

2017

nr 5

PIOSENKA

rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



PIOSENKA

ROCZNIK 2017 NR 5

ISSN 2353-4761

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

REDAKCJA

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

DORADCY I WSPÓŁPRACOWNICY

Marcin Binasiak
Andrzej Bogunia-Paczyński
Teresa Drozda
Kamil Dźwiniel
Krzysztof Gajda
Maria Folwarska
Dariusz Piwowarski
Bartolomeo Sala
Edith Wilk
Andrzej Zarycki

KOREKTA

Renata Żemojcin

PROJEKT GRAFICZNY, ILUSTRACJE, SKŁAD, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Paulina Ptaszyńska
Bartosz Posacki

ADRES REDAKCJI

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

WYDAWCA

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



nakład: 500 egz.

© Copyright by Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole

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

SPIS TREŚCI

STUDIA I SZKICE

POPRAWA – Od Redaktora	9
LIPIEC – O istocie piosenki. Esej ontologiczny	10
DŹWINEL – Stanisław Barańczak w kręgu piosenki. Część II: Poeta	23
WILK – Muzyczność Becketta	33
LISECKA – Pieśń masowa <i>en masse</i>	36
DROZDA – Wojciech Młynarski	39
PACUŁA – Wojciech Młynarski – satyryczny manifest inteligenta (esej mówiony)	44
KOWALCZYK – „Wieszcz polskiej piosenki” w teatrze	61
GAWŁOWSKA – Ocean chybotliwy Agnieszki Osieckiej... ..	67
KIEC – Karin Stanek: Piosenka o warkoczach	74
MAMCZUR – Big beat. Polska odpowiedź na rock and rolla?	82
KURKIEWICZ – „Senny” poeta rocka, czyli oniryczne peregrynacje Lecha Janerki	97
KUŹNICKI – Mózg nocnego pająka... ..	107
GAJDA – Ezoteryczny Poznań. Miasto w tekstach Krzysztofa „Grabaża” Grabowskiego	116
SZCZEPANEK – „Świat się skończy po śmierci Lou Reeda”... ..	125
KASPRZYCKI – Dziesięć krótkich sztychów	132
GOLACIK – A to ciągle siedzi w człowieku	140

KONTEKSTY KULTUROWE

WASIK – Piosenka w cyfrowym świecie	146
SZYMAŃSKI – Piosenka religijna w mediach – aspekt moralny i aksjologiczny	154
OSIECKA – Groszek jest zielony, a kanarek żółty... ..	171
KAZIMIERSKI – Piosenka polsko-rosyjska	174
SALA – Puławscy chłopcy	178

POECI PIOSENKI

POPRAWA – Od Redaktora	185
GROCHOWICZ	186
KADIS	189
KORDEUSZ	196
KUZIELA	202
MAJEWSKI	208
MARCINIAK	214
PARCZYŃSKA	220
PARTYK	224
PAWLIKOWSKI	232

WASICKI	236
WOJCIECHOWSKA	241
WÓJCIK	246

PRZYCZYNNKI DO BIOGRAFII

TORZECKI – Irena Santor – doktor <i>honoris causa</i>	255
DANEL – Recenzja w związku z nadaniem Irenie Santor tytułu doktora <i>honoris causa</i>	256
BOGUNIA-PACZYŃSKI – Toni Keczer	262
BOGUNIA-PACZYŃSKI – Ludmiła Jakubczak	268
ZAŁUSKI – Teresa (wspomnienie dla pamiętania)	275
PAJEWSKI – Poetka i leśniczy	280
MARKOWSKA RESICH – Henryk Klejne	288
PARTYK – W tym szaleństwie jest metoda	292
KUSZELA – Marian Bęćkowski: z muzyką i poezją na całe życie	297
Pożegnania	301

TRYBUNA

POPRAWA – Od Redaktora	307
ANDRZEJEWSKI	308
AUGIEWICZ & KŁOSSOWSKA-TYSZKA	309
BISZTYGA	311
BURNIEWICZ	314
CICHOCKA	317
CIECIERĘGA	318
DOMAGAŁSKI	320
DOMAGAŁA	323
GĘBALA	325
GRUNWALD	330
KUCHARCZYK-WŁODAREK	332
LEWANDOWSKA	334
MAJEWSKI	335
MALCZEWSKA	336
MATCZUK	337
MAZUREK	339
PACZKOWSKI	341
ROMAŃCZUK	343
SKUCHA	347
TOMCZAK	350
WAWRZYŃIAK	352
ZUCKERMAN	353
ŻULIŃSKI	356

ZAPIS & ZABYTKI

POPRAWA – Od Redaktora	361
FOLWARSKA – Z Biłgoraja. 29. Spotkania z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską	362
FOLWARSKA – Z Krakowa. SFP	366
KADIS – Z Kraśnika. Bardograjka	369
KRAWCZYK – Z Lublina. Wschody	371
KRAJEWSKA – Z Opola. KFPP 2017	375
TORZECKI – Z Opola. XXVI Yach Film Festiwal w Muzeum Polskiej Piosenki	383
KRAJEWSKA – Yach	386
MAZUREK – Z Poznania. Wieczory z Piosenką Nieobojetną	388
ZASADA I INNI – Z Rawicza. Festiwal Artystyczny Koniugacje	390
JELONEK – Ze Szklarskiej Poręby. Pół wieku	396
BINASIAK – Bibliografia piosenki literackiej, cz. II	404
PACUŁA – Piosenka i kultura piosenki w „Studencie”	416
MATYSIK – „Twój Blues” story	431
KUREK – Dotknąć piosenki? Kilka myśli o paru ekspozycjach	436
RZEPKA – Edukacja w Spichlerzu Polskiego Rocka	444
LUBASIŃSKA-TABACZNIUK – Pomniki piosenki	451
KLIMSA – Słownik żargonu jazzmanów, klezmerów i muzyków rockowych	454





1.
STUDIA I SZKICE

sl. Wojciech Młynarski

PRZETRWAMY

★ ★ ★

Dopóki zwykłe, proste słowa
nie wynaturzą się żałośnie,
póki pokrętna nowomowa
zakalce w ustach nam nie rośnie,
dopóki prawdę nazywamy,
nieustępliwie ćwicząc wargi
w mowie Miłosa, mowie Skargi,
przetrwamy...

Dopóki chętnych na cokoły
nie ma zbyt wielu kandydatów,
dopóki siada się za stoły,
by łamać chleb – nie postulaty,
dopóki z sobą rozmawiamy
z szacunkiem, ciepło, szczerze, miło
a nie z bezmyślną, tępą siłą,
przetrwamy...

Uwierzmy, szarzy i zmęczeni,
że ten nasz trud nie wszystek minie,
a gdy moc naszą dostrzeżemy
tu – w naszym domu i rodzinie,
dopóki obrus rozściełamy,
choćby i było na nim biednie –
tu dni świąteczne i powszednie
przetrwamy...

A kiedy każdy z nas uwierzy
jak wielka siła za nim stoi,
nagle, pewnego dnia dostrzeże,
że mniej się boi, mniej się boi...
Ten swojski strach to kawał drania,
lecz nim go całkiem pogonimy,
sobie życzymy, wam życzymy –
przetrwania....

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Piątą edycję Rocznika Kulturalnego „Piosenka” otwieramy tekstem Wojciecha Młynarskiego. Nie tylko dlatego, że Mistrz i Przyjaciół opuścił nas Roku Pańskiego 2017. Także – a może przede wszystkim – dlatego, że pozostał z nami w swoich tekstach. Wciąż dokuczliwie przypominających Polakom, kim są i jaka przed nimi (nami) perspektywa. Wojciechowi Młynarskiemu poświęcamy sporo miejsca w tym opasłym tomie z nadzieją, że nim czas upłynie – ukazą się inne jeszcze, liczne i obszerniejsze Jego twórczości omówienia. Teksty Teresy Drozd, Andrzeja Pacuły i Janusza R. Kowalczyka niech opisywanie wielkiego artysty rozpoczną.

P.T. Czytelnicy „Piosenki” znają już jej specyficzny układ – w części oparty na akademickich pracach, artykułach i studiach, w części zaś zmierzający do pomnożenia źródeł, na których miłośnicy i badacze piosenki mogliby się opierać. „Studia i szkice” są w swej większości plonem prac pracowników naukowych, więc redaktorskiej rekomendacji nie potrzebują. Jednak miło nam zwrócić uwagę na nowe nazwiska. Zaszczycili nas między innymi: filozof

związany z Uniwersytetem Jagiellońskim prof. Józef Lipiec, tradycyjnie już prof. Izolda Kiec, a także uczeni z uniwersytetów Bydgoszczy (Marek Kurkiewicz), Opola (Sławomir Kuźnicki), Poznania (Krzysztof Gajda), Torunia (Magdalena Lisecka, Kamil Dźwiniel). Grono poważnych analityków i komentatorów zjawiska, jakim jest piosenka, poszerza się ciągle, zarówno o autorską młodzież (Edith Wilk, Roman Szczepanek, Patryk Mamczur, Sylwia Gawłowska), jak i artystów (przykładem być może bardzo osobisty szkic Roberta Kasprzyckiego o sztuce Andrzeja Garczarka).

Jak zwykle wyodrębniamy też w „Piosence” teksty mające ścisły związek ze zjawiskiem, niemniej wymagające wkroczenia na inne pola. Na przykład funkcji sakralnej, jaką piosenka spełnia (lub spełniać może), na przykład inspiracji egzotycznymi kulturami czy wreszcie rosnącej potęgi nowoczesnych technologii, mającej coraz większy wpływ na sferę wartości. O tym poczytacie w rozdziale drugim – „Kontekstach kulturowych”.

Dobrej lektury.

Józef Lipiec

O ISTOCIE PIOSENKI

ESEJ ONTOLOGICZNY



Kochamy muzykę, kochamy słowo. A ich połączenie? Uczestniczymy w rozległych procesach długiego, wielofazowego trwania, według porządku teatru i obrzędu. Jeszcze bezpieczniej czujemy się zapewne w krótkich a treściwych epizodach uczuć, w zwięzłości wybuchów emocji, w poetyce punktowych lub odcinkowych zdarzeń, zawsze zaś w wydaniu zestawu dźwięków prostych acz tak zgrabnie złożonych, że trafiających w samo sedno, z ominięciem obrzeży i ozdobników. Taką ma ambicję piosenka. Spełnia ją zaś na pewno piosenka ładna, wedle klasycznego wzoru: *niedługa, niekrótka, lecz w sam raz*.

Te niewielkie w czasowej strukturze utwory słowno-muzyczne otaczają nas bezustannie, od dzieciństwa po starość. Dobiegające ze wszystkich stron i odległości śpiewy stanowią główny znak rozpoznawczy gatunku ludzkiego. Czy tak było zawsze i wszędzie, we wszystkich kulturach i epokach? Nie wiemy tego na pewno, pamiętając o ulotności świata melodii, przez tysiąclecia niezdołnego do względnie trwałego zapisu (jak w przypadku zmaterializowanych artefaktów plastycznych). Z konieczności tedy przyjmujemy pośrednie dowody hipotezy, iż

wszelkie dźwiękowe formy artystyczne musiały się zrodzić wraz z człowiekiem. Razem z nim przebyć długi marsz ku czasom współczesnym.

Nie tracąc energii na odtwarzanie prazródół sztuki śpiewanej, jesteście gotowi do uczestnictwa w jej ewolucyjnym ciągu, wykonując kolejne dzieła i dziełka z żywiołową ochotą, względnie z równym zaangażowaniem poddajemy się słuchaniu piosenek. Zawsze z przeświadczeniem, że istniały jakby specjalnie dla nas i oczywiście od zawsze. Ze stosowną intencją udajemy się czasem na imprezy estradowe, koncerty, festiwale i konkursy. Ale też znacznie częściej czynimy miejsce dla impulsów bezwiednie odbieranych, docierających do nas przy okazji innych czynności. Pulsująca śpiewanym hałasem fonosfera zdaje się zyskiwać status prawa natury, podczas gdy ciszę identyfikuje się coraz bardziej z niebytem. Jeśli, zgodnie z poglądem Pitagorasa, byt jest muzyką i liczbą zarazem, zagadką pozostaje to, czy kosmos dzwoni w uszach jak doskonała bezdźwięczność, czy jest on cudowną melodią sfer.

Piosenka to jednak przede wszystkim śpiewane słowo. Teksty przebojów ingerują w nasze życie, niekiedy z przeznaczeniem dyskretnego

i bezinteresownego akompaniamentu, innym razem – refleksji wzbudzającej określone nastroje, na przykład mobilizacyjne, pocieszające lub czysto ludyczne. Piosenka dobywa się wciąż i zewsząd, z głośników radiowych, telewizji, audiobooków, internetu i licznych urzędzeń nadawczych miast, wsi, restauracji, pojazdów, stoków narciarskich, kąpielisk i wesołych miasteczek. Słuchamy na otwartych stadionach i w zamkniętych halach, na dyskotekach, jubileuszach i na weselach. W marszu i w biegu, w rytm pracy i w chwilach błogiego nicnierobienia. Bywa, że poddajemy się nastrojom poetyczno-melodyjnym z należytą uwagą, na ogół jednak obcujemy z piosenką mimochodem, traktując ją niczym przezroczyście tło, być może przydatne życiu: podczas wysiłku fizycznego, w nauce, zabawie i w musztrze. Oraz w zachęcie do buntu, w ekspresji zbiorowej wzniosłości, w indywidualnej tęsknocie i – oczywiście – w miłości.

Istnieją piosenki, które wymagają skupienia, namysłu, a nawet pewnej dyscypliny odbiorczej. Większość wszelako nosi charakter łatwego w percepcji niesamodzielnego wtóru, dość swobodnie łączącego się z potokami przeżyć różnorodnych acz najczęściej banalnych i powierzchnowych, niewymagających ani przygotowania, ani nadzwyczajnej koncentracji. Podczas słyszenia, a niekoniecznie słuchania, od czasu do czasu tylko przenosimy uwagę na dane piosenkowe dzieło, z jakichś powodów nas szczególnie angażujące, by znów po chwili przenieść słowno-muzyczne komunikaty na dalszy plan akustycznej i wszelkiej percepcyjnej scenarii.

Niektóre piosenki potrafimy – mimo przeciętnych uzdolnień – zapamiętać i zanucić samemu. Inne mimo powtórzeń przeznaczone są tylko do słuchania, czasem skupionego i uważnego, czasem odbieranego w odległym planie akustycznym, ulotnym i ledwie obecnym, bez aspiracji wdarcia się w interior naszych – albo jedynie moich – przeżyć. Są piosenki łatwe do

zapamiętania, wpadające w ucho, szybko przyswajalne, ze sfery obiektywności przechodzące w naszą i moją wrażliwość. Jedne odznaczają się oryginalnością rozwiązań artystycznych w słowie i w melodii. Percepcja łączy się wtedy ze zdumieniem, bliskim doznaniu odkrywczości: jak to możliwe, że nikt wcześniej nie wpadł na tak oczywisty i znakomity pomysł, z dawna czekający na odsłonięcie? Inne utwory, zapewne większość, przebijają się z trudnością, a nawet z oporem wymagającym uruchomienia swoistej tolerancji. Czy jednak wyłącznie świetne, niezwykle, piękne piosenki mają prawo istnienia? Czy nie powinniśmy wykażać minimum przyzwolenia dla mnogości propozycji niezbyt udanych, z miłosierdziem dla banału, wtórności, nieporadności, pretensjonalności, wymyślności bez gustu bądź jawnej, beczelnej grafomanii?

Są piosenki śpiewane przez pokolenia, które nigdy się nie nudzą ani nie starzeją. Inne żyją sezonowo, a nawet, co gorsza, schodzą z anteny lub sceny po jednorazowym wykonaniu. Niektóre mają zdolność oferowania słów, ale w oderwaniu od melodii, albo odwrotnie, wyrażają się w linii melodycznej, tekst gubiąc dyskretnie jako zbędny nadmiar ilustracji. Tak bywa nieraz z utworami w nieznanym lub słabo znanym języku obcym, kiedy to głos wykonawcy sugeruje kierunek uczuć, a my nie musimy wiedzieć, że *la paloma* to „gołębica” po prostu. Utwory szczególnie bogate w sens żądają koniecznie jego zrozumienia, a więc także znajomości języka oryginału, ewentualnie kongenialnego przekładu. Wymagają one, jak każde dzieło, zachowania tożsamości nie tylko w obrębie warstwy muzycznej, ale też w sferze znaczeń przekazywanych słów.

Świat piosenki ściśle przylega do ludzkiego życia, na pewno współczesnego. Wszyscy uczestniczymy w atmosferze śpiewnego rozgwaru, ale też mało kto pojmuje istotny sens tej współobecności. Piosenka jest jak powietrze, którym oddychamy równie bezrefleksyj-

nie. Jak dopiero brak tlenu powoduje odkrycie konieczności jego dostarczenia dla żywych organizmów, tak też możliwa głucha cisza potrafiłaby ujawnić wartości, a nawet niezbędność śpiewanej fonosfery. Piosenka wyraża człowieka, ale stworzona przezeń kultura pragnie też ustawicznego potwierdzenia tej formy ekspresji. Trawestując mądrość starożytną, powiemy, że *piosenka stanowi wyraz dojrzałej zdolności pointowania realnych wydarzeń. Primum vivere – deinde cantare*. Cóż stoi na przeszkodzie, by żyć i śpiewać zarazem? A jeśli śpiewać, to żyć z rozmachem, w pełni satysfakcji, z komentarzem artystycznej, intencjonalnej aspiracji.

DZIEŁO POMNIEJSZONE

Czy filozofia zajęła się kiedykolwiek piosenką jako taką, jako osobnym gatunkiem sztuki, innym niż rodzaje pokrewne, zawarte w śpiewaniu literackiego tekstu? Nic o tym nie wiadomo, by *zaszczyt* ten spotkał coś, co w samej nazwie podlega swoistemu pomniejszeniu. Zepchnięciu w błahość, incydentalność, banał i uproszczenie. Pieśń, owszem, brzmi dumnie, podobnie jak kantata, chorał, hymn, czy aria. Ale piosenka? Upomina się czasem o uważne traktowanie, w każdym razie bardziej suwerenne i integralne niż jako źródło zgrabnego cytatu, skrótu zlagwortu i modnego przerywnika nastroju, niekiedy zaś wymykowej złotej myśli lub motta prawdziwie solennych treści. Piosenka bywa ewentualnie ornamentem szczęśliwego życia albo, na odwrót, odzwierciedleniem egzystencjalnego cierpienia, najchętniej standardowego, a więc powtarzalnego w licznych gronach fanów i zwykłych użytkowników.

Nikt bodaj z wielkich myślicieli nie przyznał się ani do tworzenia, ani wykonywania, ani nawet do słuchania muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej. Poezja i muzyka – i owszem, znajdowały często szczerych admiratorów w filozoficznym towarzystwie. Bywali też szanowani znawcy i krytycy, prywatnie zaś konesery sztuk łączonych, aczkolwiek sporadycznie

tylko wychodzący poza krąg klasyki akademickiej. Ustępstwo czynione nieco lżejszym, popularnym gatunkom – od pieśni, miniatur instrumentalnych i arii opery operowych poczynając – uchodziło jeśli nie za ekstrawagancję, to przynajmniej za ledwie tolerowaną rzadkość.

Uwaga ta dotyczy zarówno przedstawicieli profesjonalnej estetyki czy ogólnej filozofii twórczości, jak i specjalistów od wielkich systemów metafizycznych i rozmaitych odgałęzień antropologii filozoficznej. Muza lżejsza i mniej dostojna od Sofoklesa, Szekspira i Beethovena, wydawała się niegodna zbyt bliskiego obcowania, a tym bardziej uważnego namysłu. Poufałość w tym względzie groziła podejrzeniem o pospolitość gustu Tym też sposobem poprzez suwerenne akty niezauważenia piosenka stała się zupełnie nieistniejącym fantomem kulturowym w każdym sensie i wymiarze. W kostiumie żartu pojawiał się niekiedy Tuwimowy *Sokrates tańczący* (zapewne w takt dansingowego przeboju) albo też słynny mecz piłkarski między starożytnymi i nowożytnymi filozofami w kabaretowej wersji Cyrku Monty Pythona (niestety, w głuchym milczeniu skosternowanych, a może nieobecnych trybun). Czy potrafimy sobie wyobrazić dialog Platona o piosence, jeden z rozdziałów *Medytacji* Kartezjusza, prolegomena Kanta o sądach nad piosenką, a nawet rozprawę Ingardena o wielowarstwowości dzieła piosenkowego lub esej Tatarkiewicza o songach i kupletach w *Skupieniu i marzeniu*? Decyzje pokoleń filozofów o kulturowej anihilacji piosenki mogły i musiały się wszelako okazać całkiem sprzeczne z potocznym oglądem. Teoria filozoficzna uchodzi za literaturę poważną, czasem podniosłą i posępną w nastroju, z reguły rozwlekłą i trudną w odbiorze. Filozofia, jak się podejrzewa, ma ambicję służenia wyłącznie samym filozofom, nie tylko w przekazie nadawczym, lecz i w odbiorze. Dotyczy to bez mała wszystkich obszarów: esencji i egzystencji, bytu i powinności, dobra i zła, prostoty i systemowej komplikacji,

DYLEMATY ZWIĘZŁOŚCI

Z charakterystycznymi, balladowymi wyjątkami piosenka jest utworem krótkim – zarówno bezwzględnie, nie przekraczając kilku minut w czasie realnym, jak też i względnie, w porównaniu do innych rodzajów sztuk słowno-muzycznych. Mówimy zatem o piosence standardowej, najpowszechniejszej, spełniającej warunek typowości gatunkowej. Trzeba jednak wspomnieć o wcale licznej grupie wyjątków, do których należą kompozycje pogranicza, na przykład utwory wielozwrotkowe, tematyczne seriale kupletowe, rozbudowane muzycznie chorały albo – z innej perspektywy patrząc – wydzielane w specjalnych okolicznościach fragmenty większych całości (wodewilów, musicali, filmów *etc.*). Specyficzną, czasowo nieokreśloną konstrukcją mają też zestawy przyśpiewek ludowych i biesiadnych, ballad dworskich i dziadowskich, a także różnych odmian wpisanych w daną kulturę (w rodzaju czastuszek rosyjskich). Pełną klasyfikację ogromnej różnorodności odmian należy zresztą uzupełnić w oparciu o kryteria narodowe i czasowe tudzież o związki z dominującymi gatunkami estetyki muzycznej i literackiej w ogóle, a także o zróżnicowanie form uczestnictwa wykonawczego i odbiorczego. Klasyczna – najbardziej popularna i wręcz wzorcowa – piosenka zawiera obowiązkowo tylko dwie, trzy, rzadziej cztery zwrotki oraz powtarzający się refren, z reguły stanowiący kulminacyjny fragment sensu i muzycznej urody dzieła. Czasem powtórką objęta zostaje melodia, ale ze zmiennymi słowami, czasem jedno i drugie w niezmiennym refrenie. W rytm muzyki wpisuje się równie oczywisty rym tekstu. Nowoczesne rozwiązania „białe” sytuują się na marginesie głównego nurtu, dopuszczalne w zasadzie w recytatywach, hip-hopie, przede wszystkim zaś w tak zwanej poezji śpiewanej. Piosenka wciąż skutecznie broni swej formalnej rymo-rytmiczności. Mimo wstępnej sugestii co do kwalifikacji piosenkowego repertuaru do dzieł „lekkich, łatwych i przyjemnych”

stawiania się destrukcji, kosmosu i człowieka. Filozofia upierała się zawsze przy swoim zarówno jeśli idzie o poziom lekkości bytu, jak i o mroczne jego kolory. Czy jednak nie wypada docenić całkiem dorzecznego usprawiedliwienia aktu narodzin i rosnącej pozycji pustki? W stosunku do tolerowanego chorału, kantaty, arii i pieśni zdrobniale brzmiąca piosenka wydaje się co prawda zawsze bytem pomniejszonym i co nieco w treści uproszczonym, ale przecież czymś, co istnieje w swej oryginalności gatunkowej i przez to niosącym sensy i funkcje swoiste i niczym niezastępowane. Jak sama nazwa wskazuje, piosenka nie jest pieśnią, aczkolwiek teren pogranicza jest z pewnością rozległy, dzięki tendencjom sfery piosenki raczej niż na odwrót. Motyw pomniejszenia i uproszczenia nie jest, oczywiście, kwestionowany. W tym przypadku wszelako nie ma on skazy deprecjacji, tak jak w relacjach muzyka–muzyczka lub wiersz–wierszyk. Sięgamy bowiem do estetyki miniatury. Gabaryty nie mają znaczenia. Duże bywa piękne, lecz wcale nie ze względu na gabaryty, ale z powodu piękna i tego wielkiego. Podobnie z tym, co niewielkie. Małe bywa piękne także nie z powodu filigranowych rozmiarów, lecz dlatego, że jest piękne mimo że małe.

Analogie są, mimo wszystko, godne uwagi i pouczające. Muzyka – a i owszem – jest pełna urody, wdzięku i wzniosłości. Słuchamy i podziwiamy jej piękno, możemy zatem szczerze i na serio zająć się tym fenomenem. Ale dlaczego muzyczką? Samo miano jest odstręczające. Wiersz – tak, rzecz jasna. Ale wierszyk? Może dla dzieci, w podobnej relacji, jaka zachodzi między posągami Fidasza a szmacianą lub plastikową lalką? Chyba że chodzi o amatorów fraszek, limeryków i innych kunsztownych drobiazgów.

W takim zestawieniu piosenka – bez winy za swe zdrobnienie – hurtowo też pada ofiarą *a priori* nadanej oceny, nawet przez serdecznych przyjaciół.

nastroj i wywoływane uczucia niekoniecznie korespondują z atmosferą radości i beztrudności. Są oczywiście piosenki tryskające humorem i pogodą ducha, wywołujące najżywsze uczucia figlarniej zabawy. W nie mniejszej liczbie występują wszelako piosenki sentymentalne, łzawe, nostalgiczne, a także bezpośrednio związane z przeżyciami dramatyzmu i wzniosłości, powagi i cierpienia, czasem wprost sięgającymi pułapu tragedii i rozpacz.

Przynależność do „lekkości i łatwości” zdaje się tkwić gdzie indziej, poza przedmiotowym sensem, zapewne kojarząc się ze zwięzłością form wypowiedzi, uproszczonymi środkami wyrazu. Przede wszystkim dotyczy to udanej, odkrywczej, poruszającej melodyjności i aranżacji, a więc łatwo przyswajalnej muzyczki utworu, swoiście łagodzącej ból, kojącej pocieszeniem i nadzieją. W tej właśnie intencji Przybora z Wasowskim odkryli kiedyś myśl, iż *piosenka jest dobra na wszystko*, gdzie owa „dobrość” oznacza właśnie zdolność do ulżenia troskom, czyli przekształcenia tego, co trudne i przykre, w coś lekkiego, dającego się łatwiej unieść.

Zwięzłość piosenki okazuje się zatem spodziewanym sojusznikiem owej przyswajalności. Pojawia się tym samym kwestia optymalizacji poziomu zarówno wykonawczej realizacji, jak i możliwości odbioru prze ogół, najlepiej przez wszystkich. Oratorium, symfonia czy każda z oper Wagnera wymagają po pierwsze znawstwa, po drugie – zdolności długotrwałej koncentracji. Rzecz jasna, przeciętny słuchacz nie jest w stanie powtórzyć dokładnie żadnego fragmentu percypowanego dzieła. Inaczej bywa z piosenką. Jest ona kreacją zamkniętą w kilkuminutowej prezentacji, akurat odpowiedniej dla skupionej czasowo sekwencji przeżyciowej. Jest też stosunkowo nietrudna w odbiorze zarówno w warstwie melodycznej, jak i tekstowej. Ta względna prostota piosenki często pozwala na zapamiętanie i powtórzenie już po pierwszym kontakcie z nią.

Kilkuminutowy czas pełnej koncentracji bez nadmiernego wysiłku – to fundament powodzenia całej kultury piosenkowej, dodajmy – nieczęsto zauważany przez jej twórców i użytkowników. Prawdę o randze zwięzłości potwierdzają specjaliści od psychologii edukacji, retoryki i mediów. Pamiętają o walorach i rygorach czasowych wybitni wykładowcy, mówcy i popularni soliści. Piosenka – niczym sonet w poezji – samą swą zwartą strukturą spełnia udanie wymogi optymalnej percepcyjnej akuratności. Bywają co prawda cenne wyjątki od reguły, ale reguła jest w tym względzie niewzruszona.

WIELOWARSTWOWOŚĆ PIOSENKI

W nawiązaniu do Ingardenowskiej koncepcji dzieła sztuki (*O dziele literackim, Studia z estetyki*), rozwiniętej przez wielu badaczy w kraju i za granicą, wypada wskazać na ciekawe konsekwencje dla ontologii piosenki. Jak wiadomo, wybitny fenomenolog analizował przede wszystkim budowę dzieła literackiego, muzycznego, plastycznego, architektonicznego i po części teatralnego, pozostawiając następcom pole do badań nad innymi gatunkami. Także na moich seminariach uniwersyteckich (doktorskich i magisterskich) powstawały ciekawe prace dotyczące ontologii filmu, baletu, pieśni i jazzu (sam się również dołączyłem studiami z ontologii muzyki i filmu w książce *Powrót do estetyki*). Piosenka, trzeba powtórzyć, nie schodziła jednak z teoretycznego pobocza.

Czy jest ona dziełem wielowarstwowym? Nie ulega wątpliwości. Wynika to przede wszystkim z faktu sprzężenia w jej zawartości melodii i tekstu tworzących efektywną, organiczną jedność. To właśnie połączenie stanowi podstawę wyodrębnienia warstwy pierwszej, bezpośrednio nastawionej na zmysł słuchu, nade wszystko na typowe fonetyczne wyobrażenia albo dokładniej: idee dźwięków. Jest to warstwa brzmieniowa. Nie chodzi tu oczywiście o zestaw dowolnych, potencjalnie zmiennych

dźwięków o określonej barwie i intensywności parametrów fizycznych, lecz o ich szczególną postać, jaką przybiera mianowicie słowo śpiewane. Melodia i rytm wyrażane być muszą słowem, podobnie też słowo musi być wpisane w takt melodii. W ten sposób powstaje nierozwalna, nierozkładalna całość, prowadzona przez głos człowieka i język człowieka pospół. Jeśli rozłożyć ją na czynniki pierwsze, tak jak to przedstawia się w procesie twórczym, z zasady dwuautorskim (poeta lub tekściarz czyni jedno, kompozytor drugie), to mamy do czynienia z osobnymi bytami: melodią prostej „prymki” bez tekstu oraz z wierszem bez melodii. Mogą te utwory występować w swych osobnych rolach, nie są one jednak składnikami piosenki. Wymaga ona bowiem z istoty ścisłego, nierozwalnego współwystępowania w zjednoczeniu słowa i jego formy fonetycznej zarazem. Warstwa brzmieniowa zawiera to, co stałe i ogólne, odzwierciedlające istotne cechy dźwiękowe danego utworu, zawarte w słowie śpiewanym. Obok momentów stałych piosenka mieści także pole zmiennych konkretyzacji, wypełniane przez rzeczywiste głosy poszczególnych wykonawców. Piosenka utrzymuje swą tożsamość niezależnie od dyspozycji osobowych i jakości wykonawstwa, rzecz jasna pod warunkiem utrzymania się w granicach autentyczności tekstu i melodii. Choć często dochodzi do identyfikacji danej realnej interpretacji z samą piosenką, należy się wystrzeżać tego uproszczenia. Czymś innym jest ta oto piosenka, a czym innym jej konkretna realizacja. Dzięki temu rozróżnieniu możemy tę samą piosenkę powierzać coraz to innym wykonawcom, żadnemu nie przyznając wszelako przywileju jej suwerena.

Warstwa druga struktury piosenki wyłoniona zostaje na fundamencie semantycznym. Warstwa znaczeń wspiera się przede wszystkim na układzie sensów słów – pojedynczych i zestawionych w zdania, aczkolwiek także na pośrednim wspomaganie przez odpowiednie akcenty muzyczne. Piosenka należy do

sztuk określonych znaczeniowo, a nie tylko muzycznych w węższym ujęciu. Zasadnicza, prowadząca linia dźwiękowa przechodzi przez wyrażenia języka naturalnego, wyposażonego zawsze w określone sensy właśnie. Tylko w przypadku występowania tekstu na gruncie nieznannej mowy dochodzi do zatarcia wyrażnych konturów semantyczności (co zbliża utwór do muzyki czystej). Piosenka różni się bowiem od wokalizy, opartej na dowolnych dźwiękach ludzkiego głosu, toteż nie znajdziemy w niej – z wyjątkiem ewentualnych ozdóbek – wyrażeń asemantycznych, sztucznych, z góry niezrozumiałych. Warstwa znaczeniowa odwołuje się do odbiorcy zdolnego pojąć ogół przekazywanych sensów, choć także do słuchacza potencjalnego, który nie dociera do treści tekstu, lecz mógłby to uczynić, gdyby poznał język przekazu. W przypadkach granicznych mamy do czynienia z obecnością sensów przybliżonych i wybiórczych, zwykle związanych ze zrozumiałym tytułem lub popularnym szlagwortem. Tak też bywa w licznych kontaktach z przebojami śpiewanymi w językach znanych pobieżnie albo wcale.

Warstwa trzecia konstytuuje świat przedstawiony. Znaczenia występujące w warstwie poprzedniej stają się bazą i zestawem narzędzi służących inkubacji, konstrukcji i podtrzymaniu istnienia wyimaginowanego świata, tego, o którym traktuje też piosenka. Zawiera on miejsca wyraźnie określone (dom, las, miłość, tęsknota, szczęście lub rozpacz), ale również ogromny teren nieokreśloności trzymający w pogotowiu ogół szczegółowych dopełnień. Funkcję dookreślenia przedstawianej przedmiotowości spełnia zazwyczaj konkretny wykonawca oraz każdy słuchacz z osobna – dla siebie, wedle potrzeb i siły wyobraźni wypełniający treściowe kontury.

Jeśli w warstwę świata przedstawionego włączyć uschematyzowane wyglądy (według dawnej propozycji J. Makoty), to cała warstwa świata przedstawionego zostaje wypełniona

przede wszystkim ogólnymi zarysami postaci i zdarzeń, niemal nigdy zaś obrazami stanów i sytuacji materialnie skonkretyzowanych. Pod tym względem piosenka zbliża się do esencji utworów czysto literackich, muzyczność rozrzedzając w mieszaninie zmysłowych doświadczeń. Wolno tedy przyjąć, iż dopiero w akcie wykonania piosenki dochodzi do pewnego zbliżenia świata przedstawionego z rzeczywistością sensu stricto. Dowiadujemy się na przykład, że ona go kocha i umiera z tęsknoty; jesteśmy gotowi bohaterkę na scenie uznać za wcielenie owych uczuć, ale i tak nie mamy pojęcia, kim i jakim jest on, odległy i nieokreślony kochanek.

Warstwę czwartą tworzy muzyczna aranżacja. Warstwa ta nie powstaje w ogóle lub ulega anihilacji w przypadku piosenki śpiewanej unisono, bez akompaniamentu, a więc bez żadnej oprawy instrumentalnej lub instrumentalno-chóralnej, wzmacniającej, modyfikującej i doskonalącej aorystyczny wyraz dźwiękowej kreacji. Piosenki śpiewane dziecku przed zaśnięciem spełniają w sposób oczywisty wymóg gatunkowy, podobnie jak słynne śpiewy przy goleniu albo występy ogniskowo-biesiadne. Wszystkie one są więc piosenkami mimo ubóstwa środków towarzyszących. Większość piosenek prezentuje się jednak w bogactwie warstwy muzyczności rozbudowanej. Bywa i tak niekiedy, że walory oprawy – jak w malarstwie – przewyższają wartość dzieła właściwego. Doskonała, oryginalna i pomysłowa aranżacja może zdecydować o wartości całej piosenki – skądinąd wątpliwej melodycznie i banalnej tekstowo. Dobrą piosenkę potrafi też pogrzebać stylizacja artystycznie słaba, niewyraźna albo natrętna, zbyt uboga albo przeciwnie, przytłaczająca swą jazgotliwą nachalnością (co jest grzechem współczesnych mód postrockowych).

Piosenka od zawsze szukała instrumentalnego towarzystwa, poczynając od skromnego akompaniamentu liry, cytry czy gitary aż po potężne

tony orkiestrowe i chóralne, ze wzmocnieniem akustyczno-elektronicznej technologii oraz z zaangażowaniem całej sztuki aranżacyjnego zdobnictwa. Pozycja tej warstwy jest zresztą specyficzna, głównie z uwagi na szczególnie związek z pozostałymi składnikami struktury śpiewanych utworów. Chodzi zwłaszcza o wymóg i potrzebę zachowania harmonii, a może nawet odpowiedniej dyskrecji czynników drugiego planu. Niejednokrotnie dochodzi jednak do zaburzenia spójnej konstrukcji wewnętrznej. Wtedy zwłaszcza, kiedy to, co pełni funkcję wtóru dla podstawowego wyznacznika warstwy brzmieniowej (słowno-melodycznej), usiłuje odegrać pierwszorzędną rolę, zagłaszając sens i urodę piosenki zarówno w sensie czysto zmysłowym, jak i hierarchiczno-pojęciowym. W skrajnej wersji mamy nierzadko do czynienia ze zmianą formy gatunkowej (utwór przestaje być piosenką, po prostu).

Specjalną rangę ma piąta warstwa – ideowa. Większość utworów nie odznacza się w tym względzie szczególnie wyraźną, doniosłą pozycją w aksjosferze, należąc do dziedziny zwykłej, czasem trywialnej codzienności. Są wszelako takie, których zawartość treściowa zawiera głębsze pokłady, niekiedy wieloszczeblowe, odwołując się do bądź wywołując przeżycia wykraczające poza odbiór literalnie i powierzchownie rozumianych treści słów. Taki ideowo ewidentny charakter mają piosenki związane z nadzwyczajnymi wydarzeniami historycznymi, piosenki rocznicowe, żołnierskie, harcerskie lub martyrologiczne, piosenki symbole wspólnotowej więzi, zwłaszcza patriotycznej, tudzież hymny, chorały i psalmy, wpisane w śpiewniki narodowe i religijne.

Piosenka z pieczęcią sacrum może pojawić się zrazu w kontekście przezwyjęzonej zwyczajności *profanum*, wykonywana natomiast w nadzwyczajnych okolicznościach nabiera właściwości jednoznacznie sakralizowanych. Niektóre utwory niosą od zarania uwznioślo-
ne przesłanie ideowe (jak Rota Konopnickiej

i Nowowiejskiego, albo – *toutes proportions gardées* – *Oda do radości* Schillera i Beethovena), inne nabierają uroczystego znaczenia dopiero w wyniku celowej nominacji wskazania. Taką metamorfozę przeżyły *Mazurek Dąbrowskiego* oraz *Marsylianka*, podniesione do godności narodowych hymnów. Ciekawą przemianę pozycji doświadczyła również biesiadna i frywolna pieśń studencka *Gaudeamus igitur* (śpiewana z namaszczeniem, na stojąco, podczas inauguracji uniwersyteckich). Powszechnie śpiewane utwory płyną zwykle z nurtem dziejowych przemian. Jedne stają się znakami rozpoznawczymi społecznej podniosłości, inne nabierają tych cech tylko w określonych kręgach i sytuacjach (na wzór *Góralu*, czy *ci nie żal*, *Uplywa szybko życie* albo *Żeby Polska była Polską*).

Pewien niepokój, a nierzadko zasadnicze wątpliwości, wzbudza kwestia warstwy szóstej, realizacyjnej, skupionej nie tylko w konkretyzacji przeżyciowej odbiorców, lecz nade wszystko na zachowaniu tożsamości autorskiej tego oto wykonawcy. Czy wolno i należy, mimo wszystko, uznać szczególną, monopolistyczną pozycję i strukturalną osobność konkretnego piosenkarza? Jeśli nie jest to nawet zasada uniwersalna, to idzie przede wszystkim o przypadki jednoznacznego i wyłącznego kojarzenia z jednym, jedynym głosem i jedną ekspresją oryginału. Co uczynić w sytuacji, kiedy piosenka żyje wyłącznie jednym, wzorcowym ujęciem, kojarzonym z daną genialną interpretacją i równie świetną, niepodrabialną aranżacją? Czy piosenki wykonywane przez Piaf, Armstronga, Okudżawę, Dylana albo Demarczyk i Niemena mogą być uznawane za dzieła swoiście suwerenne, zespolone z jedną formą ekspresji i jednego tylko wokalisty? Jeśli odpowiemy pozytywnie na to pytanie, możemy uwzględnić obecność tej szóstej warstwy, sceniczno-wokalnej realizacji. Szczególnym przypadkiem jest w tym względzie piosenka improwizowana (na przykład jazzowa, ludowa lub okolicznościowa), której narodziny i ży-

wot, tak czy inaczej, ograniczone są do jedni aktu wykonawczego.

ISTNIENIE: INTENCJONALNOŚĆ I KONKRETYZACJA

Nietrudno rozstrzygnąć dylemat tożsamości. *Miłość ci wszystko wybaczy*, *Pierwszy siwy włos* i *Kolorowe jarmarki* miały po dwa, trzy lub pięć słynnych wykonań w wydaniu popularnych artystów. Czy śpiewali on tę samą piosenkę, choć nigdy tak samo, czy też zawsze, zmieniając solistę, mamy do czynienia z nowym, osobnym utworem? Czy zmiany w aranżacji, czasem szokująco odmienne, powodują naruszenie identyczności dzieła, przecież ledwie podobnego do poprzednich realizacji? Czy utwór śpiewany raz na żywo, a raz z mikrofonem to dwie różne piosenki, trzecią zaś tworzy teledysk z fajerwerkami reżyserskich pomysłów? Czy zapis nutowy i wydrukowany obok tekst też należy uznać za tę samą piosenkę co utwór na płycie w tysiącach egzemplarzy? Który fenomen – żywy śpiew, nuty z tekstem, płyta czy utrwalenie elektroniczne – stanowi realną podstawę tożsamości? Czy decyduje tutaj akt twórczy kompozytora i autora słów czy premierowe wydania, czy efekt najlepszej artystycznie interpretacji oraz najczystszej technicznie zapisu? Wreszcie: jak się ma jedna i ta sama piosenka do wielu wykonań prywatnych, towarzyskich i koncertowych, w różnych okolicznościach, z rozmaitym nastawieniem emocjonalnym, dzisiaj, wczoraj i może przed wiekami?

Wszystkie te pytania dotyczą ontologicznie fundamentalnej kwestii istnienia piosenki, a oczywiście także wszelkich dzieł sztuki i szerzej: twórców kulturowych. Problem dotyczy równocześnie dwóch aspektów, po pierwsze tego, gdzie istnieje piosenka, po drugie, jak ona istnieje. Zagadnienie pierwsze, lokalizacyjne, dotyczy sporu między subiektywizmem a obiektywizmem, a także między obiektywizmem czystym a relacjonizmem. Teorie subiektywistyczne głoszą, że dla człowieka

istnieje to tylko naprawdę, co jest przezeń przeżywane i objawia się właśnie w wewnętrznych doznaniach. Piosenka w myśl tego poglądu musiałaby tedy objąć wcale nie fizyczną przestrzeń dźwiękową, lecz zawartość przeżyć albo autora, albo wykonawcy, albo słuchacza, albo ich wszystkich wziętych razem i z osobna. Koncepcja obiektywistyczna przeciwnie – uznaje istnienie utworu jako bytu względnie niezależnego, usytuowanego poza podmiotem. Obiektywizm głosi, że czym innym jest piosenka, czym innym zaś jej przeżywanie. Co więcej, na gruncie obiektywizmu pojawia się pogląd o niesamoistności dzieła, a więc o konieczności znalezienia dlań realnej podstawy egzystencjalnej. Podstawą zaistnienia i istnienia piosenki są konkretne byty realne, zarówno fizyczne, jak psychiczne, przede wszystkim przeżycia twórców, wykonawców i słuchaczy, odpowiednie procesy akustyczne, a także zapis nutowy i tekstowy oraz wszelkie formy utrwalenia płytowego, taśmowego i elektronicznego.

Piosenka jako obiekt intencjonalny pojawia się w *quasi*-czasoprzestrzeni kulturowej – poza sferą subiektywności (zawsze przecież czyjejs, indywidualnie zamkniętej). Dopełnieniem obiektywizmu jest koncepcja współczesnego relacjonizmu. Stoi on na stanowisku, że dzieło i jego wartości, w tym przypadku dana piosenka, istnieją obiektywnie, ale z zasady dzięki, poprzez i w obrębie stosunku między człowiekiem a utworem, dokładniej: między nadawcą śpiewanych słów a ich odbiorcą. Relacja ta występuje w funkcji najmocniejszego fundamentu egzystencji, tworząc w rezultacie – wraz z innymi – sukcesywnie gęstniejącą kulturową sieć swoistych wartości.

Pytanie drugie (jak istnieje piosenka?) mieści się w perspektywie wielowiekowego sporu o sposób istnienia, zazwyczaj sprowadzalny do stanowiska, że jest tylko jeden lub dwa *modi existantiae*: realny i idealny. Ongiś debata dotyczyła problemu, czy obok naszego, doświadczanego zmysłowo świata istnieje

odrębna, nierealna sfera idei, niczym platońskich uniwersaliów, niezmiennych i doskonałych prawzorów. Dylemat dotyczył przede wszystkim pojęć matematycznych, ewentualnie wszelkich powszechników. Zasadniczą komplikację wniosły jednak późniejsze analizy pola kultury, zwłaszcza sposobu istnienia dzieł sztuki, rzecz jasna stanowiących wytwory realnych artystów, w realnym czasie powstałych i nierzadko w czasie niszczonej. Pojawiła się w konsekwencji ciekawa koncepcja trzeciego sposobu istnienia (przez Ingardena nazwanego intencjonalnym), Została ona powszechnie przyjęta (głównie w estetyce). Pojawiły się także teorie bliskie egzji fenomenologicznej, często pod innymi nazwami, na przykład trzeciego świata Poppera, wirtualności czy też po prostu istnienia kulturowego.

Wszystkie te subtelności i dystynkcje teoretyczne dotyczą, rzecz prosta, także kultury piosenkowej. Kwestia, jak istnieje Soplicowo, Hamlet lub Kmicic obejmuje również istnienie panny Krysi z piosenki Młynarskiego i wiejskiego listonosza z utworu Moczulskiego/Zielińskiego. Na pytanie: jak istnieje piosenka i przedstawiony w niej świat? odpowiadamy zatem wprost: istnieje ona intencjonalnie, w swoistej postaci bytu kulturowego. Istnieje niesamoistnie, wspierając się na fundamencie realnych stanów i aktów psychofizycznych, ale też i niezależnie od konkretnych przeżyć czy konkretnych znaków zapisów i występów wykonawczych. Bohaterowie śpiewanych utworów są jak postaci literackie: istnieją, owszem, niczym *czerwone maki pod Monte Cassino*, lecz poza czasem i przestrzenią i poza samymi przeżyciami tych oto obcujących z piosenką osób. Dzięki temu piosenka staje się niczyja w sensie realnego przydziału do konkretnego właściciela, ale za to w ten sposób jest lub może być dobrem dla wszystkich. Stworzona i wyemitowana traci swą faktyczną i prawną przynależność, krążąc swobodnie po całej antroposferze. Uzyskana wolność poruszania się w kulturze pozwalała po nią sięgnąć każdemu

i zawsze, bez obawy naruszenia praw własności indywidualnej i zbiorowej. „Śpiewać każdy może” w dowolnym języku, manierze i sytuacji, właśnie na skutek intencjonalnego sposobu istnienia. Piosenka może być przenoszona z jednej kultury do innej, z czasu dzisiejszego w dowolne punkty przyszłości. Jeśli już jest, to przy zachowaniu odpowiednich podstaw bytowych może istnieć długo, być może dotąd, dokąd będzie istniał człowiek.

W AKSJOSFERZE, W ANTROPOSFERZE

Obok zagadnień ontologicznie pierwszoplanowych: esencjalnych, strukturalnych i egzstencjalnych, mamy do czynienia z szeregiem innych filozoficznie interesujących problemów. Na czoło wysuwa się przede wszystkim rozległa i skomplikowana dziedzina wartości. W odniesieniu do świata piosenki miejsce wyróżnione zajmują z natury rzeczy wartości artystyczne i estetyczne.

Pierwsze dotyczą warsztatu twórczego i wykonawczego, zwłaszcza niuansów maestrii lub niedowładu kreacyjnego, pochodnie też zdolności słuchaczy do ich oceny. Pożądana harmonia między kreacją a odbiorem dzieła bywa niejednokrotnie zakłócana w wyniku drastycznego rozdźwięku między twórcą a odbiorcą w akcie obcowania z utworem. Dzieje się tak wówczas, gdy obiektywnie wysokie walory artystyczne nie są należycie doceniane przez słabo przygotowaną publiczność, albo na odwrót – niskie wartości uznane są za objawienie przez profanów, źle przygotowanych i bez gustu. Układ optymalny polega na relacji symetrycznej co do poziomu. Bezspornie dojrzałe wartości artystyczne jasnieją w pełni w oczach koneserów. Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki dochodzi, niestety, coraz częściej do przewagi masowego zaniku wrażliwości na zjawiska mistrzostwa i aprobaty dla piosenki głośnej acz standardowo nijakiej. Od czasów Ortegi y Gassetta, Adorna i Witkacego punkt ten stanowi obowiązkowy rozdział

w krytyce kultury masowej. Podobne uwagi dotyczą wartości estetycznych, zarówno klasycznych, reprezentujących piękno i jego odmiany, jak i wielu innych występujących w szeregu wariantów wdzięku, lekkości, harmonii, wzniosłości, przejrzystości, łagodności lub gwałtownego kontrastu, a także wartości związanych z oryginalnością, nowatorstwem, zaskoczeniem, odkrywczością i niezwykłością. Zestawy wartości estetycznych toczą wewnętrzny spór o pierwszeństwo w hierarchii. Czy wyżej cenić czystość stylu i powtarzalność środków wyrazu, a nawet schematyzm i sztamę, czy raczej oddać się cnotom eksploracyjnym, a więc poszukiwaniu rozwiązań pionierskich, niszczących co prawda tradycje i nawyki, lecz otwierających się na świeże efekty, nowe horyzonty, niebanalne próby poszerzenia pola piękna?

Piosenki bywają autentyczną skarbnicą wielu innych grup wartości, na pewno etycznych i poznawczych, ale także witalnych i ludzycznych. Piosenka ma zdolność do tworzenia i podtrzymywania różnorodnych nastrojów emocjonalnych, towarzysząc zarówno przeżyciom sentymentalnym, nostalgicznym i dramatycznym, jak pełnym humoru i przekory. Znajdziemy miejsce dla wartości społecznych, edukacyjnych i patriotycznych, choć również bliskich metafizyce bytu jednostkowego, godnej filozoficznej refleksji. Jedne piosenki odwołują się do instynktów (z przewagą erotycznych oczywiście), inne sięgają ambitnie do walorów uduchowienia. Są piosenki emanujące prostotą naiwności, podczas gdy inne chętnie poruszają się po rejonach prowokacji i profanacji stereotypów. Piosenki sięgają często do wartości użytkowych, towarzysząc rytmowi pracy i pochodów, czasem łagodząc obyczaje, innym razem służąc atmosferze buntu. Są piosenki pobudzające energię, co więcej: wywołujące entuzjazm, niekontrolowaną euforię i niekonwencjonalne zachowania. Są wszelako takie, które działają jak balsam albo nawet kołyszą do snu. Wiele utworów zdaje się za-

cierać prawdę o rzeczywistości, służąc iluzjom, fałszywym ideom lub pospolitym głupstwom. Istnieje jednak wiele i takich, które przeciwnie, uczą przenikliwości, krytycyzmu i ostrości widzenia, które budzą sumienia i rozum.

Interesującym polem rozważań jest refleksja nad wzajemnym stosunkiem między piosenkową aksjosferą a antroposferą, historycznie ukształtowaną strukturą ludzkiego życia. Nietrudno dostrzec tutaj ciekawe zjawisko współzależności określonych nurtów artystycznych ze stylem życia społeczności uformowanym w obrębie jej spuścizny kulturowej. Ubocznym, choć być może koniecznym produktem staje się wtedy postawa nieufności i oporu wobec tendencji uznanych za obce. Wystarczy przemknąć pilotem po kanałach telewizyjnych lub radiowych. Jedne piosenki wydają się „nasze”. Jeśli nawet nie podobają nam się wcale, to rozpoznajemy je z łatwością jako organiczne części bliskiego nam dobrodziejstwa kultury śpiewanej. Na innych stacjach odzywają się tony egzotyczne, jakby spoza i sprzed punktów zwrotnych europejskich – i euro-amerykańskich – dziejów artystycznej ekspresji melodyczno-rytmicznej i poetyckiej. W chwilach otrzeźwienia przypominamy sobie wszelako o dobrodziejstwie wpływu zróżnicowań i i przeciwnieństw na ożywienie poszukiwań twórczych. Ile zawdzięczamy impulsom orientalnym, afrykańskim, indiańskim, a także rodzimego i sąsiedzkiego folkloru, ile zaś prostej kontynuacji dworskiej polifonii?

Kolejnym filozoficznie frapującym zagadnieniem może się okazać kwestia podmiotowości piosenkowej (jeśli wolno użyć takiego terminu). Z jednej strony mamy do czynienia z odmiennością podmiotowości jednostkowej, formującej coraz bardziej dominujący typ solisty, z drugiej zaś zbiór kombinacji podmiotów zbiorowych, poczynając od kameralnych ansambli: duetów, tercetów, kwartetów, aż po monumentalne chóry. Dodać należy, iż w każdym przypadku istotny jest kontekst muzyczny

układu ludzkich głosów – albo polifoniczny, albo monofoniczny, kiedy to wszyscy śpiewają dokładnie to samo.

Zbiorowe uczestnictwo dotyczy nie tylko czynnego udziału w produkcji estetycznych wartości danej pieśni czy piosenki, ale również określonej pozycji jednostki wobec gromady ludzkiej. Pewne analogie występują również po stronie społecznej, konstytuującej publiczność – żywą na widowniach koncertowych i rozproszoną w kręgach użytkowników technik medialnych. Historia wypróbowała wiele modeli partycypacyjnych, we współczesnej kulturze masowej dochodzi atoli do ostrego podziału między aktywną wokalną sceną a bierną widownią, w szczególnych okolicznościach tylko wciągana do zabawy współdziałania (zwykle w refrenach sterowanych przez artystów potrafiących nawiązywać tak zwany kontakt z publicznością). Pewne próby poszukiwania jedności nadawczej i odbiorczej lub zasypiania tego podziału odsłaniają pole przeróżnych możliwości powrotu do źródeł i ponownego zespolenia wielopodmiotowego w aktach żywego współuczestnictwa w danych tu i teraz śpiewanych prezentacjach. Powrót do jedności udaje się niekiedy na wielkich imprezach i festiwalach, znacznie częściej jednak uprawiany jest w formach żywiołowej towarzyskości przy ogniskach, stołach biesiadnych czy na rodzinnym kołędowym muzykowaniu.

Pomijając przykry fakt braku słuchu pewnego ułamka populacji, trzeba zauważyć, że poszczególne społeczności mimo normalnego poziomu innych wyznaczników cywilizacyjnych różnią się stopniem rozkwitu bogactwa kultury muzycznej, w tym również piosenkowej. Mówiąc po prostu – jedne nacje i środowiska są rozśpiewane, i to w dobrym stylu, inne są zamknięte na głuche cztery spusty. Aktywność i partycypacja piosenkowa stanowi zresztą fragment większej całości, czyli kultury w ogóle, a muzycznej w szczególności. Nie jest też wykluczone występowanie na tym terenie

ciekawych zależności, lecz także swoistych anomalii. Czy jest możliwe, że dana społeczność, rozśpiewana w nieco tandetnym repertuarze, toleruje nieobecność własnych konserwatoriów i nikłą frekwencję w filharmoniach i na festiwalach jazzowych? Czy można uznać za przejaw uczestnictwa w kulturze wyższej dość nachalną żywotność tekstowej grafomanii (i adekwatnej nieudolności kompozytorów i wykonawców)?

Negatywne strony kultury masowej, w tym piosenkowej, są ceną płaconą za masowość, demokrację sztuki i jej komercjalizację. Cechą pozytywną jest, paradoksalnie, to samo: to, że kultura ta istnieje, tętni życiem, stanowi teren indywidualnej i zbiorowej wolności. Pamiętać w każdym razie należy, że sam gatunek sztuki nie przesądza o wartości poszczególnych jej dokonań. Nawiązując do wcześniej sygnalizowanej problematyki aksjologicznej, trzeba wyraźnie stwierdzić, że w dziedzinie piosenki mamy do czynienia – jak wszędzie – z zalewem przeciętności (czasem też tandety), ale również z dokonaniem wybitnym, by nie rzec: genialnym. Piosenki bywają zatem dobre lub kiepskie, a większość jest za pewne średnich lotów.

Last but not least wyłania się kwestia esencjalnych dyspozycji podmiotowości indywidualnej. Piosenka wydaje się specjalnym wyrazem osobowości poszczególnych ludzi. Są tacy, którzy wyrażają siebie najlepiej właśnie poprzez słowo śpiewane. Specjalną pozycję zajmują tutaj śpiewający twórcy, obecni – pod różnymi nazwami – w całych dziejach i bodaj wszystkich kulturach świata. Są tacy, którzy chętnie powtarzają wybrane utwory, jakby przeznaczone dla siebie i dla najbliższych. Są skupieni słuchacze i rozemocjonowani fani, przeżywający dochodzące do nich dźwięki śpiewów. Są zapewne też osobnicy zupełnie niezuali na piosenkę, niezający żadnej i nieodczuwający nigdy potrzeby choćby

zanucenia dowolnego motywu. Czy istnieje w tym względzie jakiś tajemny związek z istotą człowieka? Czy bezwzględna norma jest *homo cantans*, ze zgodą na ewentualne odchylenia? Czy życie w ciszy, bez piosenki należy rozpatrywać w kategoriach braku, odstępstwa lub dewiacji, czy przeciwnie – jako stanu naturalnego prapoczątku? Jest to zagadnienie tyleż psychologiczne co historyczne, na pewno wpisane ciąg pytań antropologiczno-filozoficznych.

POST SCRIPTUM

Powraca sprawa definicji, a więc i zasięgu granic pojęcia „piosenka”. Wskazanie zakresu nie ma zapewne większego znaczenia dla szeroko rozumianej praktyki. Jest natomiast problemem zarówno dla teorii, jak i w potocznym nazewnictwie. W wielu punktach utrudniona jest każda racjonalna debata, gdy podstawowe terminy są niezbyt klarowne, służąc niejednokrotnie za szyld obcej zawartości. Czy wystarczy uznanie, że piosenka to krótki utwór słowno-muzyczny o dowolnej treści i łatwo przyswajalnej melodyce? Czy też należy zaznaczyć wyraźniejszą kreską obszary właściwe i tylko pokrewne? Czy musimy i potrafimy tego dokonać? A może wystarczy konwencje terminologiczne, kiedy to „śpiewak” to ktoś, kto szkolonym głosem wykonuje arie, kantaty i pieśni, natomiast „piosenkarz” lub „wokalista” to specjalista od muzyki lżejszej i prostszej w opakowaniu? Wciąż jednak powracają przykłady rozwiązań wyjątkowych. Co więcej, wybitne piosenki stoją nieraz o wiele wyżej na skali wartości niż poprawne symfonie, standardowe koncerty fortepianowe, pompacyjne oratoria i rutynowe opery.

Pozostaje jeszcze definicja przez wskazanie. Piosenka to każdy z utworów uznanych w powszechnej zgodzie za dzieło tego gatunku. Piosenka to ten oto utwór, właśnie przez nas wskazany.

Kamil Dźwiniel

STANISŁAW BARAŃCZAK

W KRĘGU PIOSENKI. CZĘŚĆ II: POETA



W poprzednim numerze „Piosenki” próbowałem pokazać, jak intensywnie w świat śpiewanych tekstów potrafił zanurzać się Stanisław Barańczak, badając kulturę w jej szerokich spektrach¹. Co znaczące, namysł nad piosenką to w jego rozległym dorobku naukowym i eseistycznym nieledwie maleńki fragment – wpisany przede wszystkim w prowadzone przez autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* studia nad kulturą popularną (zwłaszcza w jej wymiarze perswazyjnym)² – zdradzający jednak wspaniałą intuicję poznawczą poety-literaturoznawcy. Czas

się przyjrzeć, jak piosenka – ale też szerzej muzyka, w swych związkach ze słowem, mająca u Barańczaka status sztuki uprzywilejowanej – uobecnia się w jego poezji³.

Karolina Cicha przekonująco pokazała, że bez wątpienia istotne miejsce w wierszach Barańczaka zajmuje owa muzyka, ta *mowa duszy, do której równolegle [...] rozbrzmiewa zgrzytliwy dźwięk słowa, będącego wyrazem tego świata, człowieka i jego obcości. Cały ten głos dokomponowany jest do muzyki i to właśnie ona zdaje się być dla niego ocaleniem, zdaje*

¹ Zob. K. Dźwiniel, *Stanisław Barańczak w kręgu piosenki. Część I: Badacz*, „Piosenka” 2016, nr 4, s. 31–39.

² Ostatnimi czasy dorobek Barańczaka w tym zakresie został zebrany (a redaktor wydania dotarł do pereł ukrytych dotąd skrzętnie w zapomnianych nieco periodykach) i opublikowany w jednym tomie, pokazując, jak złożoną koncepcją kultury popularnej doby PRL-u (choć sądy Barańczaka składają się na całą teorię będącą w stanie opisywać, i dziś, zjawiska znacznie szersze) dysponował autor. Zob. S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, oprac. i post. A. Poprawa, Wrocław 2017. Znakomitym wstępem do tych tekstów, zdającym sprawę z ich rangi i przenikliwości, jest praca Adama Poprawy, *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 32–42.

