowa z S. Wójtowiczem]
- Dera Katarzyna**, Powiew lata w środku zimy; P.1, kol.32-33, fot. [koresp. z Rybnika]
- Długosz Leszek**, Pastorałka; P.3-4, kol.29 [tekst piosenki]
- Doksa Magdalena**, 41.SFP 2005: retrospektywa; P.2, kol.41-42 [rec. festiwalu]
- Doksa Magdalena**, Głos, który zachwyca; P.7, kol.44-47, fot. [szkic o nagraniach L. Wright]
- Doksa Magdalena**, Hip-hop a stereotypy; P.1, kol.25-26, fot. [art. o zjawisku]
- Doksa Magdalena**, Kiedyś to jest dziś istniejące inaczej; P.2, kol.18-19, przyp. [szkic o twórczości L. Długosza]
- Doksa Magdalena**, Konieczny... koniecznie; P.8, kol.6-8, fot. [szkic o Z. Koniecznym]
- Doksa Magdalena**, Nina Simone, kapłanka soulu; P.6, kol.54-57, fot. [szkic biograficzny o N. Simone]
- Doksa Magdalena**, Okudźawa, nasz Okudźawa; P.1, kol.14-17, fot. [szkic o B. Okudźawie]
- Doksa Magdalena**, Południowy ogień fado; P.33-34, kol. 46, fot. [reportaż z Portugalii]
- Doksa Magdalena**, Stypendia Miasta Krakowa; P.2, kol.53-54, fot. [koresp. z Krakowa]
- Doksa Magdalena**, Wszystko jest poezją; P.5, kol.13-17, fot. [szkic o E. Stachurze]
- Domański Waldemar**, Biblioteka; P.2, kol. 99, fot. [art.]
- Domański Waldemar**, Historia dwóch hymnów; P.9-12, kol.8-9 [historia hymnów polskich]
- Domański Waldemar**, Lekcje patriotyzmu w Krakowie; P.9-12, kol.34-37, fot. [art. o „Lekcjach śpiewania” w Krakowie]
- Domański Waldemar**, Przypadki pana Domańskiego; P.1, kol.62-64, fot. [koresp. z Krakowa]
- Domański Waldemar**, Różowa choinka; P.3-4, kol.37, fot. [publicystyka]
- Drozda Teresa**, 20 lat z „Gitarą i piórem”; P.3-4, kol.81-82 [art. O audycji radiowej]
- Drozda Teresa**, Coraz więcej przeżywam; P.8, kol.60-61, fot. [rozmowa z Łukaszem Majewskim]
- Drozda Teresa**, Na miarę / xxx / Erotyk jeszcze banalny; P.1, kol. 90 [teksty piosenek]
- Drozda Teresa**, Na ulicach Mandelsztama...; P.3-4, kol.57 [koresp. ze Szczecina]
- Drozda Teresa**, Piosenka to rebus; P.8, kol.52-54, fot. [rozmowa z Katarzyną Dąbrowską]
- Drozda Teresa**, www.strefapiosenki.pl; P.1, kol.76-77, fot., il. [art. o serwisie internetowym]
- Dworska Bożena**, A w sercu ciągle coś...; P.3-4, kol.66 [tekst piosenki]
- Dziedzic Stanisław**, Koledy ze staniąteckich kancjonałów; P.3-4, kol.33, fot. [szkic historyczny]
- Elias Agnieszka**, Wspomnienie o Christianie Belwicie; P.2, kol.72-73, fot. [koresp. z Wrocławia]
- Eysymontt Aleksandra**, Dziwny jest ten świat; P.8, kol.36, fot. [fel. o Miki Cortanie i Eldarze Djangirowie]
- Eysymontt Aleksandra**, Niziutko. Turbofolk; P.3-4, kol.42, fot. [fel.]
- Eysymontt Aleksandra**, Niziutko: Azis; P.5, kol.55, fot. [art.]
- F.M.**, Wiesław Ciecieręga; P. 3-4, kol.83, fot. [nota o autorze]
- Faber Wincenty**, Wędrówka; P.5, kol.93 [wiersz]
- Folwarska Maria**, 42. SFP; P.3-4, kol.68-69, fot. [rec. festiwalu]
- Folwarska Maria**, Bitwa bez ofiar; P.6, kol.58, fot. [koresp. z Gorlic]

- Folwarska Maria**, Debiuty to ich specjalność; P.6, kol.77 [koresp. ze Stargardu Szczecińskiego]
- Folwarska Maria**, Kwiaty i kamienie; P.7, kol.55, fot. [koresp. z Bytomia]
- Folwarska Maria**, Poczet gwiazd i gwiazdeczek OFPA; P.5, kol.72-77, fot. [opr. encyklopedyczne]
- Folwarska Maria**, Poetycka stajnia; P.3-4, kol.62 [koresp. z Dzierżoniowa]
- Folwarska Maria**, Uliczki wciąż śpiewające; P.7, kol.64-65, fot. [koresp. z Gliwic]
- Folwarska Maria**, Z Andrychowa. Przed jubileuszem; P.8, kol.68-69, fot. [rec. Festiwalu „Piostur”]
- Folwarska Maria**, Z Kędzierzyna. Donoszę uprzejmie; P.8, kol.85, fot. [rec. z festiwalu „Wrzosowisko”]
- Folwarska Maria**, Z Lublina. Ogrody Piosenek; P.9-12, kol.68, fot. [koresp.]
- Folwarska Maria**, Z Radzyna Podlaskiego. Oranżeria; P.9-12, kol. 81, fot. [koresp.]
- Gajda Krzysztof**, Jacek Kaczmarski – między pokoleniami; P.5, kol.9-11, fot. [esej]
- Gaweł Michał** (ps.), Biłgorajskie spotkania; P.2, kol.74 [koresp. z Biłgoraja]
- Gaweł Michał** (ps.), Recitale w ogrodach piosenki; P.7, kol.76-77, fot. [koresp. z Lublina]
- Gaweł Michał** (ps.), Śpiewy w głębi; P.5, kol.88 [koresp. z Wieliczki]
- Gaweł Michał** (ps.), W cieniu giganta; P.3-4, kol.64, fot. [koresp. z Andrychowa]
- Gaweł Michał** (ps.), Z Sieradza. Festiwal po przejściach; P.8, kol.71, fot. [rec. Festiwalu „Dopóki jestem...”]
- Gozdowski Krzysztof**, „Erymitaź osmotrien. Zamieczanij niet”; P.8, kol.16-21 [esej o obecności bardów rosyjskich w świadomości polskiego odbiorcy]
- Gozdowski Krzysztof**, Kim są polscy spadkobiercy tak zwanej „rosyjskiej pieśni autorskiej”?; P.8, kol. 25-29 [esej]
- Górska Katarzyna**, Z Niemiec. Panem et circenses; P.8, kol.34-35, fot. [koresp. z Niemiec]
- Grochowicz Agnieszka**, A kiedy / Witaj; P.8, kol.77 [teksty piosenek]
- Grochowicz Agnieszka**, Insomnia / (z)byt / Modlitwa lotna; P.2, kol.20, fot. [teksty piosenek]
- Grochowicz Agnieszka**, Poranne gazety / Od – do; P.7, kol.31 [teksty piosenek]
- Grochowicz Agnieszka**, Skąd / Kto wymyślił? / Sprostowanie / Amnezja / A gdy dotarłeś do Itaki...; P.5, kol.64-65, fot. [teksty piosenek]
- Hawryszuk Wojciech**, Ze Szczecina. Gramy dla Piosenki; P.8, kol.75-77, fot. [koresp.]
- Hemar Marian**, Kołęda; P.3-4, kol.91 [tekst piosenki]
- Hryniewicz Agnieszka**, Tańczące Eurydyki czyli Festiwal im. Anny German w Zielonej Górze; P.6, kol.78-79, fot. [koresp. z Zielonej Góry]
- Jachnik Marta**, Jerzy Satanowski odpowiada na pytania Marty Jachnik; P.5, kol.18-23, fot. [wywiad z artystą]
- Jachnik Marta**, Satanowski opowiedany przez Czyżykiewicza; P.3-4, kol.12, fot. [wywiad]
- Jaki Jan** (ps.), Z Mielca. W poszukiwaniu Krzysztofa Krzaka; P.9-12, kol.89 [koresp.]
- Jałoszewska Aga** (ps.), Locho-Motywa. Wagonik 4; P.6, kol.64, fot. [art. o B. Stępiak-Wilk]
- Jałoszewska Aga** (ps.), Locho-motywa. Wagonik II; P.3-4, kol.66-67, fot. [koresp. z Krakowa]
- Jałoszewska Aga** (ps.), Locho-motywa. Wagonik kolejny; P.7, kol.71, fot. [koresp. z Loch Camelot]
- Jałoszewska Aga** (ps.), Locho-motywa; P.2 kol.84, fot. [art. o kabarecie Loch Camelot]
- Jałoszewska Aga** (ps.), Z Luchu. Lochomotywa (5); P.8, kol.82, fot. [fel. O Mariuszu Orzechowskim]
- Jałoszewska Aga** (ps.), Locho-motywa. Wagonik III; P.5, kol.64 [fel. o A. Grochowicz]
- Kaczmarek Jan**, Polskie strzechy; P.8, kol.5 [tekst piosenki]
- Kadis Jacek**, Kiedyś...; P.9-12, kol.49 [tekst piosenki]
- Kadis Jacek**, Zamiast modlitwy; P.9-12, kol.56 [tekst piosenki]
- Karach Wiktor** (ps.), Do Moskwy; P.1, kol.52-53, fot. [koresp. z Krakowa]
- Kardynał Jerzy** (ps.), Z Krakowa. Pan Domański gromadzi; P.9-12, kol.62-63 [art. o działalności Biblioteki Polskiej Piosenki]
- Kasprzycki Robert**, Sylogizm o poetach I / Sylogizm o poetach II / List od nieznanego poety; P.1. kol.27 [teksty piosenek]
- Kasprzycki Robert**, Ad Musam; P.5, kol.11 [tekst piosenki]
- Kasprzycki Robert**, Święteczne porządki; P. 3-4, kol.61 [tekst piosenki]

- Kasprzycki Robert**, Święta jak święta; P.3-4, kol.32 [tekst piosenki]
- Kasprzycki Robert**, Winda I / Winda II / Winda III / Winda VI / Winda VII / Jazz Rock Cafe; P.6, kol.34-35 [wiersze i teksty piosenek]
- Kątny Michał**, Jest taki festiwal; P.1, kol.59-61. fot. [koresp. z Józefowa]
- Kłuskiewicz Łukasz**, Dziewczynka z diamentami; P.6, kol.84-86, fot. [szkic o piosence grupy „Beatles”]
- Kondrak Jan**, Jedno zdanie; P.1, kol.22-24 [szkic o twórczości K. Wojtyły w kontekście piosenki]
- Kondrak Jan**, Drogi Wolności – potęga smaku; P.3-4, kol.59 [koresp. z Lublina]
- Kondrak Jan**, Klechdy lubelskie; P.3-4, kol.60 [koresp. z Lublina]
- Kondrak Jan**, Kolęda – pieśń biesiadna?; P.3-4, kol.30, il. [esej o zjawisku]
- Kondrak Jan**, Księżyc nad głową jak Czechowicz; P.1, kol.7-10, fot., il. [szkic o twórczości A. Garczarka]
- Kondrak Jan**, Robert Kasprzycki – Opera Omnia; P.9-12, kol.43-45, fot. [szkic krytyczny]
- Kopka Piotr**, Wstęp do Ciechowskiego; P.8, kol.13-15, fot. [wprowadzenie do monografii G. Ciechowskiego]
- Kopyto Renata**, Kabaret niemieckojęzyczny: Berlin. Monachium, Wiedeń, Zurych; P.2, kol. 87-90, il. [szkic historyczny]
- Kopyto Renata**, Zarah Leander; P.2, kol. 92-94, fot. [art. biograficzny]
- Korwin-Piotrowski Zbigniew**, Czesława Niemena próba pożegnania; P.7, kol.33-34, fot. [poemat]
- Korwin-Piotrowski Zbigniew**, Janosik; P.5, kol.44 [tekst piosenki]
- Kotyła Andrzej**, Ogólnopolskie Spotkania z Piosenką Autorską „Oranżeria”; P.2, kol.61-65, fot. [dokumentacja festiwalu]
- Kozioł Miłosz**, Bóg wyjechał w interesach; P.8, kol.48, il. [rec. płyty]
- Kozioł Miłosz**, Grandola, Vila Morena czyli goździk w lufie karabinu; P.5, kol.98 [fel.]
- Kozioł Miłosz**, Jama; P.3-4, kol.88-89 [felieton]
- Kozioł Miłosz**, John Henry – bohater ze stali; P.6, kol.87-88 [szkic o piosence]
- Kozioł Miłosz**, Ole!; P.2, kol.86 [fel.]
- Kozioł Miłosz**, Peleryna; P.1, kol. 88-89, il. [art. o starej piosence kabaretowej]
- Kozioł Miłosz**, Sarie Marais, piosenka przegranej wojny; P.7, kol.98-99, il. [fel. o pieśni burskiej, tłumaczenie tekstu]
- Kozioł Miłosz**, Walcząc z diabłem; P.7, kol. 42-43, il. [szkic o nagraniach T. Waitsa]
- Kozioł Miłosz**, Walcząc z Matyldą; P.8, kol.94 [art. o piosence Walcząc z Matyldą]
- Koźuch Renata**, Język piosenek Agnieszki Osieckiej; P.1, kol.18-21, fot. [cz.1 szkicu]
- Krasnoludowa Anna** (ps.), Z Biłgoraja. W Biłgoraju jak w raju; P.9-12, kol.54-56, fot. [rec. Festiwalu]
- Krawczyński Krzysztof E.**, Latawce; P.5, kol.17 [tekst piosenki]
- Krawczyński Krzysztof Edward**, Wczoraj; P.2, kol.75 [tekst piosenki]
- Król Marek**, Złudzenie / Niby Cud... / Droga; P.6, kol.69 [teksty piosenek]
- Krupiński Waclaw**, Piwniczne głowy i opowieści; P.7, kol.87-88, il. [art. o książce „Głowy piwniczne”]
- Kryl Karel**, Jerabiny; P.5, kol.56 [tekst piosenki; tł. T. Muracki; tł. L. Berger]
- Krzywdą Magdalena**, O mnie; P.3-4, kol.61, fot. [koresp. z Chorzowa]
- Kwas Paulina**, Freddie Mercury – Unitold Story; P.6, kol.43-45, fot. [szkic o muzyce filmowej]
- Kwas Paulina**, Jeżeli muzyka jest, to dlaczego jej nie ma...?; P.3-4, kol.5 [esej]
- Lech Łukasz**, Ludzie estrady; P.3-4, kol.65-66 [koresp. z Krakowa]
- Leoszewski Ryszard**, Mój Mandelsztam; P.3-4, kol.58 [koresp. ze Szczecina]
- Lerski Tomasz**, Emanuel Schlechter. Wspomnienie o autorze piosenek; P.2, kol. 95-98, fot. [art. biograficzny]
- Lerski Tomasz**, Hemar. Był – jest – będzie; P.3-4, kol.89-91, fot. [szkic historyczny]
- Lisowiec Eugeniusz J.**, Dymy nad Jeziorakiem; P.7, kol.81-83, fot. [koresp. z Siemian]
- Litwin Aleksandra**, Gdzie szukać polskich pieśni patriotycznych?; P.9-12, kol.38-39 [przewodnik bibliograficzny]
- Loranc Iwona**, Ocalić od zapomnienia; P.5, kol.58 [koresp. z Bielska-Białej]
- Łanuszka Michał**, „Król Lew”, czyli emocje najprawdziwsze z prawdziwych; P.7, kol. 25-28, il. [szkic o twórczości H. Zimmera]
- Łanuszka Michał**, Hans Zimmer (1); P.1, kol.30-32 [esej]

- Łanuszka Michał**, Hans Zimmer: „Kod da Vinci”, czyli gdyby nie muzyka...; P.6, kol.38-40, fot. [szkic o muzyce filmowej]
- Łanuszka Michał**, Nohavica na Zamku; P.2, kol.67, fot. [koresp. z Niepołomic]
- Łątka Jerzy**, Polska szanta w świecie; P.5, kol.45-49 [szkic]
- Łątka Jerzy**, Rozfalowana ziemia; P.3-4, kol.52, fot. [fragment książki o szantach]
- Łuska Jerzy** (ps.), Śpiewane z głębi; P.1, kol.39, fot. [koresp. z Wieliczki]
- Łuska Jerzy** (ps.), Ze Świdnika. W Świdniku dnieje; P.8, kol.72 [rec. Festiwalu „Jesień z poezją”]
- Madej Kazimierz**, Z Camelotu. Lochu motywy; P.9-12, kol.66-67, fot. [art. o działalności kabaretu Loch Camelot]
- Majchrowski Jacek**, Krakowska piosenka czy piosenka w Krakowie?; P.9-12, kol.31-32 [art. o piosenkach krakowskich]
- Majewski Łukasz**, Dla M. / Piosenka na koniec Świata; P.8, kol.59, 61 [teksty piosenek]
- Majewski Łukasz**, Świąty; P.2, kol.79 [tekst piosenki]
- Mańczyk Łukasz**, Brian Wilson niszczy taśmę – matkę, 1969 / Pruski; P.5, kol.35 [wiersze]
- Mańczyk Łukasz**, Ciechowski (2); P.7, kol.36-38 [szkic biograficzny]
- Mańczyk Łukasz**, Grzegorz Ciechowski, obywatel; P.9-12, kol.40-43, fot. [szkic o twórczości artysty]
- Mańczyk Łukasz**, Grzegorz Ciechowski. Pięć lat po...; P.5, kol.36-37, fot. [szkic]
- Mańczyk Łukasz**, Patriotyzm według Świętego Mnie; P.9-12, kol.25-27 [szkic o piosence patriotycznej]
- Mańczyk Łukasz**, Z Danii. Opowiem wam o Roskilde; P.8, kol.37-40 [koresp. z festiwalu w Danii]
- Mańczyk Łukasz**, Z Holandii. Lowlands, czyli zabawa w depresji; P.8, kol.41-43, il. [koresp. z festiwalu w Holandii]
- Marciniak Ewelina**, Dobrze że była / Niech tak zostanie / Nie baw się mną; P.2, kol.43 [teksty piosenek]
- Marczuk Marta**, A książęc szczerzy kły...; P.1, kol. 91-93, fot. [art. o songu B. Brechta]
- Marczuk Marta**, Co znaczy „Grechuta”?; P.3-4, kol.20, fot. [szkic o twórczości Marka Grechuty]
- Marczuk Marta**, Nasze lektury. W poszukiwaniu Grechuty; P.3-4, kol.23, il. [recenzja książki]
- Marczuk Marta**, Ot... Leszek Długosz; P.2, kol.14-17, fot. [szkic o twórczości L. Długosza]
- Marczuk Marta**, Samotna trąbka, czyli o muzyce Milesa Davisa do filmu „Windą na szafot”; P.6, kol.36-37, fot. [szkic o muzyce filmowej]
- Marczuk Marta**, Tarantella danse macabre; P.7, kol. 39-41, fot. [szkic o płycie „L' Arpeggiata”]
- Marczuk Marta**, What a Glorious Feeling; P.5, kol.32-35, fot. [szkic o filmie „Deszczowa piosenka”]
- Marczuk Marta**, Zstąpmy do głębi; P.1, kol.38 [koresp. z Wieliczki]
- Marynowicz Sylwester**, Muzyka i obyczaje. Umieblować mieszkanie muzyką; P.8, kol.49 [fel.]
- Matzuk Piotr Kajetan**, Federacja niedoceniona; P.7, kol.78, il. [koresp. z Elku]
- Matzuk Piotr Kajetan**, Z Elku. Kultura za 0,4%; P.9-12, kol.60-62 [art. o życiu kulturalnym Elku]
- Mazoń Włodzimierz**, Chwila / Marzenie / Prosta historia; P.7, kol.56, fot. [teksty piosenek]
- Mlak Paweł**, Jesienne obrazki. Płyty Katie Melua; P.8, kol.46-47, il. [rec.]
- Mlak Paweł**, Karton z niespodzianką; P.7, kol.48-49, il. [szkic o płycie K. Nosowskiej]
- Momot Kamila**, Czarny kot, głupi burżuj i słów kilka o kabarecie; P.3-4, kol.85-87, il. [art. historyczny]
- Momot Kamila**, Kto to sprawił?; P.1, kol.50-51 [koresp. z Oświęcimią]
- Momot Kamila**, Kurt Tucholsky; P.2, kol.91, fot. [art. biograficzny]
- Momot Kamila**, Z Chin. Dźwięki zza wielkiego muru; P.87, kol.44 [koresp. z Chin]
- Mońka Marcin**, Chuck Norris na koncercie; P.1, kol.34, fot. [koresp. z Rybnika]
- Mucha Joanna**, *** / Dwa instrumenty; P.9-12, kol.69, fot. [teksty piosenek]
- Musiatołowicz Jacek**, xxx; P.3-4, kol.56 [tekst piosenki]
- Myśliwiec Alicja**, Bawić, ale jak?; P.3-4, kol.79-81 [szkic o rozrywce w telewizji]
- Myśliwiec Alicja**, Dryf postwagabundzki; P.1, kol.56-57, fot. [koresp. ze Świnoujścia]
- Myśliwiec Alicja**, Te „Regiony”... P.1, kol. 73-74, il. [art. o programie TV]
- Niedźwiecka Dorota**, Słucham; P.7, kol.34-35 [fel.]
- Niedźwiecka Dorota**, Z Gorlic. Jak się nazywa miłośnik bitew?; P.7, kol.57-63, fot. [dokumentacja „Bitwy pod Gorlicami”]
- Niedźwiecka Dorota**, Mnie przekonywać nie trzeba; P.8, kol.55-56, fot. [rec. 43. SFP w Krakowie]

- Nowak Krzysztof**, Brama; P.9-12, kol.72, fot. [tekst piosenki]
- Ochwanowski Adam**, Podzwonne dla Piotra S. / Kraków / Ostatni bal; P.9-12, kol.32-33 [teksty piosenek]
- Oleszczyk Michał**, Pierwszorządne musicale drugorzędne; P.3-4, kol.9, fot. [esej]
- Olszowska Martyna**, Englishman In Music; P.3-4, kol.38, fot. [szkic o twórczości Stinga]
- Olszowska Martyna**, Kwiat sekretu Almodovara; P.6, kol.41-42, fot. [szkic o muzyce filmowej]
- Olszowska Martyna**, Legenda ukryta w dźwiękach; P.6, kol.46-47, fot. [szkic o muzyce filmowej]
- Olszowska Martyna**, Opowiem wam historię prawdziwą; P.5, kol.26-29, fot. [rozmowa z A. Konarskim]
- Orzechowski Mariusz Oziu**, Polepianka / Niekołysanka; P.8, kol.82-83 [teksty piosenek]
- Orzeł Władysław** (ps.), Z Gliwic. Beler potrafi; P.9-12, kol.58-50, fot. [koresp.]
- Osińska Dorota**, Boczny tor czyli subiektywne rozważania na temat miejsca ambitnej rozrywki w świecie popkultury; P.2, kol.4-6 [esej]
- Osińska Dorota**, Karaoke w teatrze?; P.2, kol.68-69, fot. [koresp. z Warszawy]
- Osińska Dorota**, Piosenka pomoże na wiele. Kilka myśli o Polaków wspólnym śpiewaniu; P.9-12, kol.27-28, fot. [art. o społecznym wymiarze piosenki]
- Osińska Dorota**, Pytania bez odpowiedzi; P.3-4, kol.76-79 [publicystyka]
- Osińska Dorota**, Wonderful Word; P.6, kol.52-53, fot. [szkic biograficzny o E. Cassidy]
- Ostrowska Katarzyna**, Wszystko jest poezją; P.2, kol.76 [koresp. z Kędzierzyna]
- Partridge Agnieszka**, Alicja po latach...; P.7, kol.29-30, fot. [art. o musicalu H. Seroki]
- Pechman Jacek**, Nadzieja; P.7, kol.67, fot. [koresp. z Kołobrzegu]
- Piątek Dorota**, Krzysztof Haich: jak narkotyki; P.1, kol.74-76, fot. [art. biograficzny]
- Piwowar Joanna**, Jak u siebie w domu; P.2, kol.11 [tekst piosenki]
- Piwowar Joanna**, Zabawa integracyjna / Bezmarcowy; P.2, kol.98 [teksty piosenek]
- Plihal Karel**, Když na pavouka sedne blues / Gdy na pająka przyjdzie blues; P.3-4, kol.45 [tekst piosenki, tł. Leszek Berger]
- Plihal Karel**, Muj pritel Yetti; P.5, kol.56 [tekst piosenki; tł. L. Berger]
- Poprawa Jan**, Budzińska; P.8, kol.32-33 [art. o Agacie Budzińskiej]
- Poprawa [Jan] & Skoczek** [Tadeusz], Od redaktorów; P.9-12, kol.3 [art. wstępny]
- Poprawa Jan**, Studencki Festiwal Piosenki. Dokumentacja konkursu 1962-1981; P.2, kol.27-40, fot.
- Poprawa Jan**, Wolek; P.6, kol.26-27, fot. [szkic biograficzny]
- Poprawa Jan**, Z Polski; P.1, kol.28., fot. [art. o życiu kulturalnym prowincji polskiej]
- Poprawa Jan**, 11 OFPA; P.5, kol.68-71, fot. [fragm. książki „Śpiewane w Rybniku”]
- Poprawa Jan**, C'est la vie; P.1, kol. 78-81, fot. [art. biograficzny o A. Zausze]
- Poprawa Jan**, Debiutant; P.2, kol.26, fot. [rozmowa z A. Wasylewskim o SFP]
- Poprawa Jan**, Dobre Dobre Miasto; P.2, kol.56-58 [reportaż literacki]
- Poprawa Jan**, Grechuta nie żyje; P.2, kol.21, fot. [wspomnienie M. Grechuty]
- Poprawa Jan**, Grzywacz ma 60 lat; P.6, kol.4-5, fot. [szkic biograficzny]
- Poprawa Jan**, Jacek Kaczmarski w kręgu „piosenki studenckiej”; P.7, kol.19-22, fot. [art. biograficzny]
- Poprawa Jan**, Laureaci stypendium i Nagrody im. Wojciecha Bellona; P.2, kol.45 [inf.]
- Poprawa Jan**, Nagroda Bellona, serce Bisztygi; P.2, kol.46, fot. [rozmowa ze S. Bisztygą]
- Poprawa Jan**, Niemen; P.7, kol.32, fot. [fel. biograficzny]
- Poprawa Jan**, Porębski; P.5, kol.42 [fel.]
- Poprawa Jan**, Studencki Festiwal Piosenki (cz. 3). Dokumentacja konkursu 1988-1992; P.5, kol.60-63, fot. [dok.]
- Poprawa Jan**, Studencki Festiwal Piosenki (cz. 5). Dokumentacja konkursu 1999-2002; P.7, kol.68-70, fot. [dokumentacja]
- Poprawa Jan**, Studencki Festiwal Piosenki (cz. 6); P.8, kol.62-67, fot. [dokumentacja konkursu SFP w Krakowie]
- Poprawa Jan**, Studencki Festiwal Piosenki (dokumentacja konkursu cz. 4); P.6, kol.60-63, fot. [dokumentacja]
- Poprawa Jan**, Studencki Festiwal Piosenki. Dokumentacja konkursu 1983-1989; P.3-4, kol.70-73, fot. [dokumentacja]
- Poprawa Jan**, Teatr piosenki we Wrocławiu; P.2, kol.80-82, fot. [rozmowa z R. Kołakowskim]

- Poprawa Jan**, To jest w powietrzu; P.1, kol.4-6, fot. [szkic o poezji śpiewanej]
- Poprawa Jan**, Z kalendarza 2008; P.9-13, kol.52-54 [art. o wydarzeniach roku]
- Porębski Jerzy**, Gdzie ta keja / Znów popłynę w morze / Noce na Agulhas / Długo mnie nie było w domu / Szara muszelka / Gdzieś tam; P.5, kol.51-42, fot. [teksty piosenek]
- Przystaś Jan** (ps.), FIPA; P.1, kol.46-47, fot. [koresp. z Bydgoszczy]
- Przystaś Jan** (ps.), Kto po Garczarku; P.1, kol.11 [art. o poetach śpiewających]
- Przystaś Jan** (ps.), Pęzino 2008; P.9-12, kol.75-80, fot. [art. o warsztatach piosenki artystycznej w Pęzinie]
- Przystaś Jan** (ps.), Sejmik; P.8, kol.88 [art. o sejmiku dyrektorów festiwalu]
- Ptaś-Skolias Ewa**, Po co komu sztuka?; P.3-4, kol.75-76 [publicystyka]
- Rados Bartłomiej**, Kabaret; P.2, kol. 84 [tekst piosenki]
- Rauchenbach Jolanta** (ps.), xxx; P.3-4, kol.63, fot. [koresp. z Dzierżoniowa]
- Rączka Dominika** (opr.), 11 OFPA; P.5, kol.81-82, fot. [wykaz uczestników festiwalu]
- Rączka Dominika** (opr.), 11 OFPA; P.5, kol.83-86, fot. [program imprezy]
- Reiser Jerzy**, Jaworzyna / Stara muzyka; P.7, kol.86, il. [teksty piosenek]
- Repetowska Nina**, Byłam jaszczurką; P.6, kol.89-91, fot. [art. o historii estrady studenckiej]
- Repetowska Nina**, Ta nasza młodość; P.2, kol.23-24 [wspomnienia SFP]
- Rogacki Michał**, Ludzie robią; P.2, kol.69 [tekst piosenki]
- Rogalski Dominik**, Fabryka bardów; P.5, kol.66-67, fot. [koresp. z Lublina]
- Rogalski Dominik**, Lekka, łatwa i niech przyjemna; P.9-12, kol.90-91, fot. [szkic teoretyczny o piosence]
- Rogalski Dominik**, O przekładzie piosenki; P.2, kol. 78-79 [szkic]
- Rogalski Dominik**, Pegaz rogaty; P.6, kol.68, il. [koresp. z Lublina]
- Rogalski Dominik**, Piosenka jako akt komunikacji; P.7, kol.4-6, fot. [esej]
- Rogalski Dominik**, Wtorki w „Hadesie”; P.1, kol.51 [koresp. z Lublina]
- Rychlicka Alicja**, Próba generalna; P.1, kol.30-31, fot [koresp. z Krakowa]
- Ryncarz Aneta**, Z Bośni / Podróż; P.2, kol.44-45 [teksty piosenek]
- Sagasz Jerzy**, Małe ciche epitafium dla Iwony / Jeszcze wciąż / Amoralne amoroso; P.3-4, kol.54-55, fot. [teksty piosenek]
- Sala Bartłomiej Grzegorz**, Krakowiaki, pawie pióra i... piaski pustyni; P.7, kol.72-73, fot. [szkic o folklorze krakowskim]
- Sala Bartłomiej Grzegorz**, Między Babią Górą a Tatrami; P.6, kol.74-75, fot. [szkic o folklorze orawskim]
- Sala Bartłomiej Grzegorz**, W poszukiwaniu spiskiego Sabala; P.5, kol.38-41, fot., il. [szkic o folklorze spiskim]
- Sala Bartłomiej Grzegorz**, Z Suwalszczyzny. Nad Hańczą i Wigrami; P.8, kol.78-81, fot. [esej etnomuzykologiczny]
- Sala Bartłomiej Grzegorz**, Z ziemi włoskiej... w Tatry, czyli od Mazurka Dąbrowskiego do sporu o Morskie Oko; P.9-12, kol.10-14 [szkic historyczny]
- Sala Bartłomiej Grzegorz**, Zamieszane nuty; P.6, kol. 66-67 [szkic o folklorze muzycznym]
- Salamon-Koczanowska Jadwiga**, Piosenki na Dzień Dziecka; P.6, kol.76 [teksty piosenek]
- Serocka Karolina**, I z czego tu się śmiać?; P.3-4, kol.84-85 [publicystyka na temat kabaretu]
- Serwatka Barbara**, Muzyczność poezji?; P.9-12, kol.95-99 [szkic o historii badań nad związkiem muzyki z poezją]
- Siedlecka Wiktoria**, Bard: rodowód i współczesne znaczenie terminu; P.5, kol.4-8, fot. [esej]
- Siedlecka Wiktoria**, Bardowie XX wieku (1); P.6, kol.18-25, fot. [esej o A. Ginsbergu i W. Wysockim]
- Siedlecka Wiktoria**, Biografia i twórczość Jacka Kaczmarskiego; P.7, kol.13-18, fot. [szkic biograficzny]
- Siedlecka Wiktoria**, Wpływ Włodzimierza Wysockiego na twórczość Jacka Kaczmarskiego; P.8, kol.22-24, fot. [szkic krytyczny]
- Siekierski Wiesław**, Przeciwno miernocie – nie tylko Anna Stela; P.9-12, kol.64-65; fot. [publicystyka]
- Sikorowski Andrzej**, Pastorałka; P.3-4, kol.61 [tekst piosenki]
- Skoczek Anna**, Kołęda jako znak wspólnoty; P.3-4, kol.28 [art. o istocie zjawiska]
- Skoczek Anna**, Pieśni Sierpnia jako fenomen kultury; P.2, kol.48-51, il. [szkic historyczny]
- Skoczek Tadeusz**, Czytając Biuletyn IPN. Studenckie kabarety: „Hybrydy” i „Elita”; P.9-12, kol.73-75 [publicystyka]