³ Osobnym problemem, również wartym omówienia, są tłumaczeniowe dyspozycje Barańczaka, który z równą wprawą przekładał klasyczny tekst *Der Lindenbaum* Wilhelma Müllera, jak zupełnie współczesną purnonsensową piosenkę Beatlesów *Maxwell's Silver Hammer* (wspomniane translacje można znaleźć w: S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem malej antologii przekładów-problemów*, wyd. 3, popr. i znacznie rozszerz., Kraków 2007, s. 291–296, 409–412, 425, 488). Towarzyszyły mu przy tym: wysoka świadomość wewnątrzgatunkowego zróżnicowania piosenki oraz wyczulenie na związek tekstu poetyckiego z kanoniczną melodią. Znakomicie rozważa translatoryczne wymiary tej twórczości (również w kontekście wpisanego weń rozumienia popkultury) Ewa Rajewska w swojej książce *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.

się go obejmować⁴. Autorka, zresztą znakomicie znająca te kwestie ze swej własnej praktyki piosenkotwórczej, słusznie łączy status muzyki w poetyckich ujęciach Barańczaka z jej metafizycznym wymiarem, który zazwyczaj towarzyszy wprowadzaniu do innego świata – ładu dźwięków. W tym sensie znamieną wydaje się strofa z wiersza XXIV wieńczącego *Podróż zimową* Barańczaka – czyli tom, w którym postanowił artysta „przepoetyzować”⁵ *Winterreise* duetu Müller–Schubert:

*W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma
kieszonkowe radio – znowu: tak jak ja.
Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
prędzej już Schuberta – to ten chyba typ⁶.*

Zmysłna szata eufoniczna, doskonałe rymy⁷, poetyka sobowtóra, zderzenie rapu z muzyką poważną wpisują się w głębszy projekt poszukiwania poznawczych możliwości muzyki i eksponowania jej ściśle antropologicznego charakteru. Antoni Libera zauważył krytyczny potencjał tej, rozszerzanej o poetyckie znaczenia, muzyki według Barańczaka: *Muzyka jako arbiter. Jako punkt odniesienia. Jako krytyk kultury – krytyk kryzysu Człowieka. Ciekawy, odkrywczy pomysł*⁸. Iwona Puchalska pisała zaś wprost, że w ujęciu poety *Fonografia staje się rodzajem narzędzia rafinującego ludzką wrażliwość, umożliwiającego wychwycenie tego, co w bezpośrednim kontakcie niezauważane, jak szmer [...]. Staje się narzędziem poznania*⁹. Należy mieć w pamięci ów epistemologiczny wymiar sztuki dźwięków, wyraźnie skorelowany

z przestrzenią antropologiczną, w której staje człowiek wobec muzyki: przepastnej figury retorycznej, metafizycznej tajemnicy, remedium na chaos językowych znaków. W ogóle taka poznawcza postawa antropologiczna przyświeca całej Barańczakowej fonii, do wtóru której postrzegał on człowieka i jego świat już od swego debiutanckiego tomu. Mamy zatem w *Korekcie twarzy* (1968): poszukiwanie brzmienia (właśnie brzmienia!) archetypicznego słowa mieszczącego w sobie świat (*Jak w jedno słowo* [16], koncept ten powróci w nieco innej formie w wierszu *Jednym tchem*); *na gramy* (29) ważony głos w jednym z *Sonettów łamanych*; realizującą tę poetykę ucha i słuchu frazę *gdy naokół huczały konstelacje* (33); prozę poetycką *Artykulacja*, przynoszącą w zasadzie gotowe wprawki dla piosenkarza, a przede wszystkim wprowadzającą niepokojący i skrajnie audialny obraz *zwięzłej taśmy krzyku* (36); oraz motto z Williama Butlera Yeatsa: *I sing what was lost...* w małej prozie *Zwycięstwo* (44). A to nieledwie wypisy z debiutanckiego tomu. Już od początków swej twórczości Barańczak był poetą wyczulonym na brzmienie, przenikliwie szukającym w fonii prawdy o człowieku. Te audialne rozmyślenia są *notabene* wystarczającym dowodem na niekiedy podważaną, lecz znaczącą rolę debiutanckiego tomu tak w całym dorobku poety, jak w ogóle w rozwoju języka polskiej poezji powojennej¹⁰. Autor *Podróży zimowej* przemierzył więc konsekwentną i imponującą artystycznie drogę od młodzieńczego, prawdziwie nowofalowego tropienia brzmień do późnych fonograficznych soliloquiów. Jednocześnie to

⁴ K. Cicha, „Użyłca mu słucho, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. *Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 76.

⁵ Lub, jak mawia Jaromír Nohavica o swych poetyckich parafrazach librett z oper Mozarta, *prebásnit*, umieścić w labilnych ramach współczesnego języka poetyckiego.

⁶ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 416. Wszystkie cytaty z wierszy Barańczaka będą pochodzić z tego wydania – dalej podaję już tylko odpowiednie numery stron.

⁷ Nad trójką *Byt – płyt – typ* pochylał się Andrzej Hejmej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej* („*Podróż zimowa*” Stanisława Barańczaka), w: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 3, Toruń 2012, s. 153.

⁸ A. Libera, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*, w: S. Barańczak, *Zimy i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberą*, Kraków 1997, s. 23.

⁹ I. Puchalska, „*Deus ex machina*”, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka, „*Ruch Literacki*” 2013, z. 4/5, s. 494.

¹⁰ Tę intuicję zaszczerpił we mnie tekst Edwarda Balcerzana O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie, „*Topos*” 2008, nr 1/2, s. 9–15, w którym oddaje autor sprawiedliwość nieco zapomnianemu czy niedocenionemu debiutowi Barańczaka.

bytowanie w świecie dźwięków, (u)życie artykulacji i doznawanie muzyki z każdym tomem intymniej, jak cała poetycka twórczość Barańczaka wydobywając prywatne, wędrując aż na antypody autobiografizmu¹¹. Trudno mówić o Barańczaku jedynie jako o poecie słuchu, rewelatorze dźwięku, bo to w ogóle twórca wierszy ultrasensualnych, niezwykle zmysłowych, nierzadko somatycznych. Jednak to właśnie w szerokiej sferze audialnej, w tym, czego człowiek słucha i co spośród tego rzeczywiście słyszy, wyraźnie spełnia się poetycka aktywność *melancholika pod krawatem*¹².

Pośród tych, ledwie tu zarysowanych, wątków muzycznych i brzmieniowych pojawia się w wierszach Barańczaka również piosenka, pod różnymi formami (a świadomość gatunkową miał autor w tym zakresie imponującą), synekdochicznie reprezentowana jako bogate uniwersum, wpisująca się w „muzykoaktywną” świadomość poety. I owa wielość genologicznych form, jakimi operuje autor *wprowadzenia w prywatną teorię gatunków* wyłożoną żartobliwie w książce *Pegaz zdębiał*¹³, dotyczy także rozmaitych słowno-muzycznych matryc. Złożona gatunkowość piosenki jest tu reprezentowana nad wyraz dobrze. Możemy się natknąć na: albę, arię, blues, hymny, kolędę, kołysankę, madrygał, pięć piosenek ze *Sztucznego oddychania*, Celanowski *Psalm* w przekładzie Barańczaka¹⁴

(włączony do tomu *Dziennik poranny*) czy serenadę. Większość tych gatunków o oralnym rodowodzie – które można dla uproszczenia zestawić w ramach jednego uniwersum piosenkowego – pojawia się najpierw w *Sztucznym oddychaniu*, pełniąc rolę właściwego tła akustycznego misteryjnej historii nieszczęśliwego Bezimiennego, potem zaś w *Piosenkach, nieśpiewanych Żonie*, które wyraźnie naznaczone są ciepłym humorem eksponującym epifanię miłości. Część z nich posłużyła zaś poecie jako kanwa wierszy pomieszczonych w rozmaitych tomach, a po drodze trafiła się jeszcze metafizyczna, współcześnie mistyczna, pod względem współobecności słowa i muzyki wyjątkowa *Podróż zimowa, czyli Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, jak głosi podtytuł tomu. Rozmaicie funkcjonujące piosenki, płynące z radia, wysłuchiwane podczas nabożeństw czy też niosące się w trakcie pochodu z megafonów, wplata Barańczak do audiosfery swoich wierszy. I znowu – jak było z piosenką w jego dorobku badawczym – nie są to może ilościowo przytłaczające nawiązania, za to wydadają się wielce wymowne.

W specyficznej formie pojawiają się piosenki na kartach tomu-poematu *Sztuczne oddychanie* (1974)¹⁵, w którego strukturę zostają wpisane dwa hymny – spinające całość kłamrą trudnego dusznego świtu i ciężkiej wszechwładnej nocy – oraz pięć piosenek. *Hymn poranny* jest

¹¹ Znakomicie tę ewolucję, konsekwentne twórcze przesunięcia w jego makroskali – a także wiele innych drobniejszych zagadnień składających się na przebogata poetycką spuściznę Barańczaka – pokazuje książka Jerzego Kandziory, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.

¹² Jak określił go Piotr Sliwiński, *Melancholik pod krawatem*, w: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”, s. 75–85.

¹³ O tym, że woli poeta „projektować gatunki własne lub na własny sposób rozumiane”, pisze sam we wstępie do *Pegaza* (S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, wyd. 2, poszerz., Warszawa 2008, s. 8). I ta deklaracja – postawiona w tonie na polu żartobliwym – znajduje odzwierciedlenie w twórczej wyobraźni przekształcającej zastane ramy gatunkowe lub przynajmniej funkcjonalizujące poszczególne gatunki w obrębie szerszych całości (cykli, tomów, a nawet motywów). Ten drugi przypadek dotyczy właśnie między innymi rozumianej szeroko piosenki.

¹⁴ Znamienne, że do *Atlantydy* włącza Barańczak *Poranki w operze* – wiersz Jamesa Merilla w swoim tłumaczeniu, gdzie pojawia się motyw duszy, która *Potrąfi kasłać krwią i śpiewać, coraz słabiej oraz wymknąć się z ramion ciała w takt walca*, tempo rubato (332) – a na ten koncept wpada podmiot w przestrzeni operowego przedstawienia. Jak wiadomo zaś, opera, zwłaszcza dla Barańczaka, jest miejscem powiązanym nie tylko z muzyką, ale też z tekstem, do czego powrócimy. W wierszu Josifa Brodskiego, również wprowadzonym jako integralna część *Atlantydy* i również przełożonym przez Barańczaka, pojawia się zaś pamięciowy obraz *wtórowania bezmyślnym piosenkom* (335), składającym się na fonosferę wspomnień – i ten wątek powraca w poezji autora *Co jest grane*.

¹⁵ Więcej pisze o tym ciekawym poetyckim studium bezsilności i absurdu Jacek Łukasiewicz, *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny*, w: tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991.

twórczym rozwinięciem gatunku alby, który przemysłował Barańczak w jednym ze swych esejów¹⁶, i przynosi obraz powietrza, którym wszyscy oddychamy / [...] którym dusimy się wszyscy (117). Hymn wieczorny zaś, śpiewany obok dwóch piosenek ze *Sztucznego oddychania* przez Jana Krzysztofa Kelusa (muzyka do tych utworów powstała w 1977 roku), wprowadza obraz przenikającej wszystko, co istnieje, ciemności. Wprowadza tu Barańczak tak charakterystyczną dla siebie zeugmę¹⁷:

*Nad drzeniem ziemi i nad drzeniem dłoni
Nad pulsem miasta i nad pulsem skroni
Nad biciem serca i nad biciem w dzwony
Zapada noc* (155)

Osiąga też znakomity efekt przytłoczenia, hymnicznego patosu nocy przykrywającej wszystko i wszystkich, otrzymany dzięki zastosowanej poetyce enumeracji i niespodziewanej koniunkcji. Gęstym hymnom *à rebours* towarzyszą w *Sztucznym oddychaniu* piosenki dochodzące do uszu N.N. kolejno jako: *Piosenka zza lewej ściany*, w której obok czerwieniących dziecięcych policzków pojawia się jako jaskrawy kontrast błyszczący złotem generalski order, przeciwstawienie zachodzi też chociażby w finalnej, wstrząsającej wagą spostrzeżenia i przywoływanym materiałem egzemplifikacyjnym strofie: *I te zgłoski ludzko łagodne / Jełabuga Łubianka Kołyma* (129); *Piosenka spod podłogi* (SO 136), w której padają znamienne słowa: *Ani piekło ani nawet więzienie / Ani drut kolczasty ani śmierć / Tylko jedno wielkie ośmieszenie / Tylko wielki i szyderczy śmiech* (136), zestawiające obszar semantyczny cierpienia z drwiną; *Piosenka zza prawej ściany*, w której słyszy się naiwnie zdziwioną, poddaną

ironicznej transformacji przemowę podmiotu o tym, jak wspaniale *Być zaszczytym i głodnym / Czuć ból prawdziwej chłosty / w naszym świecie łagodnym* [...] (140); *Piosenka znad sufitu*, w której pojawia się – znowuż ironiczna – figura przyzwoitego człowieka z *orderem wbitym w pierś* (147), punkt dojścia aberracyjnej rzeczywistości kłamstwa i przemocy; wreszcie *Piosenka z megafonu*, gdzie zawołanie *Kto nie z nami niechaj się wynosi* (153) dobitnie przypomina N.N. – zwyczajnemu człowiekowi wplątane w trudne okoliczności dziejowe i absurdalną codzienność PRL-u – o konieczności tragicznego wyboru między bezrefleksyjnym podporządkowaniem a, wydawałoby się beznadziejną, walką o „czyste powietrze”. Adam Poprawa znajduje w tym tomie nawet taką analogię piosenkową:

Bohater piosenki Beatlesów czyta gazetę, podobnie (choć gazeta to zupełnie inna) jak główna postać poematu Sztuczne oddychanie. Piosenka Lenona i McCartneya podejmuje ironiczną grę z gazetą. Powszechnie wiadomo, że taka gra stanowiła konstrukt wielu wierszy Barańczaka. Jeden dzień z życia N.N. wziął się zapewne także stąd, że jego autor na różne sposoby odkrywał A day in the life¹⁸.

Pięć piosenek i dwa hymny włączone do tej przypowieści o zniewoleniu, o atawistycznym strachu pokazują, jak doskonale potrafił Barańczak sfunkcjonalizować piosenkowe gatunki, bo i hymny są tu właśnie wyraźnie muzyczne, co dowodnie pokazał Kelus w swej praktyce artystycznej. Autor *Pegaz zdębiał* nie byłby jednak sobą, gdyby nie przetransponował użytych matryc genologicznych: hymny składają się tu i z rzeczy ważnych, i z błahostek, nie opiewają, a odbierają nadzieję, rezygnują z apostrof,

a wzniosłość pożytkują, by wywołać dreszcz grozy, to hymny przerażenia; piosenki zaś – choć intencje ich podmiotów wydają się czyste, niczym niepodrzyte, rytm jest wzorcowy, rymy są dokładne, głoszone sądy pewne, a frazy jasne i niezachwiane – okazują się w całościowej wymowie mroczne, niepokoją, bohater jest niejako zmuszany do ich słuchania, bo dobiegają zewsząd, akt odbioru jest tu czyniony pod przymusem. Arcyciekawe odcienie nadał Barańczak przywołanym formom.

Ponadto w poszczególnych wierszach tomu, przedstawiających rozmaite codzienne czynności bohatera, do jego uszu co i rusz dochodzą rozmaite piosenki. W *Hymnie porannym* powietrze składa się między innymi *Z głośnych / pierdnięć piosenek wojskowych* (117). Utwór *N.N. przyznaje się do wszystkiego* przynosi natomiast obraz wymuszonego, konwencjonalnego „porywu”, jaki towarzyszy śpiewaniu hymnu narodowego w banalnych okolicznościach meczu, podczas gdy sama istota narodu – jego wolność – jest nieustannie niszczone, a zmęczony obywatel tkwi w dławiającym impasie: *to on wraz z całym stadionem zrywa się na równe nogi, gdy bucha z głośnika dęta i blaszana falą CO NAM OBCA, to on śpiewa te słowa przez ściśnięte gardło, na baczność* (123–124). Na podobnej zasadzie pojawia się analogia do *Roty w Co dziś rzucili* (jednego z wierszy *na-bywczycy*, czyli cyklu pomieszczonego w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* [1980]):

*[...] ale pozwólmy tu sobie
na krótki rzut błota wstecz, wspomnijmy tradycyjną
pieśń nie rzucim
ziemi skąd nasz
brud, przepraszam trud, trud-
no darmo, nie rzucimy i dziś [...]* (265)

Najdobitniej rolę dźwiękowych tła, które rekonstruuje Barańczak, widać w wierszu *Co*

jest grane z bliskiego tematycznie i czasowo *Sztuczному oddychaniu* tomu *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977):

*wiadomo, co jest grane: muzyka ludowa
w radio, wojskowe marsze na ulicach
w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe o
radości życia, na stadionie grany
jest hymn państwowy, na wieży mariackiej
hejnał, w czasie pochodu Międzynarodówka,
o świecie grana jest pobudka na fanfarach
fabrycznych syren, a wieczorem
kolysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer* (164)

Z pietyzmem, choć za pomocą znacząco połamanej frazy, odtwarza poeta typowe dźwiękowe otoczenie – *Oto fonosfera Polski Ludowej*¹⁹. Czyni to zresztą w wyraźnej intencji krytycznej, chce bowiem zdemaskować fałsz wpisany w te dźwięki, nieprawdę piosenek, które z radością mają niewiele wspólnego, nieadekwatność tego, co jest grane, względem tego, co rzeczywiście owa rytmiczna fala bezsensu za sobą niesie. Dlatego wprowadza następujące rozwinięcie:

*ale w rytmicznym terrorze hołubców, paradnego marszu,
estradowych podrygów, chóralnego śpiewu,
w tym tumulcie wszystkiego, co jest grane przez nas,
ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
tu gra, po co i co jest właściwie
grane* (164).

I właśnie ono zdradza nadrzędną intencję Barańczaka: potrzebę wspomnianej demaskacji, poszukiwania prawdy „do imentu”, do gołej kości wiersza, chęć odgrzebywania sensu spod stosu absurdalnych hołubców i rżenia orkiestr dętych. Chodzi wszak o rzecz najważniejszą – przeciwstawienie się przyczajonej w zbanalizowanej kulturze masowej, skradającej się w zmanipulowanym dyskursie publicz-

¹⁶ Łącząc zerwane ognia między dawnymi gatunkami poetyckimi: „...aube? aubade? dawn song? Tagelied? Morgenlied? hejnał? pobudka? hymn poranny?” (S. Barańczak, *Alba, albo...*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 316).

¹⁷ Zob. szerzej o tym środku skupiającym się często na ekspresji paradoksu lub absurdu: J. Paszek, „Nadzy w zbroi, w czasie”. *Zeugma i syllepsa w poezji Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 6: Barańczak. *Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2016, s. 9–19.

¹⁸ A. Poprawa, *Beatles Barańczaka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 269. Zob. też E. Rajewska, *Barańczak i popkultura*, w: *Kultura popularna a przekład*, red. P. Past, Katowice 2005.

¹⁹ Jak pisze A. Poprawa, *Posłowie*, w: S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, s. 490.

nym perswazji. Skoro język to, jak ironicznie wskazuje poeta, *organ bądź co bądź niezbędny, / aby dziarski wydobywać z siebie śpiew* (*Żeby ci czasem nie zaszkodziło*, 168), postanawia śpiew ten skompromitować, zonglując piosenką i jej gatunkową przynależnością, przesuując jej granice, pożytkując ją w poezji, niejako rozpoczynając szeroką karierę piosenki w wierszach, przyczyniając się do krytycznego lub nawet jedynie egzemplifikacyjnego używania tej formy masowej w całkiem niemasowych ujęciach poetów²⁰. Piosenka w fonosferze Barańczaka jest oglądana czujnym i podejrzliwym okiem kogoś, kto doskonale pojął niebezpieczeństwa mariażu masowości i perswazji. Jego krytyczne ujęcie wydaje się i dziś aktualne, skoro z gęszczy tego, co jest grane, coraz trudniej wychwycić, co jest grane... właściwie.

Intensywnie rozważana przez Barańczaka była także kwestia samego rytmu. Najpierw zerknijmy na jeden z kolejkowych wierszy *Niech pan zajmie mi miejsce*, gdzie pojawiają się takie oto trzy deskrypcje śpiewu: *z ich ciał, zbratanych ścisłkiem, ten sam śpiewa pot, z oczu, bliźniaczo obcych, ten sam zabrzmi wzrok, [...] bo jedni i drudzy / gdzieś z pokrewnego środka skandują tę krew* (wszystkie cytaty 268). Śpiew potu, rozbrzmiewanie wzroku i skandowanie krwi pokazują, jak istotna w wyobraźni poetyckiej Barańczaka była metafora wydobywania się dźwięku pod postacią śpiewu, metafora piosenki jako komunikatu, który wnosi niepokój i jest znakiem zawieszenia ufności, reprezentując obcy głos zewnętrzny. Zbiorowy podmiot skanduje przeciw: *choć cię kaleczymy / chociaż tratujemy / ale cię leczymy / ale ratujemy* (269). Znakomicie rozgrywa Barańczak piosenkę jako jądro takiej literatury wnikliwego słyszenia. Podobne jak w *Co dziś rzucili* stadne instynkty, odruchy kulturowe wpisane w pieśń rejestruje poeta w *Kwestii rytmu*, wierszu po-

chodzącym już z emigracyjnego tomu *Atlantyda* (1986):

Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków?

Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej wyglądać jak należy [...] (292)

Gromadne śpiewanie nie staje się tu udziałem w misterium kontaktu z drugim człowiekiem za pośrednictwem wspólnotowej pieśni, lecz jest przykrą niemożnością, brakiem, dojmującym nieprzystosowaniem, wstydliwą nieco chęcią dopasowania się. Próba odnalezienia wspólnotowego „rytmu” w taktach religijnej pieśni stanowi przymiarkę do udziału, do obecności w grupie, z której dążeniami podmiot chce się utożsamić, ale jego wrodzona niezdolność do biernego poddania się zbyt łatwemu rytmowi staje tu na przeszkodzie. Metafizyczny status rytmu wiąże Barańczak z czymś jeszcze, co znakomicie widać w *Ustawieniu głosu*, pomieszczonym w *Widokówce z tego świata* (1988):

czy zwłaszcza głosem, jakim syntetyczny pieśniarz,

jakiś w jednej osobie Simon i Garfunkel

(tych dwóch zresztą naprawdę lubię), ucieleśnia

przekonanie, że nie jest źle z naszym gatunkiem,

bo w gruncie rzeczy cóż jest nienawiść z pogardą:

to dysonans, co zmierza w tonikę durową

naszej dobrej natury (tu, jak za umową,

sprawny chwyt modulacji łapie nas za gardło) – (365)

To głos człowieka przymierzający się z milczeniem Boga, stały wątek Barańczakowej późnej twórczości. Od przymuszania się do religijnej pieśni, przez doskonałość głosu utrefionego jak ten *syntetycznych pieśniarzy* (czy tenorów, którzy jeszcze pojawią się w tym dorobku) dochodzi poeta do rudymenarnych pytań o ludzką kondycję, o jej możliwe zestrojenia,

o wydobywanie głosu jak najbardziej własnego, dotkliwie prawdziwego, zintymizowanego. Jedną z przestrzeni tych metafizycznych i egzystencjalnych poszukiwań staje się dla Barańczaka muzyka (a w jej ramach również piosenka, co znajdzie swe ujście zwłaszcza w cyklu wieńczącym jego ostatni tom), pojawiająca się jako możliwa odpowiedź na rozterki współczesnego człowieka w wierszu również wchodzącym w skład *Widokówki z tego świata – Kontrapunkcie*:

[...] Przypieszyl, i dopiero gdy ostro hamował przed skrzyżowaniem, niejasna myśl:

że w takiej gęstej muzyce

– że jedno nie przeciwdziała

drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka używa

mu słuchu, czasu, cierpienia,

wszystkiego, co przewidziała (375).

Słuch, czas, cierpienie i wszystko, co można przewidzieć, wypływa z muzyki, jest muzyką, w obrębie której można zamieszkać, zadowolić się, przyjmując ją za wykładnik, język pewnej tajemnicy. Podsumowuje ten utwór A. Poprawa: *Dla poety kontrapunkt jest sztuką egzystencjalnego uczestniczenia w grze wielości sensów świata oraz sztuką odczytywania kompozycji owe sensy tworzącej. Tyle że nieraz trzeba samemu te nuty układać*²¹.

W zasadzie osobnym fenomenem pozostaje tom *Podróż zimowa*²¹, czyli wiersze stworzone do muzyki Franza Schuberta, spośród których jeden tylko *V* został wprowadzony jako cytat, coś wyraźnie zewnętrznego, opatrzonego cudzysłowem, a jest to pieśń Wilhelma Müllera w przekładzie Barańczaka. Reszta to skorelowane z muzyką Schuberta autorskie, oryginal-

ne wiersze, zawdzięczające niemieckiemu poecie romantycznemu, którego teksty posłużyły kompozytorowi w *Winterreise, sporo inspiracji sytuacyjnych, tematycznych, a nawet fonetycznych* (383) – jak czytamy w słowie *Od Autora*. Płyty z *Winterreise* pojawiają się jako przebłysk intelektualnej i wewnętrznej, jednostkowej wolności już w poemacie *Przywracanie porządku* (279), jednak to właśnie w *Podróży zimowej* te pieśni współczesnego nomady zyskują status świadectwa i *autoportretu z końca XX wieku*²³. Pieśń jest zatem strukturą całego tomu, każdy ze składających się nań tekstów to odpowiednik strofy poematu pieśniowego, który jest relacją z podróży przez zaśnięte ulice współczesnych miast, amerykańskie bezdroża, zmrożone „ludowcowe” krajobrazy. To „bedeker” wyraźnie zresztą naznaczony doświadczeniem emigracji i niezadomowienia, a także próba zgłębienia fenomenu samej Ameryki i własnej w niej obcości, inności. Sytuacja śpiewu, wyśpiewywania zmęczonym głosem własnego losu w takt genialnej muzyki Schuberta, pojawia się na przykład w wierszu *III: I może tym niebiosom / przez siedemdziesiąt zim / zamilkłym z zimna głosem / śpiewamy dźwięczny hymn, / śpiewamy, wdzięczni, hymn?* (388). *Mróz wieczny ściśnie gardła* (to wiersz VI, 393) – i znacząco utrudni tę pieśń, przybliży ów hymn do skandowania krwi, które już poznaliśmy. Stąd zatracające, natarczywe pytania w rodzaju: *Czy szept, czy wagnerowski głos? I czy do powiedzenia coś / ma śmierć, / ma śmierć?* (404) i próby odnalezienia siły porządkującej ten chaos, nawiązania kontaktu z *Czymś Więcej, czyli z Nim* (409). Jednym z przewodników na tej znoonej drodze jest przeciwieństwo błysku tablicy rozdzielczej auta przecinającego zmrożone przestrzenie, a także *disc jockeya bratni głosu, / przez noc bez*

²¹ A. Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*, w: tegoż, *Formy i afirmacje*, Kraków 2003, s. 31.

²² Zob. przynajmniej *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 50, s. 103–112.

²³ Tytułowe określenie tomu ukute przez Jarosława Fazana, *Dwa autoportrety z końca XX wieku*, „Dekada Literacka” 1995, nr 6. Zob. też K. Dźwiniel, *Pre-apokalipsa. Powrót do „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, dwie części zamieszczone kolejno w: „Inter” 2016, nr 1, s. 123–130 oraz nr 2, s. 110–113.

²⁰ Ich opisem zajął się kompetentnie Piotr Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.

gwiazd, po lodzie szos (410). Podróż zimowa rozbrzmiewa współczesnymi pieśniami, które po przyłożeniu do wielkiego dzieła Schuberta po prostu dają się śpiewać, są wzorcowo w tę matrycę muzyki – używającej, przypomnijmy, *wszystkiego, co przewidziała* – wpisane, w niej zaktualizowane, zrekontekstualizowane, zaimplementowane z chirurgiczną precyzją, która jest najdoskonalszą bodaj formułą określającą poetyckie działania Barańczaka. Ostatnią stacją podróży jest wszak spojrzenie w głąb samego siebie, w swego tajemniczego sobowtóra, fantastycznego i psychologicznego nieuniknionego Doppelgängera: *Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkłe? / Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?* (416).

Sama muzyka poważna, opera, problematyka przekładu librett to częsta kanwa wierszy Barańczaka. Pojawia się już w *Eroice*, gdzie podmiot medytuje w swym *Dzienniku zimowym (wierszach okolicznościowych)* włączonym do *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* nad formułą „Schwyć swój los za gardło” (Beethoven) (247). We wspomnieniowym wierszu *Sierpień 1988* z tomu *Widokówka z tego świata* powraca prześladowający bohaterów motyw z *kwartetu / e-moll Mendelssohna* (370). Prawdziwa kulminacja wątków związanych z muzyką klasyczną pojmowaną między innymi jako remedium na zgiełk i chaos współczesności następuje w *Chirurgicznej precyzji* (1998), ostatnim zbiorze poety. Spotykamy więc liryk *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, i mowa o arii mającej niezwykłą moc, która *zawsze uchyli / jakieś okno czy wyrok* (419), a także, jak zauważa Karolina Cicha, *ocala zatem człowieka*²⁴, jej – raczej niespodziewanego w tak zarysowanych pospolitych okolicznościach – słuchacza. Do

Mozartowego *Wesela Figara* i sceny, gdy *Hrabina intrygę gmatwa, // dyktując bilecik Zuzannie* (458), nawiązuje Barańczak w ważnym wierszu tożsamościowym *Problem nadawcy*²⁵. Do Mozarta ma zresztą artysta wyraźną słabość, podjął się nawet niełatwej próby tekstowej adaptacji części librett oper wielkiego kompozytora, której rezultaty – poszerzone o parafrazy i przekłady fragmentów warstwy lirycznej *Pasji według św. Mateusza* Bacha oraz *Dydony i Eneasza* Purcella – pod postacią przekładów *Don Giovanniego* i właśnie *Wesela Figara* zostały ostatnio zebrane i opublikowane w książce *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Bo właśnie z potęgi, z estetyki słuchania, z rozumienia roli muzyki i tak ważnego w jej kontekście tekstu uczynił Barańczak swą specjalność²⁶. Dalej – w *Tenorach* pojawiają się najważniejsi śpiewacy XX wieku: Caruso, Gigli, Tauber, Lauritz Melchior i *największy z nich* John McCormack, których *śpiew dokonuje odwetu // na małodusznym losie* (432), skrywa zatem potencjał realnej zmiany, wpływa na czyjeś życie, ustawionym głosem niepojętego śpiewaka (również jak najbardziej „syntetycznego”, skupiającego w sobie bogactwo ludzkiego talentu) przesuwa strach, rzuca wyzwanie światu i Bogu. Niepojęta jest też czystość, ostrość nowych standardów nagraniowych, nad którymi duma Barańczak w *Hi-Fi*, sugerując, że *Szło o podłuch / muzyki* (433) i fascynując się tym, że equalizery umożliwiają odnalezienie na dźwiękowych obrzeżach płyty kompaktowej znaczących szczegółów, na przykład nuconej w tle fugi Bacha przez grającego ją Glenna Goulda czy *brzęku szklanki, czystego, niezatartego*, który zapisał się jako słyszalny znak antropologiczny. Stąd *BistDubei mir, przypisywana Bachowi aria* z *Notenbüchlein für Anna*

²⁴ K. Cicha, *Między ciszą a muzyką. O „Podróż zimowej” i „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: *Literatura w kręgu wartości*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003, s. 257

²⁵ Zob. szerzej J. Kandzióra, dz. cyt., s. 319–327.

²⁶ Zob. B. Judkowiak, E. Nowicka, *„W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6: *Barańczak – poeta lector*, s. 157–170; M. Dziewulska, M. Brister, G. Michalski, P. Kłoczowski, *Mozart Barańczaka. Dyskusja o przekładzie librett operowych*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 3, s. 156–168.

Magdalena Bach (459), jak głosi podpis pod mottem, staje się wstępem do bodaj najważniejszego wyznania, jakie czyni silnie zautobiografizowany podmiot Barańczaka – wyznania miłości.

Jest ono pieczołowicie przygotowywane niemal przez całą twórczość Barańczaka, a następuje w wieńczącym *Chirurgiczną precyzję* cyklu *Piosenek, nieśpiewanych Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*. Co bardzo znamienne, niemal wszystkie książki poetyckie (choć nie tylko takie) Barańczaka są zadedykowane „Ani”, jego żonie. Leonard Neuger podkreśla doniosłość tej decyzji, która w konsekwencji wprowadza wyraźną stałą poetycką: *I jest to jedyne imię, które nie ucieka, które trwa w swej niewzruszonej pewności, zaświadczając (zapewniając?) istnienie. Właśnie JEST*²⁷. Na cykl składają się: *Madrygał probabilistyczny*, *Aria: awaria*²⁸, *Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem*, *Alba lodówkowa i Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*. Wszystkie tytułowe formy znakomicie wciela Barańczak w materię swojego wiersza, z charakterystyczną poetycką werwą i z niemalże nieograniczoną wyobraźnią konceptualistyczną nicując podgatunkowe idiomu piosenkowe. Postanowił właśnie z pomocą tych „nieśpiewanych” piosenek opowiedzieć o miłości w jej najdrobniejszych przejawach,

w codziennych okolicznościach, które nie negują wszelako tajemnicy uczuć, a wręcz ją pełniej wydobywają. Ze swadą, eksplorując absurd i eksponując humor, próbuje poeta rozświetlić mroki własnego cierpienia. Znowu – lekkie formy piosenkowe służą mu do cieniowania, uwieloznaczniania zagadnień niezwykle trudnych. Jak konstatuje Renata Jagodzińska: *Piosenki w lekkiej, finezyjnej formie pokazują barwy dojrzałej miłości. Nawias żartu, pewnej niefrasobliwości przydaje im uroku, zresztą i zaskakujące, zabawne tematy, bardzo bliskie codzienności ukazują zwyczajny, ludzki wymiar miłości*²⁹. Połączenie piosenkowych form w ich najrozmaitszych postaciach i wariacjach pozwala Barańczakowi postawić jedno z ostatnich wyznań miłosnych w całej swej twórczości, którą po *Chirurgicznej precyzji* dość nagle urywa choroba. Ale umożliwia mu też podniesienie piosenki do rangi formy poetyckiej potrafiącej pomieścić nawet najważniejsze, a zarazem najtrudniejsze, bo pod szytym cierpieniem i powolnym gaśnięciem na oczach tego, kogo się kocha, tematy: miłość, śmierć, strach, nadzieję i wiele więcej – co muzyka, a w jej obrębie piosenka, umożliwia i zabezpiecza. A także w końcu – ocala, choćby miał to być jedynie pogłos, dźwiękowy powidok jednego z najciekawszych poetów, dzięki któremu możemy nieustannie poznawać naszą współczesność. Również w etyczno-estetycznej fonosferze piosenki.

²⁷ L. Neuger, *Uciekające imię*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”, s. 17. Zob. też W. Szymborska, *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*, głos w: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 65.

²⁸ Długość analizuje ten utwór Andrzej Hejmej, *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria” S. Barańczaka)*, w: tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 227–246.

²⁹ R. Jagodzińska, *Głos w sprawie metafizyki. Kilka uwag o „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 200. Zob. również I. Misiak, *Piosenki, nie śpiewane żonie*, „Fraza” 2005, nr 3, s. 129–134; P. Czwardon-Lis, *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych żonie”*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Słowiński, Poznań 2014, s. 157–171.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie, „Topos” 2008, nr 1/2, s. 9–15.
- Barańczak S., *Alba, albo...*, w: S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 316–329.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem malej antologii przekładów-problemów*, wyd. 3, popr. i znacznie rozszerz., Kraków 2004.
- Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, oprac. i posł. A. Poprawa, Wrocław 2017.
- Barańczak S., *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, wyd. 2, poszerz., Warszawa 2008.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.
- Cicha K., *Między ciszą a muzyką. O „Podróży zimowej” i „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: *Literatura w kręgu wartości*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003, s. 255–264.
- Cicha K., *„Użyca mu sluchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 65–77.
- Czwordon-Lis P., *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych żonie”*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Sliwiński, Poznań 2014, s. 157–171.
- Dziewulska M., Bristiger M., Michalski G., Kloczowski P., *Mozart Barańczaka. Dyskusja o przekładzie librett operowych*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 3, s. 156–168.
- Dźwiniel K., *Pre-apokalipsa. Powrót do „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, dwie części zamieszczone kolejno w: „Inter” 2016, nr 1, s. 123–130 oraz nr 2, s. 110–113.
- Dźwiniel K., *Stanisław Barańczak w kręgu piosenki. Część I: Badacz*, „Piosenka” 2016, nr 4, s. 31–39.
- Fazan J., *Dwa autoportrety z końca XX wieku*, „Dekada Literacka” 1995, nr 6.
- Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 50, s. 103–112.
- Hejmej A., *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria” S. Barańczaka)*, w: tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 227–246.
- Hejmej A., *Sluchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka)*, w: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 3, Toruń 2012, s. 159–171.
- Jagodzińska R., *Głos w sprawie metafizyki. Kilka uwag o „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 194–201.
- Judkowiak B., Nowicka E., *„W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6: Barańczak – poeta lector, s. 157–170.
- Kandziora J., *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.
- Libera A., *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*, w: S. Barańczak, *Zimy i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberg*, Kraków 1997, s. 5–23.
- Lukasiewicz J., *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny*, w: tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Luszczkiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.
- Misiak I., *Piosenki, nie śpiewane żonie*, „Fraza” 2005, nr 3 (49), s. 129–134.
- Neuger L., *Uciekające imię*, w: „Obchód urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 7–17.
- Paszek J., *„Nadzy w zbroi, w czasie”. Zeugma i syllepsa w poezji Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 6: Barańczak. *Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2016, s. 9–19.
- Poprawa A., *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*, w: tegoż, *Formy i afirmacje*, Kraków 2003, s. 19–31.
- Poprawa A., *Beatles Barańczaka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 259–269.
- Poprawa A., *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, w: „Obchód urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 32–42.
- Poprawa A., *Posłowie*, w: S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, opracowanie i posłowie A. Poprawa, Wrocław 2017, s. 483–510.
- Puchalska I., *„Deus ex machina”, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka*, „Ruch Literacki” 2013, z. 4/5, s. 477–494.
- Rajewska E., *Barańczak i popkultura*, w: *Kultura popularna a przekład*, red. P. Fast, Katowice 2005.
- Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.
- Szyborska W., *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*, glos w: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 65.
- Sliwiński P., *Melancholik pod krawatem*, w: „Obchód urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 75–85.

Edyta Wilk

MUZYCZNOŚĆ BECKETTA



Większość dzieł Samuela Becketta – zarówno te pisane prozą, jak i dramaty – to formy krótkie, które pozwalają przeprowadzić mikroskopijną analizę sytuacji na skraju katastrofy¹ oraz stanowią kondensację przemyśleń autora. Natomiast przy rezygnacji z cichej na rzecz głośniejszej lektury tych tekstów ujawnia się szereg innych właściwości, takich jak rytm, puls, pauza, intonacja, i energii w nich drzemających. Połączenie tych dwóch komponentów, czyli krótka forma oraz głośniejsza lektura tekstów Becketta wywołuje skojarzenie ze zbliżoną słowno-muzyczną formą przekazu, jaką jest piosenka. Również w jej przypadku celem staje się skondensowany, rytmiczny przekaz o świecie, człowieku, istnieniu.

W tym miejscu istotne wydaje mi się także określenie mojego stosunku do przedmiotu badań oraz pozycji, z jakiej piszę niniejszy tekst. Odwołując się do „teorii lokalizacji badacza” Sandy G. Harding:

[...] badaczka/badacz nie może [...] być kimś niewidzialnym, nie może wypowiadać się jako anonimowy głos autorytetu, gdyż sam/sama pozostaje konkretną historyczną realnością, wyrażającą i wpisującą się w konkretną historię dyskursu. A więc ważne jest, kim jest autor i podmiot badawczy [...], jaka zachodzi między nimi relacja, jakie są jego/jej intencje oraz zaangażowanie w badany problem².

Jako wokalistka oraz teatrolog często podejmuję w swoich pracach uniwersyteckich oraz w pracy artystycznej tematy związane z gatunkowością piosenki. Przemyślenia zawarte w tym artykule są efektem dalszych poszukiwań dotyczących struktury piosenki. W wyniku głośniejszej lektury wybranych tekstów Becketta odkrywałam w nich ogromny potencjał piosenkowy.

O muzyczności dzieł Becketta wspomina wielu muzykologów oraz kompozytorów. Jego teksty porównywane są często do partytury muzycz-

¹ J.-P. Sarrazac, hasło: *Krótką formą*, w: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, Kraków 2007

² I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 16, za: P. Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015, s. 15.

nej, dostrzegane jest również, jakie ogromne znaczenie nadaje autor pauzie, ciszy oraz jak często posługuje się terminologią muzyczną. Sam pisarz jednak niechętnie podejmował się współpracy z muzykami i w koncepcji własnego teatru nie przewidywał miejsca dla tej formy wyrazu³. Co ciekawe, powstałe opracowania muzyczne dotyczą jedynie muzyki instrumentalnej – czasem łączonej z recytacją utworów noblisty w pauzach pomiędzy utworami inspirowanymi jego twórczością. Znikoma liczba piosenek może wynikać z niechęci ingerencji w tekst, choćby przez samo skrócenie – co byłoby koniecznością w przypadku chęci „wypreparowania” piosenki z całości dowolnego tekstu Becketta. Tym, co wywołało we mnie wrażenie podobieństwa tekstów Becketta do tekstów piosenek⁴, jest między innymi sposób budowania przestrzennego świata – w szczególności w prozatorskim tekście *Nieruchomo*. Zarówno w nim, jak i w strukturze tekstu piosenki występują podobne elementy. Pierwszym z nich jest autonomiczny rytm tekstu, niekoniecznie rozumiany jako pojęcie muzyczne, bardziej energetyczne – czyli płynący strumień słów, które budują świat przedstawiony, umiejscawiają podmiot, konstytuują problem, temat dzieła. Kolejnym jest powtórzenie oraz wyliczenie – nadanie znaczenia wybranym słowom oraz powracanie do nich w kolejnych wersach – rozumiane zarówno jako refren piosenki, ale także jako słowo klucz, będące podstawą do interpretacji.

Ostatnią kwestią, która zbliża Becketta do form muzycznych jest pojęcie „metafizyka muzyki”. Nieuchwytny pierwiastek – wyczuwalny, choć niedostrzegalny. W tym miejscu chciałabym przywołać eksperyment kompozytora

Alvina Luciera z 1969 roku zaliczany do tak zwanego sound artu. *I am sitting in the room* to działanie polegające na nagraniu krótkiego tekstu tłumaczącego procedurę eksperymentu, zaczynającego się od tytułowych słów. Następnie nagranie jest puszczone w pomieszczeniu i ponownie nagrane. Procedura ta jest powielana aż do momentu, gdy słowa ze względu na prawa akustyki stają się niezrozumiałe. Autor eksperymentu użył w jednym z komentarzy wyjaśnienia: *Mówiąc, nagrywam dźwięk własnego głosu*. Rozróżnił tym sposobem te dwa elementy, tłumacząc, że mówienie to mowa w użytku, głos natomiast to wewnętrzny ruch powietrza, a dźwięk – to fala akustyczna wibrująca w danym pomieszczeniu⁵. W wyniku eksperymentu można postawić tezę, że najważniejsze jest to, co chcemy powiedzieć, a nie to, co mówimy. Ponadto uczucie – element wewnętrzny – które chcemy wyrazić, jest niemożliwe do wyrażenia bez czynnika zewnętrznego, czyli dźwięku (przekaznik)⁶. Takie wnioski są bardzo zbliżone z filozofią Jacques’a Derridy, który w pracy *Dekonstrukcja* postawił tezę, że nie ma nic poza słowem, które staje się jedynym dowodem istnienia podmiotu. Zazaczył on także różnicę pomiędzy pismem a mową – w którym to przypadku traci pismo, ponieważ słowo napisane (znaczące) nigdy nie oznacza jednej rzeczy (znaczone). Tym, co dzieli te dwa elementy, jest pierwiastek niewyraźny, czyli różnica – w tym przypadku wynik eksperymentu. Myśli filozoficzne prezentowane przez Derridę wpisują się również w twórczość Becketta, w której podmiot istnieje poprzez przywołanie i powtarzanie kolejnych słów i zdań, ale również dzięki temu, co jest między słowami. Bardzo wyraźnie dostrzec to można we wspomnianym tekście *Nieruchomo*. W efekcie ten metafizyczny pierwiastek staje się pokrewny

w twórczości Becketta oraz w sposobie myślenia o muzyce przez przywołany eksperyment, który również reprezentuje drogę myślenia o piosence.

Przedmiotem analizy w piosence nie są same słowa, lecz słowa w użyciu, co oznacza, że jej odbiór zależy od formy retoryki – oratorstwa⁷. Jak słusznie zauważa Simon Frith: [...] *piosenka nie istnieje po to, by przekazać słowa. To raczej słowa istnieją po to, by przekazywać znaczenie piosenki*⁸. Odkrycie tych sensów jest zadaniem wokalisty, który przygotowuje interpretację tekstu. Jego rolą jest wzięcie pod uwagę nie tylko znaczenia słów, ale także ich naturalnego rytmu i energii tekstu – podobnie jak w przypadku czytania dzieł Becketta. Wykonawca, używając głosu jako narzędzia, musi łączyć muzyczne środki wyrazu z sensami odkrytymi w warstwie tekstowej. W efekcie śpiewane słowa nie stają się wyłącznie nuta-

mi, które można zapisać w formie linii melodycznej. Przekaz płynący ze sceny to nie tylko tekst i muzyka, ale indywidualna interpretacja piosenki wykonywanej przez artystę, którego osobowość, barwa głosu i intencja wpływają na odbiór występu.

Biorąc pod uwagę spostrzeżenia z pierwszej części artykułu, klucz do znalezienia wiarygodnej interpretacji piosenki również kryje się nie w sensach zawartych w tekście, lecz w tym, co pomiędzy słowami. Każdy utwór słowno-muzyczny – zachowujący równowagę między znaczeniem tekstu i muzyki – to skondensowana myśl na temat świata, człowieka, istnienia. Zadaniem wykonawcy jest odnalezienie tej myśli przewodniej, głównej intencji, sprawy, o której chce mówić ze sceny, a następnie wyrażenie jej w sposób muzyczny na scenie, przy użyciu głosu oraz w pozostaniu w zgodzie z własną osobowością sceniczną.

BIBLIOGRAFIA

- Brzeska E., *Beckett i muzyka*, http://www.academia.edu/19365578/Beckett_i_muzyka [dostęp 15.01.2017].
Frith S., *Piosenki jako teksty*, w: tegoż, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011.
Libera M., *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012.
Sarrazac J.-P., hasło: *Krótką formą*, w: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, Kraków 2007.
Sikora P., *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015.

⁷ S. Frith, *Piosenki jako teksty*, w: tegoż, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011, s. 224.

⁸ Tamże.

³ E. Brzeska, *Beckett i muzyka*, http://www.academia.edu/19365578/Beckett_i_muzyka [dostęp 15.01.2017].

⁴ Myśląc o piosence, mam na myśli utwory słowno-muzyczne o wysokich walorach artystycznych zachowujące tak zwaną zasadę trójzębu, czyli harmonię pomiędzy tekstem, muzyką i interpretacją – duchem piosenki, powołanym do życia przez wykonawcę.

⁵ M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012, s. 127.

⁶ Tamże.

PIEŚŃ MASOWA EN MASSE



Zacznijmy dla odmiany od wartości złotych. Według kalkulatora inflacji¹ w roku 1980 wynosiła ona około trzeciej części wartości tej samej jednostki z roku 1950, a w 1950 była bliska wartości współczesnej. Po co nam jednak ta informacja? Otóż po to, by odpowiedzieć sobie na pytanie: czy warto było w latach 50. zajmować się pisaniem pieśni masowych? Według Załącznika do Uchwały nr 496 Rady Ministrów z dn. 17 lipca 1954 r. (poz. 891) za skomponowanie pieśni masowej w formie typowej – głos z fortepianem – przysługuje kompozytorowi honorarium ryczałtowe w wysokości: 600, 900, 1200 zł. Ale: za wszelkie inne układy pieśni masowej – poza

jej formą typową – przysługuje kompozytorowi honorarium jak za instrumentację (do 50%). Lepiej trzymać się formy typowej.

A za co dokładnie te honoraria? Cóż to takiego – pieśń masowa? Jak widać w powyższym cytowaniu, nie masy są twórcami. Nie tworzy się taka pieśń spontanicznie gdzieś w zaułkach czy na podwórkach – trudno zresztą wtedy byłoby znaleźć prawnego właściciela tych 600 do 1200 złotych. Pieśń masowa ma konkretnego twórcę – a raczej konkretnych, wybitnych twórców. Przecież pieśni masowe pisał i Lutosławski, chociaż, nie wiedzieć czemu, żadne jego dzieło nie przeszło popularnością szlagieru² Na

¹ Można znaleźć taki na stronie <http://banknotypolskie.pl/kalkulator/> [dostęp 15.10.2017].

² Używamy tu tego słowa w znaczeniu bardzo szerokim!

³ Jedną z najbardziej charakterystycznych pieśni masowych (por. hasło: *Pieśń masowa*, w: *Encyklopedia muzyki PWN*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 690). Nie należy mylić z *Na lewo most, na prawo most* Kazika. Jako sztandarowe przykłady oprócz wspomnianego *Encyklopedia muzyki* przedstawia *O Nowej Hucie to piosenka, Mknie wesoły pociąg czy Czerwony autobus* (zdecydowanie nie chodzi tu o posepną i siejącą defetyzm piosenkę Jacka Kaczmarskiego pod tym samym tytułem. Piosenka Szpilmana/Winklera tchnie optymizmem i nastroja pozytywnie do pracy oraz budowania świetlanego jutra).

⁴ http://www.bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Lutoslawski_Witold_Nowa_Huta [dostęp 15.10.2017].

*prawo most, na lewo most*³. Jak donosi Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, *Nowa Huta* Lutosławskiego wydana została około 1952 roku⁴. Ten utwór akurat nie spotkał się ze specjalnie pozytywnym odzewem. Niniateka przytacza tu fragment ze *Sprawozdania z 1950 roku*: „*Nie słyszałam głosu naszej Huty w tej pieśni*” – powiedziała aktywistka ZMP – Legomska. *Melodia jej jest nam obca...*⁵ – została owa pieśń wręcz osądzona jako niemasowa⁶! Jakże zatem kryteria będą świadczyć o masowości danego utworu? Uciekając się do encyklopedycznej definicji, możemy założyć, że pieśń masowa jest rodzajem piosenki, która w formie bazuje na wzorach radzieckich, a na poziomie treści mówi o odbudowie, o „świełanej przyszłości”. *Encyklopedia muzyki PWN*, przedstawiając jej definicję, stawia ją w opozycji do piosenki lirycznej, miłosnej bądź kabaretowej, mówiąc, że zajęła ich miejsce zarówno w radioodbiornikach, jak i na estradzie⁷ – pamiętajmy przy tym, że Polskie Radio w latach 50. nie miało specjalnie z czym konkurować. Można było ostatecznie przy odrobinie szczęścia przełaczyć się na Wolną Europę. Pieśń masowa nie będzie zatem traktować o żadnych frywolnościach, relacjach damsko-męskich czy bólu egzystencjalnym. Mówi o dążeniu do socjalizmu, budowaniu społeczeństwa – w tonie podniosłym bądź przynajmniej podnoszącym na duchu optymizmem.

Jest niewątpliwie tworem politycznym, ale co to właściwie znaczy? Mirosław Karwat w swoim krótkim acz treściwym opracowaniu wymienia polityczność danej rzeczy z natury, z genezy – czyli pierwotną obok polityczności z uwikłania, wtórnej. Ta druga kategoria

z kolei zawiera podział na polityczny kontekst bądź też upolitycznienie zjawiska. Niewątpliwie w przypadku pieśni masowej mamy do czynienia z politycznym kontekstem: [...] *samo zjawisko nie jest w swej istocie polityczne, ale o jego „polityczności” stanowią polityczne okoliczności jego pojawienia się, odbioru społecznego względnie polityczny użytek, jaki ktoś z niego czyni*⁸. Zjawisko propagandy opisywane było z Związku Radzieckim i państwach satelickich jako element wychowawczy. W nas współczesnych samo słowo „propaganda” budzi nieprzyjemne skojarzenia jako narzędzie służące manipulacji, ale jeszcze w latach 70.–80. zjawisko poddawane było naukowej analizie jako całkowicie usprawiedliwiony dziejowo proces upowszechniania pewnych teorii. Propaganda jako ów proces składa się zatem z podmiotu i adresata, między którymi działają treści (cele, idee, zadania) i środki (formy i metody)⁹. Wpisując się w ten schemat, pieśń masowa będzie pełniła rolę środka, a jej przekaz – treści.

Jakaż to treść? Robotniczo-ludowa, to oczywiste. To jednak nie wystarczy; nośnikiem treści nie są tylko słowa. Znaczenie ma cała struktura: zwrotkowa, rytmiczna, marszowa – taka, którą można podśpiewywać sobie w trakcie golenia (naprawdę istniało takie założenie!), pogwizdywać przy pracy i tupać do taktu; w tym momencie rolę głościciela nowiny przejmują dynamika z rytmiką. Ale jest jeszcze jeden element, tak oczywisty, że można o nim zapomnieć: harmonika. Pieśń masowa nawiązuje do istniejących schematów. Do utworów rozpowszechnionych w Związku Radzieckim. *Proszę pana, ja jestem umysł ścisły. Mnie się po-*

⁵ *Sprawozdanie z przesłuchania i dyskusji*, „Muzyka” 1950, nr 6, s. 64–67, za: <http://niniateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/text/piesni-masowe-i-powojenne-piesni-zolnierskie-wypowiedzi-witolda-lutoslawskiego> [dostęp 15.10.2017].

⁶ A. Thomas, *Mobilising our Man: Politics and Music in Poland during the Decade after the Second World War*, w: *Composition, Performance, Reception*, ed. W. Thomas, New York 1998, s. 152.

⁷ *Pieśń masowa...*

⁸ M. Karwat, *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Polilogiczne” 2010, vol. 17, s. 74

⁹ Por. P.W. Pozdniakow, *Efektywność propagandy komunistycznej*, tł. A. Suchodolska, Warszawa 1978, s. 18.

dobają melodie, które już raz słyszałem. Po prostu. [...] No jakże może podobać mi się piosenka, którą pierwszy raz słyszę – skąd to? Miarą wartości kompozycji staje się gust przeciętnego odbiorcy. Komunikatywność – ten niezbędny warunek propagandy – jest tutaj walorem dzieła muzycznego. Warunkiem *sine qua non*.

A na osłodę dopuścimy na chwilę do głosu Stefana Wiecheckiego:

Ciszą targnęło coś, jakby warknięcie olbrzymiego brytana, potem przejmujące miauknięcie gigantycznego kota i ludzki głos, ale podobny do gromu, zawołał: „Dobry

wieczór państwu!”

Zerwałem się i odpowiedziałem machinalnie: „Dobry wieczór” – z przerażeniem począłem rozglądać się po pokoju.

Głos ryczał dalej: „Rozpoczynamy nasz koncert rozrywkowy. Na początku czterdzieści połączonych orkiestr kolejowych odegra marsza pod tytułem „Koluszki, proszę wysiadać”.

Wysiadłem z łóżka i przesiadłem się na dywan [...]

Po orkiestrach kolejowych były pieśni masowe o ziemi naszej¹⁰.

Mając na uwadze długość Pieśni o ziemi naszej, współczujemy panu Wiechowi.

BIBLIOGRAFIA

- Encyklopedia muzyki PWN, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
 Karwat M., *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Politologiczne” 2010, vol. 17.
 Pozdniakow P.W., *Efektywność propagandy komunistycznej*, tł. A. Suchodolska, Warszawa 1978.
 Sprawozdanie z przesłuchania i dyskusji, „Muzyka” 1950, nr 6, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/text/piesni-masowe-i-powojenne-piesni-zolnierskie-wypowiedzi-witolda-lutoslawskiego> [dostęp 15.10.2017].
 Thomas A., *Mobilising our Man: Politics and Music in Poland during the Decade after the Second World War*, w: *Composition, Performance, Reception*, ed. W. Thomas, New York 1998, s. 152.
 Wiechecki S., *Urlop na dansingu*, w: tegoż, *Spokojna głowa*, Warszawa 1953.
<http://banknotypolskie.pl/kalkulator/> [dostęp 15.10.2017].
http://www.bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Lutoslawski_Witold_Nowa_Huta [dostęp 15.10.2017].

¹⁰ S. Wiechecki, *Urlop na dansingu*, w: tegoż, *Spokojna głowa*, Warszawa 1953, s. 310.

Teresa Drozda

WOJCIECH MŁYNARSKI



Od zawsze był dla mnie najznakomitszym autorem tekstów piosenek. Piosenek, które śpiewałam jako kilkulatka. Pamiętam ekscytację i lekkie zawstydy, jakie towarzyszyły mi w czasie wyśpiewywania *Układanki*, kiedy dochodziłam do frazy: *W końcu Jasio wstał z kolanek / ścisnął w piąstki małe dłonie / mówiąc – Proszę koleżanek, kurczę / ktoś nas tutaj robi w konia*. Owo wypowiedane zupełnie legalnie (bardzo brzydkie słowo) „kurczę” w moich (grzecznych) sześć- czy siedmioletnich ustach było liżnięciem zakazanego owocu. A piosenka? Zabawną historyjką o bawiących się puzzlami dzieciach. Aluzje polityczne wówczas zupełnie mnie nie obchodziły, choć kasetą *Układanka* z 1981 roku jest ich pełna. I pewnie dlatego mój Tata tak namiętnie jej słuchał, a my z siostrą – razem z nim.

Tak zaczęło się moje spotkanie z Wojciechem Młynarskim, które trwa do dziś. Na półkach mam wszystkie tomiki z jego tekstami, wszystkie płyty solowe, wiele płyt z interpretacjami jego piosenek. A mimo tego towarzyszy mi poczucie zaniechania. Lub przynajmniej zaniedbania. I przeglądając od tygodni wszystko, co Młynarskiego dotyczy, zaglądając w zaka-

marki internetu i do własnych zbiorów, zaczynam dostrzegać tropy, którymi opowiadając o Wojciechu Młynarskim, można podążać.

Po raz pierwszy o Młynarskim – literacie powiedział Stanisław Dygat. W 1968 roku na drugiej solowej płycie artysty *Dziewczy-ny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę* napisał: *Wojciech Młynarski jest autorem tekstów do piosenek, które sam na estradach wykonuje. Te piosenki, moim zdaniem, kwalifikują go na najbardziej interesującego pisarza* [podkr. – T.D.] *w młodej polskiej literaturze*. Dalej pisał o literackich skojarzeniach z Czechowem, Dostojewskim i zupełnie dziś nie znanym O. Henrym (amerykańskim pisarzu przełomu XIX i XX wieku, którego na polski przekładał między innymi Aleksander Wat). Namówił też młodego autora, by ten zapisał się do Związku Literatów Polskich, a jako „materiał dowodowy” przedłożył swoje płyty. I został przyjęty.

Filozofię swojego pisania Młynarski wykladał wiele razy. I całe życie się jej trzymał. W 1967 roku, na obwołucie debiutanckiej płyty, pisał: *Moim założeniem jest mówienie o naszym codziennym życiu, w jakimkolwiek, najmniejszym choćby jego przejawie*. Kilkadziesiąt lat później,



w 2001 roku, pisał: *Przy pomocy piosenki można powiedzieć coś ogromnie ważnego o kraju, w którym się żyje. W jego piosenkach można wyróżnić kilka gatunków literackich: balladę, felieton (w wypadku Młynarskiego rymowany i śpiewany), obrazek rodzajowy, wypowiedź stylizowaną. Profesor Michał Głowiński (w 1964 roku) o liryce Tuwima pisał: obrazek rodzajowy to jakby prosta relacja wierszowana o takim czy innym zdarzeniu. Poeta występuje tu jako swego rodzaju reporter, który tylko przekazuje informacje o zdarzeniach [...].* Tej konstatacji spokojnie można użyć także w odniesieniu do Młynarskiego. W 2007 roku mówił: *Zawsze miałem wyczulony słuch językowy, nadstawiałem ucha czy to w mlecznym barze czy w tramwaju. Właściwie niczego nie wymyślałem, po prostu łapałem w porę co celniejsze odzywki. Stawały się gotowym materiałem na piosenkę, potem musiałem to już tylko zrymować. O wielu swoich piosenkach mówił, że musiał je tylko zrymować. Mówił też, że portretuje w swoich piosenkach pewien typ – młodego człowieka płci męskiej, mieszkającego na peryferiach wielkiego miasta, w zależności od piosenki wyposażonego w trochę inne cechy osobowe, nieco zagubionego w życiu i mówiącego ze specyficznym akcentem. W tego bohatera wcielał się na recitalach, śpiewając piosenki takie jak *Zorzyk*, *Och, ty w życiu*, *Jeśli znajdę taką żonę [mam trzydziec]*, *zamieszkuje przy mamusi] czy Podchodzą mnie wolne numery.**

Z pewnym zdziwieniem skonstatowałam, że ostatnią solową płytę z nowymi piosenkami Wojciech Młynarski nagrał w 1995 roku. Był to album *Róbmy swoje '95* z wybranymi piosenkami z lat 1989–1995, napisanymi po zniesieniu cenzury, co autor wyraźnie zaznaczył na okładce, i kilkoma dawniejszymi, które nie były wcześniej zarejestrowane. To płyta liryczno-satyryczna – z takimi piosenkami jak *Dziewczyny z Komorowa*, przebojem *Nie mam jasności w temacie Marioli* (powraca „typ”) czy absolutnie fantastycznym *Zurkiem*.

Kolejne solowe krążki ukazywały się jeszcze w 2001 i 2004 roku, były to rejestracje recitali z pojedynczymi premierowymi piosenkami. Było też wiele kompaktowych wznowień płyt analogowych. Po 2003 roku, czyli po hucznych obchodach swojego zawodowego czterdziestolecia, Wojciech Młynarski występował coraz rzadziej. Ale wciąż pisał. W ciągu ostatnich dziesięciu lat ukazało się kilka płyt z jego zupełnie nowymi piosenkami. *Tutaj mieszkam* Agnieszki Wilczyńskiej z 2014 roku i *Pogadaj ze mną* (Agnieszka Wilczyńska, Janusz Szrom i goście) z 2008 to pełnowymiarowe płyty z piosenkami napisanymi specjalnie do tych projektów. Płyty ledwie zauważone, choć *Pogadaj ze mną* zdobyła status złotej.

Osobną kategorią są w twórczości Młynarskiego spektakle muzyczne. Musicale i opery. *Henryk VI na łowach* do muzyki wybranej z dzieł Karola Kurpińskiego został wyreżyserowany przez Kazimierza Dejmka i wystawiony na deskach Teatru Wielkiego w Łodzi. Lucjan Kydryński napisał w 1980 roku, że *okazał się – mimo kostiumów z epoki – ostrą satyrą nie na angielski dwór i nie na Targowicę, ale po prostu na współczesną Polskę. Równie entuzjastycznie wyrażał się o *Awanturze w Recco* – oryginalnej operze, którą skomponował Maciej Małecki, a Młynarski jej libretto oparł na niezrealizowanym pomysle, jaki na operę mieli Adam Mickiewicz i Antoni Edward Odyniec. Młynarski oparł się na motywach i postaciach mickiewiczowskich, lecz przetworzył je całkiem po swojemu, a przede wszystkim wprowadził do libretta niezmiennie przez siebie lansowane, uniwersalne, wiecznotrwałe idee: umiłowanie wolności, pochwałę prawdziwej demokracji, pogwałcenie fałszu, prywaty i korupcji. Napisał, wzorem Bogusławskiego, komedię polityczną, o pięknym tekście i jeszcze piękniejszych podtekstach – kabaretowy satyryk wyszedł z niego i w dostojnych murach Teatru Wielkiego. Premiera spektaklu odbyła się w 1979 roku w Warszawie, a reżyserem także był Kazimierz Dejmek. Jakże chciałabym, zachęcona rekomendacją Lucja-*

na Kydryńskiego, zobaczyć to przedstawienie ponownie. Mam przeczucie, że i dziś „jeszcze piękniejsze podteksty” mogły by wybrzmieć.

Wybrzmiewają zresztą, mocno i wyraźnie w spektaklu warszawskiego Teatru Ateneum *Róbmy swoje*. Debiutujący w roli reżysera kompozytor, pianista i aranżer Wojciech Borkowski wybrał piosenki nieoczywiste, niespecjalnie znane, przypominane rzadko, o wyraźnym podtekście politycznym. I najbardziej szokujące jest to, że *śpiewane felietony na tematy aktualne* pisane w bardzo konkretnych sytuacjach w latach 80. czy 90. – aktualne okazują się i dziś. Wiele spośród wybranych do spektaklu piosenek powstało tuż po wprowadzeniu stanu wojennego, inne mają swój rodowód jeszcze w kabarecie „Dudek”. Starannie można to prześledzić w programie, w którym odnotowano wszystkie daty powstania. A że jedna po drugiej opisują to, co obserwujemy od miesięcy w życiu społecznym i politycznym, świadczy tylko o geniuszu Młynarskiego, jego przenikliwości, zaangażowaniu i patriotyzmie.

W ostatnich latach co najmniej kilka razy powtórzył też publicznie, że w kulturze interesuje go ciągłość. Mówił o tym, odbierając Fryderyka za całokształt twórczości, powtórzył na spotkaniu z publicznością w Gdańsku w 2014 roku, na festiwalu swojego imienia. Pewnie jeszcze w innych miejscach. I chyba o tym przesłaniu Wojciecha Młynarskiego w pierwszej kolejności pamiętać chcę dziś, krótko po jego śmierci. O tym, że kultura powstaje z kultury. Że twórcy karmią się sobą. Że na siebie wpływają. Że się od siebie uczą. Idąc jednocześnie swoją drogą. Że bez kultury nie istniejemy. Na poważną refleksję dotyczącą spuścizny – dają sobie jeszcze czas. I wielką mam nadzieję, że wkrótce pojawi się rozbudowane i kompletne wydanie tekstów Wojciecha Młynarskiego, porównywalne z edycją twórczości Agnieszki Osieckiej czy Jeremiego Przybory. Aby móc przeczytać libretta jego oper i musicali. Zacztać się w wywiadach, których udzie-

łał przez lata. Do odrobienia mam też lekcję zamkniętą na kartach drobnej książeczki *Miłe panie i panowie bardzo mili* z 1995 roku, zbierającej jego śpiewane felietony. Większość tekstów w niej pomieszczonych powstało do trwającej 45 sekund melodii skomponowanej przez Jacka Szczygła i rozpoczyna się właśnie od owego *Miłe panie...* Jest tych tekstów 117, od najstarszych, powstałych z inspiracji Jerzego Dobrowolskiego do *Radiokroniki „Decybel”*, aż po współczesne, czyli z lat 90., obserwacje, żarty i konstatacje. 20 lat temu zupełnie mnie nie interesowały kolejne diagnozy, jakie stawiał nam i naszemu krajowi Młynarski w latach 90. i wcześniej. Dziś – jeżą mi skórę na karaku. I póki będą aktualne, póty chyba ta satyryczno-aluzyjno-polityczna gałąź twórczości Młynarskiego będzie najważniejsza i będzie wzbudzać emocje.

Fantastyczne jest to, że dokąd zdrowie mu pozwalało, Wojciech Młynarski był niezwykle aktywny. I otwarty. W 2011 roku wspominał w wywiadzie, że chętnie napisałby piosenki dla młodej, świetnie śpiewającej aktorki Moniki Węgiel, którą zobaczył w spektaklu Teatru Współczesnego. Przez trzy lata zasiadał w jury festiwalu swojej twórczości, który Jackowi Bończykowi udało się zorganizować w Trójmieście. Prowadził na nim koncerty, słuchał swoich piosenek w wykonaniach młodych artystów, spotykał się z publicznością. Był. Był z nami – nowymi (i starszymi) pokoleniami jego odbiorców. Patrzył, słuchał, zabierał głos. Przeczuję, że dla niego było to równie ważne jak dla nas, uczestniczących w tych spotkaniach. Cieszę się, że ich nie przegapiłam. Jacek Bończyk – co należy tu również odnotować – wyreżyserował spektakl z piosenkami Wojciecha Młynarskiego. Do niedawna oglądać go można było w warszawskim Teatrze 6. Piętro. Był to w zasadzie udratyzowany koncert, którego scenariusz napisał sam Młynarski. Piosenki, z kilkoma wyjątkami, należały do żelaznego kanonu Młynarskiego – z *Niedziela na Głównym* czy *W Polskę idziemy* na czele.

Wielkim atutem tego spektaklu były specjalnie napisane kuplety – śpiewane zapowiedzi do niemal każdej piosenki, układające się – zgodnie z tytułem *Młynarski obowiązkowo! Śpiewany autoportret na aktorów i orkiestrę* – w piosenkowy autoportret. Alter ego Młynarskiego był na scenie Wiktor Zborowski. Dostojny i ironiczny jednocześnie.

3 listopada 2017 roku na ekrany kin wszedł film dokumentalny *Młynarski. Piosenka finałowa* w reżyserii i ze scenariuszem Alicji Albrecht. To zapewne ostatnia publiczna wypowiedź Wojciecha Młynarskiego. I wiele wspomnień, które snują jego przyjaciele, rodzina i współpracownicy – głos zabiera blisko 30 osób. Wielkim walorem filmu jest bijący z ekranu spokój. Wyważenie. Alicja Albrecht musiała zdawać sobie sprawę z tego, że być może jej bohater nie doczeka premiery, a mimo to uniknęła laurkowatości, nadmiernego czapkowania i tym podobnych pułapek czyhających na pośmiertne hołdy. Atutów ma ten film zresztą więcej. Nie wiem, czy to samo można powiedzieć o książce *Mistrz. Absolutnie. O Wojciechu Młynarskim* Katarzyny Skrzydłowskiej-Kalukin, bo nie miałam jej jeszcze w ręce, ale odnotowuję. Jest taka książka, w której o Młynarskim opowiadają między innymi: Artur Andrus, Jerzy Bralczyk, Krzysztof Daukszewicz, Michał Ogórek, Irena Santor. Koncertów z jego piosenkami, które już się odbyły – nawet nie liczę. A będzie ich jeszcze więcej.

Otoczyłam się okładkami płyt (swoją drogą niemal na każdej coś od siebie napisał, nazwał, przypomniał, o co mu chodzi), książkami – i szukam cytatu, którym mogłabym ten pobieżny szkic, wskazujący jednak (mam nadzieję) drobne tropy, jakimi za Młynarskim

można podążyć, zamknąć. Miotam się między liryką a publicystyką. XX i XXI wiekiem. Młynarskim można mówić – absolutnie. Młynarskim można myśleć – absolutnie. Młynarskim można opisać świat. Młynarskim można świat zrozumieć. Młynarskim można porozmawiać. Albo do rozmowy, którą zaczął wiele lat temu – dołączyć. I chyba najtrafniejszy dziś będzie kuplet ze spektaklu Jacka Bończyka.

*Chcemy rzecz jeszcze słowo
współczesnym i potomnym –
„Młynarski obowiązkowo”
to nie jest tytuł skromny.*

*Niech będzie zdań osnową,
z których autor wiersz lepi –
myślenie obowiązkowo –
to już brzmi znacznie lepiej.*

*Lecz odnosząc się z głową
do tych skromnych słów garstki
– w myśleniu – obowiązkowo –
może pomóc Młynarski.*

*I jest wniosek od ręki,
jak iskra w smudze cienia –
czasem mogą piosenki
nakłonić do myślenia.*

Kiedy po latach zajrzałam do wydrukowanego w kilku tomikach tekstu *Układanki* – nie znalazłam mojego „kurczę”. Ale nie wymyśliłam go sobie przecież. Więc Wojciech Młynarski – obok wszystkich pięknych, mądrych, wzruszających, zaskakujących, inteligentnych słów, które mi podarował – będzie też tym, który jako pierwszy włożył mi w usta „brzydkie” słowo. I nie wiem, czy to nie jest moje najczulsze wspomnienie i najczulsza wdzięczność, jaką do Niego czuję.

Korzystałam z wydanych między 1967 a 2014 rokiem płyt i kaset z piosenkami Wojciecha Młynarskiego i dołączonych do nich bookletów, własnych rozmów, programów teatralnych oraz z następujących książek: Derlatka P., *Poeci Piosenki 1956–1989*, Poznań 2012. Młynarski W., *Moje ulubione drzewo czyli Młynarski obowiązkowo*, Warszawa 2007. Młynarski W., *W co się bawić*, Warszawa 1983.

Andrzej Pacuła

WOJCIECH MŁYNARSKI

SATYRYCZNY MANIFEST INTELIGENTA

(ESEJ MÓWIONY)



Teksty do piosenek z trudem torowały sobie drogę do pracowni badaczy gatunków literackich. Piosenka, zaliczana właściwie od czasów Bérangera do kultury popularnej (niższej), była przez lata lekceważona przez twórców kultury – ich zdaniem – wyższej z podobnym natężeniem, z jakim twórcy i nauczyciele muzyki klasycznej (poważnej) postępowali niepoważny jazz. Musiała przyjść zadziwiająco twórcza dekada lat 60., w której wreszcie zaczęto traktować i teksty, i muzykę piosenek jako dzieła artystyczne. Stało się tak z kilku przyczyn. Wymieńmy dwie. Pierwsza zrodziła się w Piwnicy pod Baranami, w której Zygmunt Konieczny (w obszarze kompozycji) i Ewa Demarczyk (w obszarze twórczej interpretacji) nadali wierszom (kilka lat wcześniej, nim zrobił to Niemen z *Bema pamięci rapso-dem...*) takich poetów jak Baczyński, Białoszewski czy Leśmian rolę tekstu w piosence. Rozwiązali też *worek Pandory* z dysputami na temat wyznaczników gatunkowych tekstu i wiersza w piosence. Latami trwały akademickie i środowiskowe spory o granice wolności twórczej w sposobie wykorzystywania wierszy jako kanwy literackiej piosenek. I przyczyna

druga. W tychże samych latach 60. pojawili się twórcy tej miary co: Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Jonasz Kofta, Wojciech Młynarski i, kilka lat później, Jan Wolek, którzy stworzyli nowe wartości, które zaczęto nazywać piosenką literacką, podkreślając cechy gatunkowe właściwe ich tekstom i, rzecz jasna, muzyce oraz interpretacji.

Znamiennym faktem było przyjęcie Wojciecha Młynarskiego (bodaj na początku lat 70.) do Związku Literatów Polskich, nie na podstawie opublikowanych książek, ale – tekstów piosenek. Można zatem skonstatować, że wymienieni wyżej twórcy zbudowali pomost pomiędzy wysokim a niskim, poważnym a niepoważnym, nadali cechy artystyczne gatunkowi literackiemu zaliczanemu uprzednio do twórczości plebejskiej, spowodowali, że tekst piosenki (ileż lat wcześniej rozumiał i praktykował to sam Julian Tuwim) zaczął być postrzegany jako część literatury, a zwłaszcza literatury współtworzącej *kulturę homo ludens* – w znaczeniu, jakie nadał temu zjawisku Johan Huizinga (*Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*).

TEZA

Wojciech Młynarski, o którym można napisać, że był i poetą, i felietonistą, i librecistą, i tekściarzem, i dramaturgiem, i reżyserem, i, wreszcie, niezrównanym piosenkarzem, był także satyrykiem. I to wybitnym, którego nie waham się postawić obok takich mistrzów w tej dziedzinie jak: Ignacy Krasicki, Aleksander Fredro, Gabriela Zapolska, a w czasach współczesnych – Jacek Kaczmarski, Sławomir Mrożek czy, niesłusznie zapomniany, Marian Załucki. Dowody? Proszę bardzo.

DOWÓD 1 – SATYRYK I ODWIECZNY SPÓR WŁADZY Z LUDEM

Młynarski mistrzowsko opanował tworzenie alegorii, parabol, peryfraz – jako narzędzi satyrycznego opisu świata, w którym władza posługuje się cenzurą, swoistym regulatorem treści i formy wszelkiej twórczości. Jedną z cech ustroju Polski Ludowej w latach 1962–1989, kiedy tworzył Młynarski, była, słabnąca z latami, ale jednak – autorytarność władzy. O takiej sytuacji opowiada Młynarski w piosence *A wy wójta się nie bójta*, napisanej pierwotnie dla Skaldów, na co dowodem może być to, że muzykę skomponował Andrzej Zieliński. W sztafażu historycznym: *Jak głosi jedna z historycznych buj*, umieszcza autor opis wszechwładzy okrutnego „wójta”, który: *Gnębił poddanych, ostro trzymał straż, z rzadka ku ludziom złą obracał twarz. Leciały krnąbrne głowy – rach-ciach-ciach. Aż w obejściach wójtowych zapanował blady strach*. Przeciw temu okrutnikowi występuje *facet z obcej wsi*, ktoś spoza obszaru opresywnego działania „wójta”, wolny od wiernopoddańczego strachu i formułuje „program społecznego oporu”: *Ej wy, wy ludzie tych pogródek nie kupujta. I choć szaleje wójt, wy wójta się nie bójta!*

Jacek Kuroń, jeden z naczelnych opozycjonistów wobec sobiepańskiej władzy, stworzył program oporu wyrażony dobitnie hasłem:

*Nie palcie komitetów [partii – A.P.], zakładajcie własne. Zamiast niszczyć struktury przeciwnika i jego samego, twórzmy struktury niezależne, pozwalające realizować cele społeczne bez kontroli autorytarnej władzy. Podobnie myśli *facet z innej wsi* w tekście Młynarskiego, postulując: *Ej wy, wy ludzie raz się w kupę wziąć spróbujta! Niech wójt nie gnębi was, wy same zapanujta!**

Ale to zbyt proste. Młynarski nie ujmuje rzeczywistości, ani przeszłej, ani teraźniejszej w schematy czarno-białe. Tak bywa tylko w bajkach. I okaże się, że ów *facet z innej wsi*, gdy już odsunął złego „wójta” od władzy i zajął jego miejsce – robił to samo co poprzednik. Gnębił poddanych. Więc znowu musiał się pojawić kolejny *facet z innej wsi* i znowu historia się powtórzyła. Satyryk nie ma złudzeń – władza, pozbawiona społecznej kontroli deprawuje wszystkich – także opozycjonistów. „Wójt” siedzi w każdym władcy. Temu pogładowi będzie Młynarski wierny przez całe swoje twórcze i obywatelskie życie.

*

Kolejny wariant historii z udziałem *faceta z innej wsi* opisał Młynarski w *Balladzie o szewcu Dratewce* (1995). Otóż, pokonawszy smoka – z pomocą barana wypchanego siarką – szewc Dratewka, obsypany honorami, zasiada na tronie i deklaruje: *Kto nie kiep, ten mą działalność wesprze. Jam smoczej bestii urwał łeb i ja wasz los polepszę!* Daremnie jednak poddani czekają na poprawę losu, bo: *w krąg swary w rodzinnym domu, nowe afery od rana, klótnie i złość...* Jednak, rozochoceni obietnicami, domagają się od Dratewki ich zrealizowania. I napotykać opór. Dratewka *na ugodę iść nie chce i nowa robi się heca. Oj, trudno być Dratewką szewcem, gdy się zbyt wiele obieca!* Nadto, na dworze szewca-króla pojawiają się „barany” i żądają dla siebie przywilejów, bo to przecież jeden z nich, baran wypchany siarką, zniszczył smoka. I to one w końcu zdobywa-

ją największe beneficja z tego układu władzy. Mowa o tym w gorzkiej poincicie:

A moral świeci z wysoka: ten świat jest źle pomyślany: poczciwy szewc zwyciężył smoka, a korzystają barany.

Można czytać tę przypowieść ezopową jako satyryczną recenzję części – powtarzam: części – politycznej działalności Lecha Wałęsy, tej mianowicie, kiedy z trybuna ludowego zmienił się w reprezentanta władzy, obiecując najpierw „drugą Japonię”, a potem jeszcze więcej. Ale to tylko część wartości satyrycznej utworu – jest bardziej uniwersalny. Mówi w zasadzie o każdej władzy publicznej, obiecującej przed wyborami „złote góry”, a zaraz po nich – o tym zapominającej.

Ekonomia społeczna rządzi się twardą walutą realiów i racjonalizmem, a nie obietnicami demagogów politycznych. Przed czym satyryk przestrzega. Ale kto go słucha? Przecież nie „barany” czerpiące z takich sytuacji korzyści?

Opis relacji społecznych opartych na wartościach tak niezbędnych, jak uczciwość i praworządność, rozwija Młynarski w *Balladzie o Dzi kim Zachodzie*, na którym odkrył szczególne miasteczko, w którym na jednego mieszkańca przypada jeden szeryf. Wydawać by się mogło, że stan to idealny, a tymczasem:

Konsekwencje ten fakt miał ogromne, bo nikt w mieście za spluwę nie chwycił i od dawna już każdy zapomniał, jak wygląda prawdziwy bandyta. Choć finanse poniekąd leżały, gospodarka i przemysł był na nic, ale każdy, czy duży czy mały, czuł się za to, bezpieczny bez granic.

I przyszło nieszczęście. Którejś nocy na miasto napadli bandyci, ale nikt się im nie przeciwstawił. Mieszkańcy zapomnieli, jak wygląda bandyta i czym jest sam bandytyzm. Przeto, pointuje autor:

[...] wyciągnijmy moral w tej balladzie ukryty, gdy nie grozi nam żadne riffifi, że czasami najtrudniej jest rozpoznać bandytę, gdy dokola są sami szeryfi.

Ludowa mądrość powiada – pod latarnią najciemniej. No właśnie...

*

Satyryczną opowieścią o opozycji Władza-Lud jest ballada *Maraton Sopot-Puck* (1981), napisana w czasie „karnawału solidarności”. Na kanwie sportowych zawodów, maratonu pływackiego, kreśli autor obraz szalupy, *łajby kierownictwa maratonu*, z której kolejno wypadają „przywódcy”, a na koniec sama szalupa przewraca się do góry dnem i dryfuje bez sternika.

Kierownik biegu, który stał na dziobie z tubą i tradycyjnie na nas darł przez tubę dziób: „Płynąć świadomie, pewniej, szybciej!” – krzyczał grubo, aż machnął orla i do wody zrobił chlup.

Nie ruszają mu jednak na ratunek wyznaczeni do tego ratownicy, bo wydało się, że: *ratownicy trzech pijani byli w bryzg i mieli, na państwowej łajbie, pływający warzywny ogród, co prywatny dawał zysk.*

W tej sytuacji na ratunek tonącemu „kierownictwu” – importowane kapoki okazały się buble i nasiąkały wodą – ruszyli pływacy, przerywając sportowe zmagania. Kiedy „naczalstwo” zostało uratowane, przyszła pora na *łajbę kierownictwa*:

Slizgała się po fali, pusta i samotna, pokryte polipami, pokazując dno. Trzeba jej przyznać, że cholera jest wywrotna, lecz jeszcze raz udało się obrócić ją.

Wyrzasty, satyryczny obraz sytuacji z lat 1980–1981; z jednej strony ruch społeczny „Solidarność” w drodze (maratonie) do demokracji, z drugiej – osłabiona partia („kierownictwo”), a z trzeciej, czego autor *explicitie*

nie formułuje, bariera uniemożliwiająca zmiany – ZSRR. Dopóki istnieje i rządzi „obozem socjalistycznym”, nie można zmienić „szalupy” (ustroju) – co najwyżej niektórych z jej „kierownictwa”. Szukając paranteli dla tej alegorii, można ją znaleźć w satyrycznej *Bajce ruskiej* Zbigniewa Herberta, w opisie wszechwładnego cara, który umarł w sali tronowej i tak „przyrósł” do złotego tronu (symbolu samodzielnia), że nie można go oderwać. A, konstatuje ironicznie poeta, *pochować cara ze złotym tronem – żal*. Podobnie dzieje się w balladzie Młynarskiego: „łajba”, czyli system – została, a nowe „kierownictwo”

[...] cieszy się bezbrzeżnie, że się tę łajbę obróciło jeszcze raz. – „Płynąca – powiada – samorządnie, niezależnie, a w razie czego – wyciągnijcie znowu nas”. „Bądźcie spokojni, my z was nie spuszczaamy oka”, choć sól się wżera i do oka, i do płuc [...]

*

Kolejnym przykładem mistrzostwa warsztatu satyrycznego Młynarskiego jest piosenka *Po co babcię denerwować* – i alegoria, i ballada, i reportaż satyryczny równocześnie. Rzecz ma się następująco: na piętorku rodzinnego domu mieszka babcia, ciekawa wszystkiego, co się dzieje u rodzinki mieszkającej na parterze. Ale nikt jej nie mówi, co tam się naprawdę dzieje, żeby *nie straciła humoru*. A dzieją się rzeczy dziwne, bo rodzinka to osobliwa: *Wujek Ziutek, co za smutek, choć kawał mężczyzny, świat pożegnał przy pomocy sznurka od bielizny*. Kiedy dociekliwa babcia dopytuje: *Co z Ziuteczkiem? Jak mu idzie?* – ktoś z rodzinki spieszenie odpowiada: *Idzie, babciu, idzie jak po sznurku*. Lecz – *dokładnie informować babci nikt nie śpieszy: po co babcię denerwować, niech się babcia cieszy*. I dalej – kuzynka Ernestynka spadła z drabiny i jest nieco połamana. Gdy i o nią dopytuje się babcia: *co z malutką?* – uzyskuje odpowiedź: *Krzywa rośnie, babciu, krzywa rośnie!* I na koniec na scenie ballady pojawia się „tata”, głowa rodziny. Tyle że

chwilowo nieobecna, bo za manko osadzona w „kiciu”:

Tata zasię manko w kasie miał i siedzi w kiciu. Były o tym wzmianki w prasie w „Expressie” i w „Życiu”. Ale fakt ten się nie stanie dla babci udęką, bowiem się drukuje dla niej – osobne pismo. Na domowej drukarence wszystko się wyluszcza i w ogóle się babuni na parter nie wpuszcza.

Był taki czas w PRL epoki gierkowskiej (1971–1981), kiedy telewizja, radio i prasa zajmowały się „propagandą sukcesu” – opisując i pokazując „wsie patiomkinowskie” jako rzeczywistość społeczną i gospodarczą. Czy ten mechanizm propagandowy zanikł wraz z PRL?

DOWÓD 2 – LIRYKA SATYRYKA, CZYLI PORTRETY LUDZI NIECHCIAŃCZYCH

Młynarski miał słuch absolutny na język w jego codziennej formie, na rozmowy zdawkowe na ulicy posłyszane, na żargon „niebieskich ptaków” i wielosłowie inteligentów, na *mowę-trawę* władzy i język nieporadnych, ale szczerych wyznań osób niedysponujących swadą oratorską. Wśród bohaterów jego ballad pojawiają się ludzie wykolejeni z przyczyn niejasnych, nie zawsze przez siebie tylko zawnionych. Ich portret skreślił w piosence *Alkoholicy z mojej dzielnicy*. Siedzą na murku obok sklepu monopolowego i usiłują wyłudzić od przechodniów drobne monety na zakup tanich spirytualiów. Dostrzegłszy artystę (samego Młynarskiego) *slangiem najczystszy mówią mi: „Mistrzu, zbrakło nam trochę do flaszki”*. Oczywiście dostają wsparcie finansowe, a że znają „mistrza” jako twórcę związanego z pobliskim Teatrem Ateneum – *w głębi jest neon i mój Panteon* – teatr z ulicy Jaracza – dzielą się z nim przemyśleniami na temat teatru: *A wiesz pan, dlaczego teatr ogólnie jest piękny? Bo teatr to jest śmiech, kolego, bo teatr to jest płacz, kolego. To są te trzy elementy!* Po wyrażeniu tej myśli oddalają się do sklepu, a autor-narrator,

spoglądając ich śladem, pointuje: *A ja poczułem, że mi się zbiera, zanim dobiegnę do pointy, na śmiech, cholera, na płacz, cholera, no, na te trzy elementy!*

Satyryk wszelako nie lituje się nad alkoholową ferajną – ale też nie potępia, nie degraduje. Dwoma, trzema kreskami bieglego portrecisty pokazuje ich ludzkie oblicze i wrażliwość, człowieczeństwo ludzi zwanych pogardliwie przez klan Dulskich „marginiesem”. A przy okazji warto zapytać – ilu autorów piosenek z tamtych czasów z taką optyką życzliwości wdawało się w dialog z takimi „ludźmi znikąd”? Stachura, Kaczmarek, może Wojtek Bellon...

*

W pewnym pociągu dalekobieżnym spotkało się dwoje niemłodych już ludzi: *Ona – na pozór duży intelekt, on – może trochę mniej.* Pan był zakochany i szeptał tej pani: *Za kim to, choć go przedtem nie znałem, przez tłoczny peron się przepychałem? Za panią, bynajmniej za panią... Przez kogo płonę i zbaczam z trasy, czyniąc dopłatę do pierwszej klasy? Przez panią, bynajmniej przez panią! Ale ta pani, miast nadstawić uszka na piękne wyznanie, dostrzegła w nim tylko powód do kpiny i wyszydziła pana: *Ta pani tego pana niszczyła przez cztery stacje, co najmniej. Zwłaszcza złośliwie zaś wyszydziła użycie słowa „bynajmniej”.* Nieco zirytowany takim potraktowaniem, wręcz wzgardą, pan wypalił tej pani jednym tchem:*

Człowiek czasami serce otworzy: kto go zrozumie? Kto mu pomoże? Nie pani, bynajmniej, nie pani. I kto, nie patrząc na tę zdania składnię, dojrzy, co człowiek ma w sercu na dzień? Nie pani, bynajmniej, nie pani. U pani, proszę pani, w życiu wszystko jest proste – myśli są trzeźwe, słowa są ostre i ranią, cholernie mnie ranią! I wiem, że jeśli szczęście dogonię, w cichej przystani się kiedyś schronię, to nie z panią, bynajmniej, nie z panią!

Obserwujący tę scenę narrator ballady nie bez żalu stwierdza w zakończeniu, że gdy się

ta pani z tym panem rozstała, było mu ich – *bynajmniej żal*, i wyraźnie wskazuje na prostą prawdę: nie szata zdobi człowieka, nie słowa najokrągłejsze, ale to, co człowiek ma we wnętrzu. I tam ten pan miał swój *bynajmniej* styl – a ta pani? Tylko przekonanie o swojej wyższości. Więc może lepiej dla nich, że się rozstali?

*

Popularna piosenka *Jesteśmy na wczasach* zdaje się żyć życiem (w sensie społecznego odbioru) innym, niż to, które zaprojektował dla niej autor. To przypadek cokolwiek podobny do *Murów* Kaczmarek. Poeta napisał, że *mury rosą*, a ludzie, w to nie wierząc, śpiewali – że runą. I kto miał rację?

Młynarski dał przede wszystkim satyryczny obraz życia społeczności wczasowej pensjonatu „Orzeł”. Ale w groteskową sytuację „wieczorku zapoznawczego” wpisał coś więcej – szczególny dramat, jakby wyciętego z kart opowiadań Gogola, kontrabasisty, beznadziejnie zakochanego w pannie Krysi, „królowej” uzdrowiska, adorowanej przez wielu. Mam wrażenie, że w powszechnej recepcji funkcjonuje tylko ów słynny refren: *Jesteśmy na wczasach w tych góralskich lasach, w promieniach słonecznych opalamy się* – a mniej uwagi zwraca się na kontrabasistę, figurę z galerii „ludzi niechcianych”, których portretuje Młynarski z satyryczną czułością, piórem maczanym w miodzie, a nie w żrącej ironii. Ci „niechciani ludzie” są śmieszni, nieporadni i sentymentalni, i tak bardzo ludzcy, że przestaje nas razić ich karykaturalność, dostrzegamy w nich człowieka. Samotnego. Nieśmiałego.

W śnie kontrabasisty jego wyznanie miłości niemożliwej do panny Krysi wzbudza powszechny śmiech. Bo jak to, jakiś kontrabasista, marne tło zespołu, ośmiela się kochać królową? A jak to jest u Gogola, w *Rewizorze*? Oto jego „kontrabasiści” – obywatele Bobczyński i Dobczyński, śmieszne ludzkie pyłki za-

gubione w bezmiernej Rosji, pokornie proszą Chlestakowa, żeby, jeżeli już w Petersburgu ujrzy Najjaśniejszego Pana, powiedział mu, że hen tam, miesiąc jazdy konnej od Moskwy, żyją obywatel Dobczyński i obywatel Bobczyński... Żeby Najjaśniejszy Pan o nich usłyszał, żeby wiedział, że są... Wtedy oni będą szczęśliwi...

Anonimowość. Beznadzieja. Strach przed unicestwieniem. „Kontrabasiści”, ogłaszający publicznie „miłości niemożliwe”, są nadal wśród nas obecni. Tylko że oświadczają się na ekranach telewizji i internetu, w „bikbrazerach”, w monologach do komórek, nie zważając na siedzących obok, na „Fejsbuku”, na „Jutubie” – szukają potwierdzenia, „oglądalności”, akceptacji. I cóż z tego, że mają pięć milionów odsłon – Najjaśniejszy Pan i panna Krysia nadal nie wiedzą o ich istnieniu. I nic tu nie zmienia fakt, że cała ta historia była i snem kontrabasisty i, jego smutną jawą...

*

Swoistym wcieleniem współczesnych Bobczyńskiego, Dobczyńskiego i kontrabasisty w jedną osobę jest *Zdzisio*, bohater piosenki *W razie czego przypomnijcie sobie Zdzisia* (1967). Jak wygląda? *Gość jak inni, przyjmę zakład, że w dowodzie napisane miał: szczególnych znaków brak.* Ów *Zdzisio*, kiedy zobaczył sławnego artystę: *powiedział do mnie tak: Pan mnie sobie przypomina? Jestem Zdzisiu [...]. Raz zmieniłem panu dychę, na automat. Gdzie? Gdzie w Polsce, Łódź Kaliska albo Kutno. Nie pamięta pan? Przepraszam. Sorry. Smutno.* Sławny artysta ignoruje pana *Zdzisia*. Nie pamięta go. Dopiero w poincie ballady reflektuje się, że niepotrzebne się nabzdyczył i nie powiedział *Zdzisiowi*: „tak, znam pana, pamiętam”:

Już po chwili głupi wstyd ogarnął mnie, że zachciało mi się durnej wyniosłości, że mówiłem: pan daruje... i.t.p., że cholernie byłem dobrze wychowany, gdy skłoniłem się

Zdzisiowi, zanim znikł. Małą prośbę zwracam więc do pań i panów, aby błędu mego nie powtarzał nikt!

I, zachęca nas dalej autor piosenki: *W razie czego przypomnijcie sobie Zdzisia [...]. To jest drobniaczek. A dla Zdzisia może wszystko! Może wszystko!*

*

Absolutnym przeciwieństwem kontrabasisty z *Jesteśmy na wczasach* jest bohater piosenki *Jeśli znajdę taką żonę* (1971). Cyniczny i rozpieszczony przez mamusię – *Mam trzydziecie, zamieszkuje przy mamusi* – łowca posagów i wyrachowany cwaniak, który nie lubi ograniczać się w wydatkach. Poszukuje więc żony, która mu będzie służącą, bankierem i – domyślamy się – także serwisem seksualnym:

Żona taka to minimum musi mieć M-4, comiesięczny regularny stały dochód. Musi serce mieć gołębie, taką intelektualną głębię, w rozliczeniu może także wnieść samochód. Biżuteria wszelka jest widziana bardzo mile, zwłaszcza różne takie te, z brylantem w środku. Żona musi pracować, prasować i szczebiotać, i całować, szepcząc przy tym: Piesiu, Misiu, względnie Kotku...

Dla tego jegomościa satyryk Młynarski nie ma litości. Tylko bicz satyry...

*

W galerii portretów „ludzi niechcianych” jest jeden szczególny – portret polskiej kobiety, nie matki Polki, nie heroiny wiodącej lud na barykady, nie zahukanej panny z dworu nad *Wierną rzeką*, ale kobiety steranej życiem, choć jeszcze młodej, żyjącej *hic et nunc*, w rzeczywistości ciągłego niedostatku, łatania dziur w budżecie domowym, fastrygującej domowe szczęście wbrew wszelkim przeciwnościom. To bohaterka piosenki *Polska miłość* z roku 1965. Jaka jest?

Nie umie błędzić gdzieś we mgle, z obłoków tu nie spada, nie, na pięknych słowach nie zna się – polska miłość.

Złeczone prace musi brać, nocą koszule twoje prać, rano po bułki w sklepie stać – polska miłość. Nie umie się rozczulać zbyt, gra czasem w towarzyski flirt, czasem do wojska pisze list – polska miłość...

To nie sielanka Laury i Filona, nie historyjka z piosenczek, którymi pobrzmiwały estrady Opola i Sopotu, to jest reportaż z ówczesnych mieszkań, z *żyjni* (określenie Bolesława Greczyńskiego). To w nich krząta się, czuwa, nie śpi po nocach, wstaje pierwsza, spać idzie ostatnia – *polska miłość*. Ale czasem i ona, najcierpliwsza z cierpliwych, ma wszystkiego dość:

Bywa, że kuchennymi schodami z dzieckiem uciekniesz do mamy. Znienawidzi, na śmierć się pokłóci, z pazurami do oczu się rzuci. Czasem straci ostatnią nadzieję, fotografię twą podrze i sklei. Będzie włóczył się po adwokatach, czyjeś wiersze odnajdzie po latach.

Bywa jednak gorzej, znacznie gorzej: *czasem podbite oko ma, na pamięć kodeks prawny zna, przez życie się łokciami pcha – polska miłość.*

Jeżeli ktoś będzie chciał się dowiedzieć, jak żyła – a może żyje nadal? – *polska miłość* w minionym ustroju, nie musi czytać sążnistych prac socjologicznych, wystarczy, że posłucha tej piosenki. A posłuchawszy, niech ją wspomni życzliwie, bo nie ma ona, na szczęście, innego pomnika, niż ten, w, nie zawsze wdzięcznych, męskich sercach.

DOWÓD 3 – DYLEMATY, CZYLI ŚWIATOPOGLĄD SATYRYKA

W balladzie *Anioł i diabeł* przedstawicielem dobra i zła zmagają się o panowanie nad bohaterem opowieści. Wabią go do siebie. Z tym że anioł *rozkazuje – chodź*, a diabeł *cedzi – sam się zgłoś*. Dylemat: pójść za anielskim wezwaniem czy za głosem dającym wolny wybór (wolną wolę), rozstrzyga autor w zakończeniu ułożonym w formie „morału”, zachęcając do skorzystania z obu ofert: anielskiej i diabelskiej. Diabłu świeczkę, aniołowi

ogarek – a zyski, i z tego, i z tego. Oto kpina z Orwellovskiego dwójmyślenia, z podwójnej moralności (*vide* „Świętoszek”), tak charakterystycznych dla ideologii politycznych i religijnych o odcieniu totalitarnym: co innego mówić, co innego myśleć, co innego robić. Satyryk wykpiwa taką postawę, ale czy potępia, wiedząc, że uwarunkowania wyborów moralnych są znacznie bardziej skomplikowane niż te, w które wierzą moralisci spod znaku „jedynie słusznej prawdy”? Ironizuje zatem: *spróbuj szczęścia z każdym z nich, o anioła względy proś, lecz do diabła też się zgłoś. Też się zgłoś...*

Podobny dylemat – czy służyć wiernie tępotłowemu panu czy się zbuntować – zaprzęta „umysły” koni zaprzęgowych w *Balladzie o dwóch koniach*. Pierwszy był to koń posłuszny, który w galop, cwał czy trucht pięknie ruszał, grzecznie ruszał, na najmniejszy bata ruch. Drugi zaś był hardy, nieposłuszny, pędziwiatr. *W biegu szybki, w pysku twardy, furda lejce, furda bat!* Na koźle siedział woźnica, rozgryzając dylemat, co zrobić ma z tym koniem hardym? Nie robił nic, bo – spekulował – kiedy *skarcę konia niegrzecznego, gotów jeszcze kopnąć mnie!* Hardy koń wzbudził w nim respekt, wszak mógł go *kopnąć* i pozbawić autorytetu. Ale jednak autorytet woźnicy utrzymać trzeba. Jak? Gdy już konie stały w stajni, woźnica łapał za bat i ile sił katował konia grzecznego. Kiedy kończył, rzucał, *strojąc głos na srogi ton*, w kierunku konia hardego: *jak się będziesz, draniu, stawiał, to zarobisz tak jak on!* Tchórzliwy kacyk, który boi się stanąć twarzą w twarz z kimś wolnym i wysoko dzierżącym honor, który swój tchórzliwy sadyzm (wsparty ideologią) i frustracje objawia dominacją nad słabszymi i potulnymi. Więc morał taki wysnuwa twórca z ballady: *kto się stawia, ten ma z tego mimo wszystko jakiś zysk, a kto słucha i ulega – ten najpierwszy bierze w pysk...*

Młynarski jak mało kto potrafi ubrać ciężkie od treści egzystencjalnych i etycznych dylematy w formę lekkich, dowcipnych satyrycznych ballad.

*

W błyskotliwej – muzycznie, tekstowo i interpretacyjnie – *Balladzie o malinach* autor sięga do znanego toposu – siostry dobrej i złej. Ale tworzy przewrotną i zaskakującą sytuację: szykująca się do zamordowania nożem swojej siostry Balladyna napotyka na kontrę, na dwa noże, które przeciw niej wyciąga ta uczciwa, Alina.

W borze zaś szumi moral, że kto człkiem złym, człkiem złym, nóż mu jeden wystarczy, a uczciwemu potrzebne dwa, potrzebne dwa.

Przyznam się, że nie do końca rozumiem intencje autora, jako wyznawca filozofii przeciwstawiania się złu raczej dobrem niż zdwojonym złem. Jednak rozumiem, że jakoś przed tym Balladynowym nożem bronić się trzeba. Tylko jak? Może jednak nam, ludziom, bardziej przystoi korzystać z idei już od dawna opisanych przez filozofów – mianowicie z likwidowania wszelkiej konkurencji, rywalizacji i nierówności. Gdyby dwie panie nie musiały rywalizować o jednego tylko pana, to i nie byłoby potrzeby używania noża. Wystarczy, żeby i Alina, i Balladyna miały swojego Kirkora – i po sprawie. Kochajmy się – pisze sam pan Młynarski w piosence *Lubmy się trochę* – i to jest chyba przyjemniejsze niż: konkurujemy, rywalizujemy, walczymy? Czyż nie?

*

Może to zaskakujące, ale piosenki pod tytułem *W co się bawić* nie zaliczam tylko do alegorii sytuacji kraju i czasu, w którym powstała, „czasu cenzurowanego”. Wliczam ją do nurtu egzystencjalnego, do satyr próbujących rozwielać dylematy egzystencjalne.

Mieni się wokoło śmiech perlisty, grom i zabawom końca nie ma, szczerzymy się jak u dentysty, aż w końcu zrodzi się dylemat – w co się bawić? W co się bawić, gdy możliwości wszystkie wyczerpiemy ciurkiem? Niedobrze jest, gdy czyha nuda, gdy nie chcesz grać już w „berka” czy „czarnego Luda”. W co się bawić? Daleka pora na pytanie to, czy bliska, lecz w końcu przecież trzeba będzie je postawić: bo chleba dosyć, lecz rośnie popyt na igrzyska!

Przywołany już wcześniej Johan Huizinga sytuuje zabawę jako jedno z ważnych źródeł kultury, Piotr Skrzynecki mawiał: *jeżeli świat nas nie bawi, musimy zabawić się sami*, Beaumarchais żartował z sarkazmem: *bawmy się, bo kto wie, czy świat potrwą jeszcze trzy tygodnie*. W istocie rzucone jakby mimochodem niefrasobliwe pytanie: *w co się bawić* – jest pytaniem o jakość życia, o jakość naszej kultury, przeciwstawionej nudzie, o której pisał i Norwid, i wielu innych. Tej nudzie, o której pisze też najsmutniejszy z ludzi smutnych, Emil Cioran – nudzie absurdu istnienia.

Można się też zastanowić, czy i dziś, stwierdzenie *chleba dosyć – lecz rośnie popyt na igrzyska* jest aktualne. Niestety jest, ale na opak. Wbrew apologetom „wolnego rynku”, „wolnych wyborów”, „wolnej demokracji” i „wolnej wolności” mamy dzisiaj ironiczną odwrotność Polski Ludowej – igrzysk nadmiar, natomiast chleba ubywa, przybywa bieda... Ale kto słucha satyryków i zważa na ich przestrogi? Nie ci, którzy czerpią zyski z igrzysk i z fałszywej troski o chleb dla wszystkich.

DOWÓD 4 – SATYRA NA ARTYSTÓW

To dość spory dział w warsztacie twórczym pana Młynarskiego – satyryczne opisy artystów. Przywołajmy jeden. W zabawnej i zarazem satyrycznej *Balladzie o strażaku z opery* wskazuje autor na – możliwy? – twórczy udział strażaka w dziełach maestra Pucciniego. Od lat krąży dowcip o gosposi Beethovena, która zapytana o coś przez kompozytora, odpowiedziała opryskliwie i śpiewnie motywem,

który słyszymy na początku *V Symfonii*. Ten wątek anegdotyczny zgrabnie wykorzystał autor *Ballady o strażaku*. Otóż ów dzielny mąż, widząc Pucciniego palącego papierosa w zabronionym miejscu, zwrócił mu uwagę na niestosowność tej czynności – śpiewając *a capella* motyw z nienapisanej jeszcze arii z *Madame Butterfly*. Puccini dopiero ją zamyślał. Więc oczywista, że strażak jej nie znał. W dalszej części ballady ten sam strażak, strofując niedyscyplinowanych teatralnych palaczy, czyni to melodią z *Toski*, która też jeszcze nie była skomponowana. Przewrotna w tym tkwi myśl – którą wielki Norwid wyraził przypuszczeniem – czyż nie lud największym jest artystą? Czy nie z ludu czerpał inspiracje Chopin; a Picasso i inni kubiści, zafascynowani rzeźbami afrykańskimi, ile wzięli z ich anonimowych twórców? Po kilku tysiącletniach kultury trudno ocenić, co i z czego wypływa. Znany dramaturg ze Stratfordu nie wychodziłby dzisiaj z sądu, odpowiadając za liczne naruszenia praw autorskich. Kultura żywi się kulturą. Czego szlachetnym przykładem są góralscy skrzypkowie nieznający nut, ale uczący się jeden od drugiego, przez pokolenia. I to chyba jest myśl główna z tekstu Młynarskiego – owszem, geniusze czerpią ze swojej wrażliwości i inteligencji, ale czy tylko i czy wyłącznie? A zatem, pointuje balladę: *wzniesmy czasem z serca toast szczerzy za wkład straży pożarnej w historię opery*.

DOWÓD 5 – SATYRA OBYWATELSKA INTELIGENTA MYŚLĄCEGO

Im wyższe szczeble władzy („prawo Parkin-sona”), im bardziej oddalone od społecznej kontroli stanowiska, tym więcej występuje tam osobników – płci obojga – o wysokim stopniu dyktantstwa i głupoty, żrąco szkodliwej. Pozbawieni samokrytycyzmu i odpowiedzialności wobec dobra im pod opiekę powierzonego, czerpią pełnymi garściami ze swoich papuzich mózdzków pomysły na niszczenie czegoś lub kogoś w imię własnego niczym nieuzasadnionego widzimisię lub w imię kamaryli partyj-

nej, która ich do władzy wsadziła. O takich ludziach śpiewa pan Młynarski w piosence satyrycznej *Co by tu jeszcze*:

[...] *faceci wokół się snują, co są już tacy, że czego dotkną, zaraz zepsują* [...]. *Na niskich czołach maluje im się straszny wysilek, bo jedna myśl im chodzi po głowie, którą tak streszczę: „Co by tu jeszcze śpieprzyć, panowie? Co by tu jeszcze?”*

Można by sądzić, że ta piosenka – napisana w roku 1981 – pokazując mechanizm głupoty i cynicznego zachowania wyalienowanej od społeczeństwa władzy, straciła aktualność wraz ze zmianą ustrojową. Można by, gdyby nie fakt, że lata 1990–2017 przyniosły raczej wzrost biurokracji i osobników kombinujących, *co by tu jeszcze?* To, co satyryk „piętnował” w roku 1981, jest „wiecznie żywe”, jak ludzka głupota. Jak to się dzieje, że satyrycy wiedzą to, czego nie wiedzą ci, których społeczeństwo ustanawia swoimi autorytetami? No, ale kto słucha satyryków i komediopisarzy? Przecież wiadome jest, co najmniej od Moliera, że ci, którzy mówią prozą, sądzą, że mówią wierszem...

*

Do tej samej grupy – *facetów, co wszystko śpieprzą* – należą i ci, którzy „tworzą” podziały społeczne zamiast dialogu, zniewoleni w swojej ciasnocie umysłowej, ksenofobii i kołtuństwie. Celną ich charakterystykę znajdujemy w piosence *Gruz do wywózki* (1995):

Zawistni i poobrażani, ciskają w ucho, w kostkę, w ciemię tymi odpryskami, które zostały po systemie. I gdybyż byli to smarkacze, co lubią się zacząć z procą, a potem guzy liczą z płaczem, nie byłoby się martwić o co. Lecz przecież robią to – o zgrozo! – ludzie niedawno tak wspaniali...

Polskie społeczeństwo cechuje najniższy (*sic!*) w Europie stopień zaufania i równocześnie najszersza *kultura nieufności* (określenie prof. Piotra Sztompki). Jeżeli struktury społeczne są rozerwane, jeżeli nieufność rozdziela i całe

generacje, i grupy społeczne i zawodowe, to w takim społeczeństwie niewiele da się zrobić pozytywnego, natomiast są warunki do rozwijania *dyktatury ciemniaków* (określenie Stefana Kisielewskiego). Tym, którzy dzielą, przeciwstawia satyryk ludzi o innych cechach:

Ludzie odważni i wspaniali, mądrzy, myślący po nowemu ogromny pomnik rozwalali, który symbolem był systemu. I tegie ciosy ich sprawiły, że wredny pomnik bladym rankiem zamienił się w spękane bryły i w małe ostre bryły odłamki...

Ci ludzie mają świadomość, że nie wystarczy zwalić „budowlę” systemu, ale trzeba jeszcze usunąć fundamenty (także mentalne) i cały gruz wywieźć na śmietnik historii. Wiedzą, że nic, a zwłaszcza demokracja, nie jest raz na zawsze dane:

Ze trzeba się mozolić dalej, dojrzeć horyzont, przebić drogę. Są ludzie, co tak myślą, ale o wielu tego rzecz nie mogą... Bo liczni dotąd, tak wspaniali, nim zmierzch się zmienił w dzionek błady, gruz po systemie usypali w walczące z sobą barykady...

Nihil novi sub sole... – ale dlaczego społeczeństwo A.D. 2017 powtarza błędy społeczeństwa z wieku XVIII, które je doprowadziły do zaborów i zniewolenia? Satyryk zna odpowiedź, więc formułuje program naprawczy:

[...] *gruz do wywózki jest, kochani, gruz zaległ polski mózg i ziemię. I raczej woźny go taczkami, miast ciskać w siebie odpryskami, które zostały po systemie...*

*

Hotel Europa to jeden z tych utworów pana Młynarskiego, który nazywam satyrycznymi reportażami. Przenikliwy to opis rzeczywistości Warszawy lat 60. (czy tylko?), w której nic do siebie nie pasuje, a zwłaszcza rażący jest kontrast pomiędzy propagandowym sznytem miasta, jego scenografią aspirującą do

poziomu „europejskiego”, a realiami życia na poziomie cokolwiek siermiężnym. Neon na hotelu „Europa” ma zgaszoną ostatnią sylabę i świeci się, jako „Euro...”, recepcjonista, podając blankiet meldunkowy, z namaszczeniem żuje kaszankę: *A potem zatłuszczoną dłoń o kontuaru wytarł kant. A nad głową miał slogan: „Visitezla Pologne Pays, pays, pays Des aventures passionantes”*. Co narrator, przewodnik po tym świecie, kwituje z sarkazmem: *Hotel jest trzeciej kategorii, slogany – kategorii S. I dalej – sekwencja zdarzeń z cyklu: klient kontra obsługa. Kelner nie ma zamiaru obsłużyć klienta, ponieważ liczy platerę i nie może iść do kuchni złożyć zamówienia, bo ktoś w tym czasie mógłby coś z cennego zestawu sztucców „dmuchnąć”*. Jednak w końcu się zgadza, ale pod warunkiem, że klient zadba o platerę. Więc klient ich pilnuje i rozmyśla: *Na plater więc nie bez cykorii patrząc, myślałem – tak to jest: hotel jest trzeciej kategorii, ryzyko – kategorii S. W końcu jednak posiliwszy się, narrator-przewodnik udaje się na „szoł”. Gdy noc zgęstniała w gwiazd kieliszkach, zaniósł mnie w „Europie” nocą na minirewię „Biała Myszka”, na której: Wszystkie numery panna dziarska anonsowała po i przed. A w kącie sali przez sen parskał z Zachodu gość, pijany Szwed. I tenże, nietrzeźwy, jeden wśród setki Polaków, ale przecież obywatel „Zachodu”, skupia uwagę konferansjerki, która go kokietuje w lichej angielszczyźnie. Narrator rozmyśla: Powiedzcie, gdzie barwniejszych zdarzeń korowód spotkać wam się zdarzy? Oto jest teatr moich marzeń i nigdzie piękniej się nie marzy. Po takich marzeń trajektorii myślą szybuję – tak to jest: hotel jest trzeciej kategorii, marzenia – kategorii S.*

Pod błahym, zda się, opisem widnieje obraz rzeczywistości schizofrenicznej: ludzie widzą realia, bo w nich żyją, a neony wyświetlają coś zupełnie innego i niedorzecznego. Nikt w tę propagandę nie wierzy. Nawet jej autorzy.

*

Po latach Młynarski wróci do tematu: Euro-pa a Polska, w tekście *Baba o sześciu cyckach* (1995). W tej satyrze na kompleksy polskie (*nota bene* – z rzadkim u mistrza nagromadzeniem w tytule dość wulgarnych kolokwializmów), w części pierwszej opisuje, jak rodacy przeciwstawiają zachodniej koncepcji rozrywki z panią rozbierającą się do goła i ukazującą dwie piersi, rodzimą „piękność” z miasta Krosna, która ma do zaferowania aż sześć „cycków”. *Pokaże sześć i c'est si bon! Żeby Francuzi cwane nie pomyślały, żeśmy są prowincja czy zaścianek!* Nasza lepsza. Choć groteskowo zniekształcona, estetyczna, podobna bardziej do dojrzałej wilczycy karmiącej Kastora i Polluksa niż do *sexy* striptizerki – ale ma więcej... „cycków”. Mizerny spór „na ilość” – a nie „na jakość”, *elefantiasis versus wdzięk i sex appeal, Konopielka versus tiul...* *Pokaże sześć i mostek w przód, by cudzoziemiec który nie myślał, żeśmy nie ze śródziemnomorskiej kultury.*

Lecz to dopiero wstęp do porównywania się Polaków z Europejczykami na innym polu – sztuki. Przeczytajmy odpowiedni fragment:

Wspominam scenkę tę nie najweselszą bez wahania, gdy widzę, jak kochany kraj Europę znów dogania. Gdy brokat w szpraju słodko drży na makijażu silnym, w pokazach mody, w spędach prywaciarsko-polonijnych. Gdy widzę polski porno film, awangardowy teatr, gdy twórcom się przyglądam tym, co tworzą modne dzieła. Gdy widzę, jak w ich oku gra iskierka neoficka, to mi się przypomina ta baba o sześciu cyckach! Chęć, by pokazać cycków sześć, widzę u polskiej sztuki większą niż chęć, by ludziom nieść: łut sensu, cień nauki. I słyszę, jak nad Wisłą gdzieś tłum głupków się anieli: nasza pokaże sześć – i cześć! Żeby se nie myśleli!

Bez komentarza.

*

Ciąg dalszy do reportażu *Hotel Europa* dopisują *Kuplety o cyrku* (1989), w których autor porównuje polską rzeczywistość do cyrku. Lecz

to nie jest zwyczajny cyrk, ale taki, w którym wyczynem jest to, co w innych cyrkach jest czymś normalnym; coś, co każdy obywatel powinien mieć, w tym cyrku – staje się przedmiotem gry pomiędzy ludźmi z areny a ludźmi na widowni. Oto clowni, w garniturach od Cardina, zamiast rubasznie *kopać się po tyłku* i przewracać, uchodzą za *istny wzór savoir-vivre'u i kultury*, oto mistrz iluzji, który *na naszych oczach zjadł bułkę z masłem i wędzoną poledwicą*. No i akrobaci – *szczyt atrakcji, szal wzbudzali uśmiechnięci i pyzaci, po podłodze chodząc bez asekuracji!* Akrobacje na podłodze. Już wiemy. To nie cyrk. To alegoria kraju, w którym władza (realizatorka cyrkowego widowiska) ma to, co powinien mieć każdy, a przedmioty podstawowego użytku, jak przysłowiowa bułka z masłem i szynką, są obiektem marzeń widowni. Komentarz narratora:

Nie zdzierzyłem po występie akrobatów i sąsiada zapytałem prosto z mostu: „Proszę pana, czy to program dla wariatów?” – „Nie, kochany, to jest program dla cyrkowców!” Kto po zadku raz po razie jest kopany, kto na linie balansuje wciąż na co dzień, temu clownem jest człek dobrze wychowany, akrobacją zaś – chodzenie po podłodze! I nie sposób mówić tu o żadnym świrku – tak myślałem, obudzisz się o świcie, bo, kochani, kto na co dzień żyje w cyrku, temu cyrkiem zdaje się normalne życie.

*

Kolejny kontrast pomiędzy tym, co „europejskie”, a tym, co w PRL, kreśli pan Młynarski, satyryczny reporter, w piosence *Niedziela na Głównym*. Inspiracją jest warszawski koncert francuskiego piosenkarza i jego piosenka – *Dimanche Orly: Szanowni państwo, cóż to była za piosenka. Pana artystę tłum całować chciał po rękach. I każdy czuł, że ma zachodniej trochę krwi. Taka piosenka* – „*Dimanche à Orly*”. Ale w Warszawie ówczesnej nie było lotniska klasy Orly, był natomiast zaprzyjaźniony dworzec kolejowy Warszawa Główna. I to tam chadza „przeciętny obywatel”, kiedy chce pomarzyć o podróżach dla niego niedostępnych:

Na wszystkie smutki – niedziela na Głównym. Na oddech krótki – niedziela na Głównym. Na sytkość uczuć i brak przyjaciela – niedziela na Głównym, na Głównym niedziela. Na niski wskaźnik – niedziela na Głównym. Na nadmiar wyobraźni – niedziela na Głównym. Na spleen, frustrację i oddech nierówny – na Głównym niedziela, niedziela na Głównym. Oto najlepszy jest relaks – niedziela na Głównym, na Głównym niedziela.

Czy ta sytuacja czegoś nie przypomina? W *Emigrantach* Mrożka obserwujemy dramat dwóch Polaków – uchodźców. Pierwszy to inteligent, który uważa się za emigranta politycznego, a drugi, osiłekowaty, niespecjalnie rozgarnięty, ale z ukrytą pod chropowatą fizys wrażliwością, jest robotnikiem, który nie potrafi się odnaleźć w zachodnioeuropejskim mieście. Nie zna języka, kultury, obyczajów – nie zna ludzi. Co więc robi w niedzielę, oddalony od rodziny, od swojej małej społeczności, od prawd i praw doskonale mu znanych? Chodzi na dworzec kolejowy. Ogląda ludzi, pociągi, podgląda kobiety w spódniczkach mini wchodzące po schodach... *Dworzec Główny z piosenki Młynarskiego to wciąż jedyna wymarzona „podróż” dla wielu pozbawionych szans, to portret zbiorowy – odrzuconych, niechcianych, anonimowych...*

*

Ci, którzy nie chodzą na Warszawę Główną, bo byli tam już wiele razy, wybierają się do zoo, tak, jak „ludzie niechciani” z piosenki *Przystanek koło ZOO* (1971). Opowiadają narratorowi ballady, że mają wolny dzień (czytaj: kaca i niechęć do roboty), i wpadli na pomysł spędzenia czasu – wyprawiają się do warszawskiego ogrodu zoologicznego: *wzięliśmy bełta i w ten cień, do zoo, panie, taka pora*. I tam, popijając tanie wino, przyglądają się zwierzętom. Najchętniej małpom, bo może coś im przypominają? *I kumpel mówi: – Ty, patrz no, jak się ta małpa czochra. I tak nam zeszło, do wieczora...* A jutro? Jutro będą musieli stawić czoło szarej egzystencji i skombinować „lewe”

zwolnienie lekarskie z pracy: *A jutro rano trzeba wstać, w ubezpieczalni – psia go mać – za dziś zwolnienie trza wyludzić. [...] W pracy jak w klatce będę spał, jeszcze bym tylko napis dał: „Uprasza się nie drażnić ludzi!”* Obserwatorzy małp sami stają się „małpami” w innym, „cywilizowanym” zoo – w społeczeństwie. To ludzie, którzy marzą o życiu ciekawszym niż to, które wiedzą, a z którego nie potrafią się wyrwać z różnych powodów – nie tylko politycznych czy finansowych, ale też z winy własnej wyuczonej bezradności i pasywności.

*

Oprócz obywateli miasta europejskiego, którzy za całą rozrywkę („zabawę” w znaczeniu Huizingowskim) mają podglądanie ludzi na dworcu lub małp w zoo, są i tacy, jak w piosence „Światowe życie” – którzy za to właśnie światowe życie (wolne, zasobne, bezpieczne) uważają taki oto sposób jego przeżywania:

Światowe życie, szum i gwar, feerię neonów błyszczą mleczny bar! Porcję leniwych zjadam à la fourchette i syty, i szczęśliwy czuję się wnet! Właśnie wplaciłem pierwszą z rat, nową syreną jadę w wielki świat. Mijając setki równie wytwornych aut, na bal spółdzielców czy działaczy raut! Światowe życie, przygód sto, sweter z CDT-u, metka z PKO! Żubrówka równie dobra jak „black and white”, i, jak z Broadwayu program – Warsaw by night!

To obraz miasta w Europie podzielonej pomiędzy obóz socjalistyczny i kapitalistyczny, a zarazem satyryczny obraz „małej stabilizacji” z lat 60., o której pisał Tadeusz Różewicz w dramacie pod takim właśnie tytułem.