- Skoczek Tadeusz**, Najciekawszy przykład mitu Janosika w kulturze masowej; P.5, kol.42-44, il. [szkic]
- Skoczek Tadeusz**, Osiecka raz jeszcze; P.2, kol.10-11 [rec. książki „Galeria potworów”]
- Sobczuk Bogusław**, Jestem nieprawdopodobnie tolerancyjny; P.3-4, kol.16, fot. [rozmowa z J. Hnatowiczem]
- Sobczuk Bogusław**, Nierozzerwalnie, nierozdzielnie...; P.8, kol.4-5, fot. [szkic na temat obyczajów i gustu]
- Sobczuk Bogusław**, Poezja na trzy języki; P.2, kol.70-71, fot. [koresp. z Elbląga]
- Sobczuk Bogusław**, Stan szczęśliwości; P.6, kol.15-17, fot. [rozmowa z J. Grzywaczem]
- Sobczuk Bogusław**, Uroczy mężczyzna; P.2, kol.12-13, fot. [wspomnienie o A. Zausze]
- Sobczuk Bogusław**, Widownia; P.1, kol.78 [felieton]
- Sojda Ilona**, Z Kielc. Moje szczęście; P.7, kol.66, fot. [wypowiedź solistki]
- Stabro Stanisław**, In memoriam Wiesław Dymny; P.1, kol.86 [wiersz]
- Stępnia-Wilk Basia**, Dyrygentka / Czarna owieczka song / U schyłku; P.6, kol.65 [teksty piosenek]
- Suss Mariusz**, Teraz Polska; P.1, kol.95 [felieton]
- Szawińska Mirka**, Elementy boskiego planu / Kres poety / Piosenka lalek; P.1, kol.94-95 [teksty piosenek]
- Szawińska Mirka**, Pole moje jesienne; P.5, kol.29 [tekst piosenki]
- Szubina Lidia**, Z Ukrainy. Hobby Profesora; P.8, kol.45 [koresp. z Ukrainy na temat twórczości A.I. Tichonowa]
- Szwed Tomasz**, Pieśń dozorców plantacji owoców / Nie zgadza mi się kasa / *** / Dobrze jest, gdy jest robota; P.7, kol.23-24, fot. [teksty piosenek]
- Szymanek Maciej**, Historia Czerwonego Tulipana; P.6, kol.28-33, fot. [szkic biograficzny]
- Ślizowska Margita**, Człowiek na Woli; P.3-4, kol.14 [art. O Jerzym Satanowskim]
- Ślizowska Margita**, Jak zostałam prawdziwą nie-gwiazdą; P.8, kol.11-12 [art. autobiograficzny]
- Ślizowska Margita**, O muzycznej miłości do mojego miasta, czyli ukryty patriotyzm jutra...; P.9-12, kol.29-30, fot. [art. na temat piosenek warszawskich]
- Świć Adam**, Koncert dla Mańka; P.3-4, kol.56 [koresp. z Radzyna Podlaskiego]
- Tański Paweł**, Piętko – racja istnienia wiersza; P.9-12, kol.91-94 [esej o śpiewaniu utworów poetyckich]
- Tasak Jan** (ps.), Amatorzy; P.1, kol.72-73 [felieton]
- TD & JP** (ps.), Informator „Piosenki” i serwisu „Strefa piosenki”; P.6, kol.79-81, fot. [informator]
- TD & JP** (ps.), Informator „Piosenki” i serwisu www.strefapiosenki.pl; P.7, kol.83-85, fot. [informator]
- TD & JP** (ps.), Kalendarium; P.5, kol.88-90 [informator]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Bitwa pod Gorlicami; P.1, kol. 44-45, fot. [koresp. z Gorlic]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Cuda w Elblągu; P.2, kol.71 [koresp. z Elbląga]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Koło młyńskie; P.1, kol.42-43, fot. [koresp. ze Stargardu Szczecińskiego]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Najważniejszy jest pomysł; P.1, kol.48-49, fot. [koresp. z Gliwic]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Nasze lektury, Andrzej Jędrzykowski, Zakończenie; P.1, kol.45 [rec. książki]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Studencki Festiwal Piosenki; P.2, kol.22, fot. [artykuł]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Niewykorzystana szansa; P.7, kol.54, fot. [koresp. z Bydgoszczy.]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Z Dzierżoniowa. Stajnia Pegaza; P.8, kol.70, fot. [rec. Festiwalu „Stajnia poetycka”]
- Teleśnicki Tomasz** (ps.), Z Radzyna Podlaskiego. Oranżeria; P.8, kol.84, fot. [rec. Festiwalu „Oranżeria”]
- Tercz Marek**, Litania do aniołów pokolenia / Kadish dla świata / Ja nie rozumiem / Na skrzydłach anioła przyszedłeś na ziemię; P.7, kol.7-10, fot. [teksty pieśni]
- Tercz Marek**, Pomóż mi; P.9-12, kol.86 [tekst pieśni]
- Tercz Marek**, Uspokój mnie; P.7, kol.66 [tekst piosenki]
- Tomasik Bogdan**, „Federacja” w Aleksandrowie; P.2, kol.66-67, fot. [koresp. z Aleksandrowa Kujawskiego]
- Tomasik Bogdan**, Festiwal Kultury Ekologicznej; P.2, kol.59-60, fot. [koresp. z Józefowa]
- Tomasik Bogdan**, Tygiel; P.8, kol.73-74, il. [rec. Płyty Lubelskiej Federacji Bardów]
- Tomczak Grzegorz**, Idąc, zawsze idź / Myślałam, że jesteś drzewem / Ukraina jest zielona / Chmury umazane / Pieśń o czekaniu; P.6, kol.72-73, fot. [teksty piosenek]

- Truś Radosław**, Wczesna historia Wrzosowiska; P.2, kol.77 [koresp. z Kędzierzyna]
- Urbanik Adam**, Mój (telewizyjny) festiwal; P.2, kol.25, fot. [wspomnienie SFP]
- Urbanik Adam**, Obrazki. Sikorowski na strychu; P.8, kol.97, fot. [fel.]
- Wasicki Kamil**, Moje słowne pejzaże; P.8, kol.86, fot. [art. autobiograficzny]
- Wasicki Kamil**, Na poddaszu / gdzieś między bogiem... / niech tak będzie / nie czas / krótki list / ...do wiersza; P.8, kol.86-87 [teksty piosenek]
- Wesołowski Grzegorz** (ps.), Nasze lektury: Hanna Banaszak, zamienię samolubie na szczodrych; P.1, kol.45, fot. [rec. książki]
- Węgiel Marta**, Jak dotąd nie zwariowałem; P.5, kol.24-26, fot. [wywiad z J. Satanowskim]
- Wiecech Elżbieta**, Dadaści w kabarecie (4); P.7, kol.92-94 [dokończenie szkicu]
- Wiecech Elżbieta**, Dadaści w kabarecie niemieckojęzycznym (1); P.3-4, kol. 94-99, il. [szkic historyczny]
- Wiecech Elżbieta**, Dadaści w kabarecie niemieckojęzycznym (2); P.94-97, il. [szkic historyczny]
- Wiecech Elżbieta**, Dadaści w kabarecie niemieckojęzycznym (3); P.6, kol.96-99, il. [cd. pracy o historii kabaretu]
- Wierzcholski Sławek**, Twoja gwiazda; P.3-4, kol.11 [tekst piosenki]
- Wilk Magdalena**, Anna Treter: stale się hartuję; P.8, kol.9-10, fot. [rozmowa z Anną Treter]
- Wisłocki Seweryn A.**, Bacek, czyli wspomnienie o Heniu Cyganiku; P.6, kol.92-95, fot. [art. o historii estrady studenckiej]
- Wisłocki Seweryn A.**, Fatalny autograf Allena Ginsberga; P.7, kol.89-91 [szkic hist.]
- Wisłocki Seweryn A.**, Wincenty Faber i „Sowizdrzał”; P.5, kol.91-93 [szkic]
- Wołek Jan**, Gracz; P.6, kol.27 [tekst piosenki, repr. rękopisu]
- Wójcik Agnieszka**, Sposób na poezję; P.2, kol.6-9, przyp. [esej]
- Wójtowicz Stanisław**, Fundacja; P.5, kol. 87 [nota z Rybnika]
- Wrońska Jaga**, Zaproszenie dla błazna / O poecie / Babie lato; P.2, kol.85, fot. [teksty piosenek]
- Wysocki Włodzimierz**, Deptak / Może jeszcze zdążymy / Pytanie / Kiedy jestem sam / Modlitwa o lepszą Polskę / Plotka / Gadanie do stracha na wróble / Dobrze mi w wiosnie; P.9-12, kol.70-71, fot. [teksty piosenek]
- XXX**, Drugi sejmik animatorów i dyrektorów festiwalu piosenki artystycznej; P.1, kol. 65-71, fot. [dokumentacja]
- XXX**, Od redakcji; P.2, kol.3 [felieton wstępny]
- XXX**, Sejmik; P.1, kol.36-37, fot [koresp. z Rybnika]
- Zajączkowski Stanisław**, Z pamięci. Drogi Poprawo!; P.8, kol.98-99 [fel.]
- Zapora Robert**, Pieśń ujdzie cało... czyli gdy piosenka szła do wojska; P.9-12, kol.17-19, fot. [art. o piosence w Wojsku Polskim]
- Zawadzki Tomasz**, Z Wrocławia. Pomóż mi; P.9-12, kol.84-85, il. [koresp.]
- Zieliński Adam**, Z Wiednia, Pocztówki ze stolicy muzyki; P.9-12, kol.82-83 [koresp.]
- Żądło Paulina**, Zakočałam się...; P.5, kol.57 [koresp. z Andrychowa]
- Żuliński Leszek**, Mistrz dekadencji; P.3-4, kol.24, fot. [fel. o sztuce Janusza Radka]
- Żuliński Leszek**, Piosenka ma tekst. Lektura do nucenia; P.8, kol.96, il. [fel.]
- Żuliński Leszek**, Piosenka ma tekst: Tekst jak żagiel; P.5, kol.12 [fel.]
- Żuliński Leszek**, Zegarmistrzowska robota; P.7, kol.11-12, fot. [fel. o B. Chorażuku]

Opracował: **Jan Poprawa**



**Bohaterowie
numeru:**

**Billy
Bragg**

**Grzegorz
Ciechowski**

**Wincenty
Faber**

**Jacek
Kaczmarek**

**Adrian
Konarski**

**Jerzy
Porębski**

**Jerzy
Satanowski**

**Edward
Stachura**

**Hans
Zimmer**

„MUSICORAMA” (1970–1971) NR 1–3

Zaledwie trzy numery „Musicoramy” wydane w ciągu kilkunastu miesięcy lat 1970–1971 stanowią ważne wydarzenie w historii piśmiennictwa poświęconego piosence i sztuce estradowej. To pierwszy w Polsce magazyn tematycznie w całości poświęcony tej dziedzinie, skupiający najwybitniejszych i najpopularniejszych w owych latach publicystów, krytyków i komentatorów. Nadzwyczajna także forma edytorska (opracowanie graficzne Jerzego Krychowicza), kolor, fotografie i ilustracje. Pomysłodawcą i redaktorem naczelnym „Musicoramy” był Franciszek Walicki.

BIBLIOGRAFIA ZAWARTOŚCI

- Abstawski Jan**, W służbie wychowania młodzieży; M 3 str.22
- Baduszkowa Danuta**, Teatr muzyczny – doświadczenia i perspektywy. Przechodzenie przez ścianę; M 2 str.11-12
- Bajkowski Andrzej**, Moje Frazy. Spadająca gwiazda; M 1 str.13
- Bajkowski Andrzej**, Moje Frazy. Teoria względności; M 2 str.13
- Bajkowski Andrzej**, Abrakadabra; M 2 str.27,31
- Bara Krzysztof**, A co na świecie?; M 1 str.32-36
- Beylin Paweł**, Zamiast artykułu od Redakcji. Brednia nie zna granic; M 2 str.3-4
- Brodacki Krystian**, Mity i rzeczywistość [rozmowa z Joanną Rawik]; M 2 str.10-11
- Brodacki Krystian**, „Underground” na swojską nutę; M 2 str.20-21
- Brodacki Krystian**, [wypowiedź]; M 3 str.4
- Byrczek Jan**, Musicorama 70; M 2 str.30
- Byrczek Jan**, [wypowiedź]; M 3 str.4
- Czajkowski Sylwester**, Jazz Forum 10; M 2 str.36
- Danielewicz Stanisław**, Przebieg normalny. Przed II Festiwałem Awangardy Beatowej; M 1 str.18
- Danielewicz Stanisław**, Plyty. Skaldowie XL 0528 Cała jesteś w skowronkach; M 1 str.28-29
- Danielewicz Stanisław**, Blood, Sweet and Tears; M 2 str.24-26
- Danielewicz Stanisław**, Bemibek; M 3 str.16-17
- Fender Marek & Christa J**[anusz]; Hair po polsku (komiks); M 1 str.46
- Filler Witold**, [wypowiedź]; M 3 str.28
- Fiszer Edward**, O Opolu inaczej; M 1 str.19-20
- Garztecki Marek**, Przyszłość z „Partitą”; M 1 str.22
- Gaszyński Marek**, Muzyka łatwa, lekka i przyjemna. 2; M 1 str.27
- Gaszyński Marek** (rozmawiał), Z Andrzejem Zielińskim rozmawia...; M 2 str.18-19
- Gaszyński Marek**, A co na świecie?; M 2 str.32-36
- Gelba Mirosław**, Musicorama 70; M 2 str.29-30
- Ibis** [Andrzej Wróblewski], [wypowiedź]; M 3 str.5,28,29
- Jakubowski Władysław**, [wypowiedź]; M 3 str.28

- Jankowski Bogdan**, [wypowiedź]; M 3 str.4-5
- Jaroszewski Andrzej**, Muzyka łatwa, lekka i przyjemna. 1; M 1 str.26
- Jaroszewski Andrzej**, [wypowiedź]; M 3 str.5
- Jaworski Marek**, [wypowiedź]; M 3 str.4
- Karewicz Marek**, Przedstawia...; M 2 str.47
- Klekow Ludwik**, Klub piosenki ZAKR; M 2 str.14-15
- Kosiński Janusz**, Led Zeppelin; M 1 str.37
- Kosiński Jerzy**, Życia kontra przepisy. A imię jego 63; M 1 str.16,23
- Kowal Roman**, Jazz nad Odrą; M 3 str. 12-13
- Kuthan Zbigniew**, [wypowiedź]; M 3 str.5
- Kydryński Lucjan**, Hair; M 1 str.38-39
- Lerchter Michał**, Mity i fakty. To były piękne dni; M 1 str.24-25
- Łojkówna Barbara** (rozmawiała), A co oprócz tego? Rozmowa z kierownikiem wydziału propagandy i kultury ZG ZMS Jerzym Trunkwalterem; M 1 str.11-12
- Łojkówna Barbara** (rozmawiała), Jan Wróblewski; M 3 str.14
- Michalski Dariusz**, Płyty. Niemen Enigmatic XL/SXL 0576; M 1 str.29
- Michalski Dariusz**, Książka na którą czekaliśmy; M 2 str.21
- Niemen Czesław**, [wypowiedź]; M 3 str.29
- Podgóreczny Jacek**, Dyskotek; M 2 str. 28-29
- Pograniczny Witold**, Yellow Submarine; M 1 str.44
- Popławski Janusz**, Niebiesko-Czarni w USA; M 3 str.8-9,19
- Reutt Alina**, [wypowiedź]; M 3 str.29
- Rowiński Aleksander Jerzy**, [wypowiedź]; M 3 str.4
- Rowiński A[leksander J][erzy]** (rozmawiał), Z Jerzym Wasowskim rozmawia...; M 3 str.15
- Rowiński Aleksander J[erzy]**, Gdzie jest polski musical?; M 3 str.15
- Rudzki Kazimierz**, O trudnej sztuce artysty estrady; M 3 str. 7,42
- S.D.** (Stanisław Danielewicz), A co na świecie?; M 3 str.32-36
- Schoen Jerzy A.**, Czy jest szansa?; M 3 str.10-11
- Sigismund Janusz E.**, Festiwal dobrych nadziei; M 3 str.41
- Sikora Tomasz**, Poczłówa z Paryża; M 2 str.38
- Sis Petr** (tł. L. Kuciński), 1970 nad Welawą; M 2 str.38-39
- Stankiewicz Andrzej**, Płyty. Breakout XL 0531 Na drugim brzegu tęczy; M 1 str. 28-29
- Szantor Jim** (rozmawiał), Eric Clapon o rock'n'rollu, jazzie i sobie; M 3 str.37-39
- Szczęsnowicz Remigiusz**, [wypowiedź]; M 3 str.28
- Świąć Jan**, Handel czy kultura; M 2 str.31
- Święcicki Mateusz**, [wypowiedź]; M 3 str.28-29
- Tarasiewicz Krystyna**, [wypowiedź]; M 3 str.28
- Terpiłowski Lech**, Należy dalej pchać fortepian ku ścianie. Z całej siły; M 1 str.9-10
- Toeplitz Krzysztof Teodor**, Psychodeliczna podróż aniołów; M 1 str.40-44
- W.** (Franciszek Walicki), Gwiazdy 15-lecia; M 3 str.40-41
- W[alicki] F[Franciszek]**, Z Niemenem o karierze, piosenkach i płytach; M 1 str.20
- Walicki Franciszek**, Kryzys beatu czy kryzys schematów??; M 2 str.4-9
- Walicki Franciszek**, [wypowiedź]; M 3 str.4,29
- Waschko R[oman] & Walicki F[Franciszek]**, 1970?; M 1 str. 5-8
- Waschko Roman**, Midem 71; M 1 str.15
- Waschko Roman** (spisał), Alan Freeman [wypowiedź]; M 2 str.14

Waschko Roman, Nikt mi ciebie nie zastąpi; M 3 str.38-39

Waschko Roman (rozmawiał), 15 minut z Robertem Kingstonem; M 3 str.20

Wróblewski Andrzej, Przełom na talerzu. Rok przestępny fonografii; M 1 str.14-15

Wróblewski Andrzej, Przełom na talerzu. Stereoutopia; M 2 str.16

Wróblewski Andrzej, Co jest grane?; M 3 str.18-19

Wróblewski Jan Ptaszyn, [wypowiedź]; M 3 str.5

Zaczyk Adam, Sprzęt – mikser – akustyk; M 2 str.31

Zdanowicz Zbigniew, O festiwalach – inaczej. W poszukiwaniu straconego... dźwięku; M 2 str.17,30

Zondek Stefan (opr.), Jazz forum; M 1 str. 30-31

Zondek Stefan (opr.), Jazz forum; M 2 str.22-23

Zondek Stefan (opr.), Jazz forum; M 3 str.30-31

Zondek Stefan, Pożegnanie z Louisem; M 3 str. 31

Żórawska Teresa (rozmawiała), Skaldowie w ZSRR. Wywiad z kierownikiem zespołu – Ryszardem Koziczem; M 3 str.10

Opracował: **Jan Poprawa**

„NADZIEJA”. RAPTULARZ NADZWYCZAJNY FUNDACJI IM. JACKA KACZMARSKIEGO

Wedle pomysłu i z inicjatywy Jacka Pechmana tytuł powstał w roku 2010 jako wydawnictwo towarzyszące Festiwalowi Piosenki Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja”, który organizowany jest od 2004 r. w Kołobrzegu. Tytuł ukazuje się od tego czasu corocznie w lipcu jako egzemplarz bezpłatny, bez dystrybucji handlowej. Dostępny w czasie kołobrzeskiego Festiwalu dla jego uczestników i gości.