Jest jednak w tej piosence pewien ton fałszywy, satyryczne *faux pas* autora, zrównującego ze sobą ludzi nieuczciwych z ludźmi zwanymi przez ówczesną propagandę „badylarzami”. W rzeczywistości – ludźmi ciężkiej pracy, dającej, to prawda, lukratywne dochody, ale niesłychanie trudnej i ryzykownej, zważywszy ilość szykan, którymi dysponowała wobec

„prywatnej inicjatywy” administracja PRL. *Więc nie trzeba, proszę państwa – co tu kryć, robić kantów ani b adylar z e m być* [podkr. – A.P.]. *Czyś robotnik, czy literat, czy też kmieć, jeśli spojrzysz odpowiednio – możesz mieć: światowe życie.* No tak, ale czy „badylarz” to, co ma, ma za darmo? Nie. To partyjna propaganda, przeciwstawiając „uczciwą” własność państwową „nieuczciwej” własności prywatnej, robi – jak wiele lat wcześniej z „kułaka”, tak teraz – z „badylarza”, wroga ludu, otaczając go społecznym ostracyzmem i upowszechniając prymitywne rozumowanie: bogaty, bo oszukuje. I w ocenie tych „badylarzy” mistrza Młynarskiego zawiodła – na chwilę – inteligencja satyryka i wnikliwość obserwatora.

*

Ten fałszywy „badylarski” ton pobrzmiewa, bodaj najdosadniej, w słynnej piosence *W Polskę idziemy*. Pomijam oczywiste walory reportażu satyrycznego i opis zachowań pewnej, wcale niemałej, grupy społecznej:

W tygodniu to jesteśmy cisi jak ta ćma, w tygodniu to nam wszystko wisi aż do dna. W tygodniu to jesteśmy szarzy jak ten dym, w tygodniu nic się nie przydarzy – bo i z kim. I życie, jak koszula ciasna, pije nas, aż poczujemy mus i raz na jakiś czas... W Polskę idziemy, drodzy panowie. w Polskę idziemy. Nim pierwsza seta zaszumi w głowie, drugą pijemy. Do dna, jak leci, za fart, za dzieci, za zdrowie żony! – było nie było, w to głupie ryło, w ten dziób, spragniony.

Polski *everyman*, pracujący w nieciekawej rzeczywistości, cichy, z domieszką tumiwizmu, zgaszony, raz na jakiś „czuje mus” i rusza na pijacki szlak (dzisiaj byśmy powiedzieli – „uprawia klabing”). Popije, powywnętrza się z kompleksów, wyparuje z frustracji i wraca do domu, do pracy. A tam, lecząc cały tydzień kaca, czeka na następny „marsz w Polskę”.

W tygodniu, bracie, wolno goisz kaca fest i czy się leży, czy się stoi – jakoś jest. W tygodniu kleją ci się oczy,

boli krzyż, a wyżej nerek nie podskoczysz, sam pan wisz [...]. I rano gapisz się na ludzi wzrokiem złym, i nagle coś w tobie budzi – i jak w dym! W Polskę idziemy, drodzy panowie, w Polskę idziemy. Nim pierwsza seta zaszumi w głowie, do ludzi lgniemy. Słuchaj, rodaku... czerwone maki... serce... Ojczyzna! Trzaska koszula – tu szwabska kula... Tu, popatrz, blizna... [...] Potem wyżniami sen kolorowy, sen malowany, z twarzą wtuloną w kotlet schabowy, panierowany. My – pełni wiary, choć łeb nam cięży, cięży jak ołów, że żadna siła nas nie pogrąży – orłów, sokołów!

Znakomicie wychwycone okiem satyrycznego reportera obrazki charakterystyczne dla polskich knajp, możliwe do zobaczenia niemal do końca lat 70. – rozmówki kombatanckie, spanie na stolikach lub pod, awantury, wyzwiska, mordobicia – wszystko to prawda. Ale dlaczego tak się działo? Dlaczego knajpa (jak pisze Jacek Kaczmarski w *Epitafium dla Wysokiego*) była *najlepszych z nas ostatnią mekką*? Skąd się brało powszechne rozpicie? Czemu pito na umór, do zatracenia? O tym satyryk nie wspomina. Nie wspomina o tym, że rozpicie polskiego narodu (bo przecież społeczeństwem próbujemy być ledwie od stu lat) trwało od XVI wieku, ogarniając pospołu kręgi szlacheckie i masy zniewolonego chłopstwa. Nie wzięło się z PRL – ma wielowiekowe tradycje, genetyczne i kulturowe uwarunkowania. O tym ani słowa w piosence. Satyryk, który nie ujawnia przyczyn, natomiast piętnuje ofiary – myli zasadniczo swoją powinność. Zobaczmy dalej, w jakie zafałszowania brnie autor utworu (podkr. – A.P.):

A potem znów się przystopuje i znów gaz, i społeczeństwo nas szanuje, lubią nas. Uśmiecha do nas się najmilej ten i ów – tak rośnie nasz przywilej – świętych krów! Niejeden to się nami wzrusza, słów mu brak – „Rubaszny czerep, ale dusza – znany fakt”. Nas też coś wtedy w dołku ścisła, wilgnie wzrok – bracia rodacy, dajcie pyska... Równać krok! W Polskę idziemy, w Polskę idziemy, bracia rodacy, tu się, psia nędza, nikt nie oszczędza, odpoczniesz w pracy. W pracy jest mikro, mikro i przykro – tu gółą splywa! Cham lub bohater – Polska sobotnia alternatywa!

No tak, to oni – „święte krowy” – są winni permanentnemu kryzysowi „ustroju robotniczo-chłopskiego”, a nie fałszywe mechanizmy ekonomiczne, fasadowe działania partii i miliardowe marnotrawstwo, dekretowane przez genseków i niekompetentnych dyrektorów nomenklaturowych. Ich nie ma na ławie oskarżonych. Są za to ich ofiary: zahukani, utyrani w bezsensownej pracy, uciekający od beznadziei, poszukujący odrobiny kolorów w cotygodniowym pijaństwie ludzie znikąd, ludzie niechciani. *Odpoczniesz w pracy* – następny propagandowy frazes, na który dał się nabrać Młynarski. Bo to nie była wina ludzi, że w pracy odpoczywali, ale systemu, który preferował przerosły zatrudnienia, zatrudniając pięć tysięcy robotników w fabryce, która potrzebowała, co najwyżej dwóch. Ktoś, nie pamiętam już kto, powiedział o PRL: *niemal wszyscy byli zatrudnieni, ale nie wszyscy mieli pracę*. To system zatrudnienia i utopijna polityka kadrowa deprawowały ludzi, a nie ludzie z piosenki *W Polskę idziemy*. O tym satyryk zapomniał i palnął propagandowe głupstwo. Dość typowe dla satyry warszawskiej, która, jak STS, ciągle wierzyła w naprawę „socjalizmu”, nie rozumiejąc, że nie można naprawić mechanizmu, którego nie ma. Bo socjalizm, jedna z najpiękniejszych idei społecznych wytworzonych przez inteligentów, w Polsce nigdy nie został zrealizowany. Była ideologia „socjalistyczna”, ale sprawiedliwości społecznej nigdy nie było. Natomiast byli – i są nadal – równi i równiejsi. Przyjrzyjmy się poincie piosenki:

Aż dzień się zbudzi i skacowani wstaną tytani i znowu – w Polskę, bracia kochani! Nikt nas nie zgani, nikt złego słowa – Łomża czy Nakło, nam nie balaknie. Jakby nam kiedyś tego zabrakło... Nie, nie zabraknie!

Zadziwiające. Młynarski nie zauważył, że w PRL (i nie tylko w PRL) istniała zakłamaną dychotomia w materii alkoholowej – z jednej strony akcje przeciwalkoholowe i sztandary wznoszone przez społeczników w rodzaju doktora Marcinkowskiego, a z drugiej wszech-

obecność alkoholu w obrocie legalnym i nielegalnym (zainteresowanym służę opowieścią o krakowskiej melinie, gdzie pospołu zaopatrywali się artyści oraz ludowi milicjanci, tajni i mundurowi), powszechny „kult wódy” jako waluty wymiennej (łapówka, honoraria, wywdzięczenia dla lekarzy, dla urzędasów, itd.). Więc – wracając do historii rozpijania Polaków wszystkich klas i stanów – „wódka” w obiegu społecznym nie wzięła się w PRL. To przede wszystkim efekt wielowiekowego zniewolenia w jednym z najokrutniejszych ustrojów niewolniczych, zwanym eufemistycznie feudalizmem, w którym blisko 70% tak zwanego społeczeństwa I Rzeczypospolitej nie tylko nie miało żadnych praw obywatelskich i ludzkich, nie tylko żyło w potwornej nędzy mentalnej i materialnej, ale przede wszystkim dostawało wódkę właśnie jako zapłatę i zarazem narzędzie ogłupienia. Tę metodę stosowali także z powodzeniem nasi mili okupanci, od XVIII-wiecznych poczynając. Proszę zajrzeć do Reja, do Modrzewskiego czy choćby do Wyspiańskiego, a z nim odczytać tę przerażającą scenę z *Wesela*, kiedy to Książd napomina chłopca – Czepca, żeby zapłacił Żydowi dług karczemny, bo wówczas Żyd zapłaci proboszczowi, karczmę tej właścicielowi (*sic!*), należną ratę dzierżawną.

Oczywiście, ktoś może powiedzieć, że wyciągam armaty przeciw satyrycznej filipice Młynarskiego. Nie zgadzam się. Trzeba rozjaśniać niepotrzebne przekłamania, nieświadome zafałszowania – zwłaszcza w materii tak nam ciężącej jak degrengolada biologiczna i intelektualna dużej części narodu hamująca rozwój nowoczesnego społeczeństwa otwartego (Popper). W latach, jakie minęły od napisania tej piosenki, niewiele się zmieniło w zakresie fałszowania rzeczywistych przyczyn ludzkiej biedy (jedną z nich jest pijaństwo – jako skutek i przyczyna równocześnie) i zniewolenia, nad którym najwięcej pracują ci, którzy prawią frazesy o miłości i wolności. *Wójt wini pana, pan wini księdza – a nam, biednym, zewsząd*

nędza (Rej). I wciąż w tę *Polskę idziemy*, myśląc ofiary ze sprawcami ich nieszczęść, a sprawców nieszczęść ze „zbawcami” tych, których w rzeczywistości zniewalają.

*

W *Balladzie o przyszłości chirurga* (1995) zdesperowany inteligent, z etosem zakorzenionym w postawie Krzywickiej, Boya-Żeleńskiego, Korczaka, Kotarbińskiego, Brzozowskiego, Zapolskiej czy Kuronia, przychodzi do chirurga z prośbą o „wycięcie inteligencji”, bo już nie może patrzeć na to, co się wokół dzieje. Bo, z jednej strony: *piękne wspomnienia, gdyśmy mądrości nieśli proporce*, „*Jesieni ludów*” będąc natchnieniem, *iskrą, zarzewiem, pochodnią, wzorcem*. A z drugiej strony wynurzają się potwory: *buźki jak z buszu, męty wszelkiego autoramentu. Czas dla cwaniaków, raj dla chytrusów i dno dla... inteligentów*. Więc zrozpaczony inteligent etosowy chce i etos, i samą inteligencję z siebie usunąć, żeby się dostosować: *Niech pan ją wytnie, niech pan ją ciachnie, bym dostosował się do ogółu*. Pragmatyczny chirurg podpowiada jednak desperatowi, żeby nie wycinał całej inteligencji, ale zostawił chociaż... *jedną szesnastą*. I proszę. Po amputacji jednoszestnastkowy inteligent robi natychmiast karierę – i jako polityk, i jako „autorytet” społeczny. Konstatacja satyryka oczywista – jeżeli masz jakiegokolwiek wątpliwości natury etosowo-inteligenckiej (w znaczeniu: odpowiedzialność, honor, uczciwość, utylitaryzm), to nie masz szans w społeczeństwie, w którym ćwierćinteligent jest autorytetem intelektualnym, kłamca – prawodawcą, gangster naucza etyki biznesu, a dewiant seksualny prawi o miłości.

*

Charakterystykę światopoglądu inteligenta, który postanowił „amputować sobie inteligencję” daje też Młynarski w utworze *Ja się nie przyzwyczaję*. Do czego mianowicie?

Do szeptu, gdzie potrzebny krzyk, prostactwa, gdzie potrzebny szyk, nadmiaru, gdzie wystarczy tyk – ja się nie przyzwyczaję... Do chamstwa, gdzie potrzebny wdzięk, czelności, gdzie potrzebny lęk, do ciszy, gdzie potrzebny jęk – ja się nie przyzwyczaję... Do kłamstw, gdzie prawdy trza choć kęs, belkotu, gdy potrzebny sens i do bezradnych lez spod rzęs – ja się nie przyzwyczaję...

Brzmi to jak *credo* inteligenta, jak manifest.

*

Ciąg dalszy „manifestu inteligenta” Młynarskiego czytamy w piosence *Lubmy się trochę*:

Nim się sny poetów ziszczą, nim się wina dżban utoczy, zanim szczęściem nam zabłyszcza umęczone nasze oczy, nim nas głupcy brać przestaną na wypranych słów tanioczę, ludzie, gdy wstaniemy rano – lubmy się trochę! Pociśnijmy tym lubieniem skołowane nasze główki, nie próbujmy go zamieniać na zaszczyty czy złotówki. Ty nas, drogo życia, prowadź, a my, twym pokryci prochem, aby idąc, nie zwariować – lubmy się trochę!

Brzmi to jak program marzyciela, naiwnego poety, ale ten „manifest inteligenta” to w gruncie rzeczy opis rzeczywistości normalnej, w jakiej każdy z nas, myślący człowiek, chciałby żyć i pracować. Tyle że to rzeczywistość wciąż egzotyczna. Odległa.

*

W tej samej sprawie pisze pan Młynarski przemijający w swojej aktualności apel do inteligencji, żeby się nie wycofywała z życia publicznego – to piosenka *Nie wycofuj się* (1996):

Byłaś ze mną cały PRL, potrafiłaś bić się i wyklócać. Dziś ci muszę śpiewać jak Jacques Brel: „Nie opuszczaj mnie i nie porzucaj!” [...] Dziś, gdy prawie osiągnęłaś cel, to mi mówisz, że chcesz emigrować [...]. Jak bez ciebie odbić się od dna? Calkiem nie wiadomo, lecz wiadomo, że wewnętrzna emigracja ta to w tej chwili jest najgorszy pomysł. Na dziesiątkach politycznych scen tłum cwaniaczków chce mnie robić w konia. Jest mi wciąż potrzebna

niby tlen twoja lekkość, dystans i ironia [...] Ukochana, nie opuszczaj mnie, nie wycofuj się... Inteligencjo!

Komentarz zbędny.

*

Kodą inteligenckiego programu społecznego satyryka Młynarskiego, zarazem osią ideową postawy racjonalnej jest stwierdzenie *róbmy swoje* z piosenki pod tym samym tytułem. Przypomnijmy tu wiersz Miłosza *Piosenka o końcu świata*, w którym, nie zważając na nadchodzącą zagładę, jak gdyby nigdy nic, *rybak naprawia błyszczącą sieć*, a pewien staruszek uprawia swój ogródek, *przewiązując pomidory*. Młynarski stwierdza jasno: człowiek ma obowiązek przyjąć stoicką postawę wobec najbardziej nawet przerażających okoliczności. Nawet gdy na chwilę straci wiarę, ktoś go w tym powinien utwierdzić – w *robieeniu swojego*. Noe, jeden z bohaterów tej piosenki, kiedy, nie bardzo wiedząc, co ma robić wobec nadciągającego żywiołu potopu, zrozpaczony

wyznaje synom: *chłopaki, jest już po nas!* – od razu od jednego z nich, Chama, otrzymuje impuls pozytywny:

Róbmy swoje! Pewne jest to jedno, że – róbmy swoje! Póki jeszcze ciut się chce. Skromniutko, ot, na własną miarkę, zmajstrujmy coś, chociażby arkę! Róbmy swoje! Może to coś da – kto wie?

Kończy tę piosenkę Młynarski apelem do wszystkich ludzi świadomych i zagrożeń, i należytą wobec nich postawą: *Róbmy swoje!* [...] *Niejedną jeszcze paranoję przetrzymać przyjdzie – robiąc swoje!* [...] *Róbmy swoje! Żeby było na co wyjść!* To zdecydowanie satyryczna ocena i czasów, w których powstała piosenka, i tych następnych, oraz „manifest stoickiego inteligenta”, który syntetycznie streszcza Zbigniew Herbert w *Przesłaniu pana Cogito*, gdy mówi o trwaniu w postawie pionowej – *wśród tych, co na kolanach*.

Uzbornia, 13 listopada 2017

Spis tekstów piosenek cytowanych w eseju: *A wy wójtka się nie bójtka*, muz. Andrzej Zieliński (1969); *Alkoholicy z mojej dzielnicy*, muz. Janusz Sent (ok. 1985); *Aniol i diabeł*, muz. Bernard Kawka (ok. 1966); *Baba o sześciu cyckach* (1995); *Ballada o dwóch koniach*, muz. Jerzy Wasowski (ok. 1985); *Ballada o Dzikim Zachodzie*, muz. Tadeusz Suchocki (1970); *Ballada o malinach*, muz. Henryk Klejne (1971); *Ballada o przyszłości chirurga*, muz. Adam Sławiński (ok. 1995); *Ballada o strażaku z opery*, muz. Jacek Szczygiel (1971); *Ballada o szewcu Dratewce*, muz. Jerzy Derfel (ok. 1995); *Bynajmniej*, muz. Janusz Sent (1968); *Co by tu jeszcze*, muz. Jerzy Derfel (1981); *Gruz do wywózki* (ok. 1995); *Hotel Europa*, muz. Maciej Malecki (1971); *Ja się nie przyzwyczaję, Jesteśmy na wczasach*, muz. Janusz Sent (1967); *Jesli znajdziesz taką żonę*, muz. Adam Sławiński (1971); *Kuplety o cyrku* (1989); *Lubmy się trochę; Maraton Sopot-Puck*, muz. Jerzy Derfel (1981); *Nie wycofuj się*, muz. Jerzy „Dudus” Matuszkiewicz (2004); *Niedziela na Głównym*, muz. Jacek Szczygiel, (1967); *Po co babcię denerwować*, muz. Franciszka Leszczyńska (ok. 1980); *Polska miłość*, muz. Włodzimierz Gulowski (ok. 1965); *Przyjdzie walec i wyrówna*, muz. Jerzy Wasowski (1971); *Przystanek koło zoo*, muz. Henryk Klejne (1971); *Róbmy swoje*, muz. Jerzy Wasowski (1986); *Światowe życie*, muz. Tadeusz Prejzner (ok. 1967); *W Polskę idziemy*, muz. Jerzy Wasowski (ok. 1975); *W co się bawić*, muz. Jerzy Wasowski (1966); *W razie czego przypomnijcie sobie Zdzisia*, muz. Janusz Sent (1967).

Andrzej Pacuła (1954), poeta, satyryk, dramaturg, eseista. Aktor i autor w kabarecie „Piwnica pod Baranami” (1981–1988), autor i dyrektor artystyczny Festiwalu Komedii „Talia” (Tarnów, 1997–2002), autor książki biograficznej o Andrzeju Zaryckim *Życie wspominam łagodnie* (2017); współpracownik „Piosenki” od pierwszego numeru.

Janusz R. Kowalczyk

„WIEZCZ POLSKIEJ PIOSENKI” W TEATRZE



Wojciech Młynarski – poeta, satyryk, artysta kabaretowy, autor ponad dwóch tysięcy tekstów piosenek, często ich wykonawca, dramaturg, scenarzysta, librecista, tłumacz, kompozytor, reżyser teatralny – był tytanem pracowitości. Od połowy lat 60. minionego wieku współpracował z wieloma kabaretami: U Lopka, Dreszczowiec, Owca i – najściślej – z Dudkiem kierowanym przez Edwarda Dziewońskiego. Estradowe doświadczenia Młynarski łączył z pracą w teatrze, której w jego dorobku nie wolno przeoczyć. Klasyk piosenki literackiej od początku lat 70. pisał libretta operowe: *Henryk VI na łowach*, *Kalmora* (muz. Karol Kurpiński) oraz teksty do musicali: *Cień*, *Awantura w Recco* (muz. Maciej Małecki), *Wesołego powszedniego dnia*, *Nędzy uszczęśliwionej epilog* (muz. Jerzy Derfel), *Niedopasowani, czyli Goliath i Wieloryb* (współautor Krzysztof Dzikowski, muz. Marek Sart). Spod jego pióra wyszły nowe polskie libretta musicali *Życie paryskie* (muz. Jacques Offenbach) i *Jesus Christ Superstar*. Do kolejnych: *Huśtawka*, *Fantasics*, *Chicago* i *Kabaret*, pisał tłumaczenia piosenek.

Na Scenie na Dole warszawskiego Teatru Ateneum – ale i na wielu innych, także estradowych i festiwalowych scenach – Młynarski z powodzeniem wystawiał widowiska poświęcone wybitnym artystom. Stworzył scenariusze teatralnych programów muzycznych: *Brel*, *Piosenki Włodzimierza Wysockiego*, *Hemar – piosenki i wiersze*, *Ordonka*, *Cicha woda*, *Piosenki Jerzego Wasowskiego*, *Pejzaż bez ciebie* i *Criminale tango*. Był także autorem tłumaczeń tekstów Charles’a Aznavoura, Georges’a Brassensa, Jacques’a Brela, Bułata Okudźawy i Włodzimierza Wysockiego.

*

Moje osobiste kontakty z teatralną działalnością Wojciecha Młynarskiego – zrazu jako widza, później recenzenta – datują się od połowy lat 70. Trafiłem wówczas na widowisko *Cień* według baśni Eugeniusza Szwarca, z librettem i piosenkami Młynarskiego. Wyreżyserował je Kazimierz Dejmek¹, który podczas drugiej dyrekcji stworzonej przez siebie sceny przeżywał apogeum artystycz-

¹ Teatr Nowy w Łodzi, premiera: 29 maja 1977.

nej świetności. Dla mnie, wówczas studenta teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, perfekcyjnie wystawiony i zagrany musical był znaczącym przeżyciem estetycznym i emocjonalnym. Mój zachwyt podzielała i reszta widzów, nader szczególnie wypełniających salę. Podejrzewam niecznie, że znacząca część z nich nie należała do fanów teatru, a na *Cień* przyciągnęła ich magia popularnego nazwiska na afiszu.

Widowiska z twórczym udziałem Młynarskiego zadziwiała warsztatową perfekcją, kulturą, elegancją i rzadkim pietyzmem dla autora. Pamiętna była premiera jego (scenariusz, tłumaczenie, reżyseria) *Brassensa*². Przy ukłonach podjął mikrofon. Dzięki jego naturalnej swobodzie, swadzie i umiejętności nawiązywania kontaktu z publicznością temperatura na sali momentalnie skoczyła w górę. Wystarczyła jedna zwrotka, z którą Młynarski włączył się do piosenki wykonywanej na bis przez Piotra Machalicę, żeby pokazać, jak powinno się śpiewać Georges'a Brassensa. I jak to przedstawienie mogłoby wyglądać, gdyby wykonawcy dorównywali reżyserowi. Nie tyle indywidualnością i talentem, ile emocjonalnym zaangażowaniem w przedsięwzięcie, w którym brali udział.

Wspaniałym pomysłem pana Wojtki był musical *Dyzma*³. Powieść *Kariera Nikodema Dyzmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, wiernie zaadaptowana na scenę przez Młynarskiego (i Henrykę Królikowską), zyskała ostre w wymowie songi artysty (z muzyką Włodzimierza Korcza), o sile wyrazu dorównującej Brechtowskiemu. Dziś, gdy chaos rzeczywistości na zbawców ojczyzny kreuje tak zwanych silnych ludzi, a *de facto* cynicznych karierowiczów, populistów i demagogów, opowieść wydaje się dojmująco aktualna. Historia z lat międzywojnia

była więc odczytywana przez pryzmat aktualnej polityki. Kreację w głównej roli Dyzmy, prostaka dziełem przypadku doprowadzonego na najwyższe urzędy w państwie – którą w filmie odtwarzał Adolf Dymśa, a w popularnym serialu niezapomniany Roman Wilhelmi – dał nieodżałowany, wspaniały aktor Jacenty Jędrusik. Grał niepozobawionego łobuzerskiego wdzięku, jowialnego osobnika, który w światku przebiegłych krętaczy nie waha się zrobić osobistego użytku z każdej nadarzającej się okazji. Za doskonałą interpretacją przewrotnych songów Młynarskiego zasłużony aplauz widzów otrzymywała Elżbieta Okupska. *Dyzma* to zarazem pierwszy musical umieszczony w rodzinnych realiach o temacie na tyle uniwersalnym, że, śmiem twierdzić, miałby szansę na dobre przyjęcie w świecie.

Oprócz własnych tekstów Młynarski przywracał scenie dokonania innych twórców. W przedstawieniu *Zaświadczenie o inteligencji*⁴ odtworzył atmosferę kabaretu Owca. Grupa założona przez Jerzego Dobrowolskiego w 1966 roku miała tylko jeden program. Szedł przy nadkompletach, więc po trzech latach ówczesne władze zakazały jego grania. Kabaret Dobrowolskiego piętnował chamstwo, głupotę, niekompetencję, nowomowę i prymitywizm rządzących na równi z konformistycznymi postawami rządzonych. Widz Owcy otrzymywał zaświadczenie o inteligencji, które uprawnia do uważania się za intelektualistę i częściowo zwalnia od pracy zawodowej. Młynarski przypomniał teksty Dobrowolskiego, ale i własne pisane dla Owcy, które nadal brzmią niepokojąco aktualnie.

Młynarski, czyli trzy elementy to z kolei widowisko Magdy Umer⁵ z utworami mistrza polskiej piosenki, przygotowane na jubileusz

² Teatr Rampa w Warszawie, premiera: 6 maja 1999.

³ Teatr Rozrywki w Chorzowie, prapremiera: 27 września 2002.

⁴ Teatr Ateneum w Warszawie, premiera: 20 grudnia 2002.

⁵ Teatr Ateneum w Warszawie, premiera: 31 stycznia 2003.

czterdziestolecia jego pracy artystycznej. Nad jeziorem Spokój pewien doktor prowadzi terapię zajęciową dla *za dużo myślących pacjentów*, żeby przystosować ich do *coraz bardziej otaczającej rzeczywistości*. Każdy z uczestników wyrzucał z siebie nadmiar czarnych myśli, oczywiście w postaci piosenki.

Na tej samej scenie, otwartej na ambitną rozrywkę, w listopadzie 2003 roku pan Wojciech dał cykl występów pod tytułem *Czterdziecha*. Zawarł w nim trzy zasadnicze nurty: piosenki dawne – z *Jesteśmy na wczasach na czele*; tłumaczenia pochodzące głównie z widowisk zrealizowanych przez siebie w Ateneum: *Brel* i *Brassens*; oraz trafny komentarz do bieżącego życia z cyklu tzw. śpiewanych felietonów. Piosenki recitalu znalazły się później na jego albumie CD zatytułowanym *Czterdziecha*.

Tenże jubileusz w Teatrze Telewizji zaowocował widowiskowym samograjem – *Smutnym miasteczkiem* w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego (premera: 3 marca 2003). Złożyły się nań dawne i nowe teksty artysty, śpiewane i mówione przez aktorskie znakomitości. Twórczość ta, pełna refleksyjnego, choć niekiedy gorzkiego humoru, ukazuje kondycję współczesnego inteligenta. Zarówno tego, który znakomicie sobie radzi w nowych warunkach – śmiało zmierza naprzód, umacniając kapitalizm, jak i mniej zaradnego, zagubionego w zbyt szybkich, a przede wszystkim zbyt drapieżnych czasach. Ilustruje to wspaniałe piosenka o człowieku, który chcąc dostosować się do ogółu, prosi doktora, by wyciął mu inteligencję. *Wkrótce mój facet stał się uznany, często widuję go w telewizji* – dopowiada chirurg. Tymczasem pacjent zaczął robić karierę – jako szef nowo utworzonego stronnictwa zapewnia, że... piłują gałąź, na której siedzą, więc *tym razem to przetrzaniemy już na pewno*. W czasach, gdy karierę polityczną najłatwiej zrobić rwącym się do władzy „oszołomom”, chcącym na siłę uszczęśliwiać innych, pora

zgodnąć *w czoła pocię, jaki środek dać idiotcie, by idiota mi ojczyzny nie ratował*. Jak na inteligenta przystało, Młynarski przestrzegał, jak umiał – w piosence. Paradoksalnie, w czasach wolności pogorszył się stan świadomości inteligentów. W ubogiej socjalistycznej rzeczywistości stale szukali dla siebie intelektualnej pozycji: wymiana myśli rekompensowała braki rynkowe, a walka z cenzurą przybierała formę współzawodnictwa. *Jeśli za mało książek znasz, to wychodzi ci na twarz*. Dziś niepotrzebne aluzje, półsłówka, symbole. A jednak – kiedy już można powiedzieć wszystko, okazuje się, że coraz mniej jest do powiedzenia. I coraz trudniej doszukać się w tym sensu.

Za inteligentami ciągnie się balast peerelowskich przyzwyczajęń – słomiany zapal, brak zdecydowania, rozmywanie działań w morzu słów, strach przed indywidualizmem. Bezpiecznej skryć się za jakąś maską, udawać kogoś innego, podążać za tymi, którzy prą jak buldożery. Teksty Wojciecha Młynarskiego, urzekając urodą frazy, skrząc się dowcipem, subtelną, wciąż potrzebną aluzją, nabierają dodatkowego blasku w mistrzowskiej interpretacji znakomitych aktorów (między innymi Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej, Olgi Sawickiej, Witolda Dębickiego, Gustawa Holoubka, Krzysztofa Kowalewskiego, Zbigniewa Zapasiewicza, Wiktora Zborowskiego, Artura Żmijewskiego).

Wiele przedstawień Teatru Telewizji korzystało z tekstów i przekładów pióra pana Wojtki. Dla przykładu wymienimy choćby *Samobójcę* Nikołaja Erdmana w reżyserii Kazimierza Kutza z 1988 roku z aktorską kreacją Janusza Gajosa czy sześć lat późniejszą *Kobietę zawieszoną* Simone de Beauvoir przeniesioną na mały ekran przez Andrzeja Barańskiego z popisową rolą Krystyny Jandy. Aktorka podczas swoich recitali wykonywała także piosenki z przedstawień teatralnych, chcąc je ocalić od niepamięci. – *Gdybym ich nie śpiewała, to tłumaczę Jeremiego Przybory i Wojtkę Młynar-*

skiego z „Kobiety zawiedzionej” nie usłyszałby pewnie nikt więcej. Tłumaczenia piosenek „Cyganeria”, „Pada śnieg” czy „Jest fantastycznie” są arcydziełami, które zostały zrobione do jednego spektaklu. Kiedy zszedł z afisza, zrozumiałam, że przepadną. Nagrałam koncert w radio, by je utrwalić, zatrzymać. Postarałam się, aby pozostały także w druku, w materiale dołączonym do płyty. Potem wyjechałam w Polskę z tymi koncertami – niedawno dałam setny. A śpiewam, bo lubię. Dopóki ludzie chcą mnie słuchać⁶.

Młynarski był również autorem scenariuszy i tekstów piosenek do telewizyjnych widowisk muzycznych: *Butterfly Cha-Cha* (muz. Marek Sart), *Śpiewy historyczne, Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę, Tradycyjna składanka, Ściany między ludźmi, Czy czasem tęsknisz* i do cyklu programów *Z kobietą w tytule*.

Jako człowiek teatru Wojciech Młynarski zapisał zbyt bogatą kartę, żeby to wrywkowe i subiektywne – siłą rzeczy – zestawienie przedstawić przeze mnie widzianych i niekiedy opisywanych dało pojęcie o skali jego imponujących dokonań. Teksty, jakie nam zostawił, odznaczały się zawsze niepodważalną jakością, docenianą nawet wówczas, gdy reszta widowiska mogła pozostawiać wiele do życzenia. Można to wyczytać choćby z wypowiedzi Macieja Rayzachera, wspominającego czasy Studenckiego Teatru Satyryków: – *Trudno powiedzieć, żeby [STS] jeszcze istniał po połączeniu z Teatrem Rozmaitości, którego dyrekcję powierzono Andrzejowi Jareckiemu. Zagrałem w „Cudzoziemczyźnie” Fredry (premiera: 2 marca 1974) z ciekawymi piosenkami Wojtki Młynarskiego, między innymi z tą o wronach. Na tym skończyła się moja przygoda z STS-em i Rozmaitościami*⁷.

Do obejrzanych przeze mnie przedstawień, do których Młynarski pisał teksty piosenek lub też je tłumaczył, z tak zwanego reporterskiego obowiązku – bo innego powodu artystycznego trudno było mi się w nich doszukać – wypada dopisać następujące tytuły: *Mój przyjaciel Harvey Mary Chase* w reżyserii Marcina Sławińskiego – Teatr Kwadrat (w Teatrze Komedia), Warszawa, premiera: 7 stycznia 1995; *Balada czerniakowska, czyli Boso, ale w ostrogach*, na motywach prozy Stanisława Grzesiuka, reżyseria Tadeusz Wiśniewski – Teatr Syrena, Warszawa, premiera: 14 maja 1999; *Aznavour*, recital Roberta Kudelskiego z udziałem Janusza Tylmana – Teatr Syrena, Warszawa, premiera: 18 stycznia 2004; *Hymn miłości według Edith Piaf*, recital Roberta Kudelskiego z udziałem Janusza Tylmana – Teatr Syrena, Warszawa, premiera: 18 listopada 2005.

W kunsztownej formie swoich utworów Młynarski przemycił kolokwialny, zasłyszany na ulicy język prostych ludzi. Był bystrym obserwatorem życia, dzięki czemu jego piosenki są niezwykle komunikatywne i przemawiają do każdego. Przewrotnie budowane teksty niosą szczere, klarowne przesłanie, które artysta utwierdzał swoją obywatelską postawą. Za co, bywało, zbierał cięgi. Podpisanie przez Młynarskiego Listu 101 przeciwko zmianom w konstytucji PRL spowodowało, że z początkiem roku 1976 został wpisany na „czarną listę” osób pozbawionych możliwości publicznych występów. Na powrót do artystycznego obiegu zezwolono mu po roku z okładem. Kolejne restrykcje objęły go dekadę później, w reakcji na jego rezygnację (wraz z profesorami Bohdanem Korzeniewskim i Zbigniewem Raszewskim) z udziału w Radzie Artystycznej ZASP-u. Tak wyglądała ich odpowiedź na odgórne naciski w sprawie przełamania aktor-skiego bojkotu telewizji. *Burmistrz Warszawy*,

⁶ J.R. Kowalczyk, *Od anioła i od diabła. Rozmowa z Krystyną Jandą, w ćwierćwiecze jej pracy scenicznej*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus” 2002, nr 52.

⁷ P. Szlachetko, J.R. Kowalczyk, *STS. Tu wszystko się zaczęło*, Warszawa 2014.

gen. Dębicki, wydał zakaz udzielania zezwoleń na występy Wojciecha Młynarskiego – odnotował Raszewski pod datą 13 lutego 1986 roku w swoim *Raptularzu*⁸.

Z okazji dwudziestolecia pamiętnych wyborów 4 czerwca 1989 roku Młynarski wspominał na łamach „Rzeczpospolitej”: *Pamiętam ten dzień – 4 czerwca 1989 roku. Atmosfera przed wyborami była niezwykła i niepowtarzalna. Kilkakrotnie zapraszano mnie na spotkania z ludźmi „Solidarności”, którzy kandydowali do Sejmu i Senatu. Zdarzało się, że na tych spotkaniach śpiewałem. Moja piosenka „Róbmy swoje” – z którą wielu ludzi się identyfikowało i powoływało na jej przesłanie – stała się w tym czasie hymnem. Niedługo przed 4 czerwca odbył się duży koncert w Teatrze Powszechnym w Warszawie, w którym wzięło udział kilkunastu wykonawców. Pamiętam między innymi Joannę Szczepkowską, Janka Pietrzaka. Czas był gorący, a klimat podniosły. Naładowany pełnymi nadziei oczekiwaniami. Występowaliśmy właśnie dla ludzi, którzy w tych wyborach mieli kandydować z list „Solidarności”. Był wśród nich pan Tadeusz Mazowiecki. Miałem przeświadczenie, zresztą nie tylko ja, że dzieje się coś wspaniałego i ogromnie ważnego. Wszyscy od dawna czekaliśmy na jakąś istotną zmianę. To się wyczuwało w rozmowach ludzi między sobą, w jakimś ogólnym, wspólnym kierunku patrzenia w przyszłość.*

BIBLIOGRAFIA

- J.R. Kowalczyk, *Od anioła i od diabła. Rozmowa z Krystyną Jandą, w ćwierćwiecze jej pracy scenicznej*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus” 2002, nr 52.
Z. Raszewski, *Raptularz*, t. 2, Londyn 2004.
P. Szlachetko, J.R. Kowalczyk, *STS. Tu wszystko się zaczęło*, Warszawa 2014.

Janusz R. Kowalczyk (1953, Kraków); absolwent teatrologii i filmoznawstwa UJ oraz studio scenariuszowego PWSFTiTV w Łodzi; autor i aktor Piwnicy pod Baranami (1978–1987); scenarzysta, satyryk, autor słuchowisk; recenzent teatralny „Rzeczpospolitej” (1990–2009), nagrodzony laurem im. prof. Zbigniewa Raszewskiego dla najciekawszego krytyka codziennej prasy; selekcjoner i juror festiwali teatralnych; okazjonalnie – wykładowca (Uniwersytet Warszawski – Collegium Polonicum, Akademia Teatralna – Wydział Wiedzy o Teatrze). Od 2009 redaktor w portalu Culture.pl przy Instytucie Adama Mickiewicza w Warszawie. Zajmuje się literaturą. Autor wspomnień (o kabarecie Piwnica pod Baranami i nie tylko) *Wracając do moich Baranów*, Warszawa 2012 i – wraz z Pawłem Szlachetko – *STS. Tu wszystko się zaczęło*, Warszawa 2014. Współautor zbioru portretów ludzi sceny i ekranu *Gwiazdy w zbliżeniu*, Warszawa 1995.

⁸ Z. Raszewski, *Raptularz*, t. 2, Londyn 2004.

Transformacja kraju niczego nie musiała zmieniać w postawie samego Młynarskiego. Jego twórczość – jak każdego prawdziwego artysty – wynikała z niezgody na obyczaje świata, w którym przyszło mu żyć. Jako jeden z niewielu piszących w czasach PRL-u nie musiał się tłumaczyć ze swoich ideowych opcji. Młynarski, komentując rzeczywistość, nigdy nie popełnił koniunkturalnego tekstu, dzięki czemu jego płyty z lat 60.–80. odbierane są dziś równie dobrze, jak i późniejsze. Rzeczywistość wyłaniająca się z jego tekstów mówi nam o wiele więcej o życiu codziennym w ludowej ojczyźnie niż opaste roczniki gazet z tamtych lat. Autor apelu *Róbmy swoje* pokazał, że wierność przekonaniom jest w życiu każdego człowieka o wiele ważniejsza niż ustępstwa na rzecz akurat obowiązujących, jedynie słusznych tendencji.

Jeremi Przybora w jednej z ostatnich swoich wypowiedzi dla „Rzeczpospolitej” zaliczył Wojciecha Młynarskiego – wraz z Agnieszką Osiecką i Jonaszem Koftą – do „trójcy wieszczów polskiej piosenki”. Oni właśnie w koncercie *Nastroje – nas troje* pokazali swój dorobek na scenie amfiteatru w Opolu, podczas festiwalu w 1977 roku. Uważał, że dzięki takim autorom powojenna Polska stała się „imperium piosenki na najwyższym poziomie”.

Sylvia Gawłowska

OCEAN CHYBOTLIWY AGNIESZKI OSIECKIEJ...



W 2017 roku mijają dwie dekady od kultowego już dziś dedykowanego Agnieszce Osieckiej koncertu *Zielono mi*, który odbył się podczas Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu... Ta blisko dwudziestoletnia nieobecność „ostatniej romantyczki polskiej piosenki” wśród nas powoduje, że chciałabym wspomnieć tak ważną dla polskiej kultury autorkę. Pragnę, by moim skromnym ukłonem w jej stronę stała się analiza kilkunastu tekstów w perspektywie charakterystycznych dla jej twórczości poetyckiej *oceanów*. Paradoksalnie, nie będzie tu ani *Wielkiej wody*, ani *Śpiewki żeglarskiej*. Będą za to *chybotliwe oceany* – najbardziej czułe i niejednoznaczne zarazem przestrzenie, do których wciąż zaprasza nas poezja Agnieszki Osieckiej.

Jak podkreśla Krzysztof Teodor Toeplitz: *na próbach chwytania [...] zmiennych powiewów, łapania czegoś, o czym wiadomo, że schwycić i zatrzymać się nie da, polega tajemnica jej*

[Osieckiej] *sztuki, a może także jej życia*¹. Wypowiedź ta pozwala wysnuć wniosek o istotnym elemencie konstruującym świat poetki, mianowicie – o utrwalaniu zmienności świata. Postaram się przyjrzeć kluczowym metaforom stosowanym przez autorkę do uzyskania pełnego opisu owej niestabilności. Materiał egzemplifikacyjny będą stanowić wiersze wyselekcjonowane z dwutomowego zbioru *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*.

OCEAN CHYBOTLIWY JAKO METAFORA ŚWIATA

Chybotliwe te moje oceany powszednie [...].

*Łódź moja,
Ranna,
sunie pod kątem
jak skorupa
Dyszy.
Ja dyszę²*

Konfesyjne wyznanie podmiotu lirycznego wiersza *Żegluga wielka* wydaje się intym-

¹ K.T. Toeplitz, *Zabawki Pana Boga*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 11, s. 1.

² A. Osiecka, *Żegluga wielka*, w: *też*, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, Warszawa 2009, s. 333.

nym manifestem wizji otaczającego świata. Rzeczywistość jest niestabilna, powszedniość chwiejna, a sama cierpiąca bohaterka stąpa po kruchym lodzie. Zawieszenie jej kondycji pośród chybliwości dnia powszedniego to sprawa od niej niezależna, co podkreśla słowami:

Prosto z Zatoki Tranu
/ zwanej inaczej Zatoką Dzieciństwa
przywiodło mnie
na te
bezdroża wodne³.

W przytoczonej konstrukcji składniowej wiersza istotne wydają się dwie formacje semantyczne: „przywiodło mnie” oraz „bezdroża wodne”. Obydwe sugerujące nieokreśloność, niejasność i zarazem nieskończoność. Jak pisze Grażyna Borkowska: *Osiecka ma chybotliwą wersję żeglowania. Zmęczona wysiłkiem [...] tęskni za odmianą. Sni o wybawieniu. Łatwo się zgubić w tej podróży*⁴. Zagubienie wynika z przestawionego przez Osiecką złożonego i chwiejnego obrazu świata. Jednak sama bohaterka – jako jego podrzędny element i, paradoksalnie, centrum – złożona jest „z niejednej”⁵. Na wzór świata postać mówiąca w wierszu potrafi być odważna (*śmiała*), sentymentalna (*wysyłam ci w listach suszone łzy*), ironicznie zabawna (*ubrana w koronę talentu*). Przechodzi nieustanne metamorfozy i, jak wspomina badaczka: *Radosna maskarada staje się niebezpieczną zabawą, grozi utratą substancjalnej jedności, rozplynięciem*⁶. Osiecka czytana w kontekście autobiograficznym daje się poznać jedynie z pozoru. Jej postać definiuje szeroko rozumiana niestabilność miejsca oraz

zmiennosc natury. Dotyczy to zarówno kreacji świata fikcji, jak i autokreacji w świecie realnym. K.T. Toeplitz podkreśla: *Osiecka przedstawia się różnie – jako szampańska dziewczyna z balu i porzucona kochanka lumpa, spragniona miłości podróżniczka międzynarodowych pociągów*⁶. Stąd jej bohaterom towarzyszy nieustanne przeobrażanie. Maskarada trwa mimo stwierdzenia *Los to biurokrata*⁷; mimo retorycznej wątpliwości: *Lecz kiedy los / odbierze głos / – czy warto ciągnąć bal?*⁸. Być może nieustanne metamorfozy to recepta na wyrwanie się spod sztywnych reguł nadrzędnego Losu?

Innym razem „ja” liryczne wiersza *Ocean* tak oto scharakteryzuje niestabilność świata:

A my znów w drogę. Na niepewne
Po oceanie niezyciowym⁹

W utworze tym podmiot liryczny wyjawia różnicę między wędrówką poprzez metaforyczny ocean życia a zagrożeniami wynikającymi z żeglugi w sensie dosłownym. Ta druga wydaje się tylko pozornie niebezpieczna:

Cóż ten Atlantyk ci zabierze –
Kobietę, honor, wielką grę?
Tyle, co wiatru za kołnierzem,
Tyle ci zła ocean śle¹⁰.

Jak się okazuje, faktyczne niebezpieczeństwo i prawdziwe zło tkwi w naturze ludzkiej:

Cóż ci Atlantyk zrobić może?
Tyle co biedna strachu ćma.

³ Tamże.

⁴ G. Borkowska, *Agnieszka Osiecka. Żegluga wielka*, w: *Przewodnik po współczesnej polskiej literaturze marynistycznej*, Szczecin 1989, s. 360–361.

⁵ Tamże, s. 361.

⁶ K.T. Toeplitz, dz. cyt., s. 1.

⁷ A. Osiecka, *Pieniądze na bilet*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 107.

⁸ A. Osiecka, *Gdzie kochają nas*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 370.

⁹ A. Osiecka, *Ocean*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 183.

¹⁰ Tamże.

I tylko CZŁOWIEK, księżę stworzeń –
Ten ci, kochanie, baty da¹¹.

Teza o pierwiastku dobra i zła w równej mierze konstruujących ludzką *psyche* pojawia się po raz kolejny w utworze zatytułowanym *Wilki*. Tym razem przybierając formę retorycznego pytania skierowanego do czytelnika:

Powiedz, kim jest, powiedz, kim jest
Człowiek człowiekowi¹²

Po raz kolejny opozycja metafory oceanu życia i oceanu w sensie dosłownym pojawia się w tekście utworu *Żyj, mój świecie*, gdzie podmiot liryczny wyjawia ubogość świata ludzi wobec bogactwa oceanu – rozumianego tutaj jako symbol natury w ogóle:

Ocean ma brzeg / Czerwony od zórz / maj czy grudzień.
Ocean ma sól, a cóż mają, cóż / biedni ludzie¹³

Nistałość dotyczy głównie relacji międzyludzkich. Utwór *Kołysanka noworoczna* (funkcjonujący w dwóch wersjach – z podmiotem męskim oraz podmiotem żeńskim) podkreśla ową zmienność:

Jakżeś niestały/a
W niekochaniu.
Jakże niemiłość twoja –
Krucza,
Ileż powitań –
W pożegnaniu,
Jak dobrze słyszysz, gdy nie słuchasz¹⁴.

Relacje między parterami osoba mówiąca charakteryzuje jako kruche i niepewne. Powitanie przeradza się w pożeganie, koniec staje się początkiem, rozmowa – milczeniem,

lekceważenie przeobraża się w niespodziewanie w uwagę. Ludzkie więzy, poprzez swoją nietrwałość, wpisują się w obraz chybliwego oceanu powszedniości. Ponadto towarzyszy bohaterom Osieckiej niepewność, uczucie dziwnego niepokoju:

Zaniosę mój niepokój
Do ciemnego baru [...]
Zaniosę mój niepokój do chmurnego nieba.
Zaniosę mój niepokój do zimnego domu
Pełnego sztychów i map...¹⁵

– czytamy w pochodzącym z tomiku *Za chwilę* wierszu *Niepokój*. Bez wątplenia „ja” liryczne pragnie możliwości uwolnienia się od przerażającej bezsenności sumienia, jednak pragnienie to okazuje się ledwie mrzonką. Lęk rodzi się z chybliwości, a ta staje się główną dominantą życia bohaterów poetki.

JEŻELI GDZIEŚ JEST NIEBO – ŚWIAT JAKO JEDNOŚĆ ZAKŁĘTA W WIELOŚCI

Bohaterom Osieckiej towarzyszy nieustanne zadziwienie. Bierze ono swe źródło w miłosnym zawodzie czy też w rozdźwięku między idealistycznym wyobrażeniem o życiu a rzeczywistością. Doskonale ilustruje ten stan wiersz *Jeżeli jest gdzieś niebo*, gdzie w kolejnych wersach bohaterka powtarza:

Nie wierzyłam, nie czekałam, nie przeczułam w głębi snu
Że jeżeli jest gdzieś niebo to tu, to tu. [...]
Nie czekałam, nie cierpiałam, nie przeczułam w głębi snu
Że jeżeli jest gdzieś piekło to tu¹⁶.

Owo niedowierzanie i zdumienie będące dominantą nastrojową wiersza prowadzi do poznania jedności świata. Jak się okazuje, to tu

¹² A. Osiecka, *Wilki*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 477.

¹³ A. Osiecka, *Żyj, mój świecie*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 620.

¹⁴ A. Osiecka, *Kołysanka noworoczna*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 301.

¹⁵ A. Osiecka, *Niepokój*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 652.

¹⁶ A. Osiecka, *Jeżeli jest gdzieś niebo*, w: *teżże, Nowa miłość...*, t. 1, s. 154

¹⁷ Tamże.

człowiek doznaje piekła i nieba zarazem. To pozwala nam wysnuć tezę, że Osieckiej nieobca jest manichejska koncepcja świata, a pełnia człowieczeństwa konstruuje się w dryfowaniu pomiędzy celebracją szczęścia a doznaniem cierpienia. Podmiot liryczny podkreśla przy tym swą naiwność, niewiedzę i niedowierzenie:

*Nie wiedziałam, że tak blisko jest to wszystko,
To wszystko o co chodzi
Nie wiedziałam, że tej zimy zatańczymy [...]
Nie wiedziałam, że tak można, tak, bez tchu [...]
Nie wiedziałam, że ja także będę Ewą [...]
Nie wiedziałam, że się serca tak ostudzą [...]
Nie wiedziałam, że odfrunie, co się rzekło [...]*¹⁷

Anaforyczne „nie wiedziałam” idzie w parze z nieustającą zmiennością rzeczy i metamorfozą sytuacji, w jakiej przyszło się znaleźć bohaterce. Jednak właśnie tę niestabilność można określić pełnią i jednością rzeczy. Przestrzeń rajską i piekielną istnieje dla Osieckiej tylko w wymiarze tu i teraz. Niebo-piekło ma charakter namacalny – co ilustruje postawa podmiotu lirycznego wiersza *Czarne perfumy*, gdzie te dwie antynomiczne płaszczyzny odzwierciedlają atmosferę damsko-męskiej gry:

*Moje warunki dawno znasz
Na pokuszenie zawieź nas,
W niebo-piekło z nami zagraj raz [...]*¹⁸

Podobne porównanie stosuje poetka w utworze *Nie wybaczaj*:

*Tej zabawy w piekło-niebo / tak już nienawidzę [...]*¹⁹

Analogiczne skojarzenie pojawia się w puencie utworu pt. *Pismo*:

[...] *daj mi pół piekła i ćwiartkę nieba*²⁰

Wynikają one zapewne z dojrzałości podmiotu mówiącego i świadomości skomplikowania natury ludzkiej, która – niepozbawiona wad – staje się gwarantem antagonistycznych doznań. Z tych właśnie pobudek bohaterka wiersza *Ja mam szczęście do wszystkiego* powie:

*Ja mam szczęście do wszystkiego,
Do dobrego i do złego*²¹

Zaś innym razem nachodzi ją refleksja:

[...] *bo przecież im piękniej, im piękniej gram,
Tym bardziej
Miłości nie mam*²².

Zamyślenie nad pierwiastkiem cierpienia prze-rodzy się w dojrzałą świadomość złożoności człowieczeństwa. Stąd doświadczona bohaterka wiersza pt. *Kamień z serca* będzie pokornie prosić Stwórcę nie o ułatwienie, ale trud życia:

*Ten kamień, który w sercu noszę,
Pozostaw mi Panie [...]
Daj,
Bym jak konik polny
Z bólu dźwięczała wśród nocy [...]
Dziś mi, po latach tyłu
Nie plaster daj, lecz... kamyk.
Nie pozwól z gorączki tej powstać,
Nie kuruj zapomnieniem*²³.

Świat Osieckiej nie jest ani czarno-biały, ani jednokolorowy. Paleta jego barw to nie tylko cykliczność pór roku. Ten rodzaj złożoności autorka niejednokrotnie formułuje w sposób lekki i pozornie beztroski:

*Kolory razem połączone
W przeroźnym mogą być humorze.
Jeśli tańczą rozbawione,
To karuzelą są lub morzem.
Kiedy kolory płaczą,
Tęczę na niebie się rozpalą [...]
Możesz kolory zrywać co dzień...*²⁴

Innym razem podkreśla ową złożoność obrazem sinusoidy szczęścia i nieszczęścia:

*Czasem się strzela z automatu,
A czasem szczęścia w życiu brak,
Czasem się imponuje światu,
Czasem się żyje byle jak*²⁵

Czas cierpienia i niepowodzeń określany bywa w tekstach poetki poprzez analogię do pór roku. Szczęście i miłość będą kojarzone z latem oraz wiosną (*Ja jeszcze z wiosną się rozkręczę / ja jeszcze z wiosną się roztańczę*²⁶). Opuszczenie czy rozstanie wpisuje poetka w aurę jesienną (*pod jesień kochasz mnie mniej*²⁷), zaś umieranie – kojarzy z zimą:

*Od czasu do czasu jest zima,
Raz na rok, albo i dwa*²⁸.

Postawioną przez mnie tezę podkreślają słowa cytowanej uprzednio badaczki: *Rytm funkcjonowania przyrody – a tym samym i los ludzkiego życia – odpowiada boskim planom funkcjonowania świata, gdzie po każdej kolejnej apokalipsie następuje odrodzenie [...]*²⁹. Świadomość niestabilności życia przynosi w rezultacie oswojenie i akceptację, stąd poprawne stwierdzenie podmiotu:

*Nie narzekajmy na klimat
I bierzmy, co los da*³⁰.

Jedność świata według Osieckiej bezsprzecznie opiera się na jego skomplikowaniu, stąd złożoność życia opisuje, używając niekiedy zabiegów animizujących:

*Życie nie stawia pytań,
[...]
Czasem zębami zgrzyta,
A czasem lasi się jak pies*³¹.

PRZETAŃCZONE DNI – TANIEC JAKO METAFORA ŻYCIA

Złożoność świata i życia to dla poetki jeden z najistotniejszych problemów. Nie bez przyczyny wykorzystuje utrwaloną w literaturze metaforę życia jako tańca. Osiecka oddając hołd życiu nawołuje czytelnika: *na bal, marsz na bal!, tańcz, póki żyjesz*. Powstały w latach 80. tekst piosenki *Niech żyje bal!* to sztandarowy przykład zachwyty i przerażenia życiem. To przecież:

*Manna, hosanna, różaniec i szaniec
I jazda, i basta, i stop*³².

Metafora ta jednoczy w sobie złożoność i wielość świata. Wir życia, podobnie jak wir tańca, nie trwa długo i, jak podkreśla podmiot mówiący wiersza: *drugi raz nie zaproszą nas wcale, nie grają na bis, chociaż żal*. Zatem taniec życia jest niepowtarzalny. I choćby z tej przyczyny życie zachodu jest warte. Odwieczny teatr świata przekształcony przez autorkę w salę balową posiada jedną perspektywę moralną

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Osiecka, *Czarne perfumy*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 521.

¹⁹ A. Osiecka, *Nie wybaczaj*, w: *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2, Warszawa 2009, s. 341.

²⁰ A. Osiecka, *Pismo*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 320.

²¹ A. Osiecka, *Ja mam szczęście do wszystkiego*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 28.

²² A. Osiecka, *A jeśli*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 289.

²³ A. Osiecka, *Kamień z serca*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 298.

²⁴ A. Osiecka, *Kolory*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 31.

²⁵ A. Osiecka, *Na początek mówi się mama*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 97.

²⁶ A. Osiecka, *W złotych promieniach liści*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 281.

²⁷ A. Osiecka, *Już pora smażyć konfitury*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 379.

²⁸ A. Osiecka, *Sypie śnieg*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 41.

²⁹ I. Kiec, *Złodziejże szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000, s. 31.

³⁰ A. Osiecka, *Sypie śnieg...*

³¹ A. Osiecka, *Życie nie stawia pytań*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 506

³² A. Osiecka, *Niech żyje bal*, w: teże, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 77.

–rzeczą istotną jest nie liczba przetańczonych lat, lecz sposób stawiania tanecznych kroków i jakoś tanecznych uniesień.

Bale, tańce, maskarady stają się tematem wielu tekstów Osieckiej. *Piosenka o maskaradzie* podejmuje problem maski, jaką człowiek zakłada w zależności od sytuacji, otoczenia. Jak pokazuje autorka – w świecie, w którym maska to nieodłączny rekwizyt człowieka, nikt nie ma prawa do autentyzmu. Wszak tylko ten, który za prostego człowieka przebrany pozostaje smutnym wyjątkiem. Pojawia się tu również charakterystyczna dla poetki technika wydobywania gorzkiej, uniwersalnej prawdy spod błahej konstrukcji utworu. Tę umiejętność autorki celnie komentuje Jarosław Klejnocki: *To artystka [...] potrafiąca oddać – mówiąc językiem Jospheha Conrada – „sprawiedliwość widzianemu światu” w formie jakby nieco niedbalej, pozornie bez troskiej*³³. Doskonałym przykładem owej pozornie bez troskiej formy, idącej w parze z tematyką balu i maskarady, jest wiersz *Karnawał raz w życiu*. Jak podkreśla pomiot liryczny, każdy ma prawo do radości i szczęścia, bez względu na status materialny czy pochodzenie:

*Każdy w życiu ma karnawał
I pan, i stróż. [...]
Gdzieś na dnie dna też bal wielki trwa.
Każdy w życiu ma karnawał –
I ty, i ja*³⁴.

Wśród świętujących znajdujemy całą plejadę szczęśliwców i „nieszczęśliwców”, którzy posiadają to samo prawo do cieszenia się życiem:

*Niekochani i kochani,
Odrąceni i wybrani,
Lokatorzy cudzych marzeń,*

*Bohaterzy wielkich zdarzeń,
Dzieci ziemi nieserdecznej,
W samotności niebezpiecznej,
Raz rozplacmy się jak baba,
No i basta, i karnawał*³⁵.

W los postaci rwących się do tańca na tym jedynym i niepowtarzalnym balu z góry zostały wpisane: cierpienie, radość, zwątpienie i samotność. Stąd taniec jako metafora w świecie Osieckiej oznacza jednocześnie miłość, życie i śmierć. Bohaterka utworu pt. *Cygański bal* doprasza się wspólnego tańca:

*Tańcz ze mną, tańcz,
Porwij mnie i nieś,
Tańcz ze mną, tańcz,
Póki wzywa pieśń*³⁶.

Wir tańca sprawia, że wszystkie elementy otaczającego świata zostają zanimizowane – ogień to tańczący kwiat, ogień wiruje jak mak; krąży wina dzban. Metaforyka stosowana przez autorkę dynamizuje opisywaną rzeczywistość. Innym razem taniec przeobraża się w *dance macabre*. Śmierć czarnogęba, czarno-sina bardzo pięknie się wygina, na dancinгах czarnych wyje³⁷. Tańce, o których pisze poetka, mają ponadto wartość sentymentalną. Należy tu wymienić utwory pochodzące z tomiku *Tańce nie tylko polskie*, między innymi: *Mój pierwszy bal* – wspomnienie czasów szkolnych, *Konieczny* – pisany w hołdzie dla zmarłego ojca – Wiktor Osieckiego oraz Marka Hłaski, *Odbijany* – poświęcony pamięci Brunona Jasińskiego, *Pa, pa, paryski walczyk* – upamiętniający moment rozstania z ukochanym, *Sopockie bolero* – echo czasu spędzonego w sopockim Grand Hotelu czy kokieterijne *Tygrysie tango*. To nieliczne z kilkunastu tytułów, które manifestują przy-

³³ Zob. J. Klejnocki, *Wstęp*, w: A. Osiecka, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 8.

³⁴ A. Osiecka, *Karnawał raz w życiu*, w: *też*, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 156.

³⁵ Tamże.

³⁶ A. Osiecka, *Cygański bal*, w: *też*, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 53.

³⁷ A. Osiecka, *Dance macabre*, w: *też*, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 59.

wiązanie Osieckiej do symboliki tańca. Jej skojarzenia są daleko szersze i detaliczne. Dany taniec wiąże poetka z konkretną sytuacją.

Interesująca jest także koncepcja tańca solo. Taki taniec może oznaczać bunt, indywidualizm, a zarazem szaleństwo i odrzucenie. Wieloznaczność takich interpretacji doskonale przedstawia wiersz *Wariatka tańczy*. Z jednej strony, jak pisze Izolda Kiec: *Warunkiem uczestnictwa w balu jest odnalezienie partnera do zabawy – samotny taniec to szaleństwo, to gest wariatki wirującej w czerwonej poświacie, z czerwona udręka w sercu*³⁸. Podobną tezę stawia Monika Wojciechowska twierdząc, że: *Samotny taniec w czerwonej poświacie to figura samotnego życia [...]*. Obydwie interpretacje eksplikuje fragment:

*Szalona wiruje chusta,
Szalone wirują usta [...]
Czerwona na niej sukienka,
Czerwona w sercu udręka,
Taką to by na stos,
Na co jej dumny los!*³⁹

Należy jednak zauważyć, iż szaleństwo tańczącej ma charakter nie tyle zaburzenia umysłowego lub deklaracji samotności, co raczej bun-

tu i demonstracji indywidualizmu. Podkreślają to słowa podmiotu lirycznego, który, postawiony w sytuacji obserwatora zdarzeń, daje czytelnikowi ich wnikliwie świadectwo:

[...] *wariatka, ech,
Nie patrzy do lustra
[...] wariatka, ech,
Przed losem nie klęka.
Warkocz jej
Płonie już,
Dookoła złoty kurz,
a wariatka jeszcze tańczy...*⁴⁰

Podsumowując, należy zauważyć, że obraz świata buduje Osiecka za pomocą trzech popularnych w literaturze i sztuce metafor. Ocean, taniec oraz piekło-niebo – te trzy przestrzenie semantyczne stanowią o wnikliwości i obserwacyjnej wrażliwości poetki. Wszystkie razem i każda z osobna wyrażają zachwyt i egzystencjalny lęk. Dopiero w takiej perspektywie świat wydaje się być pełnią, a jednak pełnią nigdy nie poznana do końca. Stąd sceptyczna refleksja autorki: *właściwie nic się nie wie, / nic się nie wie do końca, / pewności brak nam bardzo*⁴¹. Jednak dopiero doświadczenie zmienności losu i świata pozwala osiągnąć pełnię człowieczeństwa.