Redaktorem raptularza jest nieprzerwanie Jacek Pechman. Autorzy zmienni, w większości przypadków związani z Jackiem Kaczmarskim osobiście lub przez uczestnictwo w imprezie jego pamięci poświęconej.

Budzący respekt poziom publikacji, bardzo poważne szkice i artykuły. Wiele miejsca na reklamy. Edycja staranna, druk wielokolorowy, fotografie. Nietypowy format 34 x 47 cm (zbliżony najbardziej do formatu C3), objętość do 16 kolumn. Druk: Wydawnictwo Kamera.

Wydawca: Fundacja im. Jacka Kaczmarskiego w Gdańsku.

BIBLIOGRAFIA ZAWARTOŚCI RAPTULARZA NADZWYCZAJNEGO „NADZIEJA” 2010–2015

- Borusewicz Bogdan**, Wspierają nasze działania (fragment); *Nadzieja* nr 1 str.2
- Brzezińska Marta**, Im dłużej go nie ma, tym bardziej dotkliwie to odczuwam (rozmowa z Przemysławem Gintrowskim); *Nadzieja* nr 3 str.4
- Chojecki Mirosław**, Kilka słów o Jacku; *Nadzieja* nr 5 str.2
- Czaplewski Wojciech**, Co mi mówi Jacek Kaczmarski? Jakie ma dla mnie słowo?; *Nadzieja* nr 3 str.4
- Czaplewski Wojciech**, My przeminimy, on zostanie; *Nadzieja* nr 4 str.1
- Czaplewski Wojciech**, Każdy ma taką Kasandrę, na jaką zasługuje; *Nadzieja* nr 6 str.1-3
- Delgas Alicja**, Szanowni Państwo; *Nadzieja* nr 1 str.2
- Delgas Alicja**, Z domowego archiwum; *Nadzieja* nr 2 str.15
- Delgas Alicja**, Często odwiedzał antykwariaty; *Nadzieja* nr 2 str.17
- Delgas Alicja**, Program oficjalnych obchodów 10. rocznicy śmierci Jacka Kaczmarskiego w roku 2014; *Nadzieja* nr 5 str.8
- Droзда Teresa**, Ze sceny (rozmowa z Krzysztofem Nowakiem); *Nadzieja* nr 4 str.1-5
- Droзда Teresa**, Kluczem jest serce (rozmowa z Krzysztofem Nowakiem); *Nadzieja* nr 5 str.6-7
- Gajda Krzysztof**, Mówił słowami, myślał myślami innych poetów, przekraczał ramy uspionych na płótnie obrazów...; *Nadzieja* nr 1 str. 1
- Gajda Krzysztof**, Między pokoleniami; *Nadzieja* nr 1 str.6
- Gajda Krzysztof**, A numer jego 44; *Nadzieja* nr 3 str.1-5
- Gajda Krzysztof**, Dekada obecności; *Nadzieja* nr 5 str.4-5
- Gajda Krzysztof**, Plaża dla psów; *Nadzieja* nr 6 str.6
- Gintrowski Przemysław**, Wspierają nasze działania (fragment); *Nadzieja* nr 1 str.2
- [Gintrowski Przemysław], Kochał koncerty i lubił gdy go słuchano; *Nadzieja* nr 1 str.5
- Gozdowski Krzysztof**, Pamięci Jacka Kaczmarskiego; *Nadzieja* nr 1 str.4
- Gromek Janusz**, Jedno z najważniejszych...; *Nadzieja* nr 2 str.2
- Gromek Janusz**, Szanowni Państwo; *Nadzieja* nr 6 str.2
- Gugała Jarosław**, Nadziei nie traćmy; *Nadzieja* nr 6 str.3
- Hyska Kamil**, Kaczmarski – poeta radziecki?; *Nadzieja* nr 5 str.5
- [JP], Po prostu bardzo dobra poezja (rozmowa z Dorotą Kunicką); *Nadzieja* nr 3 str.4
- [JP], Diabeł mój (rozmowa z Marcinem Turskim); *Nadzieja* nr 3 str.8
- JP, Mocarz dźwięku; *Nadzieja* nr 3 str.4
- Kaczmarski Jacek**, M/S Maria Konopnicka; *Nadzieja* nr 2 str.5
- Kaczmarski Jacek**, O pożytkach z pewnej rasy; *Nadzieja* nr 2 str.17
- Kaczmarski Jacek**, Zdobycze Polaków; *Nadzieja* nr 6 str.2
- Kaczmarski Jacek**, Podróże Guliwera. Laputa; *Nadzieja* nr 6 str.3
- Kaczmarski Jacek**, Oda do mego (wstydliwego) księgozbioru; *Nadzieja* nr 6 str.3
- Karpiński Marek**, Historia pewnej dedykacji; *Nadzieja* nr 1 str.8
- Kasperek Andrzej**, Jacek Kaczmarski – lekcja historii; *Nadzieja* nr 6 str.8
- Kleyff Jacek**, Wspierają nasze działania (fragment); *Nadzieja* nr 1 str.2
- Komorowski Bronisław**, Zdaniem Prezydenta; *Nadzieja* nr 4 str.5
- Kulesza-Gulczyńska Barbara**, Kaczmarski i Casanova; *Nadzieja* nr 4 str.7
- Kunicki Marcin**, Tym samym śpiewak nie jest już sam...; *Nadzieja* nr 1 str.2
- Łukaszuk Anna**, Zawsze myślę o nim po prostu Jacek; *Nadzieja* nr 1 str.1
- Łukaszuk Anna**, „Nadzieja”, która zbliża do poznania; *Nadzieja* nr 2 str.6

- Łukaszuk Anna**, Rok temu było antycznie, wzruszająco i pięknie; *Nadzieja* nr 3 str.3
- Łukaszuk Anna**, Myślę Jackiem; *Nadzieja* nr 3 str.5
- Łukaszuk Anna**, Bo tu jest jak w domu; *Nadzieja* nr 4 str.1
- Majewski Łukasz**, Pamięci Jacka K.; *Nadzieja* nr 1 str.7
- Matczuk Piotr Kajetan**, Panie Jaski mam do Pana żal; *Nadzieja* nr 1 str.9
- Matczuk Piotr Kajetan**, Doklejanie fiszek nikomu jeszcze na dobre nie wyszło (rozmowa z Łukaszem Majewskim); *Nadzieja* nr 2 str.15
- Matczuk Piotr Kajetan**, Kaczmarek mógłby uczyć się ze swoich utworów (rozmowa z Eliza Banasik); *Nadzieja* nr 2 str.15
- Matczuk Piotr Kajetan**, Znajoma Rosjanka nad kieliszkiem twierdzi że poeta – poetą staje się po śmierci; *Nadzieja* nr 2 str.17
- Matczuk Piotr Kajetan**, Kaczmarek jawił mi się bardzo osobny... (rozmowa z Janem Kondrakiem); *Nadzieja* nr 2 str.18
- [Matczuk Piotr Kajetan]**, To nigdy się nie skończy (rozmowa z Evgenem Malinowskim); *Nadzieja* nr 3 str.3
- Matczuk Piotr Kajetan**, Krzyczę to na koncertach! (rozmowa z Kubą Blokeszem); *Nadzieja* nr 3 str.11
- Matczuk Piotr Kajetan**, Kaczmarek a Mickiewicz?; *Nadzieja* nr 3 str.11
- Matczuk Piotr Kajetan**, Zbrali się wszyscy pod strażą aniołów... O twórczości Przemysława Gintrowskiego; *Nadzieja* nr 4 str.4
- Matczuk Piotr Kajetan**, Te teksty bołą i powinny boleć (rozmowa z Jackiem Bończykiem); *Nadzieja* nr 4 str.9
- Matczuk Piotr Kajetan**, niesprawiedliwe drzewo; *Nadzieja* nr 5 str.2
- Matczuk Piotr Kajetan**, Kaczmarek wojenny; *Nadzieja* nr 5 str.5
- Matczuk Piotr Kajetan**, Jacek Kaczmarek – polonista?; *Nadzieja* nr 6 str.7
- Matczuk Piotr Kajetan**, Pieni trudne, niewygodne [rozmowa z Antonim Murackim]; *Nadzieja* nr 6 str.7
- Męczyński Tomasz**, Kilka słów o niesprawiedliwej śmierci; *Nadzieja* nr 3 str.6
- Męczyński Tomasz**, Mój Kaczmarek; *Nadzieja* nr 4 str. 9
- Mędrzecka Anna**, Ironia jako istota twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarek; *Nadzieja* nr 2 str.16
- Mędrzecka Anna**, Ironia i polifonia... czyli Jacka Kaczmarek spoglądanie cudzym okiem; *Nadzieja* nr 6 str.4
- Nn**, Dwie skały na Powązkach...; *Nadzieja* nr 2 str.2
- Nn**, Doceniamy Wasza Przyjaźń; *Nadzieja* nr 2 str.2
- Nn**, Z domowej szuflady; *Nadzieja* nr 1 str.5
- Nn**, Złote dziesiątki; *Nadzieja* nr 1 str.10
- Nn**, Tak było rok temu; *Nadzieja* nr 2 str.3
- Nn**, Janusz Kaczmarek; *Nadzieja* nr 2 str.7
- Nn**, Pozostaje puste Wnętrze pracowni bez postaci; *Nadzieja* nr 2 str.7
- Nn**, W stolicy będzie skwer im. Jacka Kaczmarek; *Nadzieja* nr 3 str.3
- Nn**, Gitara barda; *Nadzieja* nr 3 str.2
- Nn**, Jackowy fortepian; *Nadzieja* nr 3 str.4
- Nn**, Ida Nowak pyta; *Nadzieja* nr 4 str.2
- Nn**, Nagroda po raz trzeci...; *Nadzieja* nr 3 str.3
- Nn**, Słowo i konsekwencji Kaczmarek (recenzja książki K.Gajdy *Jacek Kaczmarek w świecie mediów*); *Nadzieja* nr 4 str.5
- Nn**, Ida Nowak odpowiada; *Nadzieja* nr 4 str.9
- Nowak Krzysztof**, Tacy młodzi...; *Nadzieja* nr 1 str.6
- Nowak Krzysztof**, Przed śmiesznością męczeństwa broni ironii perskop; *Nadzieja* nr 1 str.8
- Nowak Krzysztof**, Encore, jeszcze raz; *Nadzieja* nr 3 str.8
- Nowak Krzysztof**, O dyskografii Jacka Kaczmarek; *Nadzieja* nr 3 str.12
- Nowak Krzysztof**, Z dźwiękiem tak klarownym jak klarnet Mozarta...; *Nadzieja* nr 4 str.5
- Nowak Krzysztof**, Mój Jacek literacki; *Nadzieja* nr 6 str.5
- Pacufa Andrzej**, Poeta i satyryk, czyli pochwałą błazna...; *Nadzieja* nr 4 str.8-9

- Pawlak Antoni**, Spotkanie z Jackiem Kaczmarskim; Nadzieja nr 3 str.1
- Pechman Jacek**, Czujemy jego obecność; Nadzieja nr 1 str.1
- Pechman Jacek**, Festiwal z duszą; Nadzieja nr 1 str.3
- Pechman Jacek**, Ku pamięci; Nadzieja nr 1 str.7
- Pechman Jacek**, Ciągłość myśli i odczuwania; Nadzieja nr 2 str.2
- Pechman Jacek**, Brakuje przyjaciela... (rozmowa z Marcinem Kunickim, członkiem Rady Fundacji im. Jacka Kaczmarskiego); Nadzieja nr 2 str.4
- Pechman Jacek**, Twórczość, która potrafi się odwdziżyć (rozmowa z Przemysławem Lembiczem); Nadzieja nr 2 str.4
- Pechman Jacek**, Zawsze miał jakąś książkę pod ręką (rozmowa z Bogdanem Żurkiem, przyjacielem Jacka Kaczmarskiego); Nadzieja nr 2 str.5
- Pechman Jacek**, Nadzieja; Nadzieja nr 3 str.2
- Pechman Jacek**, Jubileuszowy wstępniak; Nadzieja nr 4 str.2
- Pechman Jacek**, Czuję się jak odbiornik wędrujących tematów; Nadzieja nr 6 str.1
- Pechman Katarzyna**, Kaczmarski Herbertowi; Nadzieja nr 1 str.10
- Podwin Szymon**, Brakuje Kaczmar; Nadzieja nr 6 str.16
- Poleszak Joanna**, Niepokorni; Nadzieja nr 1 str.7
- Poleszak Joanna**, Wspinaczki interpretacyjno-wakacyjne; Nadzieja nr 2 str.8
- Poleszak Joanna**, Dlaczego na „Nadzieje” się wraca?; Nadzieja nr 3 str.5
- Poleszak Joanna**, Bliżej Polski z Kaczmarskim; Nadzieja nr 6 str.7
- Poniedziałki Andrzej**, Wspierają nasze działania (fragment); Nadzieja nr 1 str.2
- Poprawa Jan**, Wspomina się tylko to, co minęło; Nadzieja nr 2 str.18
- Siwiec Robert**, Order słońca; Nadzieja nr 1 str.5
- Siwiec Robert**, Kobieta o zielonych oczach; Nadzieja nr 2, str.1-2
- Skrzypczak Marcin**, Podróż, która trwa do dzisiaj...; Nadzieja nr 2 str.8
- Stasiak Barbara**, Nagroda im. Władysława Stasiaka; Nadzieja nr 3 str.11
- Tamborski Tomasz**, Szanowni Państwo; Nadzieja nr 2 str.2
- Tamborski Tomasz**, Szanowni Państwo; Nadzieja nr 3 str.2
- Tamborski Tomasz**, Szanowni Państwo; Nadzieja nr 4 str.2
- Tamborski Tomasz**, Szanowni Państwo; Nadzieja nr 5 str.2
- Tamborski Tomasz**, Drodzy Goście; Nadzieja nr 6 str.2
- Tomczak Grzegorz**, Poszukiwacz. Pamięci Jacka Kaczmarskiego; Nadzieja nr 1 str.7
- [**Walentynowicz Katarzyna**], Są takie rytmy; Nadzieja nr 1 str.9
- Walentynowicz Katarzyna**, Obchody 10. rocznicy śmierci Jacka Kaczmarskiego: 10.04.2004, Cmentarz Powązkowski; Nadzieja nr 5 str.2
- Walentynowicz Katarzyna**, W pracowni artystów (wywiad z Alicją Delgas); Nadzieja nr 5 str.3
- Wojciechowski Piotr**, Moja Nadzieja; Nadzieja nr 4 str.3
- Wrocławska Magdalena**, Kosmopolak? Emigracyjny wymiar twórczości Jacka Kaczmarskiego; Nadzieja nr 3 str.6
- Załuski Piotr**, Kaczmar jako on sam; Nadzieja nr 1 str.4
- Załuski Piotr**, Kowboje w Cyrku Pcheł; Nadzieja nr 2 str.6
- Załuski Piotr**, Rosyjskość u Jacka K.; Nadzieja nr 6 str. 1-5
- Zieliński Jacek Antoni**, Mama Jacka: „starala się brać na siebie odpowiedzialność za świat”; Nadzieja nr 3 str.7
- Żebrowski Rafał**, W jego życiorysie można odnaleźć wszystko; Nadzieja nr 1 str.5
- Żurek Bogdan**, Przewielmożny kat; Nadzieja nr 1 str.9
- Żurek Bogdan**, Sen emigranta. Tak właśnie Jacek Kaczmarski nazwał moje nocne mary; Nadzieja nr 6 str.4

INDEKS OSÓB

A

Abramczyk Aleksandra 350, 352
 Abramow Jarosław 97–98
 Abramowicz Małgorzata 127
 Abratowski Jerzy 111, 114
 Achmadulina Bella 39
 Adam Dee 338
 Adamczyk Justyna 73
 Adamiak Elżbieta 161, 205, 229, 287, 306, 342, 400
 Adamo Salvatore 39
 Adamowski Jan 238
 Adamska Karina 404
 Adjano Wendmu 129
 Afanasjew Jerzy 89, 91–92
 Alaszewicz Maria 105–107
 Allatson Paul 338
 Alterman-Połtewa Ksenia 373
 Ambrożewicz Jerzy 107
 Amirian Robert 337–338
 Anders Władysław 438
 Andruchowicz Jurji 242
 Andrus Artur 268–272, 317–318, 349, 361, 364, 372
 Andrzejczak Mariola 312
 Andrzejewski Marek 232, 383–384, 394–396, 398
 Anka Paul 367
 Anonin Gall 120, 160
 Antonow Siergiej 374
 Antonycz Bohdan Ihor 249
 Armata Jerzy 115
 Asimov Isaak 130
 Astaire Fred 260
 Aston Adam 83
 Aszkenazy Vladimir 93
 Auden W.H. (Auden Wystan Hugh) 15
 Augiewicz Jarosław 376
 Aureliusz Marek 130
 Austin Gene 80
 Awdziejew Alosza 295, 318
 Ayç 257
 Ayvazyan Naira 381
 Azpiazu Don 80