BIBLIOGRAFIA

- Borkowska G., *Agnieszka Osiecka. Żegluga wielka*, w: *Przewodnik po współczesnej polskiej literaturze marynistycznej*, Szczecin 1989, s. 360–361.
Kiec I., *Złodziejże szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000, s. 31.
Klejnocki J., *Wstęp*, w: A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, Warszawa 2009.
Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1–2, Warszawa 2009.
Toepflitz K.T., *Zabawki Pana Boga*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 11, s. 1.

³⁸ I. Kiec, dz. cyt., s. 26.

³⁹ A. Osiecka, *Wariatka tańczy*, w: *też*, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 117

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ A. Osiecka, *Właściwie nic się nie wie*, w: *też*, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 121

KARIN STANEK: PIOSENKA O WARKOCZACH



Pierwszą – i być może jedyną? – dziewczyną polskiej piosenki była Karin Stanek. Jedyną, bo bigbit (big beat) uczyniła stylem życia, własną filozofią istnienia – nie tylko na scenie, także poza nią. I za tę wierność zapłaciła wysoką cenę. Wygnania i samotności. Bo jej ukochana muzyka okazała się dla polskich nastolatków modą jedynie, młodzieżową przygodą, ale przede wszystkim – zabawą dla chłopców, która ewoluując w stronę „prawdziwego” rocka, ujawniała swe seksistowskie oblicze, pogardę dla kobiet – traktowanych przedmiotowo, wyłącznie w roli obiektu seksualnego. Muzykę – zwaną niegdyś młodzieżową – tresowano w następujących po epoce bigbitu dekadach w zapomnieniu o młodzieńczych, spontanicznych wystąpieniach głoszących równość i wspólnotę, utwierdzano w odmowie kobietom prawa do własnej twórczej ekspresji w przestrzeni rockowej sceny.

Historia Karin Stanek, urodzonej w połowie lat 40. ubiegłego wieku bytomianki, to historia niezwyklej kariery, która rozpoczęła się w 1962 roku, kiedy nastoletnia dziewczyna, zmuszona przerwać naukę, by pomóc mamie w wychowaniu kilkorga rodzeństwa i w utrzymaniu domu, pracująca jako goniec w jednym z miej-

scowych przedsięwzięciach, wzięła udział w zorganizowanym przez zespół Czerwono-Czarni przesłuchaniu młodych talentów. Zaśpiewała swój popisowy numer *Hulla Tutulla*, a potem jeszcze *Tutti Frutti Little Richarda* oraz *Jimmy Joe* – już za moment swój pierwszy ogólnopolski przebój – i tego samego dnia otrzymała angaż do najpopularniejszej wówczas grupy bigbitowej prowadzonej przez Franciszka Walickiego. Specyfiką zespołu była ciągła obecność w nim kilkorga wokalistów i wokalistek. Oprócz Karin Stanek śpiewali w Czerwono-Czarnych między innymi: Marek Tarnowski, Michaj Burano, Toni Keczer, Henryk Fabian, Wojciech Gąssowski, Jacek Lech, no i dziewczyny – Helena Majdaniec oraz Kasia Sobczyk. Wykonawcy rywalizowali o piosenki, ten, kto trafił w przebój, był ulubieńcem publiczności – występował najwięcej. Ale początkowo ta rywalizacja nie miała w sobie nic z destrukcji, przeciwnie – integrowała artystów, a głównie zapewniała dobrą zabawę razem z publicznością. Dopiero z czasem, gdy wykrystalizowały się osobowości sceniczne, a wraz z nimi gwiazdorskie ambicje – zespół zaczęła toczyć choroba. To jednak był już koniec dekady, który zbiegł się z wygaszaniem przez władzę bigbitowego buntu i z dojrzewaniem wczesnej młodzieży, którą pochłaniało codzienne życie:

praca, dom, wychowywanie własnych dzieci... Artystka próbowała jeszcze występować z innymi zespołami (z czeskim The Samuels i z poznańską kapelą Schemat), wreszcie zdecydowała się na solową karierę, ale trudności, jakie przed nią piętrzone, wymusiły w połowie lat 70. decyzję o wyjeździe na stałe do Niemiec – gdzie od kilku lat mieszkała najbliższa rodzina piosenkarki. Karin wróciła do mamy... Nigdy nie stworzyła własnego domu, nagrywała niemiecko- i anglojęzyczne piosenki, występowała jako Baby Gun albo Cora Gun z zespołem Blackbirds, ale nie potrafiła żyć bez swojej – polskiej – publiczności. Wracała do niej od 1991 roku, czyli od pierwszego wielkiego koncertu retrospektywnego rodzimego bigbitu, zorganizowanego przez Franciszka Walickiego w sopockim amfiteatrze. Została wierna piosenkom młodości aż do końca, do samotnej śmierci w 2011 roku, w niemieckim miasteczku Wolfenbüttel.

Anna Kryszkiewicz, menedżerka Karin Stanek, tak wspominała pierwsze po piętnastu latach niewidzenia spotkanie piosenkarki z fanami, już dorosłymi, doświadczonymi przez życie, pokaleczonymi codziennością, zawiedzionymi albo zauroczonymi polską transformacją, teraz – ponownie zjednoczonymi w bigbitowym rytmie:

Karin wybiega na scenę, na widowni zrywa się burza braw. Podbiega do mikrofonu i kłania się, kłania, a brawa nie gasną. Publiczność wita Karin długo i gorąco, bez krzyków, tylko te długie, niegasnące brawa. Karin stoi przed mikrofonem bez ruchu, zdumiona, zaszokowana. [...] trzyma w jednej ręce gitarę, drugą unosi do twarzy i zakrywa oczy. Płacze.

Siedzę na widowni i rozglądam się wkoło, nikt nic nie mówi, jedni płaczą wraz z nią, reszta ma szklane oczy. W tym zawarta jest cała tragedia Karin, tragedia minionych lat spędzonych na obczyźnie. Tej sceny nie zapomni

chyba nikt, trwa bardzo długo. Dopiero po wielu minutach Karin odzywa się do mikrofonu jeszcze niepewnym głosem: „Dziękuję, dziękuję, jesteście najukochańszą, najlepszą publicznością na świecie. Nikt nigdzie nie potrafił mnie tak witać, jak wy”.

I znów brawa, tym razem radosne, z okrzykami. Karin jest szczęśliwa. Zespół zaczyna grać i Karin śpiewa głębokim, silnym głosem: „O Jimmy Joe, ja kocham ciebie”. I znów brawa. Publiczność bawi się razem z nią, śpiewają wszyscy razem. Wokół mnie 40-latk, a może i 50-latk śpiewają zawzięcie „O Jimmy Joe, ja kocham ciebie”. To jest istny szal, tego się nie da opisać, to trzeba przeżyć. [...]

Karin się kłania i kłania, konferansjerzy stoją bezradni, a kilkutyśyczna widownia Opery Leśnej wzywa Karin, aby śpiewała dalej. [...] Karin robi krótką próbę na scenie i po chwili zaczyna „Jedziemy autostopem”. Tego brakowało publiczności. Wszyscy śpiewają razem z nią, szaleją, tańczą. Czysty obłęd. Zapomnieli o swoich latach, mają znów 18 lat i jadą z Karin autostopem¹.

Pierwsza idolka polskiej młodzieży nie chciała przyjąć do wiadomości dorastania i związanych z nim dramatów, konformizmów i zdrad pokolenia. Została na zawsze nastoletnią bytomianką, która wierzyła w marzenia, w przyjaźń, w to, że kobieta ma takie same prawa jak mężczyzna – w życiu prywatnym i w publicznej działalności. Grała na swojej ukochanej gitarze, nie widząc w tym gestu zawłaszczenia należącego do mężczyzn instrumentu, atrybutu zapewniającego dominację w świecie męskiej muzyki. Przeciwnie – dla Karin był to znak pokoleniowej jedności – sposób na umacnianie wspólnoty młodych dziewcząt i chłopców:

Z początku było nas bardzo mało, jak dobrych rymów w piosence. Chłopcy! Dziewczęta! Radio podało: jest nas już trzysta tysięcy!

¹ K. Stanek, *Malowana lala*, współopr. A. Kryszkiewicz, Warszawa [1993], s. 6–7.

*Chłopcy! Dziewczęta! Któż nam się oprze,
aż trudno temu dać wiarę,
właśnie sprzedano – radio podało –
Trzystutysięczną gitarę.*

*Trzysta tysięcy gitar nam gra,
żyć – nie umierać!
Trzysta tysięcy gitar co dnia,
żyć – nie umierać!*

*O tych gitarach każdy z nas śnił
i forszę zbierał.
Trzysta tysięcy woła od dziś
żyć – nie umierać!*

*Życie jest piękne, życie ma smak,
więc nie martw się, no i kwita.
Kto z nas się oprze, kiedy mu gra
trzysta tysięcy gitar.*

*Trzysta tysięcy gitar nam gra,
żyć – nie umierać!
Trzysta tysięcy gitar co dnia,
żyć – nie umierać!*

Wspólnota dziewcząt i chłopców z gitarami budowana była na poczuciu pokoleniowej i kulturowej odrębności. Na emocjach, które najlepiej wyraża nowa muzyka – gitarowe akordy, elektryzujący głos frontmana (frontmenki) i ekspresja ciała, nareszcie uwolnionego z więzienia dobrych manier, na zachłyśnięciu radością i urodą życia. Przede wszystkim – na potrzebie bycia wolnym i niezależnym od schematów, od egzystencji podobnej do tej, jaką wiodą rodzice. Na przeczuciu istnienia lepszego, piękniejszego, twórczego świata. *Czułam, że chcę grać* – wspominała po latach swe zauroczenie grą na gitarze Karin Stanek – *że muszę, że siedzi we mnie coś, co może się wyzwolić właśnie dzięki tej gitarze*³. Coś – czyli

nieskrępowanie w wyrażaniu własnych uczuć i postaw. To od tej chwili właśnie nowa muzyka stanie się dla każdej kolejnej generacji młodych ludzi orężem buntu, wyrazem niezgody na to, co zastane. Jaka szkoda, że tylko ten jeden jedyny raz dziewczęta i chłopcy wspólnie głosili pokoleniowe prawdy z bigbitowej sceny. W oficjalnej wersji piosenki *Chłopiec z gitarą* dziewczyna z gitarą śpiewała:

*Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Chcę przez życie śpiewając razem iść.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Może mnie o rękę prosić choćby dziś.
Z nim by było szczęście moje,
Dwie gitary i nas dwoje –
To marzenie w sercu budzi niepokoje.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Ja zawrócę mu gitarę, a on mnie.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą,
Chłopca z gitarą chcę.*

*Były bajeczki o pannie do wzięcia,
O córce monarchy co chciała mieć księcia.
Lecz ja nie jestem córką króla,
Więc tytuł księżęcy mnie nie rozczula.
Choć by się znalazł królewicz czy książę,
Ja nigdy na pewno z nim życia nie zwiążę,
Chyba że oprócz tytułu by miał
Gitarę i na niej grał.*

*Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą...
Każdy z gitarą byłby dla mnie parą
Więc para najlepsza – gitara i ja!*

Była jeszcze nieoficjalna wersja tej piosenki, albo jej ciąg dalszy, którego w 1963 roku nie pozwolono Karin śpiewać podczas festiwalu w Opolu ani nagrać w radiowym studiu. Nie chodziło nawet o żarty z oficjalnej, wysokiej kultury i jej rodzimych nobliwych przedsta-

wicieli, ale o wyraźny, choć dowcipny, gest sugerujący, że to ona – niska, pogardzana przez rzekome elity kultura, tu reprezentowana przez dziewczynę z gitarą, rości sobie prawa do tego, by dyktować warunki wspólnej egzystencji, a zwłaszcza – sposoby i metody wywierania wpływu na młodych ludzi, bo to o nich przecież toczyła się cała kulturowa batalia lat 60.:

*Gdy mi się Breza⁵ oświadczy, lub Dygat⁶,
To z góry im powiem, że zbędna fatyga,
I nic nie wskóra sam Putrament⁷,
Choć znany mi z pism jego temperament.
Gdy przez Waldorffa⁸ list prześle Wodiczko⁹,
Nic z tego nie będzie, nie splonie mi liczko.
Chyba, że każdy z tych panów by miał
Gitarę i na niej gra!*

*Breza z gitarą byłby dla mnie parą,
Może mnie o rękę prosić choćby dziś!
Dygat z gitarą byłby dla mnie parą,
Miałby przy goleniu jeszcze jedną myśl!
Ale Waldorff i Putrament
Wielki by podnieśli lament
I uciekli z Brezą za Spizową Bramę¹⁰...
Każdy z gitarą byłby dla mnie parą
Niech piosenki dla mnie śpiewa
Dla mnie gra!¹¹.*

Nie mogło być zgody decydentów na ów gest podporządkowania wysokiej kultury piosence, bigbitowemu rytmowi, nastoletniej gwiazdce estrady. Mechanizm opresji bowiem działał wyłącznie w jedną stronę – o czym boleśnie przekonała się młoda dziewczyna, w ciągu całej swej kariery traktowana protekcyjnie, wyśmiewana z powodu nie najlepszej dykcji,

mało ambitnego repertuaru, scenicznego image'u. Nazywana „smarkulą”, „dziewczynką z warkoczykami”, „pacynką”, „maskotką”, „dynamitem z przedszkola”, „sekskapiszonem”, wreszcie – „malowaną lalą”. Taki zresztą tytuł – *Malowana lala* – nosi jeden z największych przebojów piosenkarki i jedyna biografia Karin Stanek, napisana przez nią we współpracy z menedżerką Anną Kryszkiewicz, a wybór ów wydaje się jednym z największych nieporozumień w artystycznym życiorysie wokalistki. Trudno zrozumieć decyzję autorek dotyczącą tytułu książki, skoro sama Karin wspomina historię wykonania piosenki autorstwa Marka Sarta (muzyka) i Andrzeja Białusza (tekst) podczas festiwalu w Sopocie w 1962 roku następująco:

Najważniejszą sprawą była piosenka. Co będę śpiewać? I tu raptem, niespodziewanie zaczęły się przykre sprawy. Otóż na pierwszej próbie, w Warszawie, zaproponowano mi piosenkę „Malowana lala”, która była już przedtem wykonywana przez kwartet wokalny (nawet w programach telewizyjnych), ale przeszła bez echa, jakoś nikt nie zwrócił na nią uwagi. Zespół sprzeciwił się dość ostro, wręcz nie chciał jej opracować, twierdząc, że jest zła, nie w ich stylu – po prostu nie podobala się. [...] Spór trwał dość długo, wreszcie doszli jakoś do porozumienia między sobą i zdecydowano, że będę śpiewała jednak „Malowaną lalę”, ale opracowaną w stylu beatowym. Wszyscy śmiali się z tej piosenki, na czele z Heleną [Majdaniec – I.K.], dzięki czemu obrzydzili mi ją dokumentnie. No, ale cóż ja mogłam tu działać? Musiałam śpiewać to, co mi przydzielili!¹².

Jest w 903. numerze „Przekroju” z 29 lipca 1962 roku satyryczny rysunek Kazimierza Wiśniaka, ilustrujący festiwalowe wspomnie-

² W. Młynarski, K. Dzikowski (śl.), M. Sart (muz.), *Trzysta tysięcy gitar*, za: LP Czewono-Czarni, Czerwono-Czarni, Muza XL 0352, 1966.

³ K. Stanek, dz. cyt., s. 15.

⁴ W. Patuszyński (śl.), J. Janikowski (muz.), *Chłopiec z gitarą*, za: CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*, Polskie Nagrania Muza PNCD 1275, 2009

⁵ Tadeusz Breza (1905–1970) – pisarz, eseista i dyplomata.

⁶ Stanisław Dygat (1914–1978) – pisarz, felietonista i autor scenariuszy filmowych.

⁷ Jerzy Putrament (1910–1986) – pisarz, publicysta i działacz polityczny, poseł na Sejm pierwszej i drugiej kadencji z ramienia PZPR.

⁸ Jerzy Waldorff (1910–1999) – pisarz, krytyk muzyczny i działacz społeczny.

⁹ Krzysztof Wodiczko (ur. 1943) – artysta wizualny i teoretyk sztuki.

¹⁰ *Spizowa brama*. *Notatnik rzymski* – obszerny esej napisany przez Tadeusza Brezę w formie dziennika w roku 1960.

¹¹ K. Stanek, dz. cyt., s. 84.

¹² Tamże, s. 59–60.

nia Jerzego Afanasjewa zatytułowane *Ach, te śliczne szansonetki! czyli sopockie li-li – la-la*. Na rysunku widać wystrojone, ufryzowane diwy mizdrzące się przed zwierciadłem, przed mikrofonem albo triumfalnie obnoszące swój sceniczny sukces. Wszystkie śmiertelnie poważne, zanurzone we własnej wielkości i sztuce, celebrujące prywatne ego. Malowane lale... Wśród nich wyróżnia się jedna postać: niewysoka dziewczyna, uśmiechnięta pieguska z warkoczami związanymi wielką wstążką, ubrana w wąskie spodnie, trzymająca w rękach gitarę. Wcale nie jest malowana. I wcale nie przypomina lali! Karin... Potwierdzają ów wyraźny kontrast fotografie uczestniczek konkursu zamieszczone obok rysunku, a i tekst Afanasjewa, który wspomina, że spośród polskich wokalistek oprócz Stanek wystąpiły w Sopocie Sława Przybylska i Violetta Villas: *Sława Przybylska była zamysłona jak księżyc. Violetta Villas śpiewała jak ptak na gałęzi, trzepotała skrzydłami i płakała jak ptak*¹³. To dość typowy obrazek piosenkarki lat 60. – sporo melancholii, nostalgii, łez, dystygowanego piękna. I dopiero wtargnięcie na estradę Karin Stanek przełamuje ów stereotyp:

*A potem jak wyskoczył malutki krasnoludek Karin Stanek, dziewczynka ze złotymi rogami, jak nie kropnie!, jak na rogi nie weźmie i zacznie bósć!, gitarę machać i hej siup swoje góralskie „malowane baby” śpiewać, że kamery telewizyjne poczęły z radości ogonem merdać. A warkocze to miała takie jak ogonki od kota, którego ciocia była myszką, a ta myszka miała wujka, który był kotem. Jasne?*¹⁴

Ciekawe, że Afanasjew zmienia w swoim tekście „malowaną lalę” na „malowaną babę”. Każde z tych określeń, choć oba pejoratywne i lekceważące, znaczy coś innego. *Słownik języka polskiego* podaje, że związek frazeologiczny

‘Stać, siedzieć itp. jak malowana lala’ oznacza stać, siedzieć itp. *bezmyślnie, bez ruchu, nie reagując na nic*¹⁵. Baba natomiast to wśród kilku różnych – mało kobietom przyjaznych znaczeń – także baba-jaga i baba-jędza, czyli *postać bajkowa uosabiająca zło; czarownica, wiedźma, oraz Herod-baba, czyli kobieta zwykle potężnej budowy, despotyczna*¹⁶. Pomijając nieścisłości tych definicji, warto odnotować, że krytyk musiał dostrzec w młodziutkiej Karin tę siłę, której nie posiadały jej starsze koleżanki – zdolność do samodzielnego działania. Spontaniczność, naturalność i szczerość, porywające tłumy. Niezlomność – która pozwalała ocalić indywidualność w natłoku zakazów, nakazów, dobrych rad, wychowawczych metod, nagród i kar rozdzielanych przez starszych, lepszych i mądrzejszych. Znakiem młodzieńczej, konsekwentnej postawy Karin były wspomniane przez Afanasjewa, widoczne na rysunku Wiśniaka charakterystyczne warkocze, które artystka zaplatała aż do śmierci – jako symbol niewinności, dziewczęcości, ale z czasem – także jako znak uwięzienia w schemacie, uwikłania w przeszłość, w ściśle splecionych konwencjach obowiązujących kobiety w domu, w procesie edukacji, na scenie. Karin Stanek nie chciała się poddać rytuałom dorosłości – symbolicznym oczepinom, podczas których dziewczynie obcinano warkocze na znak jej wejścia w dorosłość. Co nie znaczy, że kreatory ówczesnej sceny muzycznej nie próbowali jej do tego nakłonić, pozbawić wpływu na uwielbiających ją młodych fanów, nauczyć pokory, uległości, pokazać, jakie jest miejsce młodej kobiety w społecznej rzeczywistości. W latach 70., gdy kończyło się obowiązywanie w poprzedniej dekadzie przyzwolenie na „mocne uderzenie” rodzimych rockandrollowców, na różne sposoby dawano do zrozumienia młodym ludziom, że oto pora spoważnieć,

zejść ze sceny, a już na pewno – wyposażyć swój wizerunek w atrybuty dorosłości. Nie oszczędzono Karin ani pomówień, ani kar: zamkniętych drzwi studiów nagrań, odwołanych koncertów i udziałów w telewizyjnych programach, nieprawd recenzentów, kpin oraz zdrad redaktorów, krytyków, a nawet koleżanek i kolegów z tak zwanego środowiska¹⁷. Po upływie dwudziestu lat, wciąż z żalem, piosenkarka wspominała:

*Znaleźli się nawet tacy, którzy dawali mi „doskonałe, życziwe” rady, a więc przede wszystkim, żebym zmieniła styl – muzyka sentymalna, łzawa, albo awangardowa, muzyka „podziemia”. A znalazł się nawet ktoś, kto obiecał wziąć mnie do swojego programu telewizyjnego, ale powinnam być zupełnie inna, a więc założyć długą suknię, rozpuścić włosy lub spiąć w poważny kok i z powagą i statecznością odśpiewać jakąś tragiczną piosenkę – chyba o zawiedzionej miłości. Miałam przestać już być dziewczyną, a stać się kobietą! Na siłę! Nie wypadało mi powiedzieć wprost, co o tym myślałam, ale potem aż popłakałam się ze śmiechu, kiedy w wyobraźni zobaczyłam siebie w takiej roli. Więc chciano mi odebrać to, co było we mnie inne, co było tylko moje, co odróżniało mnie od innych piosenkarek. To równało się zniszczeniu mnie! O nie, na to sobie nie pozwoliłam, pozostałam taka sama jak zawsze, żywa i wesoła [...]*¹⁸.

Nie chciała stać się kobietą, bo taka przemiana oznaczałaby negację całego jej dotychczasowego świata – wszystkiego, w co wierzyła, czym dzieliła się ze swoją publicznością. Także zatem w piosence dała wyraz przywiązaniu do dziewczęcej fryzury jako znaku młodości, niczym nieskrępowanej wolności, nonkonformizmu i wierności – sobie:

*Warkocze moje, gdy wam śpiewam,
w rytm twista się gną,
w piosence każdej pomagają mi.
Warkocze moje, jak widzicie,
potrzebne mi są,
choć z warkoczyków niemal każdy drwi:
Niemożny warkocz, warkocz, warkocz –
– powiadają,
zetnij warkocz, warkocz –
– doradzają,
po co do warkoczy się wtrącają –
– któż to wie.
Niejednych kluje w oczy urok tych warkoczy,
o warkocze cały bój się toczy.
Ja nie zetnę jednak mych warkoczy,
nie.*

*Warkocze moje, kiedy tańczę,
w rytm tańca się gną,
więc w tańcu także pomagają mi.
Warkocze moje i do tańca
potrzebne mi są,
co mnie obchodzi,
że z nich każdy drwi.*

*Niemożny warkocz, warkocz, warkocz...*¹⁹

Oprócz gitary i warkoczy charakterystyczną cechą scenicznego wizerunku Karin Stanek były... spodnie, a do nich – najczęściej wygodne, odpowiednie do tańca balerinki oraz biała bluzka (czasem kolorowy sweterek). To był widok niezwykle w 1962 roku (czyli w momencie debiutu Karin Stanek w zespole Czerwono-Czarni) – młoda dziewczyna w spodniach zamiast grzecznej spódniczki²⁰. Choć sama artystka tłumaczyła: *Od początku trasy zawsze występowałam w spodniach, bar-*

¹⁷ Karin Stanek opowiedziała o tych doświadczeniach we wspomnianej książce *Malowana lala*, przygotowanej w latach 90. we współpracy z Anną Kryszkiewicz.

¹⁸ K. Stanek, dz. cyt., s. 150–151.

¹⁹ *Piosenka o warkoczach*, za: CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*, PNCD 1279, 2009.

²⁰ Jak wynika z listów młodych kobiet pisanych do redakcji „Filipinki”, „Świata Mody”, „Urody” i „Zwierciadła”, jeszcze na początku lat 70. spotykały je represje ze strony nauczycieli bądź pracodawców z powodu noszonych na co dzień spodni. Taki strój bowiem można było wówczas zakładać wyłącznie na scenę bądź na prywatne spotkania w gronie znajomych. Zob. na ten temat A. Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007.

¹³ J. Afanasjew, *Ach te śliczne szansonetki! czyli sopockie li-li – la-la*, „Przekrój” 1962, nr 903, s. 20.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Hasło: *Lala*, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 7.

¹⁶ Hasło: *Baba*, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978, s. 107–108.

dzo przyzwyczałam się do tego stroju, zresztą mogłam w nich swobodnie wykonywać wszystkie swoje taneczne ewolucje²¹, to natychmiast pojawiły się plotki, że z pewnością chce ukryć krzywe nogi, tatuaże, a być może nawet – jedną nogę ma krótszą? Karin bawiły te domysły i plotki, odpowiadała – jak zwykle – piosenką:

*Gdy się na scenie zakończył twist,
wtedy dostałam śmieszny list,
a w nim pytanie, czy Karina
to jest chłopak czy dziewczyna?*

*Ubiór chłopięcy, chłopięcy gest
i dwa warkocze – co to jest?
Więc ja wszystkim odpowiadam,
czemu taki ubiór wkładam.*

*Biała bluzka, czarne spodnie,
tak najmilej, najwygodniej.
Chociaż piękne stroje w sklepach są.
Niech się inne stroją modnie,
mnie wystarczy bluzka, spodnie,
gdy się twistem kręci świat,
a ja mam naście lat.*

*Niech spróbuje ta lub ta,
która furę sukien ma,
tańczyć twista tak jak ja
w sukieneczkach, falbaneczkach.*

*Biała bluzka, czarne spodnie,
tak się tańczy najwygodniej,
gdy do twista porwał świat,
gdy się ma naście lat.*

*Mnie nie obchodzi paryski szyk,
w modzie rewolta, mody szyk,
niechaj starają się kobiety
od Kaliny²² do Violetty²³.*

*Nich sobie będzie w komisach ruch,
mnie nie ośniewa żaden ciuch.*

*Niech się stroją inne gracje,
a ja swoją mam kreację.*

*Biała bluzka, czarne spodnie,
tak się tańczy najwygodniej,
gdy się twistem kręci świat,
a ja mam naście lat,
a ja mam naście lat,
a ja mam naście lat!²⁴*

W połowie lat 60. Karin Stanek była ikoną młodzieżowego stylu. Nie, nie mody, bo na temat trendów, obowiązujących w sezonie fasonów, długości i kolorów nie wiedziała nic. Ale widziała sporo o marzeniach rówieśników, o ich sposobach na życie, na szczęście, na dobre samopoczucie. Dlatego młodzi ludzie tak kochali jej *Jedziemy autostopem* oraz *Motor i ja* – kiedy z własnej gitary robiła dwukołowy pojazd i wraz z gitarzystą z zespołu pędziła po scenie! Ale przede wszystkim – identyfikowali się z piosenką *Tato, kup mi dżinsy*:

*Tato, kup mi dżinsy-spodnie,
Tato, będzie mi wygodnie,
Tato, wszyscy mają dżinsy,
Kup je mi!*

*Tato, nie mów, że są drogie,
Jak to wytłumaczyć tobie,
Dżinsy kup mi, nie myśl długo,
Raz, dwa, trzy!*

*Nie do prasowania,
Nie do cerowania,
Fajne, nawet z latą,
Wierz mi, tato!
Wszystkim torby nie potrzeba,*

*Po co plecak, po co chlebak
Wszystko siedzi w ich kieszeniach –
Cały świat!*

*Tato, kup mi dżinsy, tato,
Na mróz, tato, i na lato,
Nie chcę nawet już skutera,
Kup je mi!*

*W dżinsach świat przebiegnę cały,
Będą ze mną dorastały,
Kiedyś ślicznie je wyczyszczę
Na swój ślub²⁵.*

Bardzo istotne było to, że o dżinsy upominała się ze sceny dziewczyna. Bo niby dlaczego dziewczęta miały być gorsze od swoich kolegów? Co do chłopców bowiem nie było wątpliwości – nosili z dumą polską odmianę modnych spodni – tak zwane teksasy. Ale wobec dziewcząt wychowawcy, kuratorzy i nauczyciele byli nieubłagani. Aż do lat 1972–1973, czyli szkolnych reform Edwarda Gierka, nie wolno było uczennicom nosić w szkole spodni! [...] *nie pomagały dziewczynom ani względy praktyczne, ani apele rodziców narzekających, że ich córki, szczególnie te mieszkające na wsi i dojeżdżające do szkoły, marzną zimą w drodze – pisze Anna Pelka²⁶ – i przypomina scenę z filmu *Wojna domowa*, kiedy Anula, marząca o tym, by móc choć w czasie wakacji założyć dżinsy, w ukryciu, w tajemnicy przed wujostwem przerabia spodnie kolegi, dopasowując je do swojej figury. Karin śpiewającą *Tato, kup**

mi dżinsy kochały polskie dziewczęta właśnie dlatego, że odważyła się wyśpiewać ich skryte marzenia i życzenia. Była jedyną tak bliską ich świata gwiazdą estrady, a może po prostu – przyjaciółką w warkoczach, w dżinsach, z gitarą, na której wygrywała bigbitowe przeboje.

Zakończenie tej niezwyklej dziewczęcej wspólnoty, co więcej – wyjątkowego porozumienia dziewcząt i chłopców – zapowiedziała już w 1964 roku koleżanka Karin z zespołu Czerwono-Czarni, Kasia Sobczyk, która swój przebój *O mnie się nie martw* rozpoczynała słowami: *Zgoda, możemy się rozstać*, dalej zaś dokonała symbolicznego podziału na dziewczęce piosenki i męski bigbit: *Zawsze lubiłam stare piosenki, / A ty wolałeś bigbit. / Wszystko się zmienia, teraz te dźwięki / Humor poprawią mi w mig²⁷...*

I oto nadchodziła era powrotu do starych piosenek, które z upodobaniem śpiewały równo wyglądające i równo operujące głosem uczennice z zespołu Filipinki albo harcerki z Alibabek. Pełne uroku, przesympatyczne i niewątpliwie utalentowane – ale reprezentujące ów dawny, sprzed młodzieżowej rewolucji, model kobiecości. Kobiecości pozbawianej indywidualności, podporządkowanej rodzicom i nauczycielom, wreszcie – symbolicznie, towarzysząc w chórkach znanym solistom – odsuwającej się na daleki plan, odzywającej się drugim głosem w obliczu autorytetu, na scenie – gwiazdy, w życiu prywatnym – męża.

BIBLIOGRAFIA

- Afanasjew J., *Ach te śliczne szansonetki! czyli sopockie li-li – la-la*, „Przekrój” 1962, nr 903, s. 20.
Pelka A., *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007.
Słownik języka polskiego, red. M. Szymczak, t. 1–2, Warszawa 1978–1979.
Stanek K., *Malowana lala*, współpr. A. Kryszkiewicz, Warszawa [1993].

(Powyższy tekst jest skróconym fragmentem książki Izolda Kiec *Z wiśni kolczyki. O piosenkowej wspólnotce kobiet dużych i małych*, którą w 2018 roku wyda Fundacja Instytut Kultury Popularnej.)

²¹ K. Stanek, dz. cyt., s. 42.

²² Kalina Jedrusik (1930–1991), aktorka i piosenkarka, *femme fatale* polskiego filmu i teatru lat 60. i 70. ubiegłego wieku.

²³ Violetta Villas, właśc. Czesława Cieślak-Gospodarek (1938–2011), piosenkarka, jedyna w swoim rodzaju osobowość sceniczna, zasługująca na miano współczesnej diwy.

²⁴ *Biała bluzka, czarne spodnie*, za: CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*.

²⁵ K. Wolińska (śl.), M. Sewen (muz.), *Tato, kup mi dżinsy*, za: CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*.

²⁶ A. Pelka, dz. cyt., s. 100.

²⁷ K. Winkler (śl.), J. Krzeczek (muz.), *O mnie się nie martw*, za: SP K. Sobczyk i Czerwono-Czarni, *O mnie się nie martw / Był taki ktoś*, Pronit SP 114, 1964.

Patryk Mamczur

BIG BEAT. POLSKA ODPOWIEDŹ NA ROCK AND ROLLA?



WSTĘP

Porównywanie polskiej muzyki bigbeatowej z lat 60. do zachodniego rock and rolla (a w dalszej kolejności – rocka) wydaje się rzeczą naturalną. Zestawienie takie pojawia się nie tylko w potocznej dyskusji, ale i w pracach naukowych. Co jednak ciekawe, badacze nie są do końca zgodni, na jakiej zasadzie takie porównanie należy przeprowadzić. Przemysław Zieliński stwierdza, że big beat (big-beat, bigbit) to *polska odmiana rock and rolla*¹. Anna Idzikowska-Czubaj zdaje się z kolei sugerować (za swoim rozmówcą, Franciszkiem Walickim), że o żadnej odmianie mówić nie należy, bo big beat to po prostu „synonim” muzyki rockandrollowej². Podobnych, mniejszych lub większych sporów dotyczących big beatu jest zresztą więcej, co ostatecznie prowadzi nas do pytania: czy big beat był polską, oryginalną reakcją na muzyczno-społeczną

rewolucję na Zachodzie, czy też raczej przejawem bezpośredniego, bezrefleksyjnego kopiowania zachodnich wzorców?

Próbie analizy tego zagadnienia stanowi poniższy artykuł. Przedstawiając pokrótce historię big beatu w latach 60. i akcentując jego najważniejsze aspekty, postaramy się jednocześnie porównać go z tworzonym na Zachodzie rock and rollem. Spróbujemy odpowiedzieć na kilka pytań: Kto doprowadził do zaszczerpienia rock and rolla nad Wisłą? Kto tej muzyki słuchał, kto ją tworzył, kto kontrolował? Co skopowano wprost z Zachodu, co zdecydowano się przekształcić na potrzeby realiów PRL, a co było czysto polskim pomysłem? Ze względu na ograniczenia artykułu niemożliwe będzie szczegółowe opisanie sytuacji na Zachodzie, w związku z czym wszelkie porównania opre-

my na znanych przykładach, chociażby historii zespołu The Beatles pozostającego doskonałą egzemplifikacją twórczości lat 60.

Przy przygotowaniu artykułu wykorzystano zarówno istniejące opracowania dotyczące historii polskiej muzyki popularnej, jak i wspomnienia ludzi związanych z big beatem, w tym także pozycje świeżo wydane i wnoszące nowe, ciekawe spostrzeżenia (np. relację Marka Karewicz³). Warto też wspomnieć na marginesie, że przy użyciu kluczowego terminu wykorzystywana będzie forma „big beat” (a nie, wciąż występująca w słownikach, „big-beat”) – jest ona bowiem w wielu względów właściwsza, co dowiódł w swoim artykule Radosław Marcinkiewicz⁴.

OBIECUJĄCE POCZĄTKI

Pierwsze nagrania inspirowane rock and rollem pojawiły się w Polsce już tak naprawdę w połowie lat 50. Były to jednak prawie wyłącznie utwory instrumentalne, wykonywane przez zespoły jazzowe. Ich obecność na polskim gruncie wiązała się bezpośrednio z pierwszymi festiwalami jazzowymi organizowanymi w Sopocie, na których to zjawiali się zagraniczni muzycy mocno czerpiący z tak zwanego miejskiego bluesa (będącego jednym z korzeni rock and rolla) czy wprost z muzyki rockandrollowej⁵. To właśnie wizyta na II Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie w 1957 roku zainspirowała Franciszka Walickiego do zajęcia się ową nową muzyką⁶. Walicki, uważany za „ojca chrzestnego big beatu”, był szefem artystyczno-rozrywkowym w gdańskim Jazz-Clubie. Korzystając ze swojej pozycji

i znajomości, zachęcony tym, co zobaczył na sopockim festiwalu, zorganizował pod koniec lat 50. w Trójmieście grupę Rhythm & Blues – *de facto pierwszy polski zespół rockandrollowy*⁷. Podopieczni Walickiego dali swój pierwszy koncert wiosną 1959 roku, a sam organizator wspominał to tak:

Wiedzieliśmy wprawdzie, że sięgamy po owoc z zakazanego drzewa, ale nie zdawaliśmy sobie sprawy, że jesteśmy sprawcami narodzin nowego typu muzyki rozrywkowej w Polsce. Pierwsze minuty koncertu rozwiły nasze wątpliwości. Burza oklasków, jakich nie słyszano tu jeszcze nigdy, entuzjizm widowni i wielokrotne domaganie się bisów przekonały nas, że wysiłek zespołu nie poszedł na marne, że właśnie tego dnia – 24 marca 1959 r. – w Klubie Kultury „Rudy Kot” przy ulicy Garncarskiej 18 w Gdańsku dokonano pierwszego wyłomu w murze przestarzałych konwencji muzycznych obowiązujących do tej pory między Bugiem a Odrą⁸.

Nazwa Rhythm & Blues, wymyślona przez Walickiego, nie była przypadkowa. Choć rock and roll nie był w PRL oficjalnie zakazany, to już wówczas, to jest pod koniec lat 50., sformułowanie to budziło niechęć szeregu dorosłych ludzi – nie władzy, ale dorosłych ludzi w ogóle. Odwołanie się do mniej kontrowersyjnego rhythm and bluesa (a więc wspomnianego wcześniej bluesa miejskiego, inaczej chicagowskiego) miało zapewnić zespołowi spokój⁹. Niedługo później wprowadzono też kolejny, szczególnie interesujący nas termin – „big beat”. Również i on został ukuty przez Walickiego, który rzekomo wypatrzył owo sformułowanie w prasie francuskiej i postanowił wykorzystać jako synonim *wyklętego rock and rolla*¹⁰.

¹ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 16.

² A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 141.

³ M. Karewicz, M. Jacobson, *Big beat*, Kraków 2014.

⁴ R. Marcinkiewicz, *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem. W sprawie ortograficznej strony terminologii rockowej*, w: *Unisono w wielogłosie IV. Rock a media*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 277–293.

⁵ D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014, s. 22, 24–25.

⁶ F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 95–96.

⁷ P. Zieliński, dz. cyt., s. 15–16; D. Michalski, dz. cyt., s. 21.

⁸ F. Walicki, dz. cyt., s. 99.

⁹ D. Michalski, dz. cyt., s. 32; F. Walicki, dz. cyt., s. 102.

¹⁰ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 37; F. Walicki, dz. cyt., s. 107.

Wróćmy jednak do entuzjastycznego przyjęcia pierwszego polskiego zespołu bigbeatowego. Owo opisane przez Walickiego pobudzenie słuchaczy stawało się coraz wyraźniejsze, powtarzając się na kolejnych koncertach grupy. Jak słusznie zauważa Idzikowska-Czubaj, podczas gdy na początku lat 50. wciąż żywe były jeszcze kulturalne wzorce pochodzące z czasów przedwojennych, na przełomie lat 50. i 60. do głosu zaczęły dochodzić roczniki wyżu demograficznego z lat tuż po II wojnie światowej¹¹. Wraz z entuzjazmem owych młodych ludzi na koncertach pierwszych zespołów bigbeatowych zaczęła pojawiać się także milicja, a wreszcie i – znane z historii rock and rolla – zamieszki. Karewicz zaznacza, że tego typu zachowania były czymś zupełnie nowym, nieznanym z koncertów jazzowych, na które uczęszczał do tej pory¹². Zamieszki owe miały jednak nieco inny charakter niż mogłoby nam się wydawać. „Życie Warszawy” relacjonowało koncert Rhythm & Bluesa w sposób następujący:

Na widowni, która mieści ok. tysiąca osób, przeważali chłopcy i dziewczęta w wieku 15–20 lat, którzy wyrażali swój zachwyt ogłuszającym wrzaskiem. Po występie ok. dwustuosobowa grupa [...] wyszła na ulice Warszawy [...] wznosząc okrzyki: „Jazz! Presley! Mambo-rock [utwór Billa Haleya nagrany kilka lat wcześniej – przyp. P.M.]!”. Przy ul. Wspólnej topniejący tłum został rozpe- dzony przez milicjantów¹³.

Widzimy więc, że owe „zamieszki” nie miały w żadnym wypadku charakteru antysystemowego, nie krytykowały PRL-owskich decyzji. Okrzyki wznoszone przez młodych ludzi wskazywały wyłącznie na to, że ogromnym entuzjazmem darzą muzykę jazzową i rockandrollową, że wielbią swoich muzycznych

idoli. Tego typu zachowania były powszechne i na Zachodzie, np. w Wielkiej Brytanii, gdzie pokazom pierwszych, przywiezionych z USA pełnometrażowych filmów dotyczących rock and rolla towarzyszyło podobne pobudzenie młodzieży – związane bezpośrednio z muzyką, niemające wyraźnie antysystemowej, kon- testującej rzeczywistość natury (odrzucono ew. wzorce muzyczne starszego pokolenia). Owi polscy *chłopcy i dziewczęta w wieku 15–20 lat* nie mogli jednak oczekiwać, że ich wybryki zostaną przemilczane. Agencja Prasowo-Informacyjna podsumowywała trasę Rhythm & Bluesa, twierdząc, że: *Nikt nie ma zamiaru w Polsce zakazywać jazzu ani rock and rolla. Ale trudno dopatrzeć się jakichś wartości kulturalnych w owych demonstracjach, pochodach, wrzaskach, wywijaniu marynarkami, zrywaniu koszul w czasie koncertu¹⁴*. Negatywny odbiór młodzieńczych zachowań szybko odbił się na samym zespole.

WZMOŻENIE OSTROŻNOŚCI

Po wizycie grupy na Śląsku i interwencji, jak to określił Walicki, *Bardzo Ważnej Osoby* (najprawdopodobniej Edwarda Gierka), Ministerstwo Kultury i Sztuki ograniczyło występy Rhythm & Bluesa do sal o maksymalnie 400 miejscach¹⁵. Dalsze koncerty były więc nieopłacalne, co skończyło się likwidacją zespołu. Niedługo później doszło też do skreślenia gdańskiego Jazz-Clubu z listy klubów zrzeszonych w Polskiej Federacji Jazzowej – za *odchylenie rockandrollowe¹⁶*. Jeśli big beat miał być wciąż grany, konieczne było wypracowanie jeszcze ostrożniejszych metod. Zwracano na to uwagę nie tylko twórcom zespołów, ale też ich słuchaczom, domagając się od publiczności mniej żywiołowych reakcji.



Ilustracja 1. Transparent rozwieszony podczas finału Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków w Gdańsku (1966). Fot. M. Karewicz
Źródło: M. Karewicz, M. Jacobson, *Big beat*, Kraków 2014, s. 34–35.

Zespołem następcą Rhythm & Bluesa, także utworzonym przez Walickiego, okazali się Czerwono-Czarni. Jak wspominał Walicki, *to miał być w zasadzie ten sam zespół, tylko pod inną nazwą¹⁷*. Nazwa owa odrzucała terminologię angielską, odwołując się po prostu do barw gdańskiego Jazz-Clubu, była więc mniej ryzykowna¹⁸. Wciąż wykonywano jednak zagraniczne piosenki, śpiewając je po angielsku (do czego jeszcze w naszych rozważaniach powrócimy), co stanowiło pewien problem. Rozwiązano go zazwyczaj za pomocą, wymyślonego jeszcze przez fanów jazzu, wykrętu odwołującego się do roli, jaką odegrali w tworzeniu amerykańskiej muzyki popularnej czarnoskórzy niewolnicy¹⁹. Wybieg ten działał podobno także na decydentów w Związku Sowieckim. Bogusław Wyrobek (członek wielu zespołów bigbeatowych, w tym Rhythm & Bluesa) wspominał wizytę w Leningradzie, gdzie miejscowy działacz polityczny miał

stwierdzić, że śpiewać *po angielski niełża*, ale dowiedziawszy się, że ma do czynienia z ludową pieśnią Murzynów z USA (co było oczywistą nieprawdą) skonstatował, iż *uciśnionych Murzynów nie tylko wolno, ale i trzeba śpiewać, oczywiście w ich narodowym języku²⁰*.

Aby zyskać przychylności władz (i innych dorosłych), pączkujące na początku lat 60. zespoły bigbeatowe musiały się jednak zwrócić ku utworom w języku polskim, przynajmniej w pewnym stopniu. Sformułowano więc hasło „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki” (stworzone prawdopodobnie także przez Walickiego), którego promocją w trakcie festiwalu w Sopocie w 1962 roku zajął się kolejny z „kolorowych zespołów”, tj. Niebiesko-Czarni. Miało ono wskazywać na pozytywną, wręcz wychowawczą stronę muzyki młodzieżowej w PRL, a także pozornie odcinać big beat od zachodniego rock and rolla²¹.

¹¹ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 124, 129.

¹² M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 23–24.

¹³ Cyt. za: D. Michalski, dz. cyt., s. 44.

¹⁴ Cyt. za: D. Michalski, dz. cyt., s. 48.

¹⁵ Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 141; D. Michalski, dz. cyt., s. 47.

¹⁶ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 33; A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 116; D. Michalski, dz. cyt., s. 78.

¹⁷ F. Walicki, dz. cyt., s. 107.

¹⁸ D. Michalski, dz. cyt., s. 65, 67.

¹⁹ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 39.

²⁰ D. Michalski, dz. cyt., s. 53.

²¹ P. Zieliński, dz. cyt., s. 19; M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 37; F. Walicki, dz. cyt., s. 134–135.

Wspomnieć warto, że twórcy polskiej sceny bigbeatowej obawiać musieli się nie tylko władz państwowych, ale i szkolnych. Tak jak w latach 50. można było zostać wyrzuconym ze szkoły muzycznej za grywanie jazzu, tak w latach 60. bali się tego samego muzycy beatowi. Dariusz Michalski przytacza historię perkusisty Czerwonych Gitar, Jerzego Skrzypczyka, który to musiał uciekać ze sceny, gdy na sali pojawiał się ktoś z pracowników szkoły muzycznej, której był uczniem²². Błędem byłoby jednak twierdzenie, że problemy takie dotyczyły młodych wykonawców wyłącznie w rzeczywistości PRL-owskiej – także i w Wielkiej Brytanii patrzono na wykonujących nowoczesną muzykę uczniów niechętnie. Z nauki w Royal Scottish Academy of Music and Drama (Królewskiej Szkockiej Akademii Muzycznej i Teatralnej) musiał zrezygnować basista zespołu Cream, Jack Bruce.

ZACHÓD NA WINYLU

Choć „polska młodzież” miała śpiewać „polskie piosenki”, tak naprawdę zdecydowana większość utworów bigbeatowych pozostawała pod przemożnym wpływem muzyki zachodniej. Zanim prześledzimy dokładnie owe muzyczne podobieństwa, spróbujemy odpowiedzieć na pytanie: jakimi ścieżkami trafiały do PRL zachodnie wzorce, skąd dokładnie brano inspiracje? Dobrym wprowadzeniem w tę tematykę będzie przytaczana przez Karewicza historia o Tadeuszu Nalepie (członku-założycielu Blackoutu i Breakoutu, być może najważniejszym twórcy polskiego blues rocka):

Pojechałem z nimi [z zespołem Nalepy – przyp. P.M.] do Norwegii. Grali na wielkim festiwalu w Bergen, gdzie naprawdę dobrze zarobili. Następnego dnia zaproponowałem wspólne wyjście na zakupy. To był taki polski

wyjazdowy rytuał za granicą. Odmówił. Powiedział, że owszem, idzie na sprawunki, ale tylko do sklepu płytowego. [...] Za całe honorarium kupił płyty, i to kompletnie nieznanymi u nas artystów. Przy zejściu z promu polski celnik, patrząc na ten stos wydawnictw muzycznych, spytał porozumiewawczo: „Na handelek?”. Nalepa szczerze się oburzył: „Nie, proszę pana, do słuchania”. Celnika zatkalo, po czym wydukał: „Wie pan, bo jak marynarze wożą płyty, to żaden nawet nie udaje, że ich słucha”²³.

W ten oto sposób anonimowy celnik zdradził nam sekret obecności zagranicznych albumów muzycznych na PRL-owskim rynku. Ważne jest, iż za pośrednictwem „drogi morskiej” płyty zdobywali nie tylko zwykli słuchacze, ale też członkowie zespołów (i ich organizatorzy), szukający w ten sposób inspiracji. Bezpośrednio z tą informacją można wiązać fakt, iż big beat powstał właśnie w nadmorskim Trójmieście (które także później utrzymywało, obok Warszawy, przodującą rolę w przemyśle rockowym)²⁴. Nie jest to zresztą sytuacja dziwna – pracujący na statkach liverpoolczycy także trudnili się importem nagrań muzycznych, przyczyniając się w ten sposób do powstania lokalnej sceny (tak zwanego Mersey beatu), w tym słynnych Beatlesów, którzy to z kolei szlify muzyczne zdobywali w innym jeszcze europejskim mieście portowym, to jest w Hamburgu, gdzie u początków swojej kariery zagrali ogromną liczbę koncertów.

Jak jednak zauważył Karewicz, płyty były dla polskiego konsumenta rzeczą bardzo drogą. Z tego powodu rosła rola rozgłośni radiowych – zwłaszcza słynnego Radia Luksemburg – na falach których słuchano najnowszych przebojów z Zachodu, starając się przy okazji zapisywać ich teksty, kopiując później całe piosenki „na ucho”²⁵. I tutaj odnaleźć możemy podobieństwa do Zachodu, bowiem – jak do-

wodzą liczne biografie – także brytyjscy wykonawcy w początkach swojej działalności spędzali całe godziny przy odbiornikach, starając się spisać słowa ulubionych piosenek. W ich przypadku był to oczywiście trud mniejszy, gdyż odpowiednio mniejsza była bariera językowa.

Kolejną ważną inspiracją były dla polskich artystów trasy koncertowe w krajach zachodnich, podczas których mogli nie tylko, jak Nalepa, uzupełniać swoje zasoby płytowe, ale też obserwować pracę zagranicznych zespołów²⁶. Zespoły te odwiedzały też czasem Polską Republikę Ludową – i tak np. w 1965 roku pojawili się u nas The Animals, a dwa lata później The Rolling Stones. Wyliczaniu takich wizyt badacze poświęcają dość sporo miejsca²⁷, ale – choć były one z pewnością ważnymi wydarzeniami – nie wydaje się, by stanowiły istotne źródło inspiracji dla polskich wykonawców. Liczba osób (w tym rodzimych muzyków), które mogły wziąć udział w rzeczonych koncertach, była bowiem niewielka.

WYRAŹNE INSPIRACJE

Tak czy owak, muzyczne wzorce czerpane były z Zachodu na bieżąco i w sposób powszechny. Dowodem tego są bigbeatowe nagrania z omawianego okresu. Zwłaszcza na samym początku lat 60. niezwykle chętnie coverowano piosenki zagranicznych wykonawców²⁸. Lista utworów wykonanych przez zespół Rhythm & Blues na wspomnianym pierwszym koncercie przy ulicy Garncarskiej w Gdańsku zawierała szereg kompozycji z repertuaru zachodnich artystów – Billa Haleya, Elvisa Presleya, Little

Richarda czy Fatsa Domino – oraz wyłączając jeden utwór oryginalny (instrumentalne *Hoola-Hoop Boogie* Bogdana Grzyba)²⁹. Warto pamiętać, że dobra znajomość języka angielskiego nie była wówczas powszechna ani wśród słuchaczy, ani pośród wykonawców, dlatego zdarzało się, że ci drudzy śpiewali teksty, których tak naprawdę do końca nie rozumieli, albo też nawet – zwłaszcza w przypadku spisywania tekstów z transmisji radiowych – zmyślali odpowiednie słowa³⁰. Nie jest to jednak żaden powód do wstydu, bowiem wiemy, że teksty coverowanych utworów zdarzało się improwizować w podobny sposób chociażby Johnowi Lennonowi.

Ciekawym sposobem adaptacji zagranicznych piosenek było ich tłumaczenie na język polski³¹. W wielu przypadkach sformułowanie „tłumaczenie” nie oddaje zresztą istoty rzeczy, bowiem teksty wspomnianych kompozycji traktowano z naprawdę daleko idącą dowolnością. I tak np. *Off the Hook* Rolling Stonesów – pierwotnie utwór opowiadający o niemożności dodzwonienia się do ukochanej – w wykonaniu zespołu Szwagry przyjmował tytuł *Zrobimy huk*, stając się piosenką poświęconą pracy w przemyśle muzycznym, skupioną zresztą na przedstawieniu szeregu ciekawych rymów (między innymi: *gitary, hektary, komary, stary, dolary, zegary, okulary, fujary czy wreszcie – Karlowe Wary*). Z kolei kompozycja *I'm a Lover Not a Fighter*, wykonywana przez Lazy Lestera, ale też między innymi przez The Kinks, to w bigbeatowej wersji zespołu Kawalerowie *Od dzisiaj znów zaczniemy marzyć* – zamiast znanej z oryginału ironicznej spowiedzi strachliwego jegomościa wyśpiewywana jest pochwała wyobraźni.

²² P. Zieliński, dz. cyt., s. 55.

²³ Tamże, s. 56–59; A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 148–149.

²⁴ D. Michalski, dz. cyt., s. 252; P. Zieliński, dz. cyt., s. 17–18.

²⁵ F. Walicki, dz. cyt., s. 101–102.

²⁶ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 151–152.

³¹ Szerzej na ten temat: P. Mamczur, *Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki. Cover i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big beatu*, „Piosenka”, 2016, nr 4, s. 56–61.

Wykorzystywali także polscy wykonawcy całe powstałe na Zachodzie formy muzyczne. Zaczęto oczywiście od schematów rockandrollowych (a więc, w wielu wypadkach, *de facto* energicznej wersji 12-taktowego bluesa). W latach późniejszych sięgano też po formy większe, jak choćby tak zwaną rock operę (wzorce wytyczane między innymi przez The Who wykorzystali Niebiesko-Czarni w dziele *Naga*, a poniekąd także Klan w spektaklu baletowym *Mrowisko*) czy mszę rockową (czego najwybitniejszym przykładem tak zwana msza beatowa *Pan przyjacielem moim* Katarzyny Gärtner i Czerwono-Czarnych)³². Pewne ograniczenie poszukiwań muzycznych i oparcie się na wzorcach zachodnich spowodowane było też ubogimi możliwościami PRL-owskich studiów nagraniowych czy niewielką liczbą specjalistów wykształconych w kierunku aranżacji dźwięku. Jak zauważa Zieliński, wprowadzone w latach 60. partie smyczkowe zaczęto wykorzystywać na masową wręcz skalę i często bez specjalnego zastanowienia, a cały proceder trwał dość długo, bo przez całe lata 70.³³ Ponadto zapędy młodych artystów ograniczane były przez omówione wcześniej oczekiwania decydentów i innych „dorosłych”. Co jednak ciekawe, rzeczy, które uznawano za niedopuszczalne w studiu i nieodpowiednie do wydania na płycie, grywano w trakcie koncertów. Tam kontrola była mniej ścisła i dopuszczala większą dowolność artystyczną³⁴. To także podczas występów na żywo szczególnie długo kontynuowano interesującą nas tradycję coverowania zachodnich utworów (podczas gdy na płytach studyjnych dominować zaczęły kompozycje polskojęzyczne). Przykładem obu tych trendów – grania utworów bardziej „odważnych”

oraz przywiązania do kompozycji angielskojęzycznych – może być np. *Can't You See Me* Jimiego Hendriksa zarejestrowane podczas koncertu Niebiesko-Czarnych.

Z Zachodu kopiowano nie tylko dźwięki, ale i chociażby stroje wykonawców. Powszechnie znany jest zabieg Briana Epsteina, menedżera Beatlesów, który u progu kariery zespołu „wygładził” jego wizerunek, każąc czwórce z Liverpoolu zamienić skórzane kurtki na jednakowe garnitury. Podobne „umundurowanie” przejęły polskie grupy bigbeatowe – Czerwono-Czarni prezentowali się w czerwonych marynarkach i czarnych spodniach, a w Czerwonych Gitarach funkcjonował nawet wewnętrzny regulamin przewidujący kary finansowe za niewłaściwy ubiór, np. buty w nieodpowiednim kolorze – lśniące czernią obuwie widoczne na fotografiach zespołu (ilustracja 2) dowodzi, że jego członkowie traktowali owe zasady poważnie. Później sięgano i po kolejne zachodnie inspiracje, jak choćby „napoleońskie” mundury wylansowane przez Beatlesów na okładce *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*³⁵.

Kolejny przejaw fascynacji Zachodem stanowi kwestia nazewnictwa. Po pierwsze, brzmiące „z zagraniczną” pseudonimy przyjmowali wykonawcy – Antoni Kaczor (między innymi wokalista Czerwono-Czarnych) stał się Tonim Keczerem itp.³⁶ Angielskojęzyczne były też, zwłaszcza na początku, nazwy zespołów, by wspomnieć choćby o Luxemburg Combo. Zdarzało się, że nazwy takie po czasie spolszczano – The Troubadours przeistoczyli się w Trubadurów, a The Jambles w Dżamble³⁷.



Ilustracja 2. Czerwone Gitary w regulaminowych strojach [1966]. Fot. M. Karewicz. Źródło: M. Karewicz, M. Jacobson, *Big beat...*, s. 69.

Na marginesie wspomnieć można o innych wzorcach, które kopiowano z Zachodu, a które dotyczyły muzyki tylko w sposób pośredni. Do PRL trafiały dość szybko takie przejawy zagranicznej mody jak ubiór (by wspomnieć choćby spódniczki mini i jeansy) czy fryzury (długie włosy). Idzikowska-Czubaj podaje również, że swoistą odpowiedź na amerykańskie upowszechnienie samochodu stanowiły kupowane przez polską młodzież skutery (między innymi rodzimej produkcji Osa)³⁸. Wydaje się jednak, że można tu znaleźć odpowiednik dużo bliższy – skuterami poruszali się przecież młodzi ludzie w Europie Zachodniej, chociażby (mocno związana z historią muzyki) subkultura modów w Wielkiej Brytanii.

„KILKU SPRYTYCH GOŚCI”

Zastanówmy się teraz nad tym, kto stał za sprowadzaniem wszystkich wymienionych

wzorców i adaptowaniem ich na potrzeby życia w PRL. Jaka była rola samych artystów, a jaka władz państwowych? A może kluczowa okazała się jeszcze inna grupa? Wprowadzenie w to zagadnienie stanowić może przytaczana przez Michalskiego historia dotycząca samych początków rock and rolla w Polsce. Otóż w 1957 roku nakładem Usługowej Spółdzielni Pracy „Znak” w Warszawie wydano zestaw nut *3 x Rock and roll* – pierwszy taki zbiór w kraju. Kto stał za owym przełomowym momentem? Odpowiedź Michalskiego jest prosta: *jakiś mądry prezes wyczuł koniunkturę*³⁹. Oparcie bigbeatowych przemian na takim właśnie „środkowym pokładzie” – szefach klubów, prezesach spółdzielni, menedżerach zespołów – miało się stać rzeczą charakterystyczną dla całego omawianego okresu.

Sytuacji sprzyjała specyficzna hierarchia urzędników. Liczne stanowiska obsadzano

³² M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 67; P. Zieliński, dz. cyt., s. 22–23, 29–30, 32; G. Poźniak, *Msza beatowa „Pan przyjacielem moim” Katarzyny Gärtner w kontekście swojej epoki*, w: *Unisono w wielogłosie II. W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011, s. 227–236.

³³ P. Zieliński, dz. cyt., s. 111.

³⁴ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 145.

³⁵ D. Michalski, dz. cyt., s. 67; A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 148, 175.

³⁶ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 50.

³⁷ P. Zieliński, dz. cyt., s. 20–21; A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 146–147 (przyp. 123).

³⁸ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 154–158.

³⁹ D. Michalski, dz. cyt., s. 23.

ludźmi mało zorientowanymi w temacie, co było wykorzystywane przez co bardziej obrotowych opiekunów zespołów. Gdy pewnego czasu dyrektor Polskich Nagrań nie chciał się zgodzić na konkretną okładkę płyty, Walicki szantażował go zarzutami o, tak wówczas potępianą, niegospodarność – i odniósł zamierzony skutek⁴⁰. Kojarzająca się nam z realiami PRL centralizacja instytucji była pod wieloma względami jedynie pozorna. Państwowe agencje artystyczne (zwane potocznie Estradami) czy domy kultury niechętnie współpracowały ze sobą, kierując się raczej partykularnymi interesami i chęcią zysku. To także było na rękę zespołom i ich menedżerom⁴¹.

Innym przejawem specyficznej PRL-owskiej „wolnorynkowości” była też rola lokalnych klubów. Badacze epoki i sami twórcy podkreślają zasługi sopockiego Non Stop czy warszawskich Hybryd i Stodoły⁴². Mamy tu do czynienia z odbiciem sytuacji z Zachodu – historia muzyki popularnej potoczyłaby się przecież zupełnie inaczej, gdyby nie londyński klub Marquee („stolica” brytyjskiego bluesa) czy liverpoolskie The Cavern (gdzie popularność zdobywali Beatlesi).

Z drugiej strony wspomnieć należy, że instytucjonalizacja życia w PRL czasem dawała o sobie znać i sprawiała muzykom bigbeatowym problemy. Jednym z nich była konieczność odbywania regularnych przesłuchań przed ministerialną komisją weryfikacyjną dla artystów. Panował w tym względzie pewien bałagan organizacyjny i zdarzyło się, że w pewnym okresie komisja nie zbierała się przez kilka miesięcy z rządu, w związku z czym szereg wykonawców musiał występować bez rzeczonej weryfikacji⁴³.

Wiele zespołów, zwłaszcza w początkach ery bigbeatowej, powstawało nie tyle z powodu oddolnej decyzji ich członków – który to schemat dominował w latach 60. na Zachodzie – ale jako efekt odgórnego kreacji, by przywołać chociażby opisywane losy Rhythm & Bluesa czy Czerwono-Czarnych i postać Walickiego. Nie była to oczywiście reguła stuprocentowa, nie oznaczała też braku zainteresowania muzyką (czy to u grających, czy u ich opiekunów), pewien trend jest jednak widoczny⁴⁴. Zdarzało się nawet tworzenie zespołów z ludzi wyłonionych na castingu – tak powstała na przykład grupa No To Co⁴⁵. Warto pamiętać, że podobne pomysły pojawiały się i na Zachodzie (czego przykładem amerykańscy The Monkees), tak czy owak jednak początki najważniejszych zagranicznych zespołów z lat 60. wiązały się w większości z działalnością oddolną, podczas gdy w PRL rola opiekunów, organizatorów wydaje się dużo bardziej znacząca.

Kolejnym na to dowodem jest pomysł twórcy grupy No To Co, Stanisława Cejrowskiego, by zespół prezentował w swej twórczości wyraźne elementy ludowe. Folklor pojawił się z czasem także w repertuarze innych zespołów (np. na płycie *Od wschodu do zachodu słońca* Skaldów czy we wczesnych utworach Breakoutu) i z pewnością miał charakter odautorowski, autentyczny, ale w przypadku No To Co za decyzją o poświęceniu się ludowości stał zmysł organizacyjny Cejrowskiego. Połączenie „mocnego uderzenia” z elementami słowiańskimi pozwalało bowiem na częste występy w Związku Sowieckim, gdzie rock and roll był widywany jeszcze mniej chętnie niż w PRL, podczas gdy wschodnioeuropejska ludowość otwierała wiele drzwi⁴⁶.

Jeśli zestawimy powyższe informacje z naszymi wcześniejszymi rozważaniami (między innymi nad umiejętnie skonstruowanym hasłem „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki” czy samym terminem „big beat”), zauważymy, jak ważną rolę w rozwoju polskiej muzyki popularnej w tym okresie odegrali owi obrotowi, pomysłowi menedżerowie. Jest to sytuacja o tyle ciekawa, że miała miejsce w realiach PRL – państwa socjalistycznego, podporządkowanego teoretycznie pomysłom władz centralnych. Konstatację tę dobrze podsumowują słowa Karewicza:

Jazz, rock'n'roll i rock zaistniały i rozkwitły właśnie w Polsce, a nie w jakimś innym kraju socjalistycznym, nie dlatego, że mieliśmy ku temu jakieś specjalne predyspozycje i łączyły nas z Europą Zachodnią odwieczne relacje kulturalne. Nawet nie z powodu muzykalności i rozpiewania narodu, bo tak nie jest – oczywiście przy całym szacunku dla Chopina, Szymanowskiego, Wieniawskiego i kilku innych. Muzyka ta nie zagościła u nas też w wyniku jakichś ruchów oddolnych, społecznego parcia czy nadprzyrodzonej potrzeby narodowego ducha. Jazz i rock'n'roll zaistniały w Polsce tylko dlatego, że kilku otwartych na świat, sprytnych i przebojowych gości zważało w tym swój interes i do tego zupełnie niczego się nie bało⁴⁷.

DŁUGOTRWAŁOŚĆ OKRESU MŁODZIENCZEGO

Zbliżając się do końca naszych rozważań, powinniśmy przeanalizować drogi rozwoju muzyki bigbeatowej, wskazać na przemiany, jakim uległa polska muzyka popularna w latach 60. Faktem jest jednak, że przemysł muzyczny w PRL w całym omawianym okresie charakteryzowało niezwykle przywiązanie do raz wypracowanych metod – nawet na przełomie lat 60. i 70. powszechne były jeszcze

w Polsce schematy, które w USA czy Wielkiej Brytanii występowały raczej 10 czy 15 lat wcześniej. Spróbujmy wymienić przykłady takiego specyficznego pojętego konserwatyizmu – ale przede wszystkim wskazać jego przyczyny.

Zacząć należy od tego, że polscy wykonawcy na co dzień musieli się borykać z problemami finansowymi. Istniały co prawda honoraria dla autorów piosenek, ale po pierwsze trafiały one do dość wąskiej grupy osób (o czym za chwilę), a po drugie liczba odtworzeń utworu nie miała bezpośredniego przełożenia na zarobki – popularność nie była premiowana⁴⁸. Jeśli zestawimy tę informację z wysokimi kosztami instrumentów i innego sprzętu, nie będzie nas dziwić fakt, iż polskie zespoły bigbeatowe naprawdę dużo koncertowały. Szczególnie pożądane były trasy zagraniczne – te bowiem wiązały się z największymi zarobkami⁴⁹. Jeśli zaś chodzi o koncerty w Polsce, starano się występować w miejscowościach kuracyjnych, przygotowywano trasy „na sezon”⁵⁰. Zarówno jeden, jak i drugi trend były charakterystyczne dla wczesnej fazy rock and rolla w Wielkiej Brytanii – The Beatles i inne zespoły w początkach swej działalności grywały liczne koncerty w miejscowościach wypoczynkowych; wspominaliśmy już też o występach za granicą (zwłaszcza o Beatlesowskim epizodzie w Hamburgu). W realiach PRL oba schematy funkcjonowały jednak dużo dłużej. Zieliński słusznie zauważa, że rola koncertów, poza aspektem finansowym, była ważna także ze względu na ograniczoną dystrybucję płyt polskich wykonawców. Dla wielu nastolatków udział w koncercie był zwyczajnie najprostszym sposobem usłyszenia rodzimych idoli⁵¹.

⁴⁰ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 61.

⁴¹ P. Zieliński, dz. cyt., s. 95–97, 101–102.

⁴² F. Walicki, dz. cyt., 114; M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 16; P. Zieliński, dz. cyt., s. 97.

⁴³ D. Michalski, dz. cyt., s. 56; P. Zieliński, dz. cyt., s. 108.

⁴⁴ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 29, 63.

⁴⁵ Tamże, s. 80.

⁴⁶ P. Zieliński, dz. cyt., s. 23–24; M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 78.

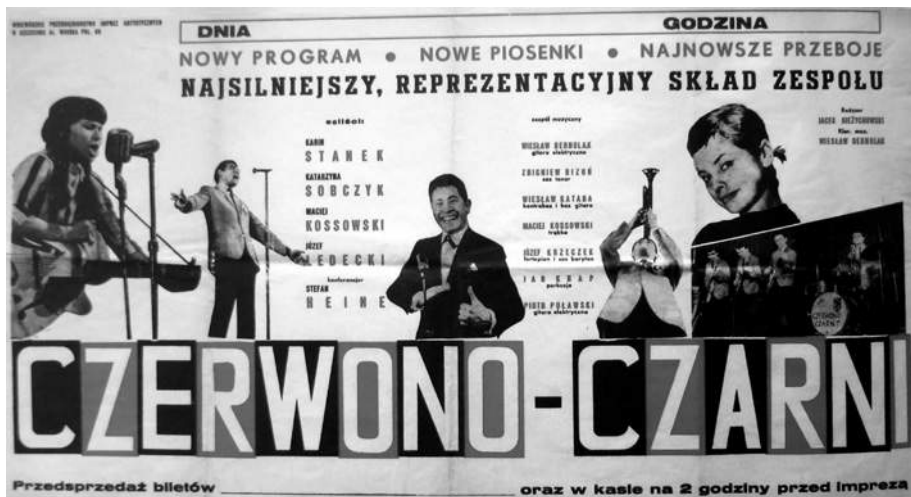
⁴⁷ M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 41.

⁴⁸ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 173–174; P. Zieliński, dz. cyt., s. 105–107.

⁴⁹ P. Zieliński, dz. cyt., s. 105–106.

⁵⁰ D. Michalski, dz. cyt., s. 74–75; M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 67.

⁵¹ P. Zieliński, dz. cyt., s. 134.



Ilustracja 3. Plakat reklamujący występ Czerwono-Czarnych z podziałem na „solistów” i „zespół muzyczny” [rok nieznany]
Źródło: M. Karewicz, *Big beat...*, s. 44.

To, co się działo na scenie podczas koncertów, wyglądało – zwłaszcza jeśli zestawimy taki obrazek z realiami zachodnimi – dość specyficznie. Walicki pisał o tym wprost: *Niebiesko-Czarni przypominali w pewnym okresie kilkunastoosobową wycieczkę*⁵². Jeśli spojrzymy na plakat Czerwono-Czarnych (ilustracja 3), zaczniemy sobie uświadamiać, że imponujący skład osobowy był charakterystyczny także dla innych grup. Właściwie przez cały omawiany okres funkcjonował w Polsce wyraźny podział na instrumentalny zespół muzyczny oraz (licznych) śpiewających solistów⁵³. Był to schemat wypracowany w USA jeszcze w latach 30., w erze bigbandowej (Frank Sinatra zaczynał swoją karierę jako jeden z wokalistów w zespole Tommy’ego Dorsey’a), jednak został przełamany w latach 40., gdy zaczęła się faza tak zwanych *croonerów*. Dziwić też może niezwykła wśród polskich zespołów popularność instrumentów dętych – z jednej strony może-

my ją wiązać z tradycją pierwszych amerykańskich grup rockandrollowych z lat 50. (np. zespołu Billa Haley’a), a z drugiej – ze ścisłymi związkami początków big beatu i polskiej sceny jazzowej.

W późniejszych latach zaczęły się pojawiać zespoły na tak zwaną modę liverpoolską – o ograniczonym składzie, oparte na brzmieniu gitarowym, często bez odrębnych wokalistów (śpiewali ci sami, którzy grali na instrumentach). Zespołem takim były np. Czerwone Gitary, których powstanie w 1965 roku przyjęto w Polsce (jak każdą tego typu „nowość”) z ogromnym entuzjazmem⁵⁴. Faktem jest jednak, że nawet Czerwonym Gitarom zdarzało się poszerzać podstawowy skład – koncertował z nimi, jako solista, Seweryn Krajewski⁵⁵. Nie tylko skład zespołu był zresztą kopią wzorców zachodnich: jeszcze pod koniec dekady, w 1968 roku, magazyn „Jazz”

zauważał, że Czerwone Gitary grają jak *Beatlesy A.D. 1963–1964*. Równocześnie jednak podkreślano, że publiczność pozostaje zespołem zachwycona – najwyraźniej więc tego właśnie potrzebowała (lub też nie zdawała sobie sprawy, że może potrzebować czegoś innego)⁵⁶.

Kolejnym elementem, który upodabniał polskie zespoły bigbeatowe do owych *Beatlesów A.D. 1963–1964*, był niewielki udział piosenek, które można by nazwać kontestującymi rzeczywistość (podczas gdy na Zachodzie podobne kompozycje były już w drugiej połowie lat 60. swego rodzaju standardem). Za taki stan rzeczy odpowiadali autorzy polskich tekstów – w dużej mierze nie członkowie zespołów, ale tak zwani zawodowcy, a więc dziennikarze czy literaci, zwykle starsi od samych występujących (między innymi Marek Gaszyński, Leszek Aleksander Moczulski czy nawet, pod pseudonimem Jacek Grań, Franciszek Walicki)⁵⁷. Na przełomie lat 60. i 70. zaczęło się pojawiać więcej tekstów pisanych przez ludzi wykonujących je na scenie. Niektóre z nich zwracają naszą uwagę tematyką przywodzącą na myśl dokonania amerykańskich zespołów hippisowskich czy wykonawców folkowych: Blackout nagrał utwór *Te bomby lecą na naszdądom*, a Następcy Tronów zdecydowali się na tytuł jeszcze bardziej bezpośredni – *Czy słyszysz płacz wietnamskich dzieci*⁵⁸. Krytyka amerykańskiego zaangażowania w wojnę w Wietnamie miała jednak w realiach PRL-owskich charakter specyficzny, uderzała bowiem w poczyny ideowego wroga Związku Sowieckiego, nie stanowiąc więc tak naprawdę rzeczystej kontestacji.

Zieliński słusznie podsumowuje, że big beat możemy określić jako muzykę rockową nie ze względów ideowych, ale raczej stylistycznych⁵⁹. Warto jednak pamiętać, że rola tekstów piosenek nie jest dla samych słuchaczy tak ważna, jak się wydaje niektórym badaczom muzyki popularnej. Simon Frith i Brian Longhurst zgadzają się, że publiczność – zwłaszcza przy pierwszych odsłuchach – często zupełnie nie zwraca uwagi na słowa utworu, skupiając się raczej na warstwie muzycznej, a wszelkie przemyślenia na temat piosenek konstruowane są nie w oparciu o interpretację konkretnych zdań, ale raczej półświadome „zucie”⁶⁰.

Prawdą jest też jednak, jak zdążyliśmy wcześniej zauważyć, że pod względem muzycznym big beat także charakteryzował się silną zależnością od wzorców zachodnich oraz ciągłym powtarzaniem raz ustanowionych schematów, swoistym pozostawaniem w „okresie młodzieńczym”. Za ową rzeczywistością stały jednak, poza opisywanymi już ograniczeniami strukturalnymi, dość istotne przyczyny. Dominacja zagranicznych, popularnych utworów rockandrollowych, tak wyraźna w początkowym okresie big beatu, wiązała się z prostym faktem – były to utwory bardzo dobrze nadające się do tańca, odpowiadające przychodzącej do sal koncertowych młodzieży⁶¹. Dla nas – wychowanych po „przełomie beatlesowskim”, zaznajomionych z ideą muzyki popularnej jako sztuki samej w sobie, przeznaczonej głównie do słuchania – informacja o funkcji tanecznej może być trudna do wychwycenia, dlatego tym istotniejsze jest jej podkreślenie. Także i późniejsze kopiowanie zachodnich wzorów muzycznych (by wspomnieć choćby

⁵² Tamże, s. 256.

⁵³ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 150; P. Zieliński, dz. cyt., s. 89.

⁵⁴ P. Zieliński, dz. cyt., s. 87; E. Krasucki, *Następny Tronów. Żydowski bigbit ze Szczecina*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2005, nr 11, s. 61–69.

⁵⁵ P. Zieliński, dz. cyt., s. 17.

⁵⁶ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011, s. 215; B. Longhurst, *Popular Music & Society*, Cambridge 1996, s. 172–173.

⁶¹ D. Michalski, dz. cyt., s. 72–73; A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 153; F. Walicki, dz. cyt., s. 110.

o instrumentacji znanej z muzyki poważnej czy o formie rock opery) spowodowane było zjawiskiem o charakterze społecznym – tego typu nagrania bigbeatowych artystów pozwalały polskiej młodzieży na zaznajomienie się z nowszymi trendami. W sytuacji gdy zagraniczne albumy pozostawały bardzo drogie, a wizyty zachodnich artystów rzadkie, taki bigbeatowy *Ersatz* był rzeczą trudną do przecenienia⁶².

PODSUMOWANIE

Zaczęliśmy nasze rozważania, myśląc o big beacie jako o rock and rollu zaszczipionym w nietypowych warunkach PRL-owskiej rzeczywistości, gdzie polscy wykonawcy i słuchacze starali się kopiować w największym możliwym stopniu muzyczne, społeczne czy ideologiczne wzorce z Zachodu, a cały ruch ograniczany był przez komunistyczne władze i rozwijał się w warunkach dalekich od wolnorynkowych. W trakcie analizy okazało się jednak, że całe zagadnienie nie jest tak proste i sporo w nim paradoksów.

Muzyka popularna lat 50. i 60. była na Zachodzie mocno nacechowana ideologicznie, kojarzona z młodzieżowymi ruchami społecznymi – najpierw związana w ogóle z pojawieniem się pojęcia nastolatków, później powodująca reakcje pokroju przerażającej dorosłych obserwatorów beatlemanii, a wreszcie skutkująca społecznymi i obyczajowymi przemianami kojarzonymi z festiwałem w Woodstock czy dziećmi-kwiatami. Tymczasem obecność rock and rolla w Polsce – i dla słuchaczy, i dla wykonawców, i dla menedżerów – była kwestią nie tyle ideologiczną, co raczej stylistyczną. Najważniejszy był fakt, iż była to muzyka nowa, ciekawa, energiczna, idealna do tańca, dostosowana do potrzeb młodszych ludzi (a przy okazji obiecująca finansowo). Nawet

pozornie antyestablishmentowe manifestacje fanów Rhythm & Bluesa związane były przecież z okrzykami „Jazz!” czy „Presley!”. Big beat był więc w latach 60. dla PRL-owskiej młodzieży tym, czym dla mieszkańców USA rock and roll na samym początku swego istnienia, to jest w latach 50.

Pod względem czysto muzycznym rozwój big beatu pozostawał bezpośrednio związany z napływającymi z Zachodu trendami. Utwory były albo kopiami zagranicznych kompozycji, albo mocno się na nich wzorowały. Rozwój był na różne sposoby ograniczany, co objawiało się długotrwałym pozostawaniem w „fazie młodzieżowej”. Należy też jednak zauważyć, że pojawiały się w Polsce pomysły bardziej oryginalne, miejscowe, jak choćby nawiązania do słowiańskiego folkloru. Choć czasem były to zabiegi wymuszone (*vide*: historia grupy No To Co), to jednak nie można odmówić im pewnej świeżości.

Warto wreszcie pamiętać o ludziach, którzy przyczynili się do zakorzenienia rock and rolla nad Wisłą chyba w największym stopniu, a więc o owych opisanych przez Karewicza *kilku otwartych na świat, sprytnych i przebojowych gościach*, między innymi o Franciszku Walickim, który odszedł od nas niespełna trzy lata temu. Wydawać by się mogło, że tacy „sprytni goście” byli zjawiskiem typowym dla trudnych realiów PRL-owskich, ale w rzeczywistości na Zachodzie często działo się podobnie. To Sam Phillips z niewielkiej wytwórni Sun w Memphis postanowił w pewnym momencie, że Elvis Presley, z którym początkowo nie wiązał większych nadziei, będzie wykonywał utwory oparte na bluesie, co pozwoli sprzedać muzykę czarnoskórych Amerykanów białej młodzieży. Z kolei George Martin i wspominany już Brian Epstein pochylił się nad czwórką młodych chłopaków z Liver-

⁶² A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 146.

poolu, chociaż wcześniej Beatlesi, bo o nich oczywiście mowa, nie mogli zdobyć żadnego kontraktu płytowego.

Ostatecznie więc możemy stwierdzić, że tam, gdzie spodziewalibyśmy się kopiowania wzorców zachodnich, pojawiały się zachowania specyficzne dla Polski, a tam, gdzie wypatry-

waliśmy ograniczających wpływów państwa socjalistycznego, obserwowano tendencje bardzo podobne do zachodnich. Owa konstatacja ma oczywiście charakter dość ogólny i nie należy wyciągać z niej daleko idących wniosków, wskazuje natomiast z pewnością na jedną, bardzo istotną kwestię – jak niezmiernie ciekawym zagadnieniem pozostaje big beat.

BIBLIOGRAFIA

- Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011.
- Gaszyński M., *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*, Ożarów Mazowiecki 2012.
- Gaszyński M., *Mocne uderzenie. Czerwono-Czarni i Niebiesko-Czarni*, Warszawa 2008.
- Idzikowska-Czubaj A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Karewicz M., Jacobson M., *Big beat*, Kraków 2014.
- Krasucki E., *Następcy Tronów. Żydowski bigbit ze Szczecina*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2005, nr 11, s. 61–69.
- Longhurst B., *Popular Music & Society*, Cambridge 1996.
- Mamczur P., *Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki. Covery i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big beatu*, „Piosenka” 2016, nr 4, s. 56–61.
- Marcinkiewicz R., *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem. W sprawie ortograficznej strony terminologii rockowej*, w: *Unisono w wielogłosie IV. Rock a media*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 277–293.
- Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014.
- Panek W., *Jazz, beat i rozrywka*, Warszawa 1973.
- Poźniak G., *Msza beatowa „Pan przyjacielem moim” Katarzyny Gärtner w kontekście swojej epoki*, w: *Unisono w wielogłosie II. W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011, s. 227–236.
- Stelmach M., *Psychospołeczne uwarunkowania narodzin polskiego rocka a rzeczywistość polityczna PRL*, w: *Unisono na pomieszane języki 1. O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2010, s. 215–226.
- Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
- Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

Marek Kurkiewicz

„SENNY” POETA ROCKA, CZYLI ONIRYCZNE PEREGRYNACJE LECHA JANERKI¹



Nazywany *Mironem Białoszewskim polskiego rocka*², Lech Janerka od lat pozostaje jednym z najciekawszych tekściarzy w naszym kraju. W jego twórczości kolejni komentatorzy i recenzenci dopatrują się związków z poezją, sygnalizując, iż warstwa tekstowa piosenek wrocławskiego artysty zbliża się niejednokrotnie do rozwiązań poetyckich. Sam Janerka dystansuje się od tego typu porównań i nawet wydając napisane przez siebie teksty piosenek, zatytułował je *Texty* (2002), pozbawiając złudzeń zwolenników „transferu” jego piosenek na grunt poezji³. Nie ma natomiast wątpliwości, że słów-

na warstwa utworów Lecha Janerki pozostaje wdzięcznym materiałem wszelkiego rodzaju analiz i interpretacji, z tego względu, iż autor mimo lapidarności wykracza w nich poza dosłowność⁴, otwiera rozmaite perspektywy, pozwala odbiorcom na mniej lub bardziej wyrafinowane odczytania⁵. Autor *Konstytucji* jest przy tym konsekwentny, mimo zmian, jakie zachodzą w otaczającym go świecie (i co za tym idzie, także w jego tekstach, na swój sposób odzwierciedlających owe przeobrażenia), pewne motywy, tematy, problemy przewijają się w jego twórczości przez wszystkie minione lata. Takie, które czasem schodzą na plan dal-

¹ W jednym z wywiadów sam Janerka zasugerował, iż jego repertuar jest „senny”, co jednak spowodowało prowadzącego rozmowę do korekty i sprostowania, że chodzi raczej o to, iż jego piosenki są „o śnie”. W takim właśnie, nieco przewrotnym znaczeniu, używam w tytule epitetu „senny”; <https://www.youtube.com/watch?v=VJZks2UIIU4> [dostęp 22.09.2017].

² Takim mianem artysta został określony w charakterystyce przygotowanej przez organizatorów gali wręczenia Fryderyków w roku 2015, kiedy przyjmował prestiżowego Złotego Fryderyka, która to nagroda, jak ironicznie skwitował sam Janerka, jest raczej nagrodą pośmiertną, zatem cieszy się, iż dostał ją jeszcze za życia. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=TYGMtoBQcH8> [dostęp 22.09.2017].

³ *Ja nie jestem żadnym poetą, jestem gościem, który korzysta ze słowa i opowiada pewne rzeczy. [...] To ty mówisz, że to jest poezja, no więc ja ci tłumaczę, że to nie jest żadna poezja, tylko świadomość i szczypta dobrego samopoczucia, które bierze się stąd, że człowiek coś zrobił i nawet nie wie jak. Ja nie zdaję sobie sprawy, co to jest np. dwunastogłoskowiec, bo niby skąd ja mam to wiedzieć? To znaczy powinienem, ale nie wiem. Czy jakieś tam imię: rym, rym taki, śmaki, męski, żeński. Mówię o wiedzy i pewnej kulturze. Ktoś ci mówi, używa jakichś słów i ty słuchasz i stwierdzasz, że to jest ktoś fajny albo ktoś taki sobie, ktoś subtelny albo ponury burak. I wiesz. A skąd to wiesz? Czasami nawet trudno skombinować, skąd to wiesz. Odcieni słów, intonacji jest cała masa. Nie wiem, jak uzyskałem tę wiedzę czy świadomość. [...] poeta kojarzy mi się tak: stolik w kawiarni, kawka, dyskusje wielce intelektualne, Teksty, które piszę, są o wiele lepsze ode mnie. Pisząc, staram się być o wiele lepszy od siebie. [...] Poeta to ktoś taki, kto na co dzień, tak mi się wydaje, jest taki bardzo rozedrgany i napięty, <http://majeran.net/rozmowy/lech-janerka-wszyscy-inteligentni-meczyni-ida-bez-obiadu.html> [dostęp 22.09.2017].*

⁴ Por. *Ja się zawsze wystrzegalem dosłowności, bo w większości wypadków dosłowność jest hasłowa, sztandarowa, bardzo prymitywna, <http://majeran.net/rozmowy/lech-janerka-wszyscy-inteligentni-meczyni-ida-bez-obiadu.html> [dostęp 22.09.2017].*

⁵ Tym większym zaskoczeniem jest fakt, że Janerka uważa, iż *kiedy muzyka dostaje tekst, ubożeje, http://niniwa22.cba.pl/bielas_janerka_wywiad.htm [dostęp 22.09.2017].*

Sen jest więc dla wrocławskiego muzyka czymś, co przynosi wytchnienie, a nawet pozwala odczuwać przyjemność. W *Epidemii epilepsji* jest mowa o tym, że *wygodnie jest iść spać* (T, 34), w *Paragwaju* pozytywny wymiar snu spotęgowany jest beztroskim tańcem (T, 48), natomiast we *Wstają* bohater budzi się i podnosi z łóżka, bo podobno *warto żyć*, jednak równocześnie *popiera absolutnie sen*, bo *to takie jest banalne zbudzić się* (T, 93)¹².

Sen u Janerki mimo wszelkich pozytywnych atrybutów miewa jednak także pejoratywne akcenty. Można bowiem, jak w piosence *Brak*, śnić sen o paranoi, który przybiera rozmiary koszmaru, dosadnie dając odczuć nieobecność bliskiej osoby. Co ciekawe, jest to przeniesienie odczucia na jawie, bohater transponuje na sen emocje „dzienne” – samotność skutkuje nocną projekcją „braku” drugiej osoby. Pozostając w kręgu negatywnych znaczeń, warto dodać, iż sen bywa przestrzenią grzechu i cierpienia, przynoszącą obrazy destrukcji, co widać w (świetnie ilustrującym językowe gry Janerki) utworze *Nie mniej mnie: Ugotuję cię i zjem / Bo tak było w moim śnie / Nieprawidłowym / Od sklepanej głowy / I udawania gada cały dzień* (T, 81). Szatański sen zdradza scenariusz wydarzeń, który nie napawa optymizmem. To przenikanie emocji, charakteru bohaterów, ich „dziennych” doświadczeń widać też w *Reformatorku*, w tekście którego, w odróżnieniu od kondycji ludzi pokroju tytułowych nadgorliwców, podmiot ze spokojem i uśmiechem na ustach idzie spać.

Tyle że sen, przy całej swej atrakcyjności, budowaniu atmosfery bezpieczeństwa i niezależności, niesie ze sobą oczywiste zagrożenia, tak w wymiarze realnym, jak i metaforycznym. Człowiek „śpi” i „śni” (czasem na jawie), a ży-

cie toczy się dalej. Bezrefleksyjnie wegetując, powtarzając propagowane hasła, dając sobą manipulować, jednostka przestaje myśleć. Stąd postulat/nakaz przebudzenia i metafora sennego koszmaru (wyrażonego eufemizmem *niedobry sen*) w LA:

*Więc zbudź się, nim zaczniesz znowu skandować
Zbudź się, to niedobry sen* (T, 63)

Zastosowanie snu jako metafory nie jest u Janerki niczym zaskakującym, korzysta z tego także w innych utworach: w *Karma kram* oznacza on wyidealizowane, telewizyjne życie, w *Bądźmy dziećmi* jest określeniem stanu dziecięcej bez troski (*Niech jeszcze potrwa ten sen / Bądźmy dziećmi jeszcze raz*, T, 50). Bywa też synonimem czegoś ulotnego, rodzącego podejrzenie, że trwało bardzo krótko albo go w ogóle nie było (*A jednak znikł*, W).

Wracając do kategorii przebudzenia, podobnie jak motyw namawiania do snu jest ona znaczącym elementem topiki sennej w tekstach Janerki. Oba łączą się w paradoksalne jedno już w pierwszym fragmencie debiutanckiego albumu Klausa Mitffocha, w piosence *Śpij, aniele mój*, o której pisał m.in. Paweł Tański:

*Jest to „kolysanka na opak”, „antykolysanka”, czy może „kolysanka inaczej”, „niekolysanka”, bo słowom, które wypowiada się lub wyśpiewuje, by ukotysać do snu [...] – „śpij aniele mój” – towarzyszą ostre, piskliwe, dynamiczne dźwięki, a Lech Janerka wykrzykuje tę frazę w towarzystwie pozostałych członków zespołu*¹³.

Naturalnie tego typu interpretacja możliwa jest wyłącznie w przypadku obcowania z tekstem wyśpiewanym, bowiem na płaszczyźnie jego „papierowej” wersji nie ma tego typu wątpliwo-

ści. To każe przypomnieć o różnicy pomiędzy interpretacją „typowych” wierszy a tekstów piosenek, które do podobnego miana aspirują. Biorąc pod uwagę trzy słowa, z których składa się tekst Janerki („śpij”, „aniele”, „mój”), bez muzycznego podkładu i charakterystycznego sposobu artykulacji interpretacja jawi się jednostronnie – to namawianie do snu, biorąc pod uwagę użyty zwrot „aniele” – skierowane wobec dziecka lub kogoś, z kim podmiot jest związany emocjonalnie. Takie prośby pojawiają się także w piosenkach *Ta zabawa nie jest dla dziewczynek* i *Reformatorku*. W jednym i drugim przypadku adresatem przekazu jest ktoś bliski podmiotowi, kogo chce on uchronić przed zagrożeniami lub absurdami rzeczywistości. Powrót snu może być zatem sygnałem końca wojny – powrotu normalności. Spokojny sen Janerka sytuuje po stronie fundamentalnych elementów zwykłego, pokojowego funkcjonowania; wojna zakłóca nie tylko sferę rzeczywistości, ale narusza granice snu – nie czujemy się bezpiecznie, nie śpimy spokojnie, sen może przynieść nieoczekiwaną śmierć, czuwamy, żeby nie dać się zaskoczyć. Podmiot werbalizuje prośbę do dziewczynki, żeby poszła spać i przespała źle. Widzimy tutaj ciekawą koncepcję – sen samoistnie przyniesie pozytywne rozwiązanie, tak więc nie mając wpływu na rzeczywistość, nie powinniśmy się narażać, ale usunąć na bok i zasnąć z nadzieją zmiany. Trudno to jednak zestawzić z wcześniejszą konstatacją Janerki o wojnie jako czasie, kiedy nie ma spokojnego snu... Ponadto jeszcze dwie krótkie uwagi – podmiot nalega: *śpij, nie myśl źle o niczym*, a zatem mamy sugestię wykreowania optymistycznej wizji świata, w której nie tylko nie ma wojny, ale w ogóle niczego złego. A nawet jeśli jest, należy to ośwoić. Po drugie, Janerka sięga po motyw domu (obok snu), podstawowej przestrzeni bezpieczeństwa odgradzającej jednostkę od zagrożeń świata zewnętrznego¹⁴. Sen w bez-

piecznym, zamkniętym domu w dwójnasób wzmaga poczucie braku zagrożenia.

Na drugim biegunie odnotować można (wspomniane już wyżej) namawianie do przebudzenia. Poza cytowanym LA, odnajdujemy to także w energetycznym *Do boju*:

*Więc obudź się
Bez ciebie nie ma i mnie
Obudź się i nie wyglądaj źle* (T, 89)

Podmiot sygnalizuje poczucie wspólnoty, wyście poza egoistyczny indywidualizm, połączenie, a zarazem odpowiedzialność za drugiego. To postulat obudzenia się, tym razem z bierności, egzystowania bez ambicji i bez celów. W utworze tym rzeczywistość przenika się ze snem, nie wiadomo, gdzie kończy się jedno, a zaczyna drugie, bo zachowania są podobne – to, co dopuszczalne we śnie (surrealistyczne), w świecie realnym budzi grozę. Trzeba się obudzić, żeby nie zostać wykorzystanym, podległym, bezwolnym, trwającym w ułudzie normalności i posiadania tego, co wypada albo co wystarcza na minimalistyczne życie bez perspektyw.

Tak jak sen prowokuje rozmaite zagrożenia, a z drugiej strony przynosi wytchnienie, tak zupełnie inny problem rodzi jego brak. O tym również zdarza się Janerce wspominać w tekstach. Do czego prowadzi brak snu, pokazywała już pierwsza zwrotka w *Nad ranem śmierć się śmieje* (T, 25). W *Piosence dla żywych* podmiot zamiast spać, myśli o Natalii, co sprawia, że w dzień jest *trochę senny* (T, 41), natomiast w utworze tytułowym z płyty *Ur* nie śpi miasto:

*To miasto pełne chorych głów
Wibruje i nigdy nie śpi
Pomaga mi umierać* (T, 57)

¹² Drobiazgowej analizie tej piosenki dokonuje M. Domagalski, dz. cyt.

¹³ W dalszej części artykułu Tański przywołuje inne możliwości interpretacji tekstu Janerki, z uwzględnieniem wskazże sposobu jego artykulacji na płycie Klausa Mitffocha, zob. P. Tański, „Siedzi, a chciałby powstać”. O tekstach śpiewanych przez Lecha Janerkę na płycie „Klaus Mitffoch” (grupa Klaus Mitffoch), w: tegoż, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016, s. 32–33.

¹⁴ E. Hałas, *Intymne wartości domu*, w: *Kultura dnia codziennego i świątecznego w rodzinie*, red. L. Dyczewski, D. Wadowski, Lublin 1998.

W wszystkich wymienionych przykładach sen wiąże się w pewien, mniej lub bardziej jednoznaczny, sposób ze śmiercią, co oczywiście nie jest pomysłem odosobnionym, wszak analogie pomiędzy nimi mają silne konotacje kulturowe, od mitologii poczynając (braterstwo bogów Hypnosa i Thanataosa)¹⁵. Dla Janerki tego typu kontaminacje, albo choćby aluzje, są naturalne, czego dowodem historie, jakie przywołuje w wywiadach: o tym, że śpi, ale nie śni, że sen jest dla niego czymś w rodzaju czarnej dziury¹⁶. Kiedy weźmiemy pod uwagę fakt, iż tego typu czarne dziury pojawiają się zarówno w *Wirniku* (*Już czuję jak mnie tuli dreszcz / Jak czarna dziura wciąga mnie*, T, 100), jak i w *Wieje* (*Wyprowadzam się na górę / [...] / Wyprowadzam się i zasilam czarną dziurę*, T, 103), sugerując raczej umiowanie niż zasypianie, zestawienie snu i śmierci staje się coraz bardziej uzasadnione¹⁷. Tym bardziej, iż napięcia pomiędzy oboma (nie-)funkcjonalnymi aktywnościami człowieka jest w dorobku tekstowym Janerki więcej. W piosence *A kiedy będzie* wystrzeżenie chłopcom kul w skronie ma sprawić, że zasną (BK, 21), w *Naganie* historia opisana jako dziwny sen w rzeczywistości portretuje doświadczenie śmierci – *zmczone wersalką* ciało *zawisa we mgle* i szuka tego, który *umie być wszędzie*, czyli Boga (BK, 51). W tekście *Dobranoc* jest jeszcze inna sytuacja, tutaj we śnie pojawia się grób podmiotu (T, 96) i nie tyle

interesuje mnie to, że zostaje on przez kogoś zbezczeszczone, ale raczej pojawiające się tutaj „nico”, które w innej piosence (*Pieśń mijających się wielorybów*) określone zostaje mianem snu, ewentualnie czegoś rodem ze snu (*A nico to sen / To tylko sen*, T, 107). Ciekawą wizję kreuje też Janerka w pochodzącym z albumu *Fiu fiu...* utworze *Zero zer*, łącząc metafizykę z informatyką. Transgresja człowieczeństwa do innego wymiaru dokonuje się tutaj na gruncie zero-jedynkowych manipulacji – wykraczamy poza siebie, w sferę pozaludzką: *nie śpiąc*, przenosimy się *poza to co nam się śni* (T, 112). Atrybut w postaci aureoli sugeruje, by łączyć tę wizję z kulturowym obrazem nieba w duchu religii chrześcijańskiej¹⁸, jednak otwarta kwestia transcendencji zawarta w tym tekście redefiniuje tradycyjny anielski rekwizyt¹⁹.

Powróćmy do wypowiedzi samego Janerki, cytowanej na początku tego szkicu, w której stwierdza on, iż kreując rzeczywistość w swoich utworach, *miesza wyobraźnię z rzeczywistością*. Dowodem na to mogą być przypadki przenikania się przestrzeni jawy i snu, zacieranie się granic między nimi, przemykanie w tekstach elementów jednego świata do drugiego bądź destrukcyjny wpływ na siebie nawzajem. *Niewole gnębią nas i psują nam sny* (BK, 27) – utyskuje osoba mówiąca w jednym z najbardziej znanych tekstów z *Historii podwodnej*.

¹⁵ Zob. J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1989, s. 116.

¹⁶ Widzimy tutaj zatem rozgraniczenie, o którym, analizując poezję autora *Dusiółka*, pisał Michał Głowiński. Otóż termin „sen” można odczytywać dwuznacznie: jako „stan snienia”, ale też po prostu jako „stan spania”. W przypadku Janerki w jego tekstach bardzo często mamy do czynienia z tym pierwszym, ale już na płaszczyźnie egzystencjalnej (o czym sam zapewnia) wyłączenie z tym drugim. Zob. M. Głowiński, *Leśmian – sen*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 220.

¹⁷ Tym bardziej, że „czarna dziura” w *Wirniku* to *donikąd rura* jest (T, 100). Wskazywałoby to zarówno na pozbawione snów spanie samego Janerki, jak i niewiadomy los człowieka po śmierci. I jeszcze gwoli ścisłości dodajmy, że w *Dobranoc* Janerka także wspomina o czarnej dziurze, choć nie wprost. W metaforycznej konstrukcji *Ono tam jest / A imię jego na E / Paradne / Coś jak Etiopia lecz ładniej* (BK, 48) zdaje się mieć na myśli entropię, nie tylko jako symbol chaosu, rozpadu, ale też funkcję kluczową dla zrozumienia fizycznych mechanizmów działania czarnych dziur.

¹⁸ Tak jak w *Zero zer* bohater *rozbyłszy aureolę*, tak w *Wirniku* zostaje aniołem, *co zapłonął niewygodnie* (T, 100), natomiast w *Leonie* nad głową tytułowego bohatera *świeci się* (T, 104). Warto podkreślić tę powtarzalność symboliki świetlnej na mocno metafizycznej płycie *Fiu fiu...*, bowiem kojarzy się ona z transcendencją, wchodząc w polemikę ze stanowiskiem racjonalistycznym. Bliżej jej do płaszczyzny snu/wyobrażenia aniżeli rzeczywistości zamkniętej w trzech wymiarach. Podobnie jest zresztą w innej piosence z tego albumu – *Daj mi*. Tutaj podmiot domaga się światła – *Daj mi wywołaj błysk* (T, 106), przy czym nie tyle chodzi o dosłowne rozjaśnienie ciemności, co raczej oświecenie bohatera, wyjaśnienie, pokazanie sensu.

¹⁹ Z tradycyjną wizją nieba/raju polemizuje też Janerka w tekście *O niebie* (T, 62) oraz w *Raczej*, gdzie w potencjalnym rajku brakuje papierosów, *tańcząc psycho-pas* i ziewają z nudów, ale i tak *trzeba tam iść: Trzeba iść do nieba / Tak taktaktak* (T, 98). Na marginesie można dodać, że motyw tańca w niebie odnajdujemy również w *Ceremoniach* (T, 101), co wskazuje na wyraźną konsekwencję czynności podejmowanych w (za-)świecie kreowanym przez artystę.

W *Do boju* dopiero podmiot uzmysławia sobie, do której się zwraca, że to już nie jest sen (BK, 13), podobnie w *A kiedy będzie*:

A kiedy będzie wszystko wolno

[...]

Rączką cię dotknę tak swawolną

[...]

Ale wybaczysz mi i choć nie uwierzysz

O to nie sen

Zostaniesz bez odzieży (BK, 20)

Zupełnie inny charakter ma natomiast sposób percepcji świata w piosence *Wyobraź sobie*, w której rzeczywistość usankcjonowana została nie tylko zestawem tradycyjnych racjonalnych kategorii, ale poprzez wykorzystanie rozmaitych zabiegów nabiera surrealistycznego charakteru. Wpływ na to ma przede wszystkim kluczowa dla tekstu kategoria wyobrażenia, zamknięta nie tylko w tytule, ale w powracających wielokrotnie w kolejnych wersach anaforycznych powtórzeniach (*Wyobraź sobie, że*). Sfera imaginacji dopuszcza wszak zaburzenie racjonalnej konstrukcji świata, z czego Janerka z ochotą w swoich kreacyjnych pomysłach korzysta. Rozciąga czas, rozmywa kontury świata za pomocą miętowej mgły i deszczu, zaburza równowagę poprzez kołysanie. Pogodny letarg pozwala mu zwrócić swój wzrok ku gwiazdom, by w idei ruchu wertykalnego oderwać się od ziemi. Przekracza tym samym granice normalnej egzystencji, *wszak nie trzeba jeść i nie trzeba też spać* (T, 90). Wygasa podstawowe czynności życiowe, kołysze się swoim rytmem. Zasypia? Umiera? Albo tylko sobie *wyobraża*.

Świat w nieracjonalny sposób rozpada się także w innych tekstach autora *Fiu fiu...* W *Wieje* obserwujemy dekonstrukcję rzeczywistości, jej rozedrganie, „rozwiązanie”. Pojawiają się ontologicznie niepewne (mimo iż bohater enigmatycznie deklaruje, że *nawet wie / skąd biorą się szmery, abstrakcje i etery* (T, 103). Ciekawą sugestią zbliżającego się końca, wyczerpania,

podaje w *Leonie*, gdzie nie pierwszy raz korzystając z metaforyki świetlnej, prezentuje wizję świata, który *miga*. Jak żarówka, która się wyczerpuje albo do której prąd płynie nieregularnie – świeci, ale przerywa. Rzeczywistość staje się odrealniona, co wie każdy, kto chociaż raz doświadczył podobnego zjawiska w zupełnej ciemności lub obserwował świat w przebłyśkach lamp stroboskopowych.

Sen w tekstach autora *Konstytucji* nie jest więc przygodnym rekwizytem, stanem zawieszenia, czasem nie-pamięci. Na różne sposoby zyskuje sens. W jednym z najbardziej nasyconych pierwiastkami onirycznymi utworów, jakim jest *Wstaje*, Janerka przeciwstawia sen życiu. Jego bohater nie ma pewności, po co wstawać, po co żyć, choć *chyba warto* to robić (nie ma tutaj wyraźnego opowiedzenia się i wyjaśnienia motywów). Po przebudzeniu następuje cykl rytualnych czynności, prezentowanych przez artystę w oryginalnych metaforach. Centralnym punktem tekstu, przeciwstawionym chwiejnej formule *chyba warto żyć*, jest wyraziste, zdecydowane *śpię, popieram absolutnie sen* – to jednoznaczna deklaracja przywiązania do snu, który jest tak ważny, jak *banalne jest obudzić się*. Życie jest bowiem tylko (aż?) *wymyślaniem kolejnego dnia* pod wpływem tego, co mówią inni. Sen natomiast kreuje się sam, podczas gdy człowiek jest w nim najczęściej bierny.

Stany senne kierują się też własną, oksymoronicznie ujętą nieracjonalną „logiką”. Tak jest choćby w piosence *Jestem tu jestem tam*, w której inwigilacja i nadzór ze strony systemu prowokuje oniryczne skojarzenia. *Gonią mnie gonią mnie / Ja uciekam jak we śnie* (T, 12) – Janerka, jak każdy z nas, doskonale wie, jak trudno ucieka się w śnionych koszmach. Wbrew logice mimo wysiłku nie sposób zwiększyć dystansu pomiędzy uciekającym a goniącymi. I tak samo jak nie da się uciec we śnie, tak samo nierealne jest ukrycie się przed śledzącym wszędzie okiem Wielkiego Brata.

Jednym z popularniejszych „wykorzystań” motywu snu w literaturze jest opisanie go, mimo iż z trudem podlega on wszelkim werbalizacjom²⁰, napotykać na różne przeszkody, choćby natury logicznej. Taki charakter przybiera wspomniana już piosenka *Dobranoc* z najbardziej nasyconego onirycznością albumu Janerki. Tekst rozpoczyna się drastycznie, mimo iż autor stara się całą sytuację w pewien sposób oswoić, lekceważąc strywalizować, a może ironicznie i przewrotnie (już na samym początku) spuentować i zdystansować się do niej, określając sen mianem zabawnego:

Zabawny sen

*Znów ktoś mi nasrał na grób
Nie szkodzi* (T, 48)

Akt profanacji grobu można traktować jako wyrażenie stosunku anonimowego „kogoś” do podmiotu, ale już po jego śmierci. O czym to świadczy? O zapalczywości oponenta, a nawet nienawiści, choć z drugiej strony też i wątpliwej „odwadze”, która pojawia się dopiero wobec martwego przeciwnika. Może też być dowodem na pewność siebie wobec tych, którzy odpowiedzieć już nie mają szans. Można to traktować jako świadectwo upadku wartości tego świata, wczasy zauważamy, iż miasto *upadło* w sen. To ważna gra słów – nie konwencjonalnie *zapadło w sen*, ale właśnie *upadło*, co nada je odcień pejoratywny, kojarzy się z degradacją, śmiercią, końcem. I znowu sen traktowany jest jako synonim śmierci, a świat jest tylko złudzeniem²¹. Dotarcie do prawdy równoznaczne jest ze zniknięciem, czyli ze zgonem, kiedy wszystko się *zapadnie / rozpadnie* (BK, 48).

Ciekawym (i, dodajmy – silnie osadzonym kulturowo) pomysłem Janerki jest pokazanie snu jako płaszczyzny objawienia²². Tytułowego *Leona*, którego pierwowzorem, jak twierdzi wokalista, jest kierowca, który od lat wozi go na koncerty²³, *dygło w głowę poprzez sen* (T, 104) i w konsekwencji sprawiło, że diametralnie się zmienił, uwierzył. Jego rzeczywistość zyskała rys transcendentny, co widać w każdym przejawie jego egzystencji, nawet w tak prozaicznym akcie, jak spożywanie chleba²⁴. Pomijając konsekwencje przemiany Leona, podkreślmy tylko przestrzeń snu jako tę, w której doszło do owej szczególnej transgresji. Zresztą łączenie sfer snu i *sacrum* wykorzystuje Janerka również w *Allelujaż* – w tym przypadku uświęconym obiektem staje się rekwizyt nowoczesności – czip. To jemu w błogosławionej postaci oddaje się hołd, jego się chwali i śpiewa *Alleluja*. Co istotne jednak, leży on w *czarnej trumience* (T, 108) i śpi. Można powiedzieć, iż śni swój komputerowy sen, w którym my żyjemy.

Już w tak krótkim zestawieniu widać, jak istotną rolę w tekstach Lecha Janerki odgrywa płaszczyzna oniryczna. Powraca ona na każdej płycie, nie tyle stanowiąc niezbędne uzupełnienie świata realnego²⁵, co raczej kluczowy aspekt rzeczywistości wykreowanej przez wrocławskiego artystę. Czasem wręcz rodzi się pokusa zastąpienia obiektywnej platformy egzystencji światem nieco bardziej nieprzewidywalnym, dopuszczającym niedostępne nam na co dzień fenomeny. Innym razem granice obydwu płaszczyzn istnienia się zacierają albo nawet jedna udaje drugą. Wrażliwy na sferę wolności artysta zauważa, iż ze względu na indywidualność snów jednostki w głowach

uzurpatorów rodzą się niekiedy pokusy ich zawłaszczenia, rozciągnięcia władzy także na wyłączoną z ich jurysdykcji przestrzeń. A to nie napawa optymizmem. Janerka nie zaprzecza również, że sen rządzi się swoją „logiką” i to wzmacnia (równocześnie) jego atrakcyjność i niebezpieczeństwo.

Na koniec warto, nieco *à rebours*, wspomnieć, iż w tym nasyceniu tekstów Janerki pierwiastkiem onirycznym jest nieco przewrotności, wszak jak sam mówi w jednym z wywiadów, *logika i sens są dla niego naprawdę ważne, bowiem jeżeli odpuścimy, chaos nas wciągnie*. Przy czym w tej samej rozmowie doda-

je: *Większość ludzi żyje realiami, ja też, ale je sobie podkolorowuję*²⁶. Tak przynajmniej było przez wiele lat, muzyk zdradza, że był takim człowiekiem, *który tworzył dziwne opowieści, miał niezwykłe pomysły i lubił o tym mówić, może bardziej do siebie niż do ludzi*²⁷. Dopiero od jakiegoś czasu, wyciszony, ogranicza się do niewielkiej liczby koncertów, i co najgorsze z perspektywy miłośników jego twórczości, nie pisze nowych rzeczy, bo *wcześniej teksty pisały się same, nie wiadomo kiedy. Oczywiście, że potrafię uisnąć i napisać, ale nie lubię. Wolalby, żeby samo się zrobiło. I czekam na ten moment*²⁸. Dodajmy, że my wszyscy, nadal nie tracąc nadziei, też czekamy...

BIBLIOGRAFIA

- Błoński J., *Ja, wędrujący sen*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 6.
 Brécom R., *Świat snu*, tł. E. Bieńkowska, „Teksty” 1973, nr 2, s. 146.
 Domagalski M., *Popieram absolutnie sen – wokół „Wstaję” Lecha Janerki*, http://www.lechjanerka.pl/media/pop_abs_sen.pdf [dostęp 22.09.2017].
 Głowiński M., *Leśmian – sen*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
 Hałas E., *Intymne wartości domu*, w: *Kultura dnia codziennego i świątecznego w rodzinie*, red. L. Dyczewski, D. Wadowski, Lublin 1998.
 Janerka L., *Texty*, Wrocław 2002.
 Janerka L., *Śpij, aniele mój / Bez kolacji*, wybór i posł. F. Zawada, Wrocław 2013.
 Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 368.
 Kurkiewicz M., *Na granicy jawy i snu. Uwagi o przestrzeni w tekstach Wojciecha Wąglewskiego z płyty „Sno-powiązanka”*, w: *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Język. Media. Architektura*, t. 2, red. B. Morzyńska-Wrzošek, D. Mazur, Bydgoszcz 2016, s. 125–138.
 Paradowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1989, s. 116.
 Podraza-Kwiatkowska M., *Sommambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: *też: Sommambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985.
 Tański P., *„Siedzi, a chciałby postać”. O tekstach śpiewanych przez Lecha Janerkę na płycie „Klaus Miffloch” (grupa Klaus Miffloch)*, w: tegoż, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016.
<http://gdybywszystkieslowa.blogspot.com/2014/05/lech-janerka-dobranoc.html> [dostęp 22.09.2017].
<http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114628,18327231,lech-janerka-nie-mam-kontaktu-z-rzeczywistoscia-skapcanialem.html> [dostęp 22.09.2017].
<http://majeran.net/rozmowy/lech-janerka-wszyscy-inteligentni-mezczyzni-ida-bez-obiadu.html> [dostęp 22.09.2017].
http://niniwa22.cba.pl/bielas_janerka_wywiad.htm [dostęp 22.09.2017].
http://www.lechjanerka.pl/media/pop_abs_sen.pdf [dostęp 22.09.2017].
<http://www.lechjanerka.pl/index.php?site=wywiady&author=brzozowicz> [dostęp 23.09.2017].
http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17707410,Janerka_Poszedlbym_z_karabinem_bronic_mojego_kraju.html#ixzz4sMmkKrD0 [dostęp 22.09.2017].
<https://www.youtube.com/watch?v=tYGMtobQcH8>
<https://www.youtube.com/watch?v=VJZks2UIU4> [dostęp 22.09.2017].
<http://wywiadowcy.pl/lech-janerka/> [dostęp 22.09.2017].
www.tekstowo.pl.

Marek Kurkiewicz (1974) – dr hab., adiunkt w Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, zainteresowania badawcze: literatura polska od Młodej Polski po czasy współczesne, *soundstudies*, polskie teksty rockowe; autor książek: *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (2004), *Symbol, narracja, eschatologie. Szkice o literaturze przelomu XIX i XX wieku* (2007), *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (2013), oraz współredaktor tomów: *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje* (2009); *Marian Hemar wczoraj i dziś* (2012), *Krytyka po przelomie. Wybrane problemy z dwudziestopięcioletnia 1989–2015* (2016), *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność* (2017). Uczestnik toruńskich konferencji poświęconych muzyce rockowej: „Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy”, 23–25 IV 2015; „Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance”, 10–11 III 2016; „Polski rock lat 80. Gwiazdy, nurty, media, fani, kontynuacje”, 15–17 XII 2016.

²⁰ <http://wywiadowcy.pl/lech-janerka/> [dostęp 22.09.2017]

²¹ <http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114628,18327231,lech-janerka-nie-mam-kontaktu-z-rzeczywistoscia-skapcanialem.html> [dostęp 22.09.2017].

²² Tamże.

²⁰ Por. M. Głowiński, dz. cyt., s. 233.

²¹ Zob. też http://www.lechjanerka.pl/media/pop_abs_sen.pdf [dostęp 22.09.2017].

²² Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 368.

²³ Zob. <http://www.lechjanerka.pl/index.php?site=wywiady&author=brzozowicz> [dostęp 23.09.2017].

²⁴ Por. *Sen bowiem to także tajemnicza dziedziina, w której dochodzą do głosu ukryte pod powierzchnią świadomości nieznanne warstwy psychiki; psychiki zarówno indywidualnej, jak i transcendentnej*, M. Podraza-Kwiatkowska, *Sommambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: *też: Sommambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 151.

²⁵ Jak trafnie zauważał jeden z najwybitniejszych polskich krytyków: *jawa nie może istnieć bez snu, jak rozum bez marzenia, jak szkiełko mędrca bez zucia i wiary*, J. Błoński, *Ja, wędrujący sen*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 6.

Sławomir Kuźnicki

MÓZG NOCNEGO PAJĄKA:

WIERSZE EMILY DICKINSON

W TEKSTACH MACIEJA MALEŃCZUKA



Maciej Maleńczuk (ur. 1961) to postać w Polsce powszechnie znana. Jest wokalistą, gitarzystą, saksofonistą, kompozytorem i autorem tekstów piosenek, aktorem teatralnym i filmowym. Jako muzyk występuje lub występował zarówno pod własnym nazwiskiem, jak i w zespołach Püdelsi, Homo Twist czy Psychodancing. Jest też Maleńczuk postacią kontrowersyjną, wzbudzającą skrajne, niejednokrotnie negatywne emocje. Taki stan rzeczy powoduje muzyka, którą tworzy i wykonuje: raz bezkompromisowa, nieogładająca się na mody i gusta słuchaczy (to głównie o tej tworzonej w Homo Twist), kiedy indziej świadomie i otwarcie komercyjna (ostatnie lata). Kontrowersje mogą też wzbudzać wypowiedzi i postawa Maleńczuka: nieprzebiegający w słowach artysta wiecznie kontestuje rzeczywistość, polaryzuje swoich słuchaczy, teatralnie wręcz prowokuje. W końcu, jak sam przyznaje: *provokacja jest formą sztuki. Formą rock and rolla. Jeśli nie ma provokacji, nie ma rock and rolla*¹. Wszystko to sprawia, że trudno mieć do Maleńczuka sto-

sunek obojętny: albo się go ceni, a tym samym akceptuje z całym tym bagażem, albo odrzuca i nie chce rozumieć. Bez wątpienia na podejście takie wpływ ma też fakt, że Maleńczuk to twórca blisko związany z poezją: samozwańczy i organiczny bard z Krakowa, z takim samym zaangażowaniem jak dźwięki wyrzucający z siebie ważne, niekiedy piękne słowa.

Począwszy od wczesnych lat 80., kiedy Maleńczuk zaczyna grać na ulicach polskich miast (głównie Krakowa), wyśpiewuje poetyckie, jednocześnie mocno osobiste i społecznie zaangażowane teksty, zyskując przydomek krakowskiego barda. Jego poezją są bluesy: i te klasyczne, i te własne. Śpiewa głównie po polsku (okazjonalnie również po angielsku), jak i w wymyślonym przez siebie, tak naprawdę nieistniejącym języku swojej duszy. Zarówno w polszczyźnie, jak i w „maleńczukowaniu” słycać poezjowanie, osobiste, bardziej społeczne, najczęściej narracyjne. Wszystko to przekłada się na oryginalną dykcję Maleńczuka i jego poezję ulicy. Zresztą artysta nie

¹ Cyt. za: R. Sankowski, *Homo Twist: naga prawda*, „Tylko Rock” 1996, nr 8, s. 26.

stroni też od bardziej sformalizowanej wersji poezji: publikuje w prasie literackiej, wydaje poemat *Chamstwo w państwie* (2003). W ramach działalności muzycznej niejednokrotnie adaptuje twórczość poetek innych. Ciągnie go chociażby do Cypriana Kamila Norwida: na płycie *Moniti revan* (1997) dowodzonego przez niego zespołu Homo Twist znajdujemy interpretację *Mojej piosenki (I)* w utworze Norwid oraz *Bema pamięci żałobny rapsod*, będący jednocześnie wariacją na temat nieśmiertelnej adaptacji tego poematu przez Czesława Niemena z płyty *Niemen Enigmatic* (1970). Śpiewa też teksty François Villona (piosenka *Villon* na solowym albumie *Pan Maleńczuk*, 1998), Nicka Cave'a (*Henry Lee i Tam, gdzie rosną dzikie róże*, obie w duecie z Anną Marią Jopek, na płycie *W moich ramionach*, 2001, sygnowanej jako „Nick Cave i przyjaciele”) czy Heraklita z Efezu (*Heraklit z Efezu* na płycie Homo Twist pt. *Demonologic*, 2005). Nagrywa płyty z tekstami Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego (*Starsi panowie* w duecie z Pawłem Kukizem, 2010) oraz Włodzimierza Wysockiego (*Wysocki Maleńczuka*, 2011). Ma też w swoim dorobku zrealizowaną z zespołem Consort płytę *Cantigas de Santa Maria* (2006) ze średnio-wiecznymi pieśniami maryjnymi króla Kastylii i Leonu Alfonsa X Mądrego. Jednak wydaje mi się, że to Emily Dickinson zajmuje w orbicie poetyckiej krakowskiego barda miejsce szczególne. Wiersze tej amerykańskiej poetki, potraktowane na przeróżne sposoby, znajdziemy na kilku płytach nagranych przez Maleńczuka w chyba najbardziej twórczo udanym okresie jego kariery, to jest w latach 1996–2005, kiedy bardziej pociągały go wyzwania artystyczne niż medialny splendor. W ciągu tych dziewięciu lat Maleńczuk nagrał aż osiem utworów muzycznych, których kanwą literacką stanowiły wiersze Dickinson. Dodatkowo większość z tych utworów zaprezentował w więcej niż jednej

wersji. Zanim jednak skupimy się na konkretnych sposobach Maleńczuka na poezje Dickinson, warto zaprezentować sylwetkę poetki, by – być może – poznać choć w części przyczyny jej oddziaływania na muzyka.

*Największa poetka amerykańska*² – jak określa ją Stanisław Barańczak – urodziła się w 1830 roku w Amherst, niewielkim miasteczku w stanie Massachusetts, a więc w Nowej Anglii, kolebce purytanizmu. Tam też spędziła większość swojego życia, poza granice miejscowości wyjeżdżając zaledwie kilkakrotnie, dzięki czemu zyskała z czasem przydomek pustelnicy z Amherst. W końcu tam zmarła w 1886 roku w wieku 56 lat. Wydaje się, iż najważniejszą postacią w jej życiu był jej ojciec Edward, prawnik, polityk i skarbnik Amherst College. Z jednej strony wychowywał ją w duchu surowego purytanizmu, z drugiej zapewnił córce bardzo dobre wykształcenie, wysyłając ją do wspomnianego już, słynnego na całą Nową Anglię Amherst College (szkoły założonej przez jej dziadka, Samuela Fowlera Dickinsona). Niezamężna, całe swoje życie poświęciła opiece nad rodzicami – ojciec zmarł w 1874 roku, osiem lat przed nią. Okoliczności te – zamknięcie w domu rodzinnym, brak podróży, oddanie ojcu – uczyniły z Dickinson introwertyczkę, osobę wpatrującą się raczej we własne wnętrze niż w świat zewnętrzny, przeżywającą życie na własnych, samotniczych zasadach, istotę cechującą się *uporem w odkrywaniu faktów swojego własnego, wewnętrznego doświadczenia*³. Jak pisze Allen Tate: *kiedy wchodziła na piętro i zamykała za sobą drzwi swojego pokoju, tak naprawdę okiełznywała życie przez odrzucanie go. [...] Owa maestria w odrzucaniu świata była [jej] doktryną*⁴. Niebagatelną rolę odegrały tu też wzmiankowane już wartości purytańskie, choć – trzeba to wyraźnie zaznaczyć – jej stosunek do religii był dalece

² S. Barańczak, *Wstęp: skoro nie można mieć wszystkiego*, w: E. Dickinson, *Wiersze wybrane*, t. S. Barańczak, Kraków 2016, s. 5.
³ R. Wilbur, „*Sumptuous Destitution*”, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 127.
⁴ A. Tate, *Emily Dickinson*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 20.

nieortodoksyjny, a *jej głębokie odczuwanie religii wybiegało daleko poza ograniczenia dogmatów*⁵. Czyniło to z niej wizjonerkę, do której – jak zauważa Richard Chase – *prawda przychodziła na zasadach wyłączności i nieodwracalności, i która, jak w przypadku jej purytańskich przodków, czyniła ją osobą poważną, bezpośrednią, bezkompromisową, wizjonerską, rzeczową i sardoniczną*⁶. Przynajmniej kilka z tych przymiotników można by w sposób uzasadniony zestawić z postawą twórczą Macieja Maleńczuka.

Za życia poetki w czasopiśmie ukazało się zaledwie siedem wierszy jej autorstwa, wszystkie anonimowo. Dopiero po jej śmierci jej młodszą siostrą Lavinia odkryła starannie ułożony manuskrypt zawierający aż 1775 tekstów poetyckich, większość z nich bez tytułów, za to wszystkie z chronologicznymi numerami. Niestety, wczesne ich publikacje zostały mocno okaleczone przez rozmaitych krytyków i redaktorów literackich (w tym wspomnianą siostrę), którzy wiele wierszy Dickinson odrzucili, inne mocno przeredagowując: *szokująco niekonwencjonalne epitety zastąpiono bardziej utartymi określeniami, starannie wygładzono chropowatość wersyfikacji i intonacyjne załamania, dziwaczną interpunkcję i pisownię (niezliczone myślniki i słowa pisane z dużych liter) przystosowano do ogólnie obowiązujących reguł*⁷. Nowatorstwo poetki z Amherst, wtedy jeszcze nie do końca zrozumiałej, opiera się na trzech całkowicie świadomie stosowanych filarach: zły gramatyce, złych rymach i nieregularnych rytmach. James Reeves zwraca uwagę na korelację istniejącą pomiędzy tak potraktowanymi technikami sztuki poetyckiej, a swoistym powołaniem artystki: *Jeśli nie*

*była „profesjonalną” poetką, to nie miała żadnej profesji. Nieprzerwanie zajmowała ją technika pisania wierszy rozumiana nie jako sztuka racjonalna, ale jako znaczący „gest”*⁸. Trudna, niejednoznaczna i zagmatwana twórczość poetki w formie nieocenzurowanej i pełnej zostaje opublikowana przez Thomasa H. Johnsona dopiero w 1955 roku pod tytułem *The Complete Poems of Emily Dickinson*⁹. Od tego czasu obserwujemy wzrost zainteresowania zarówno jej poezją, jak i jej osobą: najpierw w krajach anglosaskich, później również w innych, w tym i w Polsce, gdzie pierwszym tłumaczem „mniszki z Nowej Anglii” i propagatorem jej talentu zostaje Stanisław Barańczak. Polski poeta w następujący sposób opisuje poetkę amerykańską: *była w rzeczywistości wielką nowatorką, odnowicielką mowy poetyckiej, obdarzoną przy tym umysłem o filozoficznej głębi i nie cofającą się przed niczym w swojej pogoni za wymykającą się prawdą świata czy własnej świadomości*¹⁰.

Przyjrzyjmy się teraz pokrótce okolicznościom sięgnięcia przez krakowskiego barda po twórczość poetki z Amherst. W wywiadzie przeprowadzonym przez Macieja Cichego Maleńczuk wyjaśnia: *Ktoś szukał tłumacza, żeby wykonać monodram w teatrze z piosenkami [Dickinson] [...]. I Baśka Krasieńska, taka aktorka, która reżyserowała ten spektakl, zleciła kilku tłumaczom ten sam wiersz. A wykonywać to miała Aldona Jankowska [...]. Wykonano jeden czy dwa spektakle, muzyka padła z braku kasy, a mnie zostało kilkanaście tekstów, które kosztowały mnie niemało wysiłku*¹¹. Wszystko zaczęło się więc od jednego, nienazwanego wiersza, po którym nastąpił niełatwy, bolesny wręcz proces przekładu: *Przełożyłem ten*

⁵ L. Bogan, *A Mystical Poet*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 139.

⁶ Cyt. za: L. Bogan, dz. cyt., s. 143.

⁷ S. Barańczak, dz. cyt., s. 6.

⁸ J. Reeves, *Introduction to „Selected Poems of Emily Dickinson”*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 122.

⁹ J.C. Ransom, *Emily Dickinson: A Poet Restored*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 88.

¹⁰ S. Barańczak, dz. cyt., s. 7.

¹¹ M. Cichy, *Z Maciejem Maleńczukiem rozmawia Michał Cichy*, „Gazeta Wyborcza” 2002 z 2 kwietnia, <http://wyborcza.pl/1,75410,769538.html>.

tekst. Potem w ciągu dwóch miesięcy przełożyłem jeszcze około dwudziestu innych. Bardzo mnie to wyczerpało. Miałem wrażenie, że jakaś błona schodzi mi z mózgu. Że ktoś zdarł ze mnie skórę do żywego¹². Co ciekawe, dodatkową motywacją Maleńczuka-tłumacza i Maleńczuka-muzyka było niezadowolenie z klasycznych, wydawałoby się, przekładów Barańczaka. Jak sam wyjaśnia, jego celem było *przetłumaczyć Emilię tak, żeby się dało ją zaśpiewać, ponieważ Barańczak tłumaczył ją tak, że się nie dało. Jego przekłady najczęściej są przeintelektualizowane, przewalone rytmicznie i nie da się ich zaśpiewać*¹³. Doświadczenie lektury tych wierszy i intensywniej, głębiej nad nimi pracy wywarło na Maleńczuku wyraźne piętno; muzyk szczerze stwierdza: *Jest w nich taka głębia myślenia, której ja nigdy chyba nie osiągnę. Dlatego będę sięgał po wiersze Emily Dickinson po to, żeby sięgać po dobre słowo*¹⁴. Jak wiemy, obietnica ta nie została bez pokrycia.

Pierwszym utworem Maleńczuka skomponowanym do wiersza Dickinson są *Dziki nocne* nagrane przez zespół Püdeli na płycie *Viribus Unitis* z 1995 roku (później piosenka pojawiła się jeszcze między innymi na solowej płycie artysty *Proste historie* z 2005 roku, tym razem pod tytułem *Wild Nights*). Czyni to z *Dzikich nocy* ewenement, jako że to jedyny przypadek adaptacji wiersza amerykańskiej poetki dokonany przez Maleńczuka poza jego najważniejszym zespołem, czyli Homo Twist. Opatrzony przez poetkę numerem 249, wiersz ten należy do jej najbardziej znanych, a jednocześnie unikatowych, bo traktujących o zmysłowej miłości. W tym zdominowanym przez metaforykę morską wierszu kluczowe okazuje się słowo *luxury* z pierwszej strofy, które oznaczać może pożądanie i pasję¹⁵. W stanie takim – jak z kolei czytamy w środkowej części

– nie potrzebujemy racjonalności, żeby zaznać zaspokożenia:

*Futile – the Winds –
To a Heart in port –
Done with the Compass –
Done with the Chart!*

Nie jest to jednak wiersz sentymentalny, banalny. Jak cała poezja Dickinson, stanowi on raczej reprezentację *aroganczej pasji do prawdy*, która zasadza się na *uporze* [poetki] *aby odkrywać fakty jej własnego wewnętrznego doświadczenia*¹⁶. Maleńczuk – jak to często będzie mieć w zwyczaju – prezentuje ten wiersz w niepełnej wersji dwujęzycznej, pozostawiając sobie dowolność w tym wyborze i po angielsku śpiewając tylko pierwszą zwrotkę –

*Wild Nights – Wild Nights!
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!*

– ale za to kilkakrotnie, co zdecydowanie potęguje erotyczny charakter tekstu. Za to samo tłumaczenie jest zdecydowanie w duchu oryginału, a przez to odpowiednio sugestywne. Co ważne, Maleńczuk pozostawia w swojej wersji budujące specyficzny nastój wiersza odniesienia wodno-marynistyczne, tak oto tłumacząc drugą strofę:

*Daremne Wichry –
Gdy Serce w przystani –
Na nic Busola –
I Mapa na nic*

Jest więc morski wiatr, który nie stanowi dla obojga kochanków realnej przeszkody przed dotarciem do tego samego portu; są kompas

i mapy – fetysze intelektu, zupełnie nieprzydatne w obliczu duchowo-zmysłowych uniesień serc i ciał. W ostatnim dwuwierszu czytamy:

*Marzę by w Tobie – w tę Noc –
Zacumować*

Pojawiająca się tu figura nocnego „cumowania w morzu” zdaje się metaforą ostatecznego spełnienia seksualnego, trafnie puentując ten piękny wiersz o miłości. Tłumaczenie to stanowi drogowskaz dla Maleńczuka: większość jego wersji będzie się cechowała poprawnością i wiernością oryginałowi, przy jednoczesnym umuzykalnieniu tekstów oryginalnych.

Aż trzy Maleńczukowe interpretacje poezji Dickinson trafiły na drugą płytę dowodzonego przez niego zespołu Homo Twist, zatytułowaną *Homo Twist* (1996). Chodzi o piosenki: *Demony*, *Brain* i *Nobody*. Wiersz nr 670, czy raczej poemat – biorąc pod uwagę jego nietypową dla Dickinson długość – stanowiący kanwę literacką *Demonów* epatuje podskórnym napięciem i ewokuje w czytelnikach stan paranoicznego wręcz lęku. Można go odczytać jako poetyckie studium choroby psychicznej, obraz wewnętrznej walki jednostki ze swoimi – *nomen omen* – demonami, ilustrację schizofrenicznego wręcz rozdarcia, zapowiedź samobójstwa. Czerpiąc zapewne z doświadczenia własnego odosobnienia, udało się poetce wykreować klaustrofobiczny klimat, w którym największym zagrożeniem dla jednostki jest ona sama. Tekst ten stanowi też potwierdzenie umiejętności Dickinson docierania do pierwotnej, pozaintelektualnej siły słowa. Jak zauważa David E. Thackerey, *jej słowa zdają się ucieleśniać jakąś przerażającą, tajemniczą władzę, której blisko do bycia*

*wszechmocną, [...] a żadna tak wielka władza nie jest zupełnie bezpieczna*¹⁷. Nie dziwi więc, że i Maleńczuk uważa ten tekst za ważny, jeśli nie kluczowy dla całego swojego projektu: *te słowa są tak wyraźne, tak straszne i przejmujące, a jednocześnie misterne. Dickinson pisze o czarnych, niepokojących siłach, które męczą człowieka, o zakurzonych zakamarkach mózgu, o tym wszystkim, czego trzeba się bać jak demonów, ale nie traci przy tym kobiecej delikatności*¹⁸. W przypadku tego utworu tłumacz pozwolił sobie na daleko idące odstępstwa od wersji oryginalnej, częściowo mające za zadanie ułatwienie słuchaczom dostępu do jego sensu, a częściowo zagęszczenie dusznej i niepokojącej atmosfery tekstu, co koresponduje z ciężką, psychodeliczną muzyką. Aby to osiągnąć, Maleńczuk przemieszał cztery strofy wiersza oraz – bazując na frazach zaczerpniętych bądź zasugerowanych przez wybrane fragmenty utworu – stworzył coś na kształt refrenu, którego w oryginale brak:

*Ja w moim ja ukryte –
To potworność większa –
Niż ukryty w Mieszkanie
Zwyczajny Morderca*

Jak zauważa Olga Majerska: *w tym przypadku nie spotykamy się jednak z bezmyślnym powtórzeniem kilku fraz [...], lecz z konsekwentnym i przede wszystkim świadomym umieszczeniem wybranych strof między zwrotkami, które mają na celu wzmocnienie tematyki utworu*¹⁹. Ciekawe są też kolejne innowacje Maleńczuka. W strofie pierwszej pojawiają się tytułowe demony, choć próżno szukać tego słowa w oryginale. Tam mamy

*The Brain has Corridors – surpassing
Material Place –*

¹² R. Sankowski, dz. cyt., s. 26.

¹³ M. Cichy, dz. cyt.

¹⁴ R. Sankowski, dz. cyt., s. 26.

¹⁵ R. Sankowski, dz. cyt., s. 26.

¹⁶ R. Wilbur, dz. cyt., s. 127.

¹⁷ D.E. Thackerey, *The Communication of the Word*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 56.

¹⁸ Cyt. za: A. Podgórski, *The Best of Maciek Maleńczuk*, „Bum” 1996, nr 33–34, s. 76.

¹⁹ O. Majerska, *Piękna i Bestia – o muzycznym spotkaniu Emily Dickinson z Maciejem Maleńczukiem*, „Oblicza Kultury” 2012, <http://www.oblicza-kultury.pl/publicystyka/felietony-i-esaje/2406-pikna-i-bestia-o-muzycznym-spotkaniu-emili-dickinson-z-maciejem-malenczukiem>.

a więc – podążając za tłumaczeniem Barańczaka –

*Nie ma Wnętrz straszniejszych niż Mózgu
Korytarze kryjome* –²⁰

Za to w wersji Maleńczuka czytamy:

*Nie trzeba być Zamkiem –
By być Nawiedzonym
Nie trzeba być Domem –
By gościć Demony*

Zabieg taki wydaje się jednak uzasadniony, zważywszy na tematykę wewnętrznej walki podejmowaną przez utwór, a podkreśloną we wspomnianym już powyżej refrenie. Równie intrygujące jest tłumaczenie czwartej strofy, a szczególnie jej ostatnich dwu wersów. W wersji Barańczaka wygląda to tak:

*Ciało – wyciąga rewolwer –
Drzwi ryglują trzęsące się ręce –
Przeocząc potężniejsze Widmo –
Lub nawet Więcej* –²¹.

U Maleńczuka co prawda figura widma (*spectre*) pozostaje, za to zamiast końcowego *Lub nawet Więcej* – (w oryginale: *Or More* –) tłumacz proponuje jego negatyw: zmultiplikowane, mocne, dosadne i niewymagające dodatkowego komentarza *nic*:

*Ciało – bierze Rewolwer
On – rygluje Drzwi
Nie widzi Widma nad głową
Nic – Nic – Nic – Nic – Nic –*

Majerska słusznie zauważa: *W Demonach brak tajemniczego zakończenia poematu, jest za to enigmatyczne nic powtórzone aż pięć razy, co*

*można potraktować jak sformułowanie nie wi-
dzi nic. Niezauważone widmo, to, co człowie-
kowi nieznane, jest dla niego o wiele bardziej
niebezpieczne, od wszystkiego, co poznane*²².

Kolejnym utworem poetki z Amherst, do którego sięga Maleńczuk, jest wiersz nr 632, pojawiający się na płycie *Homo Twist* pod tytułem *Brain*. Sam wiersz jest wyrazem zachwytu poetki nad siłą i możliwościami ludzkiego umysłu, deklaracją jej postępowego i nieznanego ograniczeń humanizmu, z pewnością szokującego w jej czasach. Tym samym jest też świadectwem głębokiego, aczkolwiek zupełnie nieortodoksyjnego, zanurzenia Dickinson w sferze religijnej. Jak zauważa A. Tate: *Jej poezja jest zdumiewającą spowiedzią osobistą, bluźnierczą i – zarówno w sile swojego objawienia jak i drzemiącej w niej szczerości – wręcz obsceniczną. Miejszem jej narodzin jest intelekt, wobec którego nie istnieje moralna odpowiedzialność*²³. Maleńczuk proponuje wersję dwujęzyczną, przy czym znów preparuje zwrotkę dodatkową, tym razem stanowiącą rodzaj introdukcji do części właściwej. Osiąga to, zestawiając pierwsze linijki wszystkich trzech strof wiersza, do której od siebie dodaje czwartą:

*Brain – is wider than the Sky –
Brain is deeper than the sea –
Brain is just the weight of God—
That is good enough to me*

Celem jest znów umuzykalnienie oryginału i wypuklenie jego znaczenia, choć pewnie dla wielu jest to posunięcie kontrowersyjne, wręcz bluźniercze. Podobnie rzecz ma się z tłumaczeniem samego wiersza, choć tu owa bluźnierczość zastosowana zostaje niejako w zgodzie z oryginałem; w ostatniej strofie słyszymy:

*Mózg ma wagę równą Bogu –
A więc Funt do Funta – zważmy –
Czym się różnią – co być może –
Tym czym Zgłoska od Sylaby –*

Z tym świeckim dawaniem świadectwa potędze ludzkiego intelektu idealnie koresponduje muzyka, tu napędzana ciężkim, programowo monotonnym riffem gitarowym, o którym muzyk wypowiada się tak: *nie opuszcza cię ani na chwilę, nie daje spokojnie żyć, a jednocześnie nie daje się tak szybko złowić w przejrzystej, ostatecznej wersji*²⁴. Potężny riff staje się tym samym kompanem tytułowego mózgu: mantrą naszej egzystencji, apoteozą potencjału w nas drzemiącego.

Trzecim tekstem Dickinson, który znalazł się na płycie *Homo Twist* pod tytułem *Nobody*, jest wiersz nr 288, w pewnym sensie znaczeniowy rewers utworu *Brain*. Zamiast zachwytu nad ludzkim intelektem mamy tu przewrotną pochwałę anonimowości zamkniętej w formie indywidualizmu. Jednocześnie jest to zgryźliwa satyra na społeczeństwo i zjawisko, które dziś określilibyśmy mianem celebryctwa²⁵. Wszak tytułowy *nobody* to specyficzny negatyw *everymana*, życiowy *outsider* funkcjonujący na obrzeżach bezkształtnej masy tłumy. W polsko-angielskiej interpretacji Maleńczuka znów pojawia się niby-refren utworzony z dwu pierwszych wersów wiersza:

*I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?*

Za to w swoim tłumaczeniu Maleńczuk jest dość wierny przewrotnemu oryginałowi. Sugestywność Dickinsonowej ironii podkreśla chociażby strofa ostatnia, w której słyszymy:

*Jak ponuro stać się – Kimś
Żabą co publicznie –
Skrzeczy – w czerwcu chce się żyć
Bagnu zebranemu publicznie*

Jest więc zarówno figura żaby, jak i bagna, które – co ciekawe – w tłumaczeniu Barańczaka występuje jako mniej pejoratywnie nacechowany staw²⁶. Tekstowi towarzyszy odpowiednio dobrana muzyka: szybsza, mniej psychodeliczna, a za to bardziej nerwowa, szarpana, postpunkowa. Warto tu też wspomnieć o akustycznej wersji piosenki, która znalazła się na wydanym w 1998 roku solowym albumie Maleńczuka *Pan Maleńczuk*.

Żaba z wiersza nr 288 to jeden z wielu przykładów, kiedy Dickinson antropomorfizuje otaczającą ją rzeczywistość. Jak zauważa Austin Warren, natura jest dla poetki zawsze ożywiona. Co więcej, nieożywiona natura również nabiera cech żywotnych, charakterystycznych dla zwierząt, ludzi czy widmowej obecności²⁷. Przykładem takiej strategii poetyckiej jest zaadaptowany przez Maleńczuka wiersz nr 1257, który pod tytułem *Spider* pojawia się na kolejnej płycie *Homo Twist*, *Moniti revan* (1997). Mimo że jest on jedynym na tym albumie przetworzeniem poezji Dickinson, to wydaje się jedną z najbardziej istotnych prób zmierzenia się Maleńczuka z poezją Amerykanki. Dowodzi tego muzyczna forma utworu: trójdzielna, z instrumentalnymi, powolnymi i ciężkimi częściami pierwszą i trzecią, które stanowią ramy dla fragmentu środkowego, jego wstęp i kodę. Za to w części zasadniczej muzyka gwałtownie przyspiesza i towarzyszy jest tekst, który robi wrażenie bardziej wariacji na temat wiersza Dickinson niż tłumaczenia. Osiem wersów oryginału Maleńczuk a to rozbudowuje o frazy własne, a to – metodą już

²⁰ E. Dickinson, dz. cyt., s. 159.

²¹ E. Dickinson, dz. cyt., s. 159.

²² O. Majerska, dz. cyt.

²³ A. Tate, dz. cyt., s. 27.

²⁴ Cyt. za: A. Podgórski, dz. cyt., s. 76.

²⁵ J. Smith, A. Kapusta, dz. cyt., s. 76.

²⁶ E. Dickinson, dz. cyt., s. 65.

²⁷ A. Warren, *Emily Dickinson*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 112.

przez siebie stosowaną wcześniej – wyodrębnia z całości fragment, który zaczyna pełnić funkcję refrenopodobną:

*Znają go wszyscy – parafianie
Z obrazów święci – chrześcijanie*

Słowa wiersza stanowią swoisty hołd złożony – najpierw przez Dickinson, a później przez Maleńczuka – niczym nieograniczonej wizji artystycznej; takiemu typowi artyści – tu uosobionemu przez tytułowego Pajaka – który nie wie, co to kompromis, który, jak diament, lśni na tle otaczającej go szarzyzny i bylejakości. To dlatego finalne:

*Genialny cichy Artysto
Rękę ci swoją daję –*

odczytać możemy jako obrazoburcze, a jednocześnie jedyne możliwe i właściwe oddanie swojej duszy sztuce, przy której blado wypadają wszelkie dogmaty, czy to etyczne, czy religijne. Mam wrażenie, że ten mocny i niedający się zignorować tekst staje się rodzajem artystycznego credo Maleńczuka, jego wyznaniem wiary w sztukę i wolność artystyczną. Nie dziwi fakt, że akustyczna wersja piosenki znalazła się też na solowej płycie *Proste historie* (2005).

Spider jest jedynym utworem zbudowanym wokół wiersza Dickinson z płyty *Moniti revan* oraz ostatnim przykładem Maleńczukowego przekładu poezji Amerykanki na język polski. Nie jest jednak ostatnim tłumaczeniem jej poezji na język muzyki. Na następnym albumie *Homo Twist, Demonologic* – nagrany przez zespół w zreorganizowanym składzie i po dłuższej przerwie w działalności w 2005 roku – Maleńczuk proponuje dwa utwory z wierszami poetki z Amherst. Co ciekawe, płyta z obrazem Zdzisława Beksińskiego na okład-

ce przynosi trzy wiersze Dickinson zawarte w dwóch utworach muzycznych. Pod tytułem *Me* ukrywa się wiersz nr 431 znów traktujący o zderzeniu natchnionego indywidualizmu z marazmem tłumy. Wielokrotne powtórzenia zaimka *me* przekładają się tu na swoistą pieśń pochwalną czynu: ekscytacji fermentem twórczym i przeciwstawienia się szarzyźnie zwyczajnej egzystencji. Taka czynna postawa współgra z generowanymi przez wyobraźnię poetką obrazami Ziemi Obiecanej, która owego *mnie* z wiersza ma do siebie dopuścić w akcie ostatecznej nagrody²⁸. Sugestywny, natchniony tekst dodatkowo zdynamizowany jest niezwykle ostrą muzyką zespołu, z wysuwającą się na pierwszy plan niby-plemienną grą sekcji rytmicznej. Co do adaptacji samego wiersza, to Maleńczuk pozwala sobie jedynie na powtórzenie środkowego dwuwersu:

*The Saints forget
Our bashful feet –²⁹*

czyniąc z niego coś na kształt refrenu.

Dużo ciekawiej pod względem formalnym prezentuje się piosenka *I Took my Power in a Hand*, również zaśpiewana w całości w języku angielskim, ale za to zestawiająca ze sobą dwa różne wiersze poetki o numerach 540 i 1176. Pierwszy z nich stanowi poetycką reinterpretację starotestamentowej historii walki Dawida z Goliatem, dowód na to, że Biblia stanowiła podstawę mitologiczną poezji Dickinson, której nigdy do końca ani nie akceptowała, ani nie odrzucała, a jedynie traktowała jako źródło pytań dotyczących swojej własnej wrażliwości teologicznej³⁰. Co ciekawe, Dickinson przedstawia zdecydowanie pesymistyczne odczytanie tej historii, gdzie Dawid upada pod ciężarem trzymanego w dłoni kamienia, którym mierzy do Goliata reprezentującego tu

wrogi, niezrozumiały świat. Jak czytamy w tłumaczeniu Barańczaka:

*Czy Goliat – był zbyt olbrzymi –
Czy ja – za mała?³¹*

Swoistym negatywem tak postawionej dychotomii ja–świat jest wiersz nr 1176. Czytając go, odnosimy wrażenie zwycięstwa nad wrogim światem z wiersza wcześniejszego, do którego droga prowadzi przez pokonanie małości w sobie:

*Nie znamy własnej wysokości,
Póki nie każą nam powstać –
Wówczas – wiernie Plan spełnimy –
Nieba sięgamy wzrostem –³²*

W skomponowanej przez Maleńczuka piosenkę *I Took my Power in a Hand* stanowi on jej drugą część, a kontrast znaczeniowy podkreślony zostaje również zmianą linii melodycznej. Pomimo braku polskich przekładów Maleńczukowi znów udaje się zaproponować pewną nową jakość w kwestii muzycznych odczytań poezji Dickinson.

Twórczość Emily Dickinson słusznie określona się mianem poezji *nowej wrażliwości*³³, a Barańczak nazywa ją *bezkompromisowo nowatorską*³⁴. Na swój sposób postacią bezkompromisową jest też Maleńczuk. Wydaje się też, że dzięki poezji Dickinson odkrył on swoją własną wrażliwość. Jak w charakterystyczny dla siebie sposób stwierdził w 1996 roku: *Tłumaczenie wierszy E. Dickinson spowodowało nieodwracalne zmiany w moim mózgu*³⁵. Za to w jego poemacie *Chamstwo w państwie* z 2003 roku znaleźć możemy taki czterowiersz:

*Puszkiniowi krytyk nieraz surdut latał.
Dziś nikim. P. wszystkim i on tron w światłach
Z Emiliją dzieli, zgodnie zasiadają,
Negr rosyjski włada z Sasów córką białą³⁶.*

Szkoda, że od roku 2005, czyli od płyty *Demonologic Homo Twist*, Maleńczuk nie wraca już do twórczości mniszki z Nowej Anglii i raczej nie należy zakładać, że sytuacja ta miałaby się w przyszłości zmienić. Pomimo tego wyraźnie widać, jak wielkie piętno odcisnęła jej poezja na jego sposobie myślenia o tekście muzyczno-literackim.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., *Wstęp: skoro nie można mieć wszystkiego*, w: E. Dickinson, *Wiersze wybrane*, tł. S. Barańczak, Kraków 2016, s. 5–21.
Bogan L., *A Mystical Poet*, w: Emily Dickinson: *A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 137–143.
Cichy M., *Z Maciejem Maleńczukiem rozmawia Michał Cichy*, „Gazeta Wyborcza” 2002 z 2 kwietnia, <http://wyborcza.pl/1,75410,769538.html>.
Dickinson E., *Wiersze wybrane*, tł. S. Barańczak, Kraków 2016.
Majerska O., *Piękna i Bestia – o muzycznym spotkaniu Emily Dickinson z Maciejem Maleńczukiem*, „Oblicza Kultury” 2012, <http://www.oblicza-kultury.pl/publicystyka/felietony-i-eseje/2406-pikna-i-bestia-o-muzycznym-spotkaniu-emili-dickinson-z-maciejem-malenczukiem>.
Maleńczuk M., *Chamstwo w państwie*, Warszawa 2016.
Podgórski A., *The Best of Maciek Maleńczuk*, „Brum” 1996, nr 33–34.
Ransom J.C., *Emily Dickinson: A Poet Restored*, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 88–100.
Reeves J., *Introduction to „Selected Poems of Emily Dickinson”*, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 117–126.
Sankowski R., *Homo Twist: naga prawda*, „Tylko Rock” 1996, nr 8.
Smith J., A. Kapusta, *Writing Life: Suffering as a Poetic Strategy of Emily Dickinson*, Kraków 2011, s. 20.
Tate A., *Emily Dickinson*, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 16–27.
Thackerey D.E., *The Communication of the Word*, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 51–69.
Warren A., *Emily Dickinson*, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 101–116.
Wells H.W., *Romantic Sensibility*, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 45–52.
Wilbur R., „*Sumptuous Destitution*”, w: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, New Jersey 1963, s. 127–136.

²⁸ J. Smith, A. Kapusta, dz. cyt., s. 70.

²⁹ Tamże, s. 223.

³⁰ H.W. Wells, *Romantic Sensibility*, w: *Emily Dickinson: A Collection...*, s. 46.

³¹ S. Barańczak, dz. cyt., s. 19.

³² Cyt. za: A. Podgórski, dz. cyt., s. 76.

³⁶ M. Maleńczuk, *Chamstwo w państwie*, Warszawa 2016, s. 194–195.

²⁸ J. Smith, A. Kapusta, dz. cyt., s. 70.

²⁹ Święci zapominają / *O naszych wstydlivych krokach* – tłum. autora.

³⁰ A. Warren, dz. cyt., s. 107.

Krzysztof Gajda

EZOTERYCZNY POZNAŃ. MIASTO W PIOSENKACH KRZYSZTOFA „GRABAŻA” GRABOWSKIEGO



Wiek XX to czas gwałtownego wzrostu znaczenia miast w życiu społeczeństw. Postępujący proces urbanizacji uczynił z przestrzeni wielkomiejskiej pełnoprawny temat artystyczny, ale też arenę wydarzeń oraz inspirację dla nowych nurtów w kulturze ostatniego stulecia. Futurystyczna fascynacja dynamiką miasta, awangardowy kult miejskiej estetyki to jedynie zwiastuny procesu, który zaowocował pojawieniem się takich zjawisk jak: street art, graffiti, teatr uliczny, happening, a także – w piosence – folk miejski, ballada miejska, ballada uliczna i formy pokrewne. Szeroko rozumiana sztuka ulicy jest efektem procesu, w wyniku którego na początku XXI wieku, pierwszy raz w historii, większość mieszkańców Ziemi zaludnia obszary zurbanizowane.

Literackie i kulturowe odzwierciedlenie niepokojów związanych z usytuowaniem jednostki wobec nieprzyjaznej przestrzeni blokowisk w drugiej połowie XX wieku wylicza pokrótce

Seweryna Wysłouch w pracy poświęconej internetowej powieści *Blok* Sławomira Shutego:

*Wielorodzinny blok mieszkalny i całe osiedla budowane z wielkiej płyty wpisały się w pejzaż polskich miast w latach siedemdziesiątych XX wieku. I już w latach osiemdziesiątych stały się nie symbolem nowoczesności, ale obiektem przejmującej krytyki, tematem wielu tekstów poetyckich Mirona Białoszewskiego i Stanisława Barańczaka, które pokazywały dramat egzystenjalny bohaterów, przeniesionych z pocziwych mieszkańskich kamienic w ogromne anonimowe blokowisko: ich osamotnienie w tłumie, uniformizację, poczucie zagrożenia. Temat ten podjęła także kultura popularna, pojawił się w tekstach Jonasza Kofty (*Metropolis*), w piosence Martyny Jakubowicz (*W domach z betonu nie ma wolnej miłości*), w serialu Stanisława Barei *Alternatywy 4* (1983), a także w filmach animowanych, jak *Blok Hieronima Neumanna* (1982) oraz dyptyk Daniela Szczechury *Fatamorgana* (1981) i *Fatamorgana 2* (1983)¹.*

Miasto, wraz z jego technologizacją, stanowi także naturalne środowisko muzyki rockowej,

w tym jej anarchistycznej, antyestetycznej odmiany, jaką jest punk rock. To w Londynie i Manchesterze rozwijały się społeczne tendencje, które wobec ekonomicznego kryzysu stały się tak atrakcyjne dla zbuntowanych jednostek z górniczych i robotniczych dzielnic brytyjskich aglomeracji drugiej połowy lat 70. Sama forma muzyczna, oparta na gitarowych i rytmicznych (w tym perkusyjnych) brzmieniach, z programową niedoskonałością, hałaśliwością i nierzadko kakofonicznością, może być odbierana jako odwzorowanie chaotycznej i przesyconej decybelami dźwiękowej tkanki miasta.

O tym, jak znaczącą rolę odgrywała przestrzeń miejska w świadomości polskich twórców punk rocka, niech zaświadczą same tytuły niektórych piosenek tego nurtu: *Dzieci z brudnej ulicy* (TZN Xenna), *Czarny rynek* (GaGa), *Alarm – ulice krzykną* (Sex Bomba), *Na ulice* (Armia), *Nocne ulice* (Bikini), *Na skrzyżowaniu ulic* (Rendez Vous). W warstwie tekstowej twórcy często opisywali realia życia w mieście, które stanowi naturalne środowisko ich doświadczeń i społecznych obserwacji. Przyjrzyjmy się bliżej dwóm przykładom. Pierwszy z nich to piosenka *Ulica* zespołu Aya RL, ekspresyjnie wykonywana przez Pawła Kukiza:

*Opowiem wam
O mojej ulicy:*

*Na mojej ulicy
Nikogo nie dziwi człowiek
Na mojej ulicy
Nikogo
Człowiek nie dziwi
Na mojej ulicy
Nie mieszka już Chrystus
A Szatan się z niej wyprowadził
Na mojej ulicy
Gra chłód kamienicy
Chłód wciąż mniej żywych tkanek.*

*Bo moja ulica
Jest w sercu miasta.*

*Na mojej ulicy
Żebrak nie rzeźbi swą starczą ręką
Worka pełnego pieniędzy
Na mojej ulicy
Alkoholicy spijają z kieliszków swe żale
A ich wyśnione
I wymarzone
Śpią w brudnej miłości pościeli.*

*Na mojej ulicy
Okna wpatrzone w sąsiednie bramy
Płoną ze wstydu nocą².*

Naturalistyczny obraz przestrzeni, opisany przy użyciu wyrazistego językowego kodu, (uruchamiając przy okazji nawiązanie do wiersza Tuwima *Chrystus miasta*), oddaje nastroje adresatów tego wyznania: młodzieży miejskiej, przerażonej i zagubionej w szarej beznadziei lat 80. Drugim przykładem jest tekst utworu *Radioaktywny blok*, który znalazł się na płycie *Brygada Kryzys* zespołu o tej samej nazwie:

*Beton, beton
Dom, dom
Winda, dom
Dom, beton
Ściana, beton
Beton, dom
Sklep, beton
Praca, dom
Radioaktywny blok
Beton, dom
Dzień, beton
Praca, beton
Dom, dom
Winda, sklep
Beton, dom
Balkon, beton
Dom, dom*

¹S. Wysłouch, *Jak powstaje hipertekst? O pierwszej polskiej powieści internetowej („Blok” Sławomira Shutego)*, w: tejsze, *Narracje male i duże*, Poznań 2015, s. 163–164.

²I. Czerniawski, P. Kukiz, P. Lach, *Ulica*, zapis tekstu (z pominięciem powtórzeń) według wydania (reedycji) płyty Aya RL, Pomaton CD 1991.

Radioaktywny blok!

Beton, beton

Dom, dom

Beton, beton

Dom, dom

Beton, beton

Dom, dom

Beton, beton

Dom, dom

*Radioaktywny blok!*³

Minimalnie modyfikowane strofy, składające się wyłącznie ze skandowanych słów kluczy, jednoznacznie odsyłają do omawianej problematyki i – mimo atrakcyjnych w swej prostocie współbrzmień oraz ciekawych homonimii w tytule – tekst nie wymaga szczególnej egzegezy, zawierając łatwy do odczytania przekaz. Skondensowana w ten sposób treść wyraża ukazuje środowiskowe uwarunkowania nadawców i odbiorców uczestniczących w tej subkulturowej komunikacji.

To w największym skrócie przedstawione tło społeczne i kulturowe zapowiada tezę, iż Krzysztof Grabowski jest nieodrodnym synem swej epoki, a omówione niżej teksty piosenek rozgrywają się w mieście jako przestrzeni naturalnej dla całej rzeszy artystów identyfikujących się w czasach swej młodości z ideologią punk i z niej czerpiących inspirację. Grabaż urodził się w Poznaniu w 1965 roku, lecz dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Pile, gdzie jego ojciec pracował w największym zakładzie tego miasta – Piłskiej Fabryce Żarówek. Do Poznania przyjechał w 1984 roku, gdzie rozpoczął (a w 1990 roku ukończył) studia historyczne. Angażował się w działalność opozycyjną, uczestnicząc w alternatywnych środowiskach akademickich. Brał udział w działaniach Ruchu Wolność i Pokój (uczestniczył między innymi w strajkach okupacyjnych w Collegium

Novum oraz Collegium Maius) czy Solidarności Walczącej (z Maciejem Frankiewiczem na czele), a nawet efemerycznego Kolektynu Zbitych Psów kontestującego karierowiczowskie zapędy działaczy Niezależnego Zrzeszenia Studentów. Przez dziesięć lat był także jedną z czołowych postaci najpopularniejszego wówczas w Poznaniu Radia S., współtworząc z Przemysławem „JahJah” Frankowskim i Maciejem Narożnym legendarne trio prezenterów – purnonsensowych kabareciarzy. W stolicy Wielkopolski mieszka do dzisiaj, choć życie artysty rockowego zmusza go do licznych podróży po kraju i *de facto* sporą część roku spędza poza domem. Zarówno miejsca koncertów, jak i hotele zazwyczaj są jednak w miastach, co wynika ze specyfiki rynku muzycznego. To także wpływa na kształtowanie wyobraźni artystycznej, której świadectwo znaleźć możemy w licznych utworach lidera zespołów Pidżama Porno i Strachy na Lachy.

Miasto w piosenkach Grabaża to naturalna (czytaj: oczywista) sceneria wydarzeń. Miasto, ulica często podlegają personifikacji, przyjmując cechy żywych organizmów. Nie znaczy to, że jest to przestrzeń oswojona i bezpieczna, wręcz przeciwnie. Częściej znajdziemy w tekstach Grabaża określenia pejoratywne, świadczące o wrogości bądź niedomaganiu organizmu, jak w przypadku piosenki *Czas czas czas*:

Ulice w skowycie, krew sączy się z ust do ust

Opuchnięte chore miasto trzyma się za brzuch

*(Czas czas czas)*⁴.

Wśród najczęściej wykorzystywanych atrybutów definiujących przestrzeń miejską można wskazać: miasto, skrzyżowanie, przystanek, taksówki, chodnik, blok, osiedle, robotnicy, kominy, dworzec, kanały. Dzięki takim określeniom zostajemy zazwyczaj wprowadzeni

³T. Lipiński, piosenka *Radioaktywny blok* z płyty *Brygada Kryzys* Brygady Kryzys, 2003 (reedycja).

⁴K. „Grabaż” Grabowski, *Wiersze*, Warszawa 2008, s. 57.

w opisywany świat, a warunkiem orientacji pozostaje sceneria miejska. Znamienny przykład takiej prezentacji przestrzeni może stanowić piosenka *Dzisiaj wyszedłem na ulicę*:

Obudziłem się po wielu dniach

Wyszedłem na ulicę, to samo słońce w zenicie

Czysty chodnik pocięty na kwadraty

Równomierne uderzenia butów

Czekałem, a cisza czyniła mnie bezpiecznym

Dzisiaj wyszedłem na ulicę,

odurzony fetorem z kanałów

Obcy człowiek stał na skrzyżowaniu,

nie nosił czarnych okularów

Szczekał, a ludzie słuchali go w bezruchu

Dzisiaj nie wyszedłem na ulicę

Ulica wyszła po mnie sama

W tłumie rozpoznałem go

Człowiek ze skrzyżowania

Nie spadł z głowy żaden włos

Zaniemówiła rzeka

*(Dzisiaj wyszedłem na ulicę)*⁵

Wśród rozmaitych przykładów wykorzystania przestrzeni miejskiej znaleźć się muszą i te świadczące o dążeniu do konkretności, próbie osadzenia w realnej rzeczywistości opisywanych zdarzeń. W piosenkach pojawiają się następujące nazwy rzeczywistych miast: Bukareszt, Paryż, Moskwa, Waszyngton, Berlin, Warszawa, Gdańsk, Śląsk (jako region silnie zurbanizowany), Piła, Józefów, Brześć, Nowy Jork, Praga, Kraków, Częstochowa.

Poznań, wymieniony bezpośrednio z nazwy, pojawia się w sześciu piosenkach Grabaża. Są to w kolejności chronologicznej: *Świńska procesja* (1988), *Poznańskie dziewczęta* (1992),

Ezoteryczny Poznań (1995), *Marchef w butonierce* (2000), *Bloody Poland* (wyd. 2012) oraz *Dreadlock Queen* (wyd. 2012). Grabaż deklaruje przywiązanie do Poznania, nie oznacza to jednak braku krytycyzmu. Stolica Wielkopolski pojawia się w tych utworach albo w kontekście negatywnym, albo co najwyżej neutralnym, jako określona lokalizacja. Spośród wspomnianych utworów najbardziej wyrazisty przekaz dotyczący całościowej charakterystyki miasta znalazł się w piosence *Ezoteryczny Poznań*⁶. Utwór z założenia ma pełnić funkcję swoistego antyhymnu i – jak w wielu innych przypadkach – opisuje głównie ciemne strony miejskiej rzeczywistości. Na uwagę zasługuje zwrot użyty w tytule, incipitach zwrotek oraz refrenie. Słowo „ezoteryczny”, zgodnie z definicją słownikową, oznacza *tajemny, tajemniczy, dostępny tylko dla wtajemniczonych lub wybranych, niedostępny dla ogółu*⁷. Stąd dalsze powiązania z ezoteryzmem, ezoteryką, które współtworzą bogatą i nie zawsze spójną siatkę pojęć, uwzględniających czasem dość odległe od siebie znaczenia, jak okultyzm, alchemia, gnostycyzm itp. Tutaj określenie to poddane zostało ironicznemu przekształceniu, uruchamiając przede wszystkim negatywne konotacje (hermetyczność, zagadkowość, skrywanie tajemnic). Oprócz skojarzeń semantycznych warto zwrócić uwagę na warstwę brzmieniową, która wpływa na wyjątkowość przekazu. Prawdopodobnie to pięciosylabowe słowo zostało przez Grabaża użyte w polskiej piosence po raz pierwszy, nie ma też do dziś innego utworu, w którego tytule by się znalazło.

Ezoteryczny Poznań jest opisem obserwacji realiów, uchwyconej chwili, zyskując znamiona uniwersalności i szczególnej charakterystyki. Poznań został przedstawiony w piosence jako miasto ponure, niebezpieczne, rojące się od

⁵Tamże, s. 28.

⁶Tamże, s. 62.

⁷Hasło: *Ezoteryczny*, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978, s. 563.

podejrzanych postaci i sytuacji. Sprzyja temu moment obserwowanych wydarzeń: *po godzinach szczytu oraz wolno zapalają się neony* to określenia, które sugerują czas zmierzchu, wieczoru, jeszcze nie nocy. Najbardziej wyrazistą frazę, która (także przez wielokrotne powtarzanie) buduje obraz całości, znajdziemy w refrenie:

*Spokojnie, to tylko ezoteryczny Poznań
Miastem rządzi mafia
Przy placu obok dwóch krzyży
Pędzą szemrane auta.*

Nawet jeśli takie postrzeżenie rzeczywistości wydaje się nieco tendencyjne i jednostronne, warto wspomnieć notatkę z 25 kwietnia 1995 roku w „Głosie Wielkopolskim”: *Poznań staje się niebezpieczny. W 1994 roku w województwie poznańskim stwierdzono 31 210 przestępstw i jest to o 6,7 procenta więcej niż w 1993 roku*⁸. Pamiętajmy także, iż 1995 rok to zwieńczenie pierwszej fazy transformacji ustrojowej, a sprawy Elektromisu oraz nazwiska Świtalskiego, Niezgody, Gawronika, wymieniane na przemian z pseudonimami Orzech, Makowiec, Western, Chomik, należały wówczas do pejzażu miasta. W grudniu 1995 roku Poznaniem wstrząsnęła sprawa zabójstwa (w dawnej Café Głos) będącego wynikiem mafijnych porachunków. Grabaż po latach komentuje własne postrzeżenie ówczesnej rzeczywistości, które legło u podstaw napisania piosenki:

Kiedyś wracałem nocą z roboty, naprzeciwko mnie jechali goście odkrytym kabrioletkiem. I zaczęli do mnie strzelać. Róg Alei Marcinkowskiego i Podgórznej, gdzie skręca tramwaj, jeszcze wtedy można było skręcać spod Hotelu Rzymskiego w Podgórną. Jechała taka ekipka, gany wystawione, nie wiem: gazówki czy nie gazówki, ale w momencie, kiedy widzisz wycelowane w siebie pistolety, to

*możesz mieć tylko tę cichą nadzieję, że to są gazówki. [...] To był czas, kiedy mafia bawiła się wysmienicie i była całkowicie bezkarna*⁹.

Refren został dopełniony dwuwierszem: *Jest tu kilka takich miejsc, gdzie nie warto się pałętać / I kilka takich miejsc, by zapomnieć i pamiętać*. Ostatni wers to intertekstualny wtręt, swobodna parafraza znanego przeboju The Eagles *Hotel California*, gdzie pojawiają się słowa: *Some dance to remember, some dance to forget*. Warto jednak zwrócić uwagę na koncepcję przekazu, którą można wychwycić z komentarza Grabowskiego. O miejscach, *gdzie nie warto się pałętać*, mówi tak:

*Są takie miejsca w Poznaniu, po których nikt o zdrowych zmysłach nie będzie dziś spacerował. Nie pójdziesz na wieczorny spacer z laską po Wildzie, bo wiesz, że tam chodzić nie należy. Moje pierwsze dni w Poznaniu mieszkałem na Dębcu, gdzie kiziorów różnej maści jest dużo i generalnie nie są przyjaźnie nastawieni*¹⁰.

Takie myślenie w kategoriach „poznańskości” jest obecne nie tylko w tym utworze, ale w sporej części dorobku Grabaża. Pozostając jeszcze w przestrzeni *Ezoterycznego Poznania*, warto omówić kilka hasłowych migawek, które w reportażowym skrócie, wykorzystującym poetykę filmowego dokumentu, opisują widziany świat w pierwszej strofie:

*Cichy skwer
A pod latarniami spacerują dziwni goście
Nic nie noszą pod płaszczami
Z dziurawymi sumieniami goście marzą o atrakcjach
Taryfy stoją wszędzie
Tania błyskawiczna miłość na ruskich rejestracjach.*

Autor, omawiając ten utwór, lokalizuje zawarte w nim realia, wskazując dokładne miej-

sca i przemyslenia, które towarzyszyły mu w tamtym czasie. Ów *cichy skwer*, po którym *spacerują dziwni goście*, którzy *nic nie noszą pod płaszczami*, to park Gagarina, stanowiący fragment dzisiejszego osiedla Pod Lipami. To na tym osiedlu przez lata mieszkał artysta, a wspomniana fraza to wyraz osobistej obserwacji. Podobnie subiektywny charakter ma wers *taryfy stoją wszędzie*. *Poznań był w tym okresie miastem, w którym było najwięcej taksówek – stały na każdym rogu. Stąd są te taryfy. Każdy, kto nie miał wybitnego pomysłu na siebie, a miał już auto, zakładał koguta i był „taryfiorzem”*¹¹. Trudno dziś zweryfikować takie oceny bez zgłębiania precyzyjnych danych statystycznych, utwór ten jednak stanowi zapis subiektywnej wizji, która nie musi podlegać precyzyjnej weryfikacji.

Na tle tradycyjnej praktyki piosenkowej zwraca także uwagę sam opis „ciemnych stron życia”, brudnych realiów, a także język, którym posługuje się podmiot mówiący. Cechą stałą poetyki Grabowskiego jest nieustanne przenikanie się różnych sfer języka. Żywioł mowy potocznej (*goście – w znaczeniu mężczyźni, taryfy, ruskich*, w drugiej strofie: *jestem lekko uwalony*, w refrenie: *szemrane auta, pałętać*) zostaje skonfrontowany z ciekawą metaforą (*z dziurawymi sumieniami, gołębie wydziobują okruchy dobrobytu, między krzesłem a podłogą wszystko po staremu*) czy intertekstualnymi wtrętami (*nieznośna lekkość butów* jako żartobliwe przekształcenie znanego tytułu powieści Milana Kundery oraz ponownie parafraza fragmentu piosenki The Eagles). Grabowski kondensuje przekaz, używając rozmaitych środków stylistycznych, by pobudzić wyobraźnię odbiorcy. Wykorzystuje poetykę rockowej piosenki do tego, by w krótkich, hasłowych frazach zbudować możliwie czytelny, acz wielopoziomowy przekaz.

Usytuowane w centrum ostatniego wersu pierwszej strofy podniosłe słowo *miłość* zostało obudowane epitetami *tania błyskawiczna* o wadze brutalnego oksymoronu oraz metonimicznym dopowiedzeniem *na ruskich rejestracjach*. Tą krótką frazą udaje się autorowi wprowadzić wiele informacji. Przywołuje w pamięci zjawisko tolerowanej w tamtym czasie ulicznej prostytucji. W wyobraźni poznaniaka mogą pojawić się miejsca owiane złą sławą, takie jak Aleje Marcinkowskiego czy plac Cyryla (tak właśnie nazywany był ów plac w miejskim żargonie, który eliminując nazwisko znakomitego patrona, być może nieświadomie pozwalał chronić wartości związane z postacią przedwojennego prezydenta Poznania Cyryla Ratajskiego). Autor piosenki tak wspomina owe „zakłete rewiry” z tamtych czasów:

*Panienci były częścią kolorytu tego miasta, wieczorem stały i się mizdrzyły – mogłeś je oglądać, tak jak teraz w galerii handlowej chodzisz i patrzysz na wystawy. Plac Cyryla Ratajskiego, ulice Kościuszki, Libelta, wzdłuż Muzeum Narodowego przy Alejach Marcinkowskiego – czerwone rewiry w Poznaniu. Mogliśmy się czuć jak w Amsterdamie czy Hamburgu. Miałem swoje późnowieczorne audycje w Esce i po drugiej wracałem do chaty, a one tam jeszcze stały*¹².

„Ruskie rejestracje” prawem *pars pro toto* przywodzą na myśl zarówno same wyobrażenia aut i ich roli, jakie odgrywały w nieczystym procederze, jak i problem wszechobecnych wówczas przybyszów ze Wschodu, różnego autoramentu. Jak wiemy, także z ostatnich doniesień prasowych w sprawie zabójstwa dziennikarza Jarosława Ziętarey z 1992 roku rosyjskojęzyczni obywatele byli widywani często w obecności znanych biznesmenów, a finalnie i wpływowych polityków.

⁸ Cyt. za: *Kronika Wielkopolski. 65 lat z „Głosem”*, red. K. Surma, L. Waligóra, Poznań 2010, s. 155.

⁹ K. „Grabaż” Grabowski, K. Gajda, *Gościu. Auto-bio-Grabaż*, Poznań 2010, s. 274.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 305.

Akcent poznański pojawia się w tytule jesz-cze jednej piosenki – *Poznańskie dziewczęta*¹³. Z przebiegu tekstu motywacja dla takiego ty-tulu nie wydaje się oczywista, nie znajdziemy tam realiów dotyczących ściśle Poznania. Jest to jednak świadectwo realiów pozatekstowych, przywiązania autora do tego miasta i charak-terystryki sytuacji osobistej. Piosenka, mówiąc w dużym uproszczeniu, opowiada o konflikcie płci i znaleźć w niej możemy następujące frazy:

*Woda święcona, ciężkie narkotyki
Idą Ona i Ona, fruwią warkoczyki
Poznańskie dziewczęta*

*One nie chcą, byś je w pocałunkach utopił
Byś się za nie strzelał, byś stawał na rękach
Ciemne są windy w obumarłych osiedlach
Twoja krew jest już bliska wrzenia
[...]
Poznańskie dziewczęta
Tyle ich co koszmarnych snów
Jedną spoconą nocą.*

Podobnie jak w innych przypadkach, świadczą one o osadzeniu podmiotu lirycznego w prze-strzeni miasta. Jak wspomina autor, inspiracją do napisania tekstu był konflikt z koleżanką z redakcji (Danutą Woźnicką) w Radiu S. W ten sposób, na zasadzie metonimii, została ujawniona „poznańskość” uniwersalnej obser-wacji. Z kolei *Świńska procesja*¹⁴ odwrotnie, choć nie uwzględnia nazwy miasta w tytule, wyraźnie sytuuje akcję zdarzeń w Poznaniu, poprzez użycie określenia: *Pobożne poznańskie mieszczki rzygające po tłustych golonkach*. Piosenka jednoznacznie krytycznie odnosi się do drobnomieszczańskiej mentalności, wedle której należy skrywać prawdziwe intencje na rzecz zachowywania pozorów. *Miasto zasłoniętych firanek* – określenie Filipa Bajona z jego wspomnieniowej książki – znajduje takie do-

powiedzenie: *To, co dzieje się za nimi, ma po-zostać w ukryciu. Na zewnątrz jest nieustanna lekcja „chodzenia w nieskazitelnych gorsetach”¹⁵. Podobnie postrzega Poznań Grabowski, cha-rakteryzując poznaniaków:*

*Każda z nich ma coś do powiedzenia,
ukrywa swe sekrety w szafie
Gdy zbliża się świt, biegnie ile sił, po drodze gubi kamasze
Dalej biegnie boso – rozpychając się lokciami
Pora spełnić obowiązek – podzielić się wiadomościami
Na Kochanowskiego.*

*Sekretarze od marzeń, oszuści i lichwiarze
Ukryci zwolennicy gofrów z dżemem,
hrabowie z tatuażem
Szwarccharaktery, kasanowy i dżejmsbondy
Supermeni z obrośniętą klatką, łysy, piegus, blondyn*

*Każdy z nich ma minę srogą i złą,
tak że mógłby schować świat pod obcasem
Każdy z nich jest lew i każdy jest chwyt,
tylko zając budzi się w nich czasem
Nerwowo wiążą krawaty trzęsącymi się rękami
Pora spełnić obowiązek – podzielić się wiadomościami
Na Kochanowskiego
[...]
I tak już każdego dnia, chociaż pora wczesna
Ulicami miasta mknie świńska procesja.*

Bezpośrednią motywację dla takiej charakte-rystyki społecznej, wspartej wtrętem o ulicy Kochanowskiego, gdzie mieści się osławiona komenda (dziś policji, dawniej Służby Bezpie-czeństwa), było wydarzenie z czasu działalno-ści w alternatywnych strukturach:

*Przy ulicy Kochanowskiego swą siedzibę miała esbecja.
Świńską procesję napisałem krótko po zwinięciu nas przez
wiadome służby, kiedy po imieninach szwagra przyszli
esbecy i skonfiskowali drukarnię, która leżała pod naszym
łóżkiem. To był pierwszy mój naoczny kontakt ze Służbą*

*Bezpieczeństwa. Chore, absurdalne zjawisko. Próbowali
nas przesłuchiwać, podawali różne fakty z naszego życia
i starali się stworzyć wrażenie, że wszystko wiedzą. Skądś
to musieli wiedzieć¹⁶.*

Oczywiście donosicielstwo nie jest jakąś szcze-gólnie poznańską cechą, jednak taka charak-terystyka środowiskowa świadczy o silnym osadzeniu autora, a w konsekwencji jego twór-czości, w realiach tego konkretnego miasta.

Ulica Kochanowskiego pojawia się w jeszcze jednej piosence – *Dreadlock Queen*. Jest to tra-giczna historia dziewczyny, która *przyjechała tu z innego miasta / gdzie Centralny Dworzec był (w domyśle Warszawa)*. Opowiadając o burzliwym życiu zbuntowanej nastolatki, podmiot liryczny zwraca się do niesprecyzo-wanego bliżej odbiorcy:

*Po roku znowu ją spotkałeś
To był wasz ostatni raz
W Poznaniu przy Kochanowskiego
Tam gdzie jest komendy gmach.*

W utworze nie jest jednoznacznie określone, czy motywacją dla takiej lokalizacji spotka-nia była rzeczona komenda, czy może słynna przed laty sprawa funkcjonującej w pobliżu komendy agencji towarzyskiej. W 2006 roku media donosiły: *11 osób, w tym 2 policjantów zatrzymano podczas nocnej akcji likwidacji agencji towarzyskiej w Poznaniu. Co ciekawe, lokal mieścił się naprzeciwko Komendy Wo-jewódzkiej Policji w Poznaniu. Policjanci do-rabiali w niej jako ochroniarze¹⁷*. Biorąc pod uwagę charakterystykę i zawiłe koleje losu opisywanej bohaterki, taka motywacja może być uzasadniona. Warto zwrócić uwagę, że po-budka ta byłaby czytelna jedynie dla wąskiej grupy odbiorców – zapewne żyjących w Po-

znaniu, pamiętających tę znaną sprawę przed lat. Ostatecznie więc pozostaje w tej sytuacji głównie dążenie do konkretności, dookreślenie miejsca, by nadać opisywanym zdarzeniom walor autentyczności, a możliwości dekodowania sensów zyskują wielopoziomowy charakter.

Formę żartobliwego rozrachunku z rodzinnym miastem przyjmuje fraza z piosenki *Marchef w butonierce*¹⁸: *Com ja Poznaniowi uczynił? – pytam się z uśmiechem*. Jest to nawiązanie do słynnego Norwidowskiego wiersza *Coś Ty Atenom zrobił, Sokratesie*. Piosenka stano-wi rozrachunek z różnymi stereotypami dotyczącymi grup społecznych, konfliktów na linii artysta – odbiorcy i krytycy, a także wyobrażeń na temat specyfiki miast i postrze-gania ich przez inne społeczności (*Żyję tylko po to, by napierdalać warszawiaków. / Prawie każdy z Warszawy jest na głowie swej kulawy. / [...] Zaś słynni bardowie są tylko w Krakowie, / kawiarniana spowiedź*). Ów fragment „po-znański” otwiera jednak szerszą problematykę funkcjonowania artysty w Poznaniu, o której to sprawie ten zasłużony dla miasta (choćby poprzez jego popularyzację) piosenkarz wspo-mina wielokrotnie.

*Faktem jest, że w Poznaniu byliśmy cicho bojkotowani,
niezauważani, przemilczani. Traktowało się nas jak
pierwszą lepszą z brzęgu podwórkową kapelę. Poznań
jest strasznie hermetycznym miejscem kultury, zakłętym
kręgiem ciągle tych samych nazwisk. Młodym dokopać
się, dobić, jest bardzo ciężko. Dużo prościej jest wyrobić
sobie pozycję w takich miejscach, jak Warszawa, Kra-
ków, a nawet Wrocław. Dopiero opromieniony sławą
z zewnątrz zaczynasz być dostrzegany w Poznaniu. Za-
uważ: dostrzegany, a nie szanowany i ceniony. Z nami
było tak samo, największe problemy z realizacją siebie
mieliśmy w Poznaniu, ze znalezieniem miejsca do grania
czy jakkolwiek próbą ułatwienia nam funkcjonowania*

¹³ K. „Grabaz” Grabowski, dz. cyt., s. 52.

¹⁴ Tamże, s. 36.

¹⁵ Cyt. za: *Rozmowy z diabłem*. Z Marcinem Kąckim, autorem książki „Maestro”, rozmawia Paweł Goźliński, „Duży Format” 2013, nr 260, s. 6.

¹⁶ K. „Grabaz” Grabowski, K. Gajda, dz. cyt., s. 155

¹⁷ Agencja towarzyska obok komendy Policji, <http://www.rmif24.pl/fakty/polska/news-agencja-towarzyska-obok-komendy-policji.nld,81810> [dostęp 17.11.2014].

¹⁸ K. „Grabaz” Grabowski, dz. cyt., s. 82.

tu, na miejscu. Wrocław ma zupełnie inną politykę wobec twórców. Niemniej pozytywnym punktem tego stanu rzeczy jest uniknięcie statusu „artysty miejskiego”, czyli osoby okupującej korytarze Wydziału Kultury i wyszarpującej z miejskiej kasy ochłapy na realizację swych projektów¹⁹.

Piosenki Grabowskiego odsyłają wtajemniczonych do poznańskich realiów także wtedy, gdy brakuje jakiegokolwiek bezpośredniej wskazówki, że chodzi o to konkretne miasto. W piosence *Jedna taka szansa na 100*²⁰, znajdziemy taki opis sytuacji lirycznej:

To zaczęło się
Na przystanku przy operze
Zrozumiałem w mig
Pod swetrem serce mi mocniej zaczęło bić
Październikowy dzień
Tramwaj ze studentami...
Październikowy sen
Co był o pięter sto nad innymi snami

Oczywiście tramwaj ze studentami może się zatrzymać na przystanku przy operze w jakimkolwiek mieście (nie tylko polskim), ale w każ-

dym żyjącym tutaj, w Poznaniu, natychmiast uruchamia się wyraźne wyobrażenie konkretnego miejsca: skrzyżowania ulicy Fredry z aleją Niepodległości, otoczenie parku Mickiewicza i dostojnych gmachów Teatru Wielkiego, Zamku i Collegium Maius.