B

Babula Monika 356
 Bach Alicja 134
 Bach Jan Sebastian 121, 160, 378
 Baczyński Krzysztof Kamil 355
 Badach Jakub 361, 394
 Bagensky Elza von 378
 Bajor Michał 398
 Bakal Piotr 217, 292
 Balcerzan Edward 17
 Baliński Zbigniew 367
 Baliszewska Maria 237
 Balowski Mieczysław 14
 Balata Marek 320–321
 Banasik Bartosz 400, 404
 Banasik Beata 400–404
 Banaszak Hanna 160, 284, 288, 344, 356, 364
 Bańka Piotr 316
 Barabach Szymon 232
 Barabas Dominika 232, 407

Baran Józef 8, 153, 160–162
 Barańczak Anna 25
 Barańczak Stanisław 23, 156–157, 159
 Bardini Aleksander 91
 Baron Piotr 126
 Baroni Raphaël 63
 Barsznica Hanna 354
 Bartkiewicz Marek 321
 Bartkowski Bolesław 143
 Bartosiewicz Edyta 361
 Bartosik Janusz 106
 Bator Joanna 67, 375
 Bausinger Hermann 238
 Bazela Marek 310, 321
 Bąk Małgorzata 443
 Bąkowski Wojciech 34–37
 Beckett Samuel 134
 Bednarek Kamil 360
 Bednorz Herbert 144
 Beethoven Ludwig van 160
 Beksiak Antoni 239, 241
 Beler Tomasz 382
 Bellon Wojciech 8, 38, 153, 205, 207–208, 211–231, 233, 314, 326
 Benita Ina 84
 Bera Cezary 390
 Béranger Pierre-Jean 109
 Berger Leszek 349, 434
 Berlin Isaiah 318
 Berliner Emil 79
 Bernat Zdzisław 141–142
 Bernatek Aleksandra 381
 Bernstein Leonard 121
 Beszczyński Jacek 374
 Betlewicz Ireneusz 415
 Beuth Barbara 312
 Beya-Zaborski Andrzej 134–135
 Bezençon Marcel 336
 Białas Hanna 391
 Białoszewski Miron 37, 105, 354–355
 Bielas Dawid 392
 Bielawa Przemysław 342, 407
 Bielecka Małgorzata 425
 Bielicki Włodzimierz („Wowo”) 92
 Bielunas Jerzy 351
 Bień Andrzej 101, 104–108
 Bierut Bolesław 95
 Bihari János 257
 Bik Marek 361
 Bilińska-Wołodźko Elżbieta 373
 Binasiak Marcin 223, 231, 267
 Biskup Leszek 97
 Bisztyga Stanisław 225, 231
 Bizet Georges 256
 Blachliński Wojciech 353
 Blachnicki Franciszek 141
 Blasik Pola 310
 Błokesz Jakub 352
 Błaszczak Monika 372
 Błaszczuk Andrzej 409
 Błażejczyk Danuta 312
 Blok Aleksandr 107
 Bobrowicz Wincenty 106
 Bobryk Urszula 307–308, 350, 352
 Boczek Beata 346–347, 352–353, 400
 Bochat Weronika 337
 Bochenek Mirosław 397

Bodo Eugeniusz 76, 438
 Bogacki Janusz 272
 Bogoń Mirosław 243, 267, 425
 Bogucki Janusz 65
 Bogusław XIII 378
 Bogusławski Edward 413
 Bogusz Przemysław 196–199
 Bogutyn Piotr 395–396
 Bohlman Philip 341
 Bołdak-Janowska Tamara 372
 Bonaparte Napoleon 259–260
 Boniśniak Rafał 352–353, 421, 425
 Bończyk Jacek 343, 405
 Bończyk Olga 158
 Boomgaarden Rike 338
 Borczyk Klaudia 372
 Borkowska Alicja 336
 Borkowska Danuta 27
 Borkowski Jacek 288
 Borkowski Jan 438
 Borkowski Łukasz 406
 Borkowski Tomasz 226, 348
 Borowiecki Łukasz 272
 Borowik Anatol 373–374
 Bortniański Dymitr 249
 Borzeński Paweł 390
 Boverly Katarzyna 420
 Bowelly Al 84
 Bowles Hugo 63
 Boy-Żeleński Tadeusz 85
 Brahms Johannes 308
 Bralczyk Jerzy 13–14
 Brassens Georges 405
 Braszak Michał 321
 Bratkowski Piotr 428
 Brecht Bertold 95
 Broch Hermann 27
 Broda Anna 405
 Brodzka Alina 37
 Bromski Jacek 131
 Broniewski Władysław 355
 Brudnowski Tomasz 425
 Bryll Ernest 409
 Brynner Yul 257
 Brzechwa Jan 289
 Brzeski Andrzej 271
 Brzeziński Aleksander 295, 320–321
 Brzeziński Wojciech 343
 Brzozowski Rafał 360–361
 Brzozowski Stefan 312, 400, 415
 Buchalska Sylwia 310
 Buchcik Wiesław 226
 Buczkowska Joanna 310
 Buczyński Łukasz 307
 Budziaszek Jan 367, 370
 Bugera Iwan 249
 Bukala Grzegorz 226, 230, 274
 Bukartyk Piotr 226, 372
 Bukowiec Stanisław 443
 Bukowski Grzegorz 347
 Bulak Jan 376
 Burakowski Jarosław 312
 Burano Michaj 257
 Buras Jacek 37
 Burchacki Artur 356–360
 Burdzy Barbara 426–427
 Burr Henry 80
 Bursa Andrzej 31
 Burszta Józef 238

- Busse Henry 80
 Buszman Krzysztof Cezary 312
 Bylina Dariusz 381
 Byrkowski Leopold 210
 Byrski Wojciech 360
- C**
- Caillois Roger 70
 Cajmer Jan 103
 Callas Maria 82
 Canaro Francisco 261
 Capossela Vinicio 351
 Carné Marcel 118
 Caruso Enrico 21, 80
 Casucci Leonello 262
 Cave Nick 20
 Celińska Magdalena 307
 Celińska Stanisława 277–280
 Cembrzyńska Iga 106
 Cerekwica Katarzyna 361
 Cermakova Dana 434
 Chaczaturian Aram 93
 Chadanowicz Andrej 404–405
 Chajtmn Seweryn 98
 Chaładaj Jan 276
 Chałas Romuald 365
 Chambers Iain 15
 Chaplin Charlie 257
 Château Piotr du 396
 Chevalier Maurice 79
 Chojnacki Jarosław 390
 Chojnacki Robert 338
 Chojnowska Małgorzata 127
 Chołuj Magdalena 381
 Chopin Fryderyk 89, 120, 160, 308, 326
 Chróst Winicjusz 421
 Chruściel Małgorzata 381
 Chruszczow Nikita 96
 Chrystus Jezus 222
 Chrzanowska Monika 13, 15, 267
 Chrzanowski Tadeusz 91, 94–95
 Chudziński Edward 292
 Chwałowska Joanna 389
 Chwalibóg Elżbieta 96
 Chylak Władimir 248
 Chylewska Paulina 361
 Chyliński Waldemar 275, 287
 Chyła Tadeusz 92, 94, 326
 Ciaszkiewicz Anna 392
 Cicha Karolina 352, 361
 Cichocka Ewa 312, 373, 443
 Cichy Aleksandra 433
 Cidlinsky Dalibor 304
 Ciecchowski Grzegorz 241, 437
 Ciecieręga Martyna 205, 267, 354
 Ciecieręga Wiesław 354
 Ciepiewska Barbara 317
 Ciesielski Max 351
 Ciesielski Michał 352
 Ciesielski Zdzisław 92, 94
 Cieślak Wojciech („Amores”) 364
 Cimoszewicz Włodzimierz 414
 Ciupa Aleksandra 337
 Clenden Floryd 260
 Cleo (Klepko Joanna) 337, 360
 Clinton Larry 83
 Cobain Kurt 40
 Cohen Leonard 39, 349
- Collins Arthur 80
 Conover Willis 114
 Cox Christoph 15
 Cruz Penélope 257
 Cugowski Krzysztof 71
 Curtis Barry 67
 Cutugno Toto 271
 Cwalina Elżbieta 315
 Cwalina Leszek 315
 Cwynar Krzysztof 40
 Cybulko Anna 57
 Cybulski Andrzej 91
 Cybulski Zbigniew 91–92, 94–96, 118
 Cygan Jacek 27, 105, 147, 229, 310, 336, 364
 Cyran Joanna 353
 Cyran Krzysztof 321
 Czackowska Małgorzata 337
 Czajkowski Andrzej 93
 Czajkowski Piotr 246
 Czapińska Magda 337
 Czaplicki Jerzy 80
 Czappówna Elżbieta 91
 Czarnińska Natasza 326
 Czarnecka Karolina 352, 356
 Czarnecka Łucja 344
 Czarny Dariusz 226, 392
 Czechow Antoni 45
 Czechowicz Józef 307
 Czekalski Andrzej 114
 Czekalski Paweł 312
 Czeluśniak Halina 346
 Czupkiewicz Dorota 278
 Czyżkiewicz Mirosław 17–18, 229, 281–284, 292–293, 296, 318, 320, 345
- Ć**
- Ćwiklińska Mieczysława 209
- D**
- Dados Ewa 317
 Dalhart Vernon 80
 Damulewicz Piotr 135–137
 Dancoj Grigorij 373
 Danek Jan 103
 Danek Maciej Juliusz 232
 Daniec Marcin 318
 Danielewicz Stanisław 442
 Daniłowski Władysław 81
 Dankowski Juliusz 260
 Dassin Joe 41
 Dauks Dariusz 422
 Dauks Kamila 344, 347, 353, 400, 422
 Daukszewicz Krzysztof 272, 348–349, 384, 397, 399
 Dąbrowski Andrzej 365
 Dąbrowski Witold 97–98
 Dąbrówka Piotr 325, 345
 Dejmek Kazimierz 332
 Delye Lucienne 84
 Demarczyk Ewa 105–106, 119–120, 122–123, 160, 274–275, 314, 318–319, 326, 333, 366, 391
 Denis Tomasz 394
 Dereszowska Anna 382
 Derfel Jerzy 293
- Dèsausgier Marc-Antoine 109
 Deutryk Tomasz 315–316, 396–397
 Dębski Krzesimir 310, 337
 Diduch Bogusław 226, 229, 425
 Diduch Kuba 421
 Dietz Antoniusz 319
 Dijk Bogusław 287
 Dion Céline 118
 Długosz Jacek 400, 404
 Długosz Leszek 17, 105, 314, 320, 369, 441
 Dłutowski Krzysztof 421
 Dobrowski Mikołaj 356
 Dobrucka-Mendyk Zuzanna 410
 Doka Magdalena 443
 Doliński Adam 97
 Doliński Ryszard 136–137
 Domagalski Andrzej 410, 440–441
 Domagalski Piotr 321
 Domagała Ewa 267, 285, 287, 289
 Domański Waldemar 384, 443
 Donatan (Czamara Witold) 239–240, 337, 360
 Donato Edgardo 262
 Donde Andrzej 292
 Dorna Anna 408
 Doroczyńska Paulina 389
 Doroczyński Przemysław 389
 Dorsey Tommy 80, 83
 Dostojewski Fiodor 45
 Dosza Julia 250
 Drabek Tomasz 356
 Drabik Tomasz 422
 Dracz Krzysztof 348
 Dranicki Leszek 312
 Drawicz Andrzej 97
 Dreka Kamila 432
 Drozda Teresa 153, 156, 268–284, 301–305, 344, 346, 349, 355, 400, 406–407, 443
 Drozdowska Beata 353
 Dryl Monika 406
 Dubanowicz Wanda 90–91
 Duć-Fajfer Helena 244, 247, 249
 Duda Gracj Agata 393
 Dudzińska Bożena 382
 Dudziński Sambor 343, 351
 Duncan Isadora 82
 Dunin-Źsowicz Paweł 34
 Dutcak Bernard 211
 Dutkiewicz Marek 435
 Dutkiewicz Maria 80
 Dutkiewicz Tomasz 319
 Duval Aime 140
 Dworakowski Andrzej 127–128
 Dyduch Grzegorz 70
 Dyjak Marek 204
 Dyllan Bob 20–21, 228, 404–405, 422
 Dymna Anna 321
 Dymny Wiesław 286, 369
 Dyszkiewicz Mateusz 404
 Dytko Tadeusz 380–381
 Dziedziczak Jerzy 398–399
 Dziekan Barbara 438
 Dziekoński Prosper 60
 Dzielska Jadwiga 126
 Dziemba Robert 379
 Dziemidok Bohdan 335–336

Dzierma Krzysztof 127–138
 Dzierżanowski Feliks 102
 Dziewoński Roman 406
 Dziewulski Maciej 423
 Dziwisz Stanisław 307
 Dźwiniel Kamil 17–18, 20–21

E

Eddy Nelson 80
 Elminowska Justyna 389
 Elżbieta Gabriela Bawarska 93
 eMCeBe (Michał) 325–326
 Eurypides 158

F

Fabbri Jacques 95
 Faber Mieczysław 441
 Faliszewski Tadeusz 83
 Falkiewicz Michał 390
 Falkowski Jan 249
 Fall Marek 30
 Fasiński Jerzy 369–370
 Faut Paweł 82
 Fedak Jerzy 292
 Fedorowicz Jacek 92, 94, 431–432
 Fedorowicz Joanna 390
 Felberg-Sandecka Karolina 438
 Fethke Jan 76
 Fetting Edmund 91
 Fiedler Arthur 80
 Filar Jerzy 398
 Filip II 378
 Fitowska Marta 382, 385, 400
 Flint Marcin 68–69
 Fogg Andrzej 85
 Fogg Irena 82, 84
 Fogg Mieczysław 79–86, 326, 414, 441–442
 Fojgt Tomasz 226
 Folwarska Maria 346, 389, 391, 401, 443
 Fonteyn Margot 82
 Fox Harry 260–261
 Franke Andre 338
 Freicher Jan 349
 Freud Zygmunt 163
 Fronczewski Piotr 343
 Frydrych Jakub 279
 Frymorgen Bogusław 232
 Fudalej Beata 351

G

Gadowski Artur 360, 364
 Gadt Anna 407
 Gaertner Katarzyna 196, 427
 Gajda Krzysztof 19, 30, 350, 376, 384, 404–406
 Galas Adam 412
 Galicz Aleksandr 48
 Gałach Agata 312, 406
 Gałaj Miłosz 319
 Gałazka Daniel 406
 Galczyński Konstanty Ildefons 94, 101, 103, 157, 355
 Gancarczyk Ewa 232
 Gantkowski Romuald 85
 Garczarek Andrzej 17, 383–384
 Gardel Carlos 260
 Garewicz Jan 27

Gast Janusz 291–292
 Gatliif Tony 257
 Gauden Grzegorz 292
 Gawłowska Sylwia 25, 267
 Gąsior Justyna 350
 Gelman Juan 39
 Gembalski Julian 375
 Geppert Edyta 398, 405
 Gericault Theodore 375
 Geringas Alexander 338
 German Anna 107, 286
 Gershwin George 121
 Gębala Dawid 354
 Gębura Jacek 351
 Gęsicki Wojciech 372, 397
 Gierymski Maksymilian 59–66
 Gietka Tomasz 372
 Gintrowski Przemysław 22, 59–60, 62, 65, 105–106
 Giża O. 245
 Głahé Will 80
 Glemp Józef 209
 Glensk Joachim 14
 Gluck Almy 80, 82
 Głębocki Krzysztof 315
 Głowacki Andrzej 354–355, 390
 Głowacki Janusz 98
 Głowacki Wojciech Bartos 208
 Głowiński Michał 26
 Głuc Andrzej 292, 373
 Głuszak Robert 317
 Gniatkowski Janusz 103
 Gnoiński Leszek 432
 Gogol Mikołaj (Gogol Nikołaj) 45
 Gogolewski Wojciech 288
 Gogosz Tadeusz 370
 Golacik Beata 153–154, 202
 Gołas Agnieszka 439
 Gołas Wiesław 157, 439
 Gołasewska Maria 37
 Gołębiowska Tamara (Tamara Gee, Isis Gee) 338
 Gołębiowski Julian 209
 Gombrowicz Witold 219
 Gomulka Władysław 272
 Goodman Benny 83
 Gorodnicki Aleksandr 48
 Gorpienko Łada 374
 Góralczyk Zofia 97
 Górka Natalia 425
 Górniak Edyta 146, 257, 336–337, 340, 356–357, 360–361, 385
 Górny Tadeusz 292
 Górski Karol 346
 Górski Robert 270, 361, 364
 Grabiński Stefan 69
 Grabowska Aleksandra 278
 Grabska-Gradzińska Iwona 343, 386
 Grandys Jerzy 367
 Grechuta Marek 51, 105–106, 282, 295, 318–319, 326, 333, 366, 391
 Grieg Edward 91
 Grochowicz Agnieszka 267, 292–296, 318, 325
 Grodzińska Stefania 270, 285
 Groniec Katarzyna 343, 346–347, 351, 355, 365, 393
 Grotowski Aleksander 384

Grudniok Wiktoria 392, 397
 Grudziński Artur 400
 Grunwald Grzegorz 392, 397, 407
 Gruszczyk Andrzej 296–297
 Gruszczyński Wojciech 316
 Gruszecka Anna 404
 Gruszyn Walerij 48
 Grychtoł Daniel 347
 Gryglaszewski Piotr 346, 425
 Grzasławicz Piotr 422
 Grzeluk Izydor 98
 Grzenia-Romanowski Gereon 90, 92
 Grzeszek Joanna 434
 Grześczak Marian 107
 Grześkowiak Kazimierz 383–384, 394
 Grzybowski Stefan 48
 Grzywacz Janusz 293–294, 400
 Gudź Jakub 404
 Gugala Jarosław 423
 Gurkow Solomon Izrailewicz 82
 Gustowski Antoni 391

H

Hajdasz Józef 421
 Hajdun Janusz 94
 Halama Grzegorz 318
 Halber Adam 412
 Hall Wendell 80
 Haller Jan Jakub 377
 Haller Michał 13
 Hamerlik Emilia 393
 Handzik Jerzy 349
 Hanusz Ignacy 209
 Hapunowicz Tomasz 384
 Harald Jerzy 413
 Harasymowicz Jerzy 8, 153, 205–206, 215, 218–219, 228, 249
 Has Wojciech Jerzy 114–115, 117–118, 126
 Has-Tokarz Anita 67, 70
 Hawkins Coleman 80
 Hayward Philip 68
 Hayworth Rita 257
 Hejnowicz Janusz 107
 Hemar Marian 262
 Hendrix Jimi 40, 160
 Henryk Sandomierski 208
 Herbert Frank 67
 Herbert Zbigniew 17, 22, 110
 Herbut Igor 250
 Herdzin Krzysztof 355
 Herman David 63
 Herman Włodzimierz 107
 Hitler Adolf 90
 Hnatowicz Jan 218–219, 226, 230
 Hober Ernest 397
 Hoffman Dominika 355
 Hoffman Jan 121, 368
 Hoffman Jerzy 115, 118, 126
 Hoffman Krzysztof 21
 Hofman Artur 415
 Hohenzollern Fryderyk Wilhelm 377
 Hojda Marek 410
 Holka Maria 312
 Holmgren-Troy Maria 67
 Holowacki Jakub 248

- Hołownia Bogdan 407
 Honzatko Marta 406
 Hoppe Tomasz 381
 Horn-Bernges Joachim 338
 Hoskins Bob 257
 Hudek Wiesław 140, 144
 Hühn Peter 63
 Humienna Kornelia 381
 Humperdinck Engelbert 257
 Huruk Sol 81–82
 Hyży Grzegorz 360
 Hyży Maja 360
- I**
- Icha Andrzej 365, 367–368, 371
 Idzikowska Anna 153, 187–189, 353
 Imiela Konrad 343, 351
 Iszkiewicz Władysław 257
 Iwanowici Josif 94
 Iwaskiewicz Jarosław 281–284
- J**
- Jacobson Marcin 417
 Jadwiga I Andegaweńska 208
 Jagodziński Andrzej 91, 390, 407
 Jahn Manfred 63
 Jakóbiec Andrzej 287
 Jaksa z Miechowa 208
 Jakubczak Ludmiła 279, 420
 Jakubowicz Martyna 417
 Jamroz Krystyna 209
 Jamroz Danuta 369
 Jamrozy Marek 370
 Janas Tomasz 241
 Janczar Tadeusz 115
 Janczarski Jacek 272
 Janczewska-Sołomko Katarzyna 82
 Janerka Bożena 68
 Janerka Lech 68–69
 Janiszewski Krzysztof 437
 Jankowska Aldona 318
 Janowska Alina 86
 Janowska Halina 93
 Janowska Sylwia 392
 Janowski Józef Kajetan 65
 Jantar Anna 26, 28–29, 295, 336, 379, 429–430
 Januszkiewicz Marcin 348
 Jarczyk Jan 121, 368
 Jarecki Andrzej 93, 97–98, 105
 Jarmoszczuk Monika 425
 Jarościński Wojciech 229–230
 Jarocka Irena 427, 429
 Jarosik Jerzy 413
 Jaroszewicz Piotr 288
 Jaroszewski Andrzej 369
 Jarząbek Adam 390, 423
 Jasiński Bruno 107
 Jaszczuk Igor 196, 199–200, 396
 Jaślar Krzysztof 297
 Jaworski Robert 72, 239–240
 Jazgar Lidia 320
 Jelito Martyna 374
 Jellinek Anna 392
 Jemiola Łukasz 423
 Jendroszek Adrianna 354
 Jesienin Siergiej 107
 Jewtuszenko Jewgienij 39
 Jedrusik Kalina 86, 420
- Jędryka Stanisław 115
 Jędrys Łukasz 352–353, 355, 376–377, 385, 390, 400, 405
 Jędrzyk Weronika 374
 Jędrzejec Witold 408
 Jolson Al 80
 Jopek Anna Maria 126, 337, 356
 Joplin Janis 40
 Josef Rene 375
 Joyce James 22,
 Józefowicz Janusz 40, 347–348
 Jung Carl Gustav 163
 Jurandot Jerzy 85, 298
 Jurecki Michał 212
 Jurkiewicz Jarosław 390, 423
 Jurkiewicz Krzysztof 226, 228
 Jurzak Katarzyna 310
 Juszczyk Jacek 292
 Juszczyzyn Waclaw 229–230, 392
- K**
- Kacała Agnieszka 406
 Kacprzyk Beata 406
 Kaczmarek Jan 123, 343
 Kaczmarski Jacek 17–23, 39, 50, 55, 57–58, 59–62, 64–66, 105–106, 165, 221, 228, 275, 318, 320, 324, 333, 343, 355, 376, 386–389, 404–405, 437, 439
 Kaczmarski Janusz 369–370
 Kaczmarski Zygmunt 368–370
 Kaczor Dymitr 249
 Kaczor Paulina 353
 Kałdis Jacek 390
 Kaim Ewa 351
 Kajzar Helmut 375
 Kalemba Zbigniew 413
 Kalicki Włodzimierz 62
 Kalinowska Tamara 391
 Kaltbach Anna 342, 400
 Kałwak Tomasz 407
 Kamińska Anna 342, 400
 Kamiński Aleksander 224
 Kamper Mariusz 226, 228
 Kantor Tadeusz 159, 375
 Kaper Bronisław 79, 84
 Kapkowski Robert 422
 Kapłon Patrycja 232
 Karaś Filip 408
 Karolak Wojciech 116
 Karpiel-Bulecka Sebastian 26
 Karpiński Franciszek 18
 Karpiński Jerzy 292
 Karpiński Krzysztof 442
 Karska Katarzyna 94
 Karwatowska Małgorzata 335
 Kasperek Joanna 129
 Kasprowicz Jan 423
 Kasprzycki Robert 232, 398
 Kaszycki Jerzy 113
 Kaszycki Lucjan 8, 109–126, 368, 420
 Kaszycki Stanisław 114
 Kawafis Konstandinos 18
 Kawski Marian 105
 Kayah (Szczot Katarzyna) 28, 158, 361
 Kay-Kuczynska Janina 80
 Kazadi Patricia 360
- Kazakowa Rimma 39
 Kazik (Staszewski Kazimierz) 69–70, 405
 Kazimiński Leszek 254, 267, 386, 388
 Kazimierz III Wielki 208
 Kelehan Noel 337
 Kelus Jan Krzysztof 19, 23
 Kern Ludwik Jerzy 117
 Ketty Rina 84
 Kiec Izolda 15, 25, 27
 Kielb-Szawuła Aleksandra 226–227
 Kiepusa Jan 79, 84
 Kilar Wojciech 284
 Kiljan Mariusz 347, 407
 Kiljański Krzysztof 405
 Kim Julij 48
 King Wayne 83
 Klaczkin Jewgienij 48
 Klan Sylwia 337
 Klawe Stanisław 8, 153, 165–170, 312
 Kledzik Emilia 33
 Klenczon Krzysztof 86, 416, 429
 Kleszcz Maja 351
 Kleyff Jacek 17–18, 20, 398, 404–405
 Klimczak Kamila 406
 Klimper Bernd 338
 Klimsa Bogusław 106, 442
 Kłocek Adam 385
 Kloch Zbigniew 37
 Klak Mateusz 425
 Kłusowski Arkadiusz 348
 Kmiecik Magdalena 375
 Knittel Tomasz 364
 Knychala Joachim 70
 Kobiela Bogumił 91–92, 94, 96, 118
 Kobrzyński Wojciech 130–131
 Kobuszewski Jan 126
 Kobylirski Szymon 119
 Kofta Jonasz 17, 103, 105, 107, 279, 355
 Kohn Melvin 57
 Kokot Justyna 393
 Kolak Dorota 319
 Kolberg Oskar 248
 Kolaćkowska Joanna 356, 361
 Kolaćkowski Roman 136, 400
 Kolałek Marta 408
 Kolcz Joanna 407
 Kolesa Filaret 248
 Kołodziejczyk Maria 372
 Koman Jacek 348
 Komarenko Iwan 338
 Komorowski Bronisław 385
 Konarska Julia 343
 Konarska Krystyna 420
 Konarski Adrian 400
 Konca Piotr 360
 Kondek Stanisław 409
 Kondraciuk Waldemar 425
 Kondrak Jan 196–197, 203–204, 317, 344–345, 374, 382–385, 394–397, 400, 443
 Kondrat Joanna 312, 398
 Kondrat Józef 85
 Kondratowicz Janusz 429
 Koniczna Hanna 370

- Konieczna Krystyna 107
Konieczny Zygmunt 105–106, 128, 282, 293–294, 320, 366, 391, 400
Konopacki Paweł 386, 388
Konstrat Michał 377
Kończyc Tadeusz 85
Kopania-Przebindowska Lidia 267, 335
Kopciuch Paulina 346
Kora (Jackowska Olga) 126
Koralewicz-Zębik Jadwiga 57
Koralewska Anika 408
Korczy Włodzimierz 113, 271–272, 355, 361–364
Korczakowska Natalia 351
Korczyński Witold 259
Korda Wojciech 427
Kornecka Ewa 293–294, 310, 391, 400, 406
Korzistka Mikołaj 232
Kosewski Piotr 408
Kosińska Urszula 372
Kosma Joseph 118
Kossak Daniel 427
Kostencka Agnieszka 312
Kostrzewa Mirella 337
Kostrzewski Roman 71
Kostur Marta 353, 400
Koszałkowska Anita 440
Kościelniak Wojciech 343
Kościńska Natalia 237, 242
Kotecka Katka 153, 190–195, 352, 385, 390
Koteluk Mela 360
Koterbska Maria 86, 103, 420
Kotin Andriej 405
Kotowska Magdalena 35
Kotowska Marta 119
Kowalczevska Joanna 57
Kowalczyk Mateusz 408
Kowalczyk Monika 346, 351, 382
Kowalczyk Sebastian 232
Kowalewska Danuta 97
Kowalewski Rafał 355
Kowalska Anna 312
Kowalska Katarzyna 338, 364
Kowalska Weronika 352, 392
Kozacka Iga 391, 400
Kozakiewicz Dariusz 27
Kozera Łukasz 408
Kozioł Miłosz 443
Kozioł Urszula 107
Krajewska Kinga 365
Krajewska Urszula 376
Krajewski Seweryn 295, 338, 355
Krasowski Iwan 244
Krauze Andrzej 431
Krawczyk Kazimierz 313
Krawczyk Krzysztof 414
Krawczyk Piotr 400, 404
Krawczyk Teresa 313
Krezen Mateusz 338
Krok Tadeusz 232
Król Czesław 211
Król Marek 390
Kruk Tomasz 422
Krukowski Kazimierz 85
Krupiński Wacław 429–430
Krychowicz Jerzy 454
Kryl Karel 49
Krynicky Ryszard 17
Kryska Maria 367
Kryszkiewicz Anna 436
Kryvych Artur 392
Krzaklewski Jacek 421
Krzywda Magdalena 312
Krzyżaniak Wojciech 335
Krzyżanowski Bogdan 91
Krzyżanowski Julian 238
Krzyżańska Aleksandra 312
Książek Zbigniew 288
Kubala Tomasz 352, 425
Kubicka Halina 67–68, 71
Kucera Tamara 288
Kucharska Magdalena 299
Kućmierz Adrianna Maja 391, 400
Kudas Sebastian 321
Kudasik Bartłomiej 26
Kujawa Natalia 348
Kukielka Łukasz 345
Kukiz Paweł 158
Kukla Paweł 400, 404
Kuklińska Agnieszka 374
Kukulka Natalia 28, 360, 364, 430
Kulawik Grażyna 214–215, 224
Kulig Joanna 318, 356
Kulikowski Marek 137
Lewandowski Malwina 408
Kulka Gaba 351
Kulka Konstanty Andrzej 351
Kulpowicz Sławomir 413
Kumański Leszek 360, 409
Kunicka Halina 361, 432
Kurczuk Kaja 352, 400
Kurdej-Szatan Barbara 361, 365
Kurpiński Karol 85
Kurytycz Zbigniew 420
Kurylewicz Andrzej 355
Kuryło Andrzej 71, 105
Kusek Jasiak 321
Kuszewski Kacper 406
Kuszyńska Monika 338–339, 356, 360
Kuśmierski Robert 301–305
Kuśmierz Sławomir 397
Kutyla Julian 15
Kuziela Dorota 345
Kwapien Mateusz 408
Kwaśniewski Dominik 342
Kwaśniewski Jakub 377
Kwiatkowska Irena 157
Kwiatkowska Natalia 422
Kwiatkowski Dawid 360
Kwiatkowski Igor 361
Kwiatkowski Leszek 410, 440–441
Kwiatkowski Tadeusz 119
Kwietniewska Wanda 312
Kydryński Julian 103
Kydryński Lucjan 116, 432
- L**
Lachman Magdalena 18,
Lagrene Birelli 257
Lakatos Imre 20
Lakatos Roby 257
Laskowski Mariusz 356
Latasa Feliciano 262
Lazer Łukasz 338
Lec Stanisław Jerzy 47
Lechki Ryszard 292
Lechoń Jan 355
Lemarchand Sebastien 404
Lembicz Przemysław 405
Lemper Ute 160, 351
Lenart Ewa 289
Lennon John 86
Lermontow Michaił 93
Lerner Neil 68
Lesiewicz Witold 115
Lesz Natalia 393
Leszczyński Adam 335
Leszczyński Stanisław 249
Leszowski Paweł 232
Leśmian Bolesław 22, 72, 123, 147, 423
Leśniak Michał 387
Leśniak Tadeusz 226
Leutkemann Paweł 378
Levy Yamin 322
Lewak Rokšana 372
Lewandowska Hanna 306–308
Lewandowska Irena 40
Lewandowska Joanna 312
Lewandowski Andrzej 408
Lewandowski Dariusz 337
Lewandowski Krzysztof 145–149
Lewandowski Tomasz 337
Lewartowicz Michał 345
Lewinstein Dawid 98
Lewiński Stanisław 93
Ligaj Szymon 391
Limek Marcin 360
Linde-Lubaszko Edward 105–106
Lipińska Małgorzata 312
Lipiński Karol 248
Lipiński Tomasz 428
Lipko Romuald 28, 71, 410
Lipnicka Anita 407
Lisecka Małgorzata 19, 55, 59, 64
Lisicka Wiktoria 353
Lisiecka Olga 347
Lisowiec Eugeniusz 349
Lisowska Krystyna 349–350
Lissa Zofia 74, 76
Liszt Franciszek 256
Litwiniec Bogusław 105, 107, 373
Lizer Karolina 342, 346
Llach Lluís 405
Loebl Bogdan 421, 434
Loeffer Yorgui 257
Lombardo Guy 83–85
Loranc Iwona 163–164, 348–349, 398
Lubańska Joanna 344, 354
Lubaś-Harny Marek 214
Lubomski Mariusz 343, 398
Lubowicz Jakub 393
Lubrano Natalia 28
Luczyk Piotr 71
Lusztig Marek 95, 97
Lutczyn Edward 287
Lutosławska Grażyna 317
Lutostański Michał Jan 426
- Ł**
Łabudzka Żaneta 356
Łangowski Michał 226