Jak wynika z powyższych przykładów, nie tylko abstrakcyjnie i kulturowo pojmowane miasto pojawia się w piosenkach Graboży jako przestrzeń domyślna, naturalna scenaria prezentowanych sytuacji lirycznych. Fascynacja przestrzenią miejską spotyka się tu z negatywnym obrazem miasta, dla podmiotu lirycznego jest to jednocześnie locus horridus i locus amoenus. Taka postawa wynika z programowej kontestacji, wpisanej w nurt, z którego wywodzi się artysta. Grabowski, traktując swoje piosenki jako wyraz autorskiej ekspresji, konkretyzuje opisywane miejsca. Jest więc naturalne, że miasto, w którym spędził większą część swego życia, funkcjonuje jako bohater wielu tych piosenek. Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, nie może też dziwić, że Poznań rzadko występuje tu jako bohater pozytywny.

BIBLIOGRAFIA

Agencja towarzyska obok komendy Policji, <http://www.rm24.pl/fakty/polska/news-agencja-towarzyska-obok-komendy-policji,nld,81810> [dostęp 17.11.2014].
Grabowski „Grabaz” K., *Wiersze*, Warszawa 2008.
Grabowski „Grabaz” K., Gajda K., *Gościu. Auto-bio-Grabaz*, Poznań 2010.
Kronika Wielkopolski. 65 lat z „Głosem”, red. K. Surma, L. Waligóra, Poznań 2010.
Rozmowy z diabłem. Z Marcinem Kąckim, autorem książki „Maestro”, rozmawia Paweł Goźliński, „Duży Format” 2013, nr 260.
Słownik języka polskiego, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978.
Wysłouch S., *Jak powstaje hipertekst? O pierwszej polskiej powieści internetowej („Blok” Sławomira Shuty’ego)*, w: *tejez*, Narracje male i duże, Poznań 2015.

¹⁹ K. „Grabaz” Grabowski, K. Gajda, dz. cyt., s. 384–385.

²⁰ K. „Grabaz” Grabowski, dz. cyt., s. 100.

Roman Szczepanek

„ŚWIAT SIĘ SKOŃCZY PO ŚMIERCI LOU REEDA”. NOSTALGIA W TEKSTACH PIOSENEK MARKA JAŁOWIECKIEGO



*I znowu wspomnienia, małe obrazy
Ze środka na dobre i na złe
W postaci tekstu, trudnego zadania
Zapachu, smaku, dźwięku, bliskości
W postaci imion zapomnianych
Pięknych piosenek źle nagranych*

WYJĘTY Z RAM

Na taśmie filmowej, fotografiach lub kartce papieru. Upływający czas można zatrzymać, tworząc dzieła sztuki, jednak w szarej rzeczywistości nawet najwybitniejsi artyści są wobec niego bezradni. To właśnie tęsknota za przeszłością, w skrajnych przypadkach nabierająca różne formy historycznych zachowań, np. napadów płaczu, braku apetytu, długotrwałej depresji, stała się przyczynkiem do powstania terminu „nostalgia” składającego się z dwóch greckich słów: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie. Jego twórca, pochodzący z Bazylei medyk Johannes Hofer, w 1688 roku w ten właśnie sposób określił dolegliwość, na jaką zapadali ludzie opuszczający swoje rodzinne strony². Przez

kilkaset lat nostalgię uważano za chorobą psychiczną, nazywaną często mianem choroby szwajcarskiej (*mal du Suisse*) ze względu na pochodzenie jej odkrywcę. W świecie sztuki karierę zrobiła nieco później, kiedy zaczęto ją utożsamiać z romantycznym pragnieniem idealnej miłości, rajskiego świata i utraconej ojczyzny.

Dzisiejsze znaczenie nostalgii znowu wydaje się dalece inne od tego, jakie można przypisać Mickiewiczowskiej tęsknocie za wyidealizowaną krainą dzieciństwa. Kultura popularna wyjątkowo chętnie robi z niej swoją pożywkę, wykorzystując sentymentalną naturę człowieka i jego zamięłowanie do rzeczywistości widzianej okiem dziecka lub nastolatka. Szczególnie widoczne jest to na taśmie filmowej. Moda na

¹ M. Jałowicki, *Dustin i Mía, Robert i Grant*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

² Cyt. za: M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11.

stylistykę retro we współczesnym kinie wydaje się nie mieć końca. Przejawia się nie tylko w popularności powielających sprawdzone schematy remake'ów³ i sequeli⁴, bo te kręcą praktycznie od zarania kinematografii, ale także w stylizacji, samym sposobie filmowania, stosowaniu fabularnych klisz. Podobnie wygląda sprawa ze współczesną muzyką, zdominowaną przez nagrania kopiujące niektóre rozwiązania aranżacyjne i brzmieniowe. Po zachłyśnięciu się przedostatnią dekadą XX wieku coraz mocniej w kulturze widać i słychać wpływ lat 90. Ten swoisty recykling świata sztuki przybiera na sile.

Marek Zaleski w książce *Formy pamięci* podkreśla, że *nostalgia umieszcza ideał w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć*⁵. Bywa natomiast zarówno figurą wyobcowania, nieprzystosowania do współczesności, jak i zadowolenia, wynikającego z zapomnienia, formą pamięci pozbawioną żalu i smutku za utraconą przeszłością. Na oba te przypadki nostalgii można natrafić w twórczości Marka Jałowieckiego, występującego pod pseudonimem Dżałowa piosenkarza, autora tekstów, lidera zespołu: Generał Stilwell⁶, Delons⁷ oraz Ladislav⁸, a także miłośnika kina i zapalonego kolekcjonera płyt. Jałowiecki przez lata mieszkał w górniczej dzielnicy Mysłowic o nazwie Wesoła, odległej od centrum miasta o kilkanaście kilometrów, a dziś cieszącej się złą sławą ze względu na wzrost bezrobocia i przestępczości. Czasy świetności tamtejszej kopalni węgla kamiennego minęły bezpowrotnie. Kilka lat temu przestał funkcjonować lokalny dom kultury. Paradoksalnie na Wesołej zrobiło się smutno i ponuro. Okres

życia spędzony w tych właśnie realiach wyraźnie wpłynął na charakter twórczości Dżałowy, jednak nostalgii w jego piosenkach nie wywołują tylko i wyłącznie postaci i miejsca, których doświadczył osobiście, ale również bohaterowie fikcyjni oraz ikony popkultury. Pojawiający się w książce Zaleskiego ideał, jaki nostalgia umieszcza w przeszłości, w przypadku działalności artystycznej Jałowieckiego zakorzeniony jest przede wszystkim w zachodniej kulturze: amerykańskim i europejskim kinie drugiej połowy ubiegłego wieku, brytyjskiej scenie muzycznej, zarówno tej niezależnej, jak i progresywnej, francuskich sławach piosenki oraz filmu: w kompozycjach Serge'a Gainsbourga i ekranowych rolach młodego Alaina Delona. W piosenkach myślowiczana przeszłość bywa pozbawiona charakterystycznych dla nostalgii upiększeń. Dżałowa nie stara się jej kolorować. Szare ulice, puste bistra i daleka od bajkowej krainy kolonia fabryczna to krajobraz, któremu zazwyczaj się przygląda.

Jałowiecki jest przykładem twórcy „wyjętego z ram”, który od lat konsekwentnie tworzy poza głównym nurtem, niemal wszystkie płyty realizując i wydając własnymi siłami. Jego najbardziej znanym dokonaniem jest piosenka *Peggy Brown*, do której skomponował muzykę, wspomagając się wierszem napisanym przez znanego irlandzkiego poetę i harfistę Turloigha O'Carolana w przekładzie Ernesta Brylla⁹. Utwór zyskał ogólnopolską sławę dzięki spopularyzowaniu go przez grupę Myslovitz. Śląski artysta konsekwentnie odcina się od muzycznego show biznesu, jednocześnie zamykając się we własnym świecie winylowych płyt i filmów w technikolorze. W przygotowywanej

³ Film nakręcony ponownie na podstawie tego samego lub do pewnego stopnia zmienionego scenariusza.

⁴ Kontynuacja dzieła filmowego przedstawiająca dalsze losy poznanych bohaterów lub wątek fabularny z poprzedniego filmu.

⁵ M. Zaleski, dz. cyt., s. 11.

⁶ Generał Stilwell istniał w latach 1986–1993. Swoją działalność wznowił w roku 2007. Pięć lat później ukazało się jego pierwsze oficjalne wydawnictwo płytowe *Marta w Nicei*.

⁷ Delons istniał w latach 1997–2007. Jedyne albumy grupy *Wersja z napisami* ukazały się w roku 2005.

⁸ Ladislav koncertował i nagrywał w latach 2009–2011. Śladem, jaki pozostał po działalności zespołu, jest album *Słowa o smaku wody*.

⁹ E. Bryll, M. Goraj-Bryll, *Eire, wiersze irlandzkie VI–XIX wiek*, Warszawa–Poznań 2004.

do publikacji książki *Inicjały Dż* jej bohater opowiada o trudnościach z odnalezieniem się we współczesności i tęsknocie za przedmiotami, które wyszły z codziennego użytku:

„Podobały mi się stare kryminały, w których policjanci szukają budki telefonicznej na mieście. Ile w tym było uroku! Teraz, jeśli mamy obowiązek do wypełnienia, wyciągamy komórkę, dzwonimy i często załatwiamy wszystko jednym telefonem” – zauważa z lekkim rozgorzyczeniem, dodając – „Generalnie, technologia mnie trochę przeraża, bo technologia spowodowała coś zupełnie odwrotnego, niż było to zapowiadane jeszcze 20 lat temu. Wszędzie mówiło się wtedy, że dzięki technologii komputerowej będziemy mieli więcej czasu dla siebie, że człowiek będzie mniej pracował. Stało się coś zupełnie odwrotnego. Człowiek gania niczym osioł, ma coraz więcej pracy i musi ją wykonywać coraz szybciej”¹⁰.

Tym stwierdzeniem Jałowiecki sytuuje się poza granicami technopolu, stanu kultury i umysłu w ujęciu Neila Postmana, zdeterminowanym przez rozwijającą się w zastraszającym tempie technologię: *W technopolu najwygodniej czują się ci, którzy są przekonani, że postęp technologiczny stanowi najwyższe osiągnięcie ludzkości, a zarazem jest instrumentem, który pozwoli rozwiązać nasze największe dylematy*¹¹ – pisał przed laty twórca tego pojęcia.

KOWBOJ, POETA I HAŁASUJĄCY SĄSIAD

Sposób pracy śląskiego artysty nad tekstami piosenek, a także sam efekt końcowy składający do tego, by potraktować je jako krótkie formy poetyckie. Jałowiecki najpierw zajmuje się warstwą liryczną, a dopiero do niej układa melodię. Podmiot liryczny w tekstach Dżałowy przybiera często formę podmiotu melancholijnego, przez portugalskiego poetę Fernando

Pessoę określonego w *Księdze niepokoju*, jako *nic, które boli*¹². Bohaterów utworów Marka Jałowieckiego często poznajemy fragmentarycznie, nie znamy ich motywacji działania, ale na ogół przemawia przez nich tęsknota za przeszłością, smutek wynikający z niemożności przystosowania się do rzeczywistości. To ludzie, których sam autor miał okazję spotkać w swoim życiu i którzy stanowią dla niego znakomity pretekst do nostalgicznych wycieczek w krainę dzieciństwa. W piosence *Kowboj Eugeniusz* Jałowiecki śpiewa o autentycznej, choć nieżyjącej już postaci:

*Bez telewizji żył w swoim domu
Krzychał a krzywdy nie robił nikomu
Przekleństwa dla dzieci
Kopniaki dla wszystkich
Miasteczko, w którym jest telewizja
Nie różni się niczym od innych*¹³

Tytułowy bohater mieszkał na Wesołej w okresie, w którym przebywał tam również twórca tego utworu. Wspomina on znajomego z dawnych lat następująco:

*To była taka, jak to się mówi, złota postać, która w danym okresie jest w każdej miejscowości, szczególnie malej. Ktoś, kogo wszyscy znają, ktoś bardzo charakterystyczny. Taki był właśnie Eugeniusz, zwany Gienkiem Montaną. Miał rentę inwalidzką po wypadku w kopalni i właściwie jego głównym zajęciem było przebywanie w knajpie*¹⁴.

O innym człowieku z tamtych czasów uratowanym przez Jałowieckiego przed zapomnieniem autor *Kowboja Eugeniusza* wyraża się nieco mniej pochlebnie:

Adrian Nemeć był poetą, jedną z najbardziej tragicznych postaci, jakie spotkałem w życiu. Stykałem się z nim

¹⁰ R. Szczepanek, *Inicjały Dż*, wywiad-rzeka z Markiem Jałowieckim, w trakcie przygotowania.

¹¹ N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, Warszawa 2004, s. 87.

¹² F. Pessoa, *Księga niepokoju*, Warszawa 2007.

¹³ M. Jałowiecki, *Kowboj Eugeniusz* z płyty: Delons *Wersja z napisami*, 2005.

¹⁴ R. Szczepanek, dz. cyt.

przez chwilę w latach osiemdziesiątych. Mam do dzisiaj jego tomik oprawiony w okładkę z książki do języka angielskiego. Nemeć pisał wiersze pod wpływem uzależnienia od narkotyków i coraz bardziej staczał się na dno. Nie miałem zbyt wysokiego mniemania o jego poezji¹⁵.

Piosenka *Adrian Nemeć* z repertuaru Generała Stilwella doczekała się wyjątkowego uznania wśród fanów grupy, stając się mocnym punktem koncertowym zespołu. Kolejny bohater z przeszłości został uwieczniony przez artystę z Mysłowic przy użyciu ironii. Jest nim dawny sąsiad piosenkarza, który zapadł w pamięć Jałowickiemu z powodu nocnego hałasowania i notorycznego trzaskania drzwiami. Nie bez znaczenia okazały się w tym przypadku wschodnie korzenie uprzykrzającego żywota poety delikwenta, ponieważ ostatecznie powstał tekst o tytule *Zamykanie drzwi w Odesie*, w którym jego autor w następujący sposób opisuje uciążliwy nawyk lokatora:

*Im głośniejszy tym lepiej
Im wredniejszy tym piękniejszy jest
Im później tym głośniejszy
Normalnie, bo proszę!*¹⁶

Przedmioty stają się z kolei nośnikiem nostalgii w tekście piosenki *Zdjęcia*, w której bohater zastanawia się:

*Co to za zdjęcia starość natchnione
Postaciom nikt nie kazał stawać tak
Nikt nie kazał im wciąż trwać
A teraz już nie ma, naprawdę już nie ma
Okazji do następnego takiego ustawienia!*¹⁷

W ostatnim wersie Marek Jałowicki odnosi się do upływu czasu, którego nie jesteśmy

w stanie powstrzymać i który wymusza na nas zmiany konfiguracji naszego otoczenia. Ludzie pojawiają się i odchodzą. Więzy międzyludzkie mają charakter tymczasowy, więc *następnego takiego ustawienia* już nigdy nie będzie. Fotografia jawi się autorowi jako zadziwiające medium, gdzie przeszłość powraca w niemal namacalnej formie, choć nie zawsze chcielibyśmy, żeby w taki właśnie sposób nas zapamiętywano. Susan Sontag w swoim sztandarowym dziele dotyczącym tej formy sztuki pisze:

*Fotografia uznawana jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło. Zdjęcia można zniekształcać: ale zawsze zakładamy, że coś, co oglądamy, istnieje albo istniało!*¹⁸

Bohater utworu *Puste Bistro* opowiada o uczuciu tęsknoty za czymś nieskomplikowanym, jak sam określa swój stan emocjonalny. Przesiadując w opustoszałym lokalu, w którym z zaplecza dochodzą *głosy zatopione w smutkach!*¹⁹, paląc papierosa i delektując się aromatem kawy z kubka, rozmyśla o tym, co można w życiu jeszcze spróbować zmienić. W podobnym tonie utrzymana jest kompozycja *Sklep z pamiątkami niepowodzeń*, gdzie w przeszłości zdaniem jej bohatera *działo się mniej niż w każdym śnie niechcianym!*²⁰, a o niepowodzeniu zdecydował zwykły przypadek. Ponury nastrój panuje także w tekście piosenki *Lepiej o tym nie myśleć*:

*Mieszkam tu w tym miejscu gdzie
Przypominają się złe wybory, niedobre decyzje
Zbyteczna jest krótka chwila wiary w siebie!*²¹

– przyznaje z rezygnacją jej twórca, który w prawdziwym życiu nie jest w stanie w żaden sposób bohaterem zostać.

Jeden z najbardziej znanych tekstów Jałowickiego to *Książka z drogą w tytule*. Podobnie jak *Peggy Brown*, piosenka trafiła do repertuaru zespołu Myslovitz, dzięki czemu szybko zyskała sporą popularność. Tym razem punktem wyjścia do nostalgicznego powrotu w przeszłość stała się dla blisko 50-letniego artysty lektura książki Jacka Kerouaca *W drodze*. Jest to tekst refleksyjny, zahaczający o problemy egzystencjalne:

*Dzieciństwo minęło stanowczo zbyt szybko,
oboje jesteśmy zmęczeni
Niestety nie można w zółwym tempie
przemierzać autostrady
Pamiętasz jak kiedyś byliśmy pewni,
że zawsze będziemy na Ziemi
Zabrałaś mi książkę z drogą w tytule
i już zauważam zmiany
W postępowaniu i ciele moim jestem zakłopotany!*²²

– zauważa autor piosenki.

ROMEO I JULIA Z PAPIEROSEM

Na miano prawdziwych bohaterów zasłużyli idole sprzed lat, do których Jałowicki w swojej twórczości nieustannie nawiązuje. To symbole dawnej epoki, w której dzieła prawdziwie bezkompromisowe miały znacznie większą szansę na zaistnienie. Do takich zalicza się wydany 16 czerwca 1986 roku album londyńskiej formacji The Smiths zatytułowany *The Queen Is Dead*, dzięki któremu lider zespołu Morrissey stał się rzecznikiem pokolenia zbuntowanej młodzieży nie tylko na Wyspach Brytyjskich. Tekst piosenki *Bomby na Anglię* z repertuaru grupy Delons jest swoim hołdem dla tej właśnie płyty, a pojawiający się w nim wers: *Shankly ukłonił się jako*

*drugi, rozpalil serca, wywołał szok!*²³ odnosi się bezpośrednio do drugiej kompozycji ze wspomnianego albumu The Smiths zatytułowanej *Frankly, Mr. Shankly*. Bill Shankly istniał naprawdę i przeszedł do historii jako legendarny menedżer angielskiej drużyny piłkarskiej FC Liverpool. W dalszej części *Bomb na Anglię* pojawia się odwołanie do samego lidera The Smiths, idola Jałowickiego z okresu młodości. Mysłowicki artysta przyznaje, że on i jego koledzy byli *wpatrzeni w zdjęcia Morrissey'a jak w inny, nierealny świat!*²⁴. Coś wyjątkowo bliskiego i osobistego jest dla niego jednocześnie niedostępne, wręcz nieprawdopodobne. Opisane w piosence londyńskie realia drugiej połowy lat 80. ubiegłego wieku wydają się nie należeć do znanego mu świata. Podobnie stolica Francji przedstawiona w utworze *Paryż 68*, gdzie zestawieni ze sobą zostają protestujący na ulicach studenci oraz starsi, pozbawieni złudzeń paryżanie. Mimo iż Jałowickiemu bliżej do ideałów młodych, jest świadomy nieuchronnej metamorfozy, która następuje wraz z upływem czasu: *młodzi stają się starymi, wspomnieniami ulicznymi!*²⁵ – kończy ostatnią ze zwrotek.

W tekście piosenki *Fan Elvisa* Jałowicki mruga lekko okiem w stronę słuchacza. Nie chodzi mu bynajmniej o „króla rock'n'rola” Elvisa Presleya, ale o jego mniej znanego imiennika Elvisa Costello. To niemal dosłowne przytoczenie listu, jaki otrzymał od tytułowego fana:

*Nie wiem, czy mam do kogo wracać
Ale wiem, że w jakimś stopniu
tutaj spełnił się mój słodki sen
tak pisał fan Elvisa, a ja wyczułem, że
on uwielbia pisać, dodając trochę łez!*²⁶

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. Jałowicki, *Zamykanie drzwi w Odesie*, z płyty: General Stilwell, *Marta w Nicei*, 2012.

¹⁷ M. Jałowicki, *Zdjęcia*, z płyty: Delons, *Wersja z napisami*, 2005.

¹⁸ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 2009, s. 4.

¹⁹ M. Jałowicki, *Puste Bistro*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

²⁰ M. Jałowicki, *Sklep z pamiątkami niepowodzeń*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

²¹ M. Jałowicki, *Lepiej o tym nie myśleć*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

²² M. Jałowicki, *Książka z drogą w tytule*, z płyty: Myslovitz, *The Best Of*, 2003.

²³ M. Jałowicki, *Bomby na Anglię*, z płyty: Delons, *Wersja z napisami*, 2005.

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Jałowicki, *Paryż 68*, z płyty: Delons, *Wersja z napisami*, 2005.

²⁶ M. Jałowicki, *Fan Elvisa*, z płyty: Ladislav, *Słowa o smaku wody*, 2011.

Sytuacja wygląda nieco inaczej w przypadku diwy muzyki country z tekstu piosenki *Pozwól popatrzeć na Dolly Parton*, która nie jest dla autora żadnym autorytetem, ale i tak wydaje się atrakcyjniejsza od codziennej rzeczywistości:

„Nie mam ochoty na mądre rozmowy
Interesują nas samochody
Na nie pozwalasz patrzeć do woli
A wciąż zabraniasz patrzeć na Dolly”
– śpiewa nieśmiało Jałowiecki, po czym dodaje –
„Za dużo słońca, za dużo ludzi
Jest mi niedobrze i wszystko mnie nudzi”²⁷

Oprócz osobistości ze świata muzyki w twórczości „Dżałowy” pojawiają się liczne nawiązania do gwiazd wielkiego ekranu. Są to zazwyczaj podstarzałe lub zmarłe legendy X Muzy, które uczęszczający do szkoły średniej muzyk podziwiał w lokalnym kinie. Ten okres artysta wspomina z wielkim sentymentem:

Kino na Wesolej działało świetnie. Widziałem tam dużo klasycznych filmów. Za komuny nosiło nazwę „Dar Górnik”. Potem, już w czasach komercyjnych, zmieniono ją na „Kosmos 2”, a teraz upadło. Powstał tam nawet Dyskusyjny Klub Filmowy, na którego pierwsze spotkanie przyszło mnóstwo górników. Przybył również znany krytyk Wiesław Wernic i puścił wtedy „Matnię” Polańskiego. Niesamowite czasy! Teraz nie do pomyslenia! Albo film Felliniego „Amarcord”. Pamiętam, że była pełna sala i dostawiano krzesła! Fakt, że tam było dużo seksu, a jak cokolwiek było związanego z seksem, od razu przyciągało ludzi, ale nieważne – byli przecież na Fellinim!²⁸

Jeden z ulubionych aktorów Jałowieckiego stał się bohaterem piosenki *Młody Michael Caine*. Popisowa kreacja Brytyjczyka posłużyła autorowi utworu za przykład godny naśladowania, o czym świadczą słowa pierwszej zwrotki oraz refrenu:

Niekiedy chcę się zemścić za ten ból
Serce ból bym tak kuł i czekał
Potem mijam całą prawdę o
swych uczuciach, no bo kto chce tego słuchać?
Jak młody Michael Caine w filmie „Get Carter”
mieć powód, cel, nie wahać się²⁹

W innej piosence z tego samego okresu można znaleźć bardzo podobne wyznanie, świadczące o utożsamianiu się z postacią filmową:

Jest kilka takich aktorek, z którymi chciałbym nawiązać
Kontakty towarzyskie
Swe życie z filmami powiązać
Ale najbardziej to bym chciał
Spotkać się w muzeum techniki
z Peterem Falkiem³⁰

– przyznaje Dżałowa, dla którego spotkanie ze słynnym odtwórcą porucznika Colombo z popularnego serialu detektywistycznego w miejscu przeznaczonym do przechowywania cennych rzeczy z przeszłości jest ważniejsze niż bliskie kontakty z pięknymi sławami wielkiego ekranu.

Jałowiecki wciąż powraca z nostalgią do swoich ulubieńców. W dwóch kolejnych piosenkach *Jon Anderson Is A Dreamer* oraz *Nie ma już geniuszy* nawiązuje odpowiednio do nieco zapomnianego obecnie byłego wokalisty grupy Yes oraz polskiego aktora Marka Kondrata, ostatnio częściej oglądanego w telewizyjnych reklamach niż w kinie. Przywołani w dwóch różnych kompozycjach artyści pełnią tę samą rolę idoli minionej epoki, którzy obecnie zmuszeni są do odgrywania drugoplanowych ról lub świadomie podporządkowują swoje działania artystyczne regułom show biznesu.

Najważniejszą i kluczową do zrozumienia twórczości Marka Jałowieckiego osobą, spośród grupy autentycznych i fikcyjnych postaci, jakie pojawiły się do tej pory w jego piosenkach, wydaje się Lou Reed, amerykański wokalista, gitarzysta, autor tekstów, lider kultowej formacji The Velvet Underground, który w masowej świadomości zapisał się jako wykonawca przebojów *Walk On The Wild Side* oraz *Perfect Day*. Reed jest synonimem artysty bezkompromisowego i niezależnego, idącego od lat wytyczoną przez siebie ścieżką. W jego utworach, podobnie jak bywa to u lidera Generała Stilwella, istotną rolę odgrywa miejsce urodzenia, o czym świadczy przede wszystkim *concept album New York*, będący wyrazem fascynacji amerykańskiego muzyka tą wielką metropolią. Reed często nawiązywał w tekstach piosenek do znanych postaci ze świata sztuki, kultury czy polityki. Na jednej długogrającej płycie potrafił wspomnieć zmarłego przyjaciela Andy’ego Warhola, kontrowersyjnego austriackiego prezydenta Kurta Waldheima, byłego burmistrza Nowego Jorku Rudolpha Guilianiego czy też parę szekspirowskich kochanków: Romeo i Julię. Wariację na ich temat przedstawił w tekście utworu *Romeo i Julia z papierosem* sam Jałowiecki, pisząc:

Idziemy razem
Dym mamy pod nosem
Zadymieni

Romeo i Julia z papierosem
Nie podam ci ręki
Nie, tego nie zniosę
To ja powiedziałem
Romeo i Julia z papierosem
Obecnie lubimy, lubiliśmy raczej
Niektóre rzeczy robić inaczej³¹

Twórca przytoczonego fragmentu tekstu, czyniąc jednocześnie aluzję do ogłupiających telewizyjnych programów, bezpośrednio przywołuje osobę Reeda w krótkim, lecz znamienym utworze *Świat się skończy*, którego słowa brzmią:

Wiem, że te programy mają sens
Mają nas rozrywać rozrywką
Rozgrzynam je
Czytam, że Kałuzżyński umarł
Jest mi źle
Wcześniej Marlon Brando
Świat się skończy po śmierci Lou Reeda³²

Dla Dżałowy śmierć byłego lidera The Velvet Underground oznacza nie tylko utratę mistrza i mentora, ale przede wszystkim staje się symbolicznym końcem epoki wybitnych autorów piosenki XX wieku. I mając na uwadze nie tylko odejście samego Lou Reeda³³, ale również śmierć Davida Bowiego i Leonarda Cohena, trudno odmówić użytej przez Jałowieckiego metafory trafności.

BIBLIOGRAFIA

- Bryll E., Goraj-Bryll M., *Eire, wiersze irlandzkie VI–XIX wiek*, Warszawa–Poznań 2004.
Pessoa F., *Księga niepokoju*, Warszawa 2007.
Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, Warszawa 2004.
Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 2009.
Szczepanek R., Inicjały Dż, wywiad-rzeka z Markiem Jałowieckim, w trakcie przygotowania.
Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

²⁷ M. Jałowiecki, *Pozwól popatrzeć na Dolly Parton*, z płyty: Delons, *Wersja z napisami*, 2005.

²⁸ R. Szczepanek, dz. cyt.

²⁹ M. Jałowiecki, *Młody Michael Caine*, z płyty: General Stilwell, *Marta w Nicei*, 2012.

³⁰ M. Jałowiecki, *W muzeum techniki w Peterem Falkiem*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

³¹ M. Jałowiecki, *Romeo i Julia z papierosem*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

³² M. Jałowiecki, *Świat się skończy*, utwór niepublikowany ze zbiorów autora.

³³ Twórca *Walk On The Wild Side i Perfect Day* zmarł 27 października 2013 roku w wyniku powikłań po transplantacji wątroby.

Robert Kasprzycki

DZIESIĘĆ KRÓTKICH SZTYCHÓW



1.

Swego czasu, składając w „Tygodniku Powszechnym” pokłon ceniom Wojciecha Młynarskiego, ośmieliłem się postawić tezę, iż duszami Polaków władają w XX wieku dwie wielkie Czwórcy – pierwszą, noblowską, „poważną”, stanowili: Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert (i nieistotny jest drobiazg, iż jedynie dwoje z nich miało okazję usłyszeć laudację w Sztokholmie); Czwórca druga zaś, która dostarczała nam tekstów nieco lżejszego kalibru, tworzona była przez: Jeremiego Przyborę, Agnieszkę Osiecką, Jonasza Koftę oraz Wojciecha Młynarskiego.

Traf chciał, że ów *hommage au Młynarski* nie był jednorazowym incydentem – na szczęście miałem później okazję pisać w „Tygodniku” o innych twórcach, bliższych, że tak to ujmę, bardowskiej bajki: Kaczmarskim, Bellonie, Kleyffie – poetach, którzy być może nie znaleźli aż tak masowej popularności, jednak, podskórnie drażąc i drażniąc świadomość Polaków, wpływ mieli nie do przecenienia; klucz doboru postaci wydawał się dość prosty – mu-

siały istnieć dokumenty, do których mogłem się odwołać, musiały istnieć źródła, dzięki którym opisanie sylwetki danego poety pozwalało wyjść poza prostą emanację zachwyty.

Kategoria barda – zauważmy – teoretycznie mglista i podlegająca rozmaitym interpretacjom (zwłaszcza w ujęciu „przeciętnego odbiorcy”, który z bardem kojarzy każdego wykonawcę śpiewającego niegłupi tekst, ale i w ujęciu prasowym przejawiająca się w nazywaniu bardem Przemysława Gintrowskiego czy Marka Dyjaka), daje się tak naprawdę zweryfikować w bardzo prosty sposób: bard to gitarzysta, który śpiewa własne teksty do własnej muzyki. Oczywiście, przez tak szerokie sito może przeniknąć postać na miarę Jacquesa Brela czy Grzegorza Turnaua (tak, Turnau śpiewając własne, bardzo intymne teksty, jest bardem co się zowie), jednak w sposób oczywisty możemy tu wrzucić: Okudżawę, Wysockiego, Lłacha, Dylana, Brassensa, Cohena, Kryła, Nohavicę czy Biermanna – każdy z nich więź z własnym tekstem sygnalizuje symbiotycznym zrośnięciem z gitarą, jej struny są niejako przedłużeniem strun głosowych, zaś pudło rezonansowe podkreśla fizyczną więź między nim

a odbiorcami oraz oddźwięk samej piosenki – tak jest od paru tysięcy lat i nie zmieni tego zamontowanie elektronicznych przetworników.

Większy kłopot dotyczy kwestii wpływowości danego barda i nie tyle skali jego talentu, co zasięgu oddziaływania: także i tu mamy bardów bardziej jawnych i bardziej hermetycznych. Jako że o bardach jawnych tudzież „popularnych” pisać lubią specjaliści od marketingu, spróbujmy dla odmiany przyjrzeć się jednemu z tych mistrzów „bardowskiej roboty”, co niemal doskonale ukryli się za własnym wpływem, własną hermetycznością i, *last but not least*, własnym dziełem, istniejąc poza głównym „rynkiem”, obojętni na pływ, wpływy i mody byle jakie.

2.

Wikipedia o nim niemal milczy, podając rok urodzin – 1947, bez miejsca, dnia, bez miesiąca nawet, nie wiemy zatem, gdzie ukończył szkołę podstawową i średnią, gdzie debiutował i jaki był przebieg jego kariery. W ewentualnym określeniu daty nie pomaga też twórczość samego autora – próżno szukać tu autobiograficznej frazy *à la* Andrzej Sikorowski: *a w moim znaku Waga / i ona niech rozważy / dokąd pojedzie bagaż i co się jeszcze zdarzy* – mamy tylko rocznik, ziejący jak otwarta rana, każący nam się domyślać więzi z pokoleniem, które choć prawie nietknięte przeszło przez rok ‘56, to nieporównanie intensywniej przeżyło lata 1968–1970 – związane z Marcem, „bratnią” interwencją w Czechach czy wydarzeniami grudniowymi na czele.

Wiemy zatem tyle, ile nam dano, a i z niewiedzy tej mało poza niewiedzą wynika, gdyż notka nie tyle niesie treść zakamuflowaną w przemilczeniach jakiegoś „kornika”, co jest po prostu niepełna. Nie wiemy, kto streścił życie Poety w stylu brutalnie odartym z najmniejszych prób indywidualizacji, nie wiemy, skąd autor notki wie to, co wie – link, na który się

powołuje: ballada.pl, dawno był wygaś. Być może z niego pochodzi informacja o ukończeniu przez poetę polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim, nie wiemy jednak, w jakim trybie ją skończył – w terminowym, po latach siedmiu, dziesięciu; dziennie czy zaocznie?

Tak, jest lakoniczna wzmianka dotycząca wydanych płyt (jeden stareńki winyl noszący prosty tytuł *Płyta*, z 1989 roku, jedna kaseta – *Szabadabada* – z roku 1993, oraz trzy płyty kompaktowe: *Drelichowa* – z 2003, *Kóleczo* – z 2006 oraz *Przejście dla pieszych* – z 2011 roku), a także przypomnienie, iż przez szereg lat w radiowej Trójce tworzył, wraz z Maciejem Zembatym, „Zgryz”, a później własny, autorski „Literacko-muzyczny kantor wymiany myśli i wrażeń”.

Całość okraszono wzmianką, iż Andrzej Garczarek, bo o nim oczywiście mowa, był bardem lat 80. XX wieku, i, chyba żebyśmy nie sądzili, że porwali go kosmici, pojawia się zdanie, iż został laureatem nagrody im. Jonasa Kofty za twórczość radiową w roku 1994. Na osłodę mamy link do interesującego eseju Jana Kondraka, będącego nie tylko bardzo osobistym wyznaniem praktykującego poety, ale także zapisem wpływu, jaki autor *Kóleczo* wywarł na całym niemal pokoleniu śpiewających poetów.

3.

Dorobek Garczarka, mierzony w sposób bezwzględny, to zaledwie trzy płyty, pozwolę sobie jednak zażartować, że już starożytni mawiali, iż w czasie, gdy świnia rodzi dziesięć prosiąt, lwica wydaje na świat tylko jedno młode – płyty Garczarka nie są rozbełtanymi produktami medialnymi w rodzaju „dwa przeboje i wypełniacz”, lecz zapisem intensywnych zmagania ze sobą i światem. Garczarek wiersze nie tyle tworzy, co wyrывa światu, każdy z tekstów stanowi osobną fabułę, zapis, wszechświat, i gdyby nawiązać do wypowiedzi Toma Waitasa,

który wczesne piosenki Bruce'a Springsteena porównał do krótkich czarno-białych filmów, lekkie, zdawałoby się, mrućzanki Garczarka to soczyste filmowe reportaże z wypraw w inne konstelacje. Niemal każdy jego wiersz jest formą rewelowania nam rzeczy umykających pierwszemu spojrzeniu – Garczarek bowiem nie tyle wchodzi w język opisywanych przez siebie postaci (w czym arcymistrzami byli Młynarski i Kaczmarski), co świat swych bohaterów współodczuwa, współnazywa, współdzieli.

Gdyby odejść od praktyki nakazującej wagę poety mierzyć jego dorobkiem i odwołać się do tezy, iż istotna jest skala talentu uczniów bądź epigonów, miałby Garczarek na swoim koncie (że nawiążę do wspomnianego eseju świdnickiego barda) nie tylko Jana Kondraka, Tomka Olszewskiego czy Piotra Bukartyka, ale nade wszystko Mirosława Czyżykiewicza. Teza nie jest na wyrost, wszak na debiutanckim *Autoportrecie I* poświęca on Garczarkowi nie tylko *Walc na latającym dywanie*, ale i, przy uważnym przyjrzeniu, współdzieli rodzaj filtra, przez który postrzega świat.

Co jasne, wrażliwość poety, malarza, wirtuoza, pozwoli mu wkrótce wyrwać się z „bycia pod wpływem”, jednak zacerpnięcie z Garczarkowego kotła sprawi, że będzie Czyżykiewicz znakomitym kontynuatorem linii, którą zgrubnie nazwać można „poetyką codzienności”. Aż do czasu, kiedy los zderzy go z poezją Josifa Brodskiego (który na zasadzie „nie będziesz miał bogów cudzych przede mną” unicestwi jego wcześniejszą poetykę) będzie mógł Czyżykiewicz posiłkować się charakterystycznym dla swego Mistra życiodajnym splotem głosów: poety, lumpeninteligenta, erudyty, knajpianego mędrca, łączącego czytanie z poczuciem dystansu, a wyszukane inspiracje z otrzaskaniem w *gorszoświecie*, w którym świat widać z *horyzontu spitych łbów*, zaś dekorację stanowią wnętrza jak z Hłaski czy Nowakowskiego: z tanimi jadłodajniami, obskurnymi dworcami i zdezelowanymi ławeczkami, na których do-

morośli filozofowie roztrzásają przy flaszeczce tajemnice Absolutu.

4.

Wróćmy jednak do Garczarka – bodaj jedynym śladem jego istnienia „w piśmie” jest tomik wydany w serii Biblioteka Bardów w 1999 roku przez „Twój Styl” (żeby było zabawniej – miesięcznik dla kobiet, ale w sumie któż lepiej niż one rozumie poezję?). Rzecz zawiera kilkadziesiąt tekstów piosenek i wierszy, okraszona jest grafikami Autora, zaś, zgodnie z tradycją serii, nad tekstem nie mamy podanych akordów. Jest to więc tomik *stricte* poetycki, wiersze podane są wedle porządku ustalonego przez samego twórcę, ascetycznie, bez zbędnej papierologii, samokadzenia i przypisów. Jest prosto, oszczędnie, faktograficznie. Co więcej, na obwołucie mamy krótką notkę nieco poszerzającą naszą wiedzę na temat poety, zaś korpus tekstu poprzedzony jest przedmową, odwołującą się zarówno do koncepcji twórczej, jak i niektórych faktów z życia Garczarka. Przede wszystkim jednak mamy tutaj wiersze i piosenki.

Naturalnie znamy większość z nich, niektóre przemknęły przez wspomniany „Kantor wymiany myśli i wrażeń”, inne zaprezentował w swych audycjach nieoceniony Janusz Deblessem, część zaś można było zasłyszeć na wcale nie licznych recitalach. Co ciekawe, Garczarek nie był nigdy przesadnie wierny własnym wersjom aranżacyjnym czy nawet melodiom – przez lata zmieniał skład zespołu i interpretacje poszczególnych piosenek, przechodząc od surowych, solowych, niemal „dziadowskich zaśpiewów” (tu kłania się pamiętna *pieśń Gwardzistów Szwajcarskich* czy wczesny *Królewiec / Niebo gwiazdziste Psia Gwiazda srebrzysta*) do pełnych countrowej zadzierzystości *Chłopców z Bazy Sokołowskiej*.

Że pozwolę sobie przejść do meritum – jest wśród wielu piosenek Garczarka tekst mieniący się szeregiem odblasków, który, jak na

dobrze wyszlifowanym diamentem, pozwala nam, zależnie od punktu widzenia, dostrzec inne wymiary świata, w różnych załamaniach pryzmatu różne wypełniając sensy.

Wiersz jest krótki, nosi tytuł *Sobota*, składa się z czterech zwrotek pisanych nieregularnie 11- i 12-zgłoskowcem, zaś w wersji śpiewanej Garczarek zastosował, nie po raz pierwszy i ostatni zresztą, kłamrowe powtórzenie zwrotki pierwszej (dodajmy, chwyt równie często stosowany przez „wczesnego” Czyżykiewicza), nie tylko tworząc tym rodzaj kłamry fabularnej, ale i wbijając nam w pamięć obraz na zasadzie powidoku – historia staje się epifanicznym skokiem, przebłyskiem, kilkulinijkową eksplozją mocy – po czym wracamy do punktu wyjścia.

Sobota to na pierwszy rzut oka drobiazg liryczny – ot, krótki opis sobotniej wizyty u fryzjera, zakończony ciepłą scenką, ukazującą obrazek rodzinnego szczęścia. Jednak wbrew swej pozornej prostocie tekst podskórnie iskrzy się od zabaw ze stylem, wielości tonów i temperatur języka oraz niebanalnego poczucia humoru.

Czterdziestoletni taksówkarz z Pittsburgha strzelał do tłumu przy głównej ulicy pan ordynator przy świadkach go badał stwierdzono ciekawy przypadek nerwicy

Czwarty w kolejce przerzucam gazetę Śródmieście sobota ulica Hibnera w Anglii parlament zatwierdził kobietę a ja tu się modlę o zdrówko fryzjera

Jak celnik uważnie mu patrzę na ręce gdy z brzytwą się do mnie doбира bo lękam się trochę że w smutnym młodzieńcu Obudzi się duch Robespierre'a

Na chmurce lawendy przypląnę do ciebie elegant na średnio po męsku zrobiony i w ucho ci szepnę zdejmując okrycie „Wiesz – fryzjer darował mi życie...”

5.

To jeden z tych tekstów, o których można powiedzieć, że jak ziarenko piasku odbijają cały świat, zaś w jednym utworze całe dzieło Poety – jest to Garczarek *at his best*. *Sobota* z jednej strony to napisana jakby „od niechcenia” anegdotka, z dość nonszalancko potraktowanymi rymami, lecz nie one przecie stanowią *clou* całości – liczy się bowiem warstwa fabularna pełna „mięcha”: faktów, przedmiotów, spójnego systemu odniesień, który przenosi tekst z umownego literackiego dziejstwa w obszar rzeczywistości od/stworzonej przez Poetę.

U Garczarka rzeczy nie dzieją się „komus”, „gdzieś”, nie są przejawem wykoncypowanego, pięknoduchowskiego „ja”, które „wzięło i przeżywa”. W *Sobocie* czuje się, że mamy do czynienia z facetem, który właśnie w sobotę idzie oddać się czynnościom upiększającym, po to by sprawić przyjemność pani swego serca (przywołując w pamięci znajomą fizys naszego bohatera, nie podejrzewamy wszakże burzliwej zmiany wizerunku) – zaś jednym z „osadzaczy” jest brzytwa, która pojawia się nie tylko jako (potencjalnie morderczy) rekwizyt w rękę fryzjera, ale także wyrazisty symbol czasów, gdy dostęp do żyłek Iridium, maszynek do golenia czy kremu Wars był reglamentowany. Dodajmy także, że to właśnie ona, niczym strzelba Czechowa, nakreśla motorykę tekstu i zarysowuje pointę.

Podobną funkcję pełni pojawiająca się wcześniejszej kolejka – skoro poeta jest w niej czwarty, ma czas spocząć, sprawdzić *cóż tam, panie, w polityce*, i przez chwilę oddać się błogiemu nicnierobieniu, choć w sferze domysłów pozostaje odpowiedź na pytanie, czy była to akurat jedna z „wolnych sobót”, o które tak zażarcie w Gdańsku i Jastrzębiu walczył lud pracujący miast i wsi.

Tę sobotnią leniwość oddał Garczarek także w warstwie muzycznej – rytm walca i trzy

proste akordy to aż nadto dla wyrażenia głębszych prawd, zaś durowa harmonia wnosi w całą historię rodzaj onirycznej umowności, która łągodzi niemal reporterski zapis faktów. W tekście podaje nam Garczarek bowiem nie tylko czas, ale i miejsce akcji: *Śródmieście / sobota / ulica Hibnera*, dzięki czemu podskórnie czujemy, że topografia poetycka pozwala na odtworzenie szerszego planu miasta, i choć trudno upierać się przy tezie, iż z *Sobotą* możemy zwiedzać Warszawę jak z *Lalką* Prusa, to jednak znający historię Warszawy mogliby nam zapewne przypomnieć nazwę lokalu. Ba, Garczarek podaje więcej szczegółów: mamy sobotę, w Anglii parlament zatwierdził kobietę na stanowisko premiera – jak łatwo się domyślić, chodzi o Margaret Thatcher, która za czas jakiś, wespół z Janem Pawłem II i Ronaldem Reaganem, sprawi, że ulica Hibnera zmieni swą nazwę na Zgoda; skoro zaś data zatwierdzenia Thatcher to piątek 4 maja 1979 roku, wiemy wszystko: jest sobota 5 maja 1979 roku, ba, uparty badacz mógłby dokonać stosownej kwerendy i sprawdzić, co twórca dokładnie trzymał w rękach, czerpiąc inspirację – byłbyż to „Kurier Warszawski”? A może „Ekspres Wieczorny” z poprzedniego dnia? Bo ton informacji (taksówkarz z Pittsburgha połączony z newsem na temat Thatcher) wskazywałby, iż chodzi o tytuł lżejszy od „Trybuny Ludu” będącej oficjalnym głosem kompartii.

6.

Mamy do czynienia z tekstem właściwie pozabawionym dekoracyjnej poetyckości – wnosi ją tylko fraza *na chmurce lawendy przyplynie do ciebie* – znacznie więcej tu subtelnej ironii, wyrażającej się zapożyczeniem różnych języków i kodów: oto taksówkarza bada (mówiąc językiem prostaczka, któremu imponują tytuły medyczne) *sam pan ordynator*, groteskowość wzmaga fakt badania strzelca – *przy świadkach* – oraz komiczna fraza: *stwierdzono ciekawą przypadek nerwicy*, podkreślająca fakt, iż w oczach, a zatem i w języku lekarzy wybuch

zabójczego szału to zaledwie przypadek medyczny, być może *ciekawą*, jednak nieprzesadnie szokujący. Ba, w pewnym sensie możemy mówić o rodzaju nałożenia się dwóch wizji: faktycznej, której scenerią była Main Street w Pittsburghu, i drugiej, znanej z filmu Martina Scorsese z roku 1976. Niemal ikoniczna już postać Trávisa Bickle'a (w rolę taksówkarza wcielił się naturalnie Robert De Niro), szalonego weterana z Wietnamu, który chciał wyrównać swe rachunki ze światem, w roku 1979 była, jak się zdaje, świeżo w pamięci widzów, w pewnym sensie zacierając granice między światem faktów i fikcji.

Na marginesie można dodać, iż ówczesny patron ulicy, Władysław Hibner, wnosi do naszej historyjki niezamierzony smaczek – Hibner, polski komunista, skazany był w międzywojniu za zabójstwa przedstawicieli prawowitej władzy (zapewne agentów Dwójki); trudno tu oczywiście dywagować, czy Andrzej Garczarek skojarzył akt przemocy z oceanu z działalnością Hibnera, niemniej powstaje straszno-zabawna paralela – poeta pisze wiersz, w którym czyta artykuł o zabójcy, w lokalu mieszczącym się przy ulicy biorącej swą nazwę od innego zabójcy, w dodatku wspomniana Główna Ulica – Main Street, to w pewnym sensie odpowiednik warszawskiego Śródmieścia, gdyż, jako rzecz Googlemaps, z Marszałkowskiej na Hibnera jest raptem 300 metrów.

Równie groteskowo rysuje się wizja smutnego cyrulika z brzytwą. Jako że smutek, wedle ludowego rozeznania, jest zjawiskiem dość nietypowym u fryzjera (nie przypadkiem zakłady fryzjerskie były w PRL odpowiednikiem damskiego magła) – zaniepokojony poeta modli się o jego psychiczne „zdrowko”, zaś wyobraźnia wzburzona prasowym artykułem podsuwa myśl, iż oto, jako podmiot liryczny będący przedmiotem balwierskich starań, stać się może ofiarą rzezi. Dodajmy, że również skojarzenie z Robespierre'em, „Nieprzekupnym”, ikoną jakobińskiej zapalczywości i bez-

względności – któż inny był wzorem czekisty o gorącym sercu, chłodnym umyśle i czystych rękach? – naprowadza nas na znany dowcip o dobroci Lenina, kończący się pointą: *A mógł zabić...*

W ostatniej zwrotce swego wiersza Garczarek stosuje z kolei terminologię rozpoznawalną dla każdego, kto choć raz przestąpił próg salonu z szyldem „Fryzjer Męski” – *elegant na średnio po męsku zrobiony*, zaś fraza, która pojawia się po zdjęciu (kolejne żartobliwe określenie) *okrycia*, czyli *Wiesz – fryzjer darował mi życie...*, po raz kolejny nie tylko nas rozbawi, ale i naprowadzi na trop wieloznaczników czy migoczących skojarzeń: gdzieś w głębi, jako odbłask telewizyjnej fikcji, pojawi się kolejne skojarzenie – oto pod koniec lat 70. pojawił się na ekranach polskich telewizorów serial pod tytułem *Cyrulik Todd* opiewający losy prawdziwego golibrody nazwiskiem Sweeney Todd, który w połowie XIX wieku prócz strzyżenia oferował londyńczykom także inne usługi – przerabiając swych klientów na ponoć przepyszne paszteciki mięsne. *I smieszno, panie, i straszno* – jak się zdaje, cały tekst zbudowany jest na zasadzie łączenia przemocy i żartu, grozy i śmiechu, opiera się na zabawnych kontrastach, na opozycjach miejsc, przedmiotów, rekwizytów i ról: mordowania ludzi spodziewamy się raczej po żołnierzach niż taksówkarzach czy fryzjerach.

7.

Wszystko to oczywiście widzimy dopiero z pewnego oddalenia, z punktu, w którym łączy się wrażliwość słuchacza, czytelnika, obywatela – zresztą całe to zaplecze erudycyjne w przypadku Garczarka zasługuje na osobne rozważania. Wspomnijmy choćby rolę cytatu i kryptocytatu: Garczarkowe nawiązania do Kanta, Dostojewskiego, Stachury, Himilbsbacha, Brodskiego, Okudźawy, Wysockiego nie zawsze są aż tak jawne, jak norwidopodobna fraza *jako naród my są dobre, jako spoleczeń-*

stwo nie, włożona w usta Zdżicha Waciaka, zwłaszcza że Garczarkowe poczucie humoru skłania go do objawiania bądź szyfrowywania tych znaków: nie są one wyłącznie „mrugnięciami”, nie sprowadzają się do znaków samych, nie są też pustymi rekwizytami, lecz dowodem głębokiego, podskórnego czytania. Stosując kryptocytat, Garczarek nie macha nim przed oczami jak pijany cyrulik, raczej sugeruje istnienie wspólnoty, która potrafi cytata zdeszyfrować; zamiast więc dążyć do zaszkowania czy zaimponowania erudycją, buduje nieśpieszną, nienachalną wizję i jeśli łączy ją z uśmiechem, to jest to uśmiech Okudźawy, uśmiech tworzący wspólnotę wspólnego śmiechu, nie zaś rechotu, jeśli zaś pisze „poważnie”, potrafi nas drasnąć po plecach pazurem dreszczu – jak w *Przyjaciół nikt nie będzie mi wybierał*, gdzie słowo „kurwa” brzmi zarazem jak przerywnik wyrwany z mowy potocznej, trzeźwiące trzaśnięcie w pysk i wściekły krzyk bezsilnego protestu – swoją drogą to paradoksalne, że dopiero hermetyczny bard Garczarek potrafił tak otwarcie przeprosić Czechów za najazd naszych tanków na Hradec Kralove...

8.

Zatem mimo iż wiersze autora *Soboty* posługują się czasami stylizacją na „dziadowską” balladę, głęboko zanurzoną w sosie miejskiego folku, wypada się nie zgodzić z psiejko-czarodziejską wizją poety Garczarka, jaką proponuje w swym wierszu Czyżykiewicz: *Przez życie idę sam / ja, sentymentalny frajer / proste mi w głowie składają się rymy / proste mam obyczaje // Herosa duszę mam / a serce w kształcie róży / wciąż w melancholii wpadam stan / o jeden numer za duży // Lecący z nieba śnieg / smakuje jak powidła / ej, moja muzo, czemu ty / przepijasz swoje skrzydła // I marzy mi się walc / na latającym dywanie / magiczny płas nad jedną z łąk / z bardzo wysoka widzianych – bo choć wiersze Garczarka zdają się pisane ścichapek, lekko, anegdotycznie, jego styl nie wynika z postawy Prostaczka Bożego,*

czy, broń Boże, ograniczonej perspektywy językowej, lecz ze świadomego uproszczenia, pozwalającego na bardziej precyzyjne osadzenie własnego stylu: lekkość bierze się z czytania, a pozorna przaśność z autoredukcji, podobnie jak w muzyce – jeśli nadmiar akordów przeszkadza przekazowi, a nadmiar aranżacji odbiera piosence wagę, należy przekazać muzyczny uproszczyć, zaś wynikiem z tej redukcji połączenie stylu wysokiego z niskim sprawia, że, jak to przy wysokim napięciu, sypią się iskry. Nie zapominajmy jednak o bardzo istotnym elemencie osobowości Garczarka – poczuciu humoru, które nie tylko fantastycznie zmiękcza wyrazistość kreski, ale i współgra z jego image'em bajkowego krasnoluda, barda z Tolkienowskich sag, z brodą, chmurą włosów, kapeluszem, spod którego to radośnie, to ironicznie błyskają skośne oczy osadzone na mocnych kościach policzkowych. Całości dopełnia niedbała dykcja, zaśpiew ni to „dzia-dowski”, ni to „błagalny”, rodzaj zaplanowanego niedopracowania, które sprawia, iż mamy do czynienia z estetycznym punktem granicznym, jak w przypadku miasta Warszawy – miejsca, gdzie stykają się stolica z prowincją, przedmieście z *city*, a Wschód z Zachodem. Co ciekawe, to napięcie wynika także z połączenia wschodniego zaśpiewu z czysto folkowym, amerykańskim harmonizowaniem piosenek, dzięki czemu bliżej Garczarkowi do Boba Dylana niż rzeszy wschodnich bardów.

9.

Pisanie Garczarka, wynikłe nie tyle z erudycji, co z pamięci, z życiopisania raczej niż z „naczytania”, dowodzi, iż mamy do czynienia z prawdziwym świadkiem swoich czasów i nieprzypadkowo słowo „świadek” ma tutaj źródłosłów zbieżny ze słowem „świadomość”.

Wiersze Garczarka wynikają ze świadomości tego, że zawsze jest się świadkiem, ze świadomości, która każe świat zapisywać i opisywać raczej, niż wymyślać, świadomości, w której

większą rolę odgrywa pamięć, nie zaś wizja, zapis, nie zaś wyobraźnia, w której rzeczywistość staje się nie tyle godna zapisu, co godna uwiarygodnienia, gdzie istnienie pojedyncze wyprzedza myślenie masą, klasą czy narodem. Filozofowanie Garczarka upozowane jest często na filozofię domorosłą czy knajporosłą, paradoksalnie wracającą do korzeni – wszak to przy pełnej amforze rozmyślał Sokrates nad duszą ludzką – stąd tak częste u Garczarka sygnały kulturowe, korelacje, kręgi skojarzeniowe, włączające w obieg literatury jej „alkoholowe źródła”; stąd częściej pojawia się Spatif niż uniwersytet i gdyby odnieść się do późniejszego sporu Stanisława Barańczaka z Jackiem Bierezinem, rozpięcia między wizją „drobnomieszczańskich cnót” i „wielomiesięcznych kryzysów”, wyboru, czy być jak *poeta doctus* czy raczej *poète maudit* – Garczarek, jak się zdaje, wybrałby opcję drugą, w której poeta dokonuje autotomii, wyłączając swe uniwersyteckie wykształcenie (czy nad-kształcenie) na rzecz nieuniwersyteckiej gorszości, uczestniczenia w świecie, i może nie tyle, po Stachurówemu, z bliźnim zablizniania, uczynienia z codzienności surowca codziennej praktyki pisarskiej.

To, co Wojciech Młynarski traktował jako rodzaj anegdoty „dla towarzystwa” – spotkanie Pana Poety z Panem Żulem, z którego każdy wychodzi na plus (Poeta ma temat i poczucie solidarności z ludem, Żul – grosiwo) – dla Garczarka staje się zanurzeniem w świecie prawdziwym, toteż jego optyka zakłada postawę „uczestniczącego świadka”, w którym to słowie mieści się świadomość współuczestniczenia w świecie być może „gorszym”, za to prawdziwym. Codziennosc jako paliwo poezji, codzienność jako temat i treść poezji, codzienność jako źródło przeżyć zgoła metafizycznych – to topos znany, zwłaszcza wśród poetów kładących nacisk na „indywidualne”, „poszczególne” postrzeganie świata: Stachury, Bellona, Wołka, Ziemiańska, Barana, Rybowicza, pielęgnujących w sobie przywiązanie do

prowincjonalności, do krążenia po obrzeżach, lecz nie tylko – wszak jednym z najwybitniejszych badaczy codzienności był Miron Białoszewski, który umetafizyczniając ją, zadaje pytanie: *kto wymyślił / Że gwiazdy głupsze / Krążą dokoła mądrzejszych?*

W tym kontekście jest Garczarek „Poetą, który pamięta” i opiewa ten miniony, „gorszy” świat: Polskę B łamane przez C, koszmar dworców, zaduch barów mlecznych, siarczoność tanich jaboli, szarość wagonów cuchnących jak Szeol, sztuczny polor restauracji klasy S, w których kelnerzy bijali klientów, i, co bodaj najważniejsze, zachowuje w pamięci swoje pokolenie: tę armię bezimiennych poetów, którzy żyją dziś wyłącznie w pamięci swych równie zapomnianych przyjaciół, poetów tyleż głośnych, co skazanych na milczenie, poetów, którzy nie mieli talentu Grochowiaka czy choćby Jerzyny, poetów, którzy spalali się w knajpianych dyskusjach, których, że nawiążę do Herberta, nawet nie chciano kusić piękniej i mądrzej, bo nikt w nich nie wierzył, poetów klasy Ryszarda Milczewskiego-Bruno, który zanim utopił się w glinianie, żył literaturą i dla literatury, ale tak naprawdę pracował jako taryfikator bydła, ważąc bukaty i tuczniaki gdzieś w pegieerze pod Grudziądzem.

10.

Z perspektywy ciągłych doniesień o zamachach i zbrodniach można dziś wysnuć wizję sielskich lat 70. i 80. – nic bardziej błędnego; co prawda Polska nie była sceną terrorystycznych działań (pewnie dlatego, że przyjeżdżali do nas trenować i odpoczywać), jednak obie dekady to przecież „świetlany okres” Rot Ar-

mee Fraktion, Brigado Rosso, Czarnego Września, IRA, ETA i całej reszty alfabetu.

Wiersz Garczarka mówi jednak o czymś innym: o obłędzie, który nie ma za sobą żadnego czarnego, zielonego czy czerwonego sztandaru, o szaleństwie, które czai się tuż za rogiem, o ulotności naszego życia, o miłości, która nas w tym życiu osadza, a paradoksach, które tym życiem rządzą, i o poezji, która potrafi to wszystko kleić, łączyć, uzasadniać.

Być może czas na szerszą monografię poświęconą Andrzejowi Garczarkowi, i nie chodzi wcale o jakąś pieczołowitą kronikarską czy instynkt *badacza owadzych nogów* – wystarczy kilka z nim rozmów, nieco głębsze odczytanie w dziele, a skoro samemu Garczarkowi przeszkadza własna skromność, niechże znajdzie się jakiś przewodnik po jego świecie – wszak mało kto posiada tak niezwykłą umiejętność tworzenia poruszających zapisów własnego i cudzego życia, mało kto potrafi tak subtelnie zadać pytanie postawione ongiś przez innego Poetę: *Miłości moja, gdzież są, dokąd idą / Błysk ręki, linia biegu, szelest grud.* I tak wiarogodnie za tym nim powtórzyc – *Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.*

A zanim ktoś taki się znajdzie, warto wierzyć, że świadczycy będzie samo dzieło, że frazy *Czysta forma to wódka i śnieg, Przyjaciół nikt nie będzie mi wybierał / wrogów wybiorę sobie sam* czy *Niebo gwiazdziste / Psia Gwiazda srebrzysta / nad Tobą a w Tobie zwątpienie* pozostaną w nas na zawsze.

A w tak zwanym międzyczasie – czytamy, słuchajmy, śpiewajmy Garczarka.

A TO CIĄGŁE SIEDZI W CZŁOWIEKU



*To nie człowiek przepływa przez historię, to historia przepływa przez człowieka.
I wtedy dopiero staje się prawdziwa.*

– Wiesław Myśliwski

Zdarzało mi się już cytować tę wypowiedź Myśliwskiego w swoich tekstach. Teraz czynię ją mottem tego, co dane mi będzie napisać o *Albumie Rodzinnym* – projekcie artystycznym, na który składają się: wiersze, spektakle muzyczne, płyta i koncerty.

Zaczął się od poematu autorstwa Michała Bronisława Jagiełły, łódzkiego dziennikarza „Gazety Wyborczej”, który pod pseudonimem Michał Liniewski na łamach podziemnego pisma „Puls” w latach 70. ubiegłego wieku opublikował cykl wierszy. Wcześniej jednak były fotografie oglądane wspólnie z rodzicami autora i dopiero wtedy, jako swoisty komentarz do tych zdjęć, zrodziły się wiersze. Niezwykle. Pisane z perspektywy dziecka, opowiadające o tym, jak wielka, wojenna historia przetaczała się przez małą historię mieszkańców wschodniej Polski z okolic Wilna. Czystki etniczne, bombardowania, przesiedlenia i przejmujący zapis utraconego świata, przechowany w obrazach, odgłosach, zapachach, które tak trudno ująć w słowa, a jednak trzeba, jeśli się chce przekazać pamięć o nich kolejnym pokoleniom.

NA