- Lanuszka Michał 435
 Łapińska Anna 337
 Łapiński Zbigniew 439
 Ławrusiewicz Jan 103
 Łazarz Hrebilianowicz 252
 Łągwa Jacek 338
 Łobaszewska Grażyna 414
 Łobodziński Filip 404–405
 Łona (Zieliński Adam) 431
 Łopuch Karolina 407
 Łubińska Anna 117
 Łubiński Tomasz 98
 Ługowska Jolanta 241
 Łukasik Andrzej 407
 Łyko Maciej 232, 425
 Łyko Maria 353, 425
 Łysoniek Krystyna 349
- M**
- MacDonald Jeanette 80
 Machalica Piotr 348, 356
 Machl Tadeusz 368
 Machulski Juliusz 308
 Maciaszczyk Agnieszka 352
 Madej Janusz 287
 Madej Kazimierz 293, 321
 Madzelan Seman 249
 Madziarowicz Nano Senior 257
 Magowski Krzysztof 292
 Majchrzak Andrzej 297
 Majczak Marcin 317
 Majdaniec Helena 364, 427
 Majdaniec Małgorzata 364, 427
 Majewska Alicja 361–364
 Majewska Dominika 351
 Majewski Czesław 406
 Majewski Łukasz 232, 309, 312, 325, 424
 Majewski Marek 199
 Maklakow Dmitrij 373
 Malec Anna 241
 Malec Leszek 389
 Malecha Henryk 97
 Maleńczuk Maciej 158, 280, 344, 360, 426–427
 Maleszyńska Joanna 14–15
 Malewska Helena 68
 Maliszewski Karol 375
 Małecki Grzegorz 356
 Małek Filip 347, 353
 Mamcarz Jerzy 326
 Mankiewiczówna Tola 438
 Marchel Kaja 433
 Marciniań Dominik 437
 Marciniec Leszek 212
 Marczak-Oborski Stanisław 77
 Marczuk Marta 443
 Marczyński Andrzej 312
 Marczyński Jerzy 288
 Marden Jenni 123
 Marek Jerzy 423
 Margaret (Jamróży Małgorzata) 360
 Margolius Hans 14
 Marino Marini 367
 Markiewicz Marek 349
 Markowski Grzegorz 288
 Markuszewski Jerzy 97
 Markut Antonina 352
 Marszałek Rafał 67
- Marzec Katarzyna 321
 Masłowski Maciej 65
 Mastyło Konrad 310
 Maślej Aleksander 346
 Matczuk Piotr Kajetan 267, 332, 376
 Matejko Jan 374
 Matera Robert 242
 Materska Maria 57
 Mathia Natalia 312
 Matkowska Justyna 256, 258, 267
 Matoub Lounès 41
 Matyjaszkiewicz Jan 84
 Matysiak Agnieszka 348
 Matyszkowicz Adam 366
 Maurer Aleksandra 160
 Mawdsley Evan 57
 Maziarczyk Łukasz 345, 423
 Maziewskij Vadim 374
 Mazur Grzegorz 425
 Mazurek Przemysław 407
 Mazurkiewicz Robert 342, 407
 Mazurkowski Artur 367
 Mazurowska-Domeracka Anna 57
 Mądrakiewicz-Stanek Agnieszka 350
 Mądry Mirosław 344
 Meister Christoph 63
 Mere Juliusz 232
 Mery Spolsky (Żak Maria) 351, 356
 Messal Lucyna 84
 Mędrzycki Jakub 386, 388
 Michalak Wojciech 343
 Michalec Anna 143
 Michalski Dariusz 77, 79, 86, 407, 441
 Michalski Mirosław („Michu”) 311–312
 Michniewicz-Rybarz Dorota 410
 Michnikowski Wiesław 118, 157
 Mickiewicz Adam 209
 Micor Karolina 393, 407
 Mielec Piotr 410
 Mielecki Kazimierz 65
 Mielko Łukasz 307
 Mielnik Sławomir 339, 357–359, 362–363
 Mielnikiewicz Kamila 351
 Międzyrzecki Artur 101
 Mikołaj I 210
 Mikołajczyk Jacek 319
 Mikołajczyk Julia 312
 Miller Glenn 80
 Miłska Betja 80
 Miłkowski Dariusz 344
 Miłosz Czesław 25, 154, 165, 355
 Miłosz Obilicz 252
 Miodek Jan 14
 Mireński Stanisław 97
 Mirska Marta 103, 420
 Misiorowska Grażyna 389
 Mister D. (Masłowska Dorota) 30–33,
 Miśkiewicz Aleksander 400
 Miśkiewicz Dorota 337, 394
 Młynkova Halinka 360–361, 364
 Młotkowski Jan 410
 Młynarczyk Stanisław 97–98
 Młynarska Agata 356, 361
 Młynarski Wojciech 39–40, 86, 105, 158, 272, 278, 290, 298
- Mnich Leszek 314
 Mocarska-Tycowa Zofia (Mocarska-Tyc Zofia) 59
 Moczuk Zuzanna 153, 177–180, 346, 350, 352, 405–406
 Moczulski Leszek Aleksander 344, 369–371, 441
 Modelska Anna 118
 Modzelewska Janina 98
 Mogielnicki Andrzej 28, 71
 Mogielnicki Cezary 388–389
 Moles Abraham 28–29
 Molik Andrzej 315
 Momot Kamila 443
 Moniuszko Stanisław 82, 109
 Monnet Jean 336
 Montand Yves 103
 Morawski Stefan 37
 Moreno Carmen 103
 Moric Junna 39
 Morrison Jim 40
 Moser Hans 238
 Mosna Henryk 314
 Mossakowski Eugeniusz 83
 Mossakowski Zbigniew 292
 Mostowicz Arnold 157
 Moś Katarzyna 360
 Motyka Robert 316–317, 361
 Mozart Wolfgang Amadeusz 97, 160, 326
 Mozil Czesław 342, 437
 Możdżer Jagoda 406
 Możdżer Leszek 361
 Mrowiec Karol 141–142
 Mroziewicz Krzysztof 292
 Mroziński Marcin 337
 Mrozu (Mróz Łukasz) 360
 Mrozek Sławomir 96, 118
 Munch Andrzej 226
 Mróz Remigiusz 404
 Mróz Robert 385
 Mułik Joanna 342, 400
 Munch Edward 220
 Muracki Antoni 333, 376, 434–435
 Muraszko Maciej 277–280
 Murianka Petro 249
 Musiałowski Maciej 351
 Musiatowicz Jacek 384
 Musorgski Modest 119
 Muszyńska Barbara 370
 Muzolf Dzidka 232, 316
 Myrdzik Barbara 335
 Myszkowski Krzysztof 161, 226–227
 Myśliwiec Maja 397
 Myśliwski Wiesław 313
- N**
- Nadaud Gustave 109
 Naglicki Feliks 367, 369
 Nahorny Włodzimierz 279
 Naja Jagoda 197
 Najdenowicz Fiolka (Najdenowicz Violetta) 428
 Nalepa Małgorzata 346
 Nalepa Tadeusz 417
 Namysło Maciej 389
 Napieralska Duda 368
 Napiórkowski Krzysztof 312, 407

Napiórkowski Marek 393
 Nawara Michał 297
 Nawrotek-Zmijewska Barbara 381
 Negri Pola 84, 257
 Nguyen Fryderyk 421–422
 Niecko Tadeusz 289
 Niedziółka Izabela 355
 Niemen Czesław 86, 333, 416, 427
 Nierubiec Marcin 337
 Niezychowski Jacek 427
 Nizio Aleksandra 356
 Niziurski Mirosław 246
 Nogaś Michał 375
 Nohavica Jaromír 20, 39, 48–53,
 301–305, 347–349, 407, 423,
 434–435
 Norwid Cyprian Kamil 123, 323
 Nosowska Katarzyna 26–27, 126,
 278–279
 Nowacki Aleksander 71
 Nowak Adam 232, 296, 345
 Nowak Bogdan 423
 Nowak Jacek 244
 Nowak Krzysztof 396
 Nowak Tadeusz 355
 Nowakowski Mieczysław 91
 Nowicki Jan 321
 Nowicki Paweł 346
 Nowosielski Bartłomiej 348
 Nowotny Stanisław 413–414

O

O'Connor John Kennedy 336
 Obcowski Robert 406
 Oberda Aleksander 345
 Oberfeld Kazimierz 79
 Ochman Wiesław 160
 Ochwanowska Józefa 313
 Ochwanowski Adam 313, 410
 Odorowicz Paweł 267, 315, 396
 Okudźawa Bułat 20, 39, 48–49,
 373–374
 Okudźawa Olga 373
 Olbrychski Daniel 55
 Olejko Maryla 390
 Oleksy Stanisław 381
 Oleniecki Maciej 408
 Oleś Marek 318, 377, 386, 389
 Olsen George 80
 Olszewski Tomasz 312
 Olszewski Wojciech 279
 Opalko Bronisław 409–410
 Opania Marian 347–349, 375,
 434–435
 Opatowicz Adam 281–284
 Ordonówna Hanna 326
 Orlińska Grażyna 312
 Orski Mieczysław 107
 Orzech Artur 360, 364
 Orzechowski Mariusz 390
 Orzechowski Piotr 423
 Osiecka Agnieszka 16, 95, 97–98,
 105, 110, 114, 118, 163, 258, 272,
 280, 295, 324, 355, 364, 371,
 392–393, 438
 Osińska Dorota 376, 443
 Ostólska Lidia 387
 Ostrowski Cezary 33
 Osytek Beata 390, 398

Oszajca Waclaw 355
 Owczarek Kamil 354–355, 372, 391
 Ozga Andrzej 321, 376, 434
 Ozminkowski-Daukszewicz Violetta
 348–349
 Ozon Agnieszka 345, 352

P

Pabiasz Kazimierz 383, 421
 Pablopavo (Sołtys Paweł) 404
 Pacuła Andrzej 109–125, 213,
 226, 409
 Paczkowski Aleksander 232
 Paczkowski Grzegorz 153, 181–185,
 385, 390, 400
 Paderewski Ignacy Jan 82
 Pakosińska Katarzyna 360, 364
 Pakszys Kajetan 91
 Pakulski Jerzy 106
 Pakuła Andrzej 425
 Pakuła Mateusz 389–390
 Paleta Zbigniew 367
 Paluch Beata 160–161
 Pałczyński Tomasz 226
 Pałasz Edward 8, 87
 Pamuła Magdalena 380
 Pamuła Michał 400, 404
 Panas-Krasnodębska Anna 364
 Panek Marian 374, 376
 Panfilewicz Justyna 319, 325, 352,
 356, 371, 386–389, 393, 405
 Pankov Vladimir 351
 Paradzińska Judyta 389
 Parczyńska Monika 232, 312
 Partyka Adam 422
 Partyka Jerzy 91
 Partyka Marcin 272, 321, 385
 Passent Agata 433
 Pastuch Adam 354
 Pasznyi Bazyli 249
 Patkowska Danuta 96
 Pauli Żegota 248
 Pawica Bolesław 356
 Pawlak Ireneusz 142
 Pawlak Jakub 161
 Pawlak Waldemar 414
 Pawlik Włodzimierz 307, 385, 394
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
 355, 409
 Pawlikowski Waldemar 312
 Pawlukiewicz Andrzej 229–230
 Pawluśkiewicz Jan Kanty 105–106,
 344, 366, 391, 429–430
 Pawłowski Andrzej 292
 Pączek Elwira 372
 Pechman Jacek 376, 456
 Perez-Reverte Arturo 262
 Petelska Beata 127
 Petersburski Jerzy 79
 Peterson Oscar 91
 Pęczak Mirosław 241
 Pęczalski Krzysztof 410
 Piasecka Katarzyna 384
 Piasecki Krzysztof 318
 Piasecki Sergiusz 203
 Piaseczny Andrzej 338, 340, 361
 Piaskowski Jędrzej 389
 Piazzolla Astor 303, 307–308
 Piątek Ewa 196

Piątek Paweł 321
 Piątek Tomasz 307
 Pier John 63
 Pieradzka Krystyna 249
 Pietruski Jacek 134
 Pietrzak Jan 105, 107, 431
 Piękniewska Lena 163, 356, 393
 PIH (Piechocki Adam) 69
 Pilarska Joanna 312, 390
 Pilichowski Wojciech 337
 Piotrowicz Marek 70
 Piotrowska Agnieszka 337
 Piotrowski Andrzej Wiktor 97
 Piotrowski Zbigniew 106
 Piskorzycy Magdalena 392
 Piowar Joanna 355
 Platte Mariola 414–415
 Pluciński Ryszard 114
 Placzekiewicz Jerzy 262
 Podgórski Michał 381
 Podkanowicz Hanna 119, 126
 Podraza Rafał 364, 427, 429
 Podsiadło Jacek 242, 360
 Podubny Agnieszka 381
 Podwin Szymon 388
 Pol Wincenty 248
 Połański Jarosław 249
 Polek Patrycja 377
 Poliszczuk Zbigniew 423
 Polonczuk Pawlo 307
 Pomorski Ryszard 226
 Poniedzielski Andrzej 17, 163, 165,
 270, 272, 306, 318, 320, 343, 349
 Popiel Urszula 110
 Popławska Monika 57
 Popowska Katarzyna 360
 Poprawa Jan 8–9, 153, 161, 163,
 171–172, 180, 183, 186, 190, 206,
 223, 267, 288, 292, 308, 313–314,
 319, 331, 333–335, 342, 344–348,
 350, 352–354, 365, 367–368, 376,
 382–393, 395, 397, 400–402, 406,
 408, 410–413, 434, 442–443, 452,
 456, 459
 Popytak Kinga 423
 Pospieszalski Marcin 141
 Pospieszalski Mateusz 26, 337
 Potocka Krystyna 80
 Poznakowski Ryszard 406
 Poźniak Grzegorz 140–141, 144
 Póltorak Maciej 342
 Póltorak Michał 258
 Praczyński Ryszard 98
 Preder Grażyna 21
 Preisner Zbigniew 105, 345, 391
 Preiss Kinga 343
 Presley Elvis 41, 257
 Prevvert Jacques 105
 Prokopienci Paweł 83
 Promińska Halina 346
 Promiński Włodzimierz 346
 Pronobis Lidia 392
 Prońko Krystyna 414
 Pruchnik Tymoteusz 410
 Prus Łucja 326
 Prusakowski Marek 287
 Przedlacka Anna 353, 390
 Przekupień Agnieszka 391
 Przemek Renata 158, 312, 350, 392

- Przybora Jeremi 8, 16, 51, 73,
 118, 156–159, 271–272, 324, 355,
 407–408, 436
 Przybora Konstanty 436
 Przyborowski Walery (Sulima
 Zygmunt Lucjan) 65
 Przybylska Sława (Stanisława) 97,
 112, 114–117, 121, 126, 361, 420
 Przybyła Kacper 346, 397
 Przybysz Natalia 356
 Przytuła Bartosz 422
 Ptaszyńska Magdalena 407
 Pukos Lech 423
 Puszkina Aleksander 45, 55
 Putzlacher Renata 349, 434
- R**
- Rabczewska Dorota (Doda) 28
 Rachmaninow Siergiej 88, 91, 246
 Rachoń Stefan 413
 Raczynski Jakub 338
 Radek Janusz 307, 405, 407
 Raduszkiewicz Barbara 372
 Radyno Paweł 408
 Radzicki Józef 57
 Radziszewska Barbara 284, 356, 393
 Radziszewski Paweł 338
 Radziszewski Tomasz 70
 Rago Danuta 97
 Rajewska Katarzyna 392, 406
 Raksa Pola 107
 Randia 258
 Rataj Kinga 160, 310
 Ratkowski Teodor 312
 Ravel Maurycy 119
 Rawicz Zbigniew 83
 Rawik Joanna 119–120, 126, 374
 Raykoff Ivan 340
 Rąpała Henryk 352
 Ref-Ren (Konarski Feliks) 85
 Reger Maks 378–379
 Rehof František 248
 Reinfuss Roman 243–244
 Reinhardt Django 256–257
 Rek Hanna 97, 126, 420
 Repetowska Nina 441
 Richter Hans 37
 Rinn Danuta 364
 Robeson Paul 85
 Rodgers Jimmie 80
 Rodowicz Maryla 105–106, 123,
 196, 295, 323, 360–361, 379, 433
 Rodriguez Maria 160
 Rodzeń Jan 292
 Rogalski Dominik 443
 Rogowski Sławomir 292
 Rogucki Piotr 355, 376
 Rojek Artur 70, 361
 Rokosz Tomasz 239–240
 Rolska Rena 420
 Rosenberg Stochelo 257
 Rosnerówna Agnieszka 318
 Ross Tadeusz 104
 Rossi Tino 84
 Rostowa Natasza 259
 Roszak Joanna 33
 Roszkowiak Karolina 433
 Rozmus Robert 345, 406
 Rożankowska Agata 347
- Różewicz Tadeusz 110, 355
 Różycki Maciej 385
 Różycki Marcin 232, 315–317,
 385, 396
 Rubik Anja 32
 Rubin Dariusz 390
 Rubinstein Artur 82
 Rudnicki Janusz 375
 Rudy RMW (Bosarski Jan Jakub) 69
 Rumieź Agnieszka 312
 Rurak-Sokal Paweł 338
 Rusek Marcin 353
 Ruszkowski Wojciech 85
 Ryan Marie-Laure 63
 Rybialek Dominik 406
 Rybotycka Beata 160, 311, 344
 Rychcik Radosław 351
 Rychły Maciej 241–242
 Rylska Barbara 91
 Rysiewicz Adam 37
 Ryzlak Krzysztof 407–408, 436
 Rzepliński Stanisław 383–384
 Rzewuski Feliks 208, 211
- S**
- Sade Marquis de (Sade Donatien-Al-
 phonse-François de) 41
 Sadowska Maria 393
 Safona 90
 Saint-Exupéry Antoine 94
 Sala Bartłomiej Grzegorz 207, 251,
 377, 379, 443
 Salaber Piotr 312
 Samołyk Jan 376
 Sanakiewicz Marcin 321
 Sanetra Elżbieta 388
 Santor Irena 118–119, 126, 420
 Saryusz-Wolska Magdalena 67
 Satanowski Jerzy 284, 372, 392–393,
 400
 Sauer Wilhelm 377
 Sawic Jarosław 434
 Sawicka Wioletta 372
 Schlechter Emanuel 76
 Schlichtingier Julita 89
 Schmid Łukasz 389
 Schmid Wolf 63
 Schooler Carmi 57
 Schubert Franz 109
 Segovia Andrés 82
 Seifert Zbigniew 366
 Selim Piotr 306–308, 350, 394–396
 Selvin Ben 80
 Sempoliński Ludwik 84–85
 Serame David Junior 338
 Serwatka Barbara 387
 Serwatka Paulina 353
 Sętovska Małgorzata 375
 Shaw Artie 80
 Shuman Amy 63
 Siastacz Dariusz 348
 Siech Jerzy 135
 Sienkiewicz Henryk 209
 Sienkiewicz Jakub 398, 430–431
 Sienkiewicz Karol 35
 Siki Vittorio de 95
 Sikora Kamil 240
 Sikora Natalia 382
 Sikorowski Andrzej 17, 318, 422
- Sikorski Dariusz 407
 Sikorski Adam 71
 Sikorski Jeremi 356
 Siła Piotr 342, 406
 Simińska Anastazja 319
 Sip Jolanta 395–396
 Sipińska Urszula 105, 414
 Sitek Jan 392
 Siwa Marlena 355
 Siwak Michał 389
 Siwka Wojciech 442
 Skąpski Rafał 292
 Skoczek Tadeusz 292, 443
 Skommer Mikołaj („Mikser”) 69
 Skórzewski Edward 115, 118
 Skowroński Jacek 282
 Skrzynecki Piotr 286, 310, 314, 343
 Skrzyński Karolina 381
 Skrzypczak Marcin 312
 Skwarek Iwona 353
 Skwirut Miłosz 422
 Słabiak Andrzej 161
 Sławiński Adam 438
 Sławiński Janusz 25
 Sławiński Romuald 312
 Słomka Michał 355
 Słomski Józef 378
 Słonimski Antoni 85, 136
 Słoiński Łukasz 67, 433
 Służała Maciej 226–227
 Smalara Magdalena 393, 407
 Smaruja Igor 407
 Smirnova Nastia 353, 423–424
 Smoleń Bohdan 123
 Smolowik Anna 356, 393
 Smuga Konrad 361
 Snieżniewski Andrzej Władimiro-
 wicz 41
 Sobczak Jan 57
 Sobczuk Bogusław 372, 390–391,
 400–401, 403–404, 443
 Sobolewska Barbara 312
 Sojka Stanisław 160, 310, 413
 Sokołowska Antonina 127
 Sokołowski Mirosław 232
 Sokołowski Paweł 322–323, 374,
 382, 384–385, 390, 400
 Sokrates 217
 Solarz Wojciech 97
 Solecki Paweł 321
 Solski Ludwik 209
 Sośnicka Zdzisława 414
 Sośnierz Andrzej 384
 Sosnowski Marcin 277
 Sowierszenko-Gil Katarzyna 425
 Spalek Jarosław 400, 404
 Springer Jan 378
 Spyra Edward 364
 Sroka-Hryń Anna 406
 Stachowski Krzysztof 372
 Stachura Edward 21–22, 39–44,
 46–47, 155
 Stadnicki Jerzy 226
 Staff (Stefański Kamil) 360
 Stalin Józef 57
 Stam Jacek 312
 Stanek Karin 427, 436
 Stankiewicz Anna 390
 Stankiewicz Paweł 344

- Stankiewicz Piotr 18–19,
 Stańko Krystyna 312
 Stańko Tomasz 366
 Starczewski Jerzy 80
 Starkiewicz Szymon 209–210
 Staroniewicz Wanda 312
 Staroniewicz Wojciech 312
 Starzyński Jerzy 249
 Starzyński Juliusz 60
 Staszczuk Muniek (Staszczuk Zygmunt) 33, 278–279
 Staszewski Stanisław 404–405
 Staszewski Wojciech 23
 Statucka Paulina 355
 Stec Wojciech 269, 271
 Steczkowska Justyna 158, 337, 360–361
 Steenkist Oria 404
 Stefan Duszan 252
 Stefanowski Paweł 249
 Stefański Andrzej 88
 Stegenka Arkadiusz 420
 Steńczyk Tomasz 312
 Stępień Halina 60
 Stępień Monika 372
 Stepniak-Wilk Barbara 163, 232, 320–321, 398
 Stepowski Jarema 270
 Stęszewski Jacek 404–405
 Stęszewski Jan 238
 Stockman Vladimir 425
 Stokłosa Janusz 40, 347–348
 Stokowski Leopold 80, 82
 Strauss Johann 256
 Strobel Janusz 390
 Strumiński Bohdan 244
 Strzelecki Andrzej 407
 Strzepka Monika 351
 Studniak Cezary 351
 Suchocki Tadeusz 40
 Suchora Kinga 385
 Sudzik Katarzyna 407
 Sulowski Kacper 352
 Supron Sergiusz 279
 Surma Leszek 307
 Śvagždzys Vidas 396
 Sygietyński Tadeusz 82, 101
 Syrewicz Stanisław 146, 336
 Szabat Adam 425
 Szablowska Maria 272, 362–364, 429, 433
 Szafran Lora 158
 Szafrńska Izabela 322, 374, 382, 384–385, 390, 400
 Szajkowski Maciej 242
 Szałapak Anna 438
 Szalewski Jan („Soból”) 90
 Szaliapin Fiodor 82
 Szaltis Olga 405
 Szawińska Mirka 232
 Szczepaniak Krzysztof 393
 Szczepaniak Piotr 105–106, 126, 420
 Szczepańska Anita 28
 Szczepański Mirosław 134
 Szczerbińska-Polak Małgorzata 13
 Szcześniak Mieczysław 338, 340, 361
 Szczęsny Dawid 35–36
 Szczęsny Tomasz 229
 Szczyński Stanisław 312
 Szekspir William 111
 Szlachowski Wojciech 127–138
 Szeremeta Ryszard 121
 Szewczyk Krzysztof 364
 Szklowski Wiktor 128
 Szmeterling Halina 430
 Szpak Michał 360
 Szpak Ścibor 423
 Szpakowski Mirosław 140
 Szpilman Władysław 101, 332, 429
 Szrom Janusz 364, 407
 Sztuczka Anna 437
 Szubrycht Jarosław 437
 Szumowska Barbara 386
 Szwajgier Olga 400
 Szwed Tomasz 17, 400
 Szweda Sylwester 226
 Szwugier Wojciech 400, 404
 Szydłowska Agnieszka 393
 Szymańska Danuta 342, 400
 Szymańska Gertruda 321
 Szymańska Małgorzata 141
 Szymański Kamil 345
 Szymański Marcin 386–387
 Szymański Michał 338
 Szymański Piotr Arkadiusz 140, 382
 Szymborska Wisława 135, 154, 355, 409, 436–437
 Szymuś Tomasz 361
- Ś
- Ślęzyk Agata 391
 Śleszyńska Hanna 356, 406
 Ślęzak Dorota 320, 391
 Śliwa Jan 350
 Śliwiak Tadeusz 110, 119, 123, 126
 Śliwiński Zbigniew 413
 Śliwonik Lech 97, 355
 Śmiałkowski Waldemar 372, 397
 Śmieja Sonia 354
 Śmietana Jarosław 116, 120, 366
 Śmigiełski Andrzej 292
 Świątczak Anna 116
 Świąteczka Krystyna 372
 Świątek Dominika 376
 Świątkowski Krzysztof 317
 Świć Adam 384
 Świetlicki Marcin 33–34, 70
 Świącicka-Wójcik Krystyna 422
 Świącicki Mieczysław 314
 Świącicki Piotr 312
- T
- Tabęcki Hadrian 137, 296
 Tafel Włodzimierz 421
 Taine Michael sir 257
 Tanew Alicja 153, 173–176
 Tarajko Monika 317
 Tarasiewicz Bogumiła 243, 245–250
 Targosz-Szalonek Sylwester 381
 Tarnović Julian 244
 Tarnowski Marek 307
 Tasak Jan 350
 Taylor Steven 257
 Taylor Winslow 92, 98
 Tchórzewska Aleksandra 372
 Tekiel Mariusz 423
 Teleśnicki Tomasz 420, 425, 442
 Tenenbaum Natan 107
 Tercz Marek 293, 312, 350, 353, 400
 Thomas William 237
 Thracy Athanase Vantchev de 39
 Tkaczyk Katarzyna 295
 Tobin Robert Deam 340
 Toepflitz Krzysztof Teodor 159
 Tohl Zdzisław 346
 Tokarczuk Olga 375
 Tokarski Krzysztof 342, 407
 Tolkien John Ronald Reuel 67
 Tołstoj Lew 259
 Tom Konrad 76
 Tomaszewski Józef 209
 Tomaszewski Henryk 104
 Tomczak Grzegorz 8, 153, 163–164, 196–197, 400
 Tomita Isao 119
 Toroński Aleksiej 244, 246–248
 Totoszko Mariusz 365
 Trawnicka Elżbieta 344
 Traczyk Michał 15, 18, 20–22, 25, 33–34,
 Trębaczevska Marta 237–241
 Trepkowski Tadeusz 95
 Treter Anna 163, 226, 230, 312
 Trochanowski Jarosław 249
 Troitskyi Vlad 351
 Trystan Leon 76
 Trzaska Mikołaj 33
 Trzciniński Tadeusz 421
 Trzciniński Wojciech 409
 Trzpiecińska Joanna 158, 393
 Trzetzlewska Barbara 288
 Trzmadel Jacek 22
 Tul Magdalena 338
 Tumala Paulina 337
 Turczyn Ryszard 27
 Turkowski Maciej 323, 390
 Turnau Grzegorz 101, 106, 318, 320, 323, 326, 342, 356, 391
 Turonak Alesia 337
 Turowska Magdalena 312, 317, 400, 410
 Turska Elwira 286
 Tutinas Teresa 105
 Tuwim Julian 22, 136, 157, 249, 289, 297, 355, 409
 Tychowski Wiktor 85
 Tyłewski Tadeusz 88
 Tym Stanisław 98
 Tyrmand Leopold 67
- U
- Udziela Seweryn 249
 Uklański Ryszard 107
 Umer Klementyna 312
 Umer Magda 117, 126, 318, 326, 356, 361
 Umińska Eugenia 368
 Usarewicz Jerzy 292
 Ustinow Dmitry 406
 Utrata Kazimiera 97
- V
- Varen Kamil 338
 Vega Michael 360
 Villas Violetta 262, 420
 Villoldo Angel 262
 Vivaldi Antonio 89, 303

W

- Wachnowski Tomasz 383–384, 407
 Wachowiak Maria 115
 Waclaw z Oleska 248
 Wagiewicz Jan 248
 Waglewski Wojciech 337
 Waits Tom 20
 Wajda Andrzej 278
 Wajrak Adam 135
 Wajs Agnieszka 436
 Wala Mariusz 312
 Walentynowicz Katarzyna 439
 Walicki Franciszek 415–417, 427, 454
 Waliński Paweł 239
 Walter Władysław 84
 Wałęsa Lech 275
 Wareszuk Julia 374
 Warkalawa Katsiaryna 374
 Warmuzek Michał 423
 Warner Daniel 15
 Wars Henryk 76, 83–84, 438
 Wasicki Kamil 232, 346
 Wasik Jarosław 40, 145–149, 267, 317, 342, 346–347, 364, 397, 400, 410, 440
 Wasilewska Diana 343
 Wasilewska Kaja 372
 Wasilewska Katarzyna 395–396
 Wasilewska Wanda 405
 Wasilewski Aleksander 91
 Wasilewski Antoni 224
 Wasilewski Robert 72
 Wason Anna 382
 Wasowski Grzegorz 436
 Wasowski Jerzy 51, 73, 86, 128, 157–158, 324, 355
 Waszyński Michał 76
 Wawrzeki Paweł 406
 Wawrzyniak Andrzej 232, 324
 Wawrzyńczyk Mariusz 356
 Ważyk Adam 102
 Wąsik Józef 313
 Weems Ted 80
 Wende Ewa 28
 Wennö Elisabeth 67
 Wertyński Aleksandr 49, 314
 Weryszko Agnieszka 355
 Wesby Ivo 82–83, 85
 Węclawek Dominika 68–69
 Węgiel Monika 348, 382
 Węglowski Jan 106
 Whiteman Paul 80
 Wichary Zygmunt 103
 Wicik Kamil 432–433
 Wiechowicz Stanisław 114, 122, 126
 Wieniawski Henryk 308
 Wilczyńska Małgorzata 425
 Wilczyńska Paulina 408
 Wilczyńska-Toczko Hanna 287
 Wilgocki Michał 350
 Wilk Aleksander 321
 Wilk Edith 400–401, 403–404
 Wilk Marcin 430
 Wilk Natalia 307
 Wilke Mariusz 424
 Wilkowski Jan 127
 Williams Serena 433
 Winehouse Amy 40
 Wiśniewska Zuzanna 406
 Wiśniewski Arkadiusz 361
 Wiśniewski Jerzy 18
 Wiśniewski Łukasz 422
 Wiśniewski Michał 338, 340, 365
 Wiśniewski Piotr 140
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 107, 217, 413
 Witkowski Leon 82
 Witowska Martyna 376
 Wizbor Jurij 48
 Włast Andrzej 77, 84
 Włodarek Fabian 344
 Wocial Radosław 423
 Wodecki Zbigniew 344, 361, 364, 366
 Wojciechowski Jerzy 106
 Wojda Wojciech 432–433
 Wojnarowska Elżbieta 160
 Wojnowska Elżbieta 287, 372, 434
 Wojtaś-Zapora Jolanta 380
 Wojtiuk Anastazja 384
 Wojtukiewicz Michalina 381
 Wojtych Tadeusz 91
 Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 13, 333, 394
 Wojtyła Ryszard 105–107
 Wolański Ryszard 438
 Wolnicki Wojciech 107
 Wolski Sławomir 350
 Wolek Jan 320, 400
 Wozniesiński Andriej 39
 Woźniak Krzysztof 443
 Wójciak Hanna 393
 Wójcicki Jacek 344
 Wójcicki Kazimierz 237
 Wójcik Jerzy 422
 Wójcik Łukasz 389
 Wójcik Paweł 232
 Wójtowicz Leszek 17, 40, 343
 Wójtowicz Stanisław 347, 443, 391
 Wroniszewski Jaromir 349
 Wrońska Jaga 443
 Wróbel Patrycja 406
 Wróblewski Andrzej 397
 Wróblewski Przemysław 351
 Wydmuch Marek 69–70
 Wyganowski Jan 438
 Wygoda Tomasz 351
 Wygodzka Lea 106
 Wylężek Aleksandra 342, 354, 372
 Wypuszcz Henryk 92
 Wypych Zbigniew 421
 Wyrodek Halina 391
 Wyslouch Seweryna 67
 Wysocki Włodzimierz (Wysocki Władimir) 20–22, 39–47, 48–53, 55, 57–58, 314, 318
 Wyspiański Stanisław 129
 Wyszogrodzki Daniel 405
 Wyszomirska Ewa 389
 Wyszynski Stefan 88
 Z
 Zabiegliński Janusz 98
 Zachwatowicz Krystyna 40
 Zadura Mariusz 226, 229
 Zagrobelny Łukasz 361
 Zajdek Piotr 383–384
 Zajiček Edward 73
 Zakrzewska Agata 391
 Zalewska Katarzyna 408
 Zalewski Jan 119
 Zalewski Witold 344
 Załuski Piotr 101, 107
 Zamachowski Zbigniew 356, 364
 Zamarski Roman 252
 Zaorski Andrzej 104
 Zapendowska Elżbieta 354
 Zapolska Gabriela 202
 Zapora Robert 342, 406
 Zarycka Julia 160
 Zarycki Andrzej 105, 119–122, 160–162, 293–295, 320, 342, 366, 368, 391, 441
 Zaśko Beata 382
 Zaucha Andrzej 364, 366
 Zawadzka Magdalena 126
 Zawadzki Wojciech („Słoni”) 69–70
 Zawiałow Daria 408
 Zawiliński Arkadiusz 346
 Zawiliński Edward 318
 Zawilow Daria 406
 Zawisłak Andrzej 350
 Zbukowa Stela 373
 Zdybicki Maksymilian 353, 372
 Zelek Sylwia 351, 353
 Zembaczyński Witold 410
 Zembaty Maciej 17, 349
 Zgadzaj Monika 241
 Zielina Jakub 294
 Zieliński Andrzej 86, 121–122, 356, 365–371
 Zieliński Franciszek 366
 Zieliński Jacek 356, 365–371
 Zieliński Marcin 57
 Ziembicki Wojciech 338
 Ziemianin Adam 39–40, 220, 224, 226–227
 Ziętek Karolina 353–354
 Zimbalist Efreim 82
 Zimbaro Philip 57
 Zimińska-Sygietyńska Mira 82, 84
 Zinna Marlena 39, 55
 Ziolkowska Sylwia 383–384
 Zmitrowicz Sylwia 389
 Zoń Jarosław 317
 Zubek Andrzej 413
 Zubik Mateusz 347
 Zuckerman Jakub 344, 351, 382
 Zug Szymon Bogumił 96
 Zwoźniak Jacek 288
 Zychowicz Szymon 204, 342
 Zygadło Dorota 344, 407
 Zygmunt Anna 388
 Zylska Natasza 103
 Ż
 Żabczyński Aleksander 438–439
 Żbikowski Przemysław 376
 Żelasko Piotr 422
 Żmijewski Bogusław 372
 Żuk Krzysztof 308
 Żuliński Leszek 325
 Żurek Adam 345
 Żywina Piotr 397

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W O P O L U



ISSN 2353-4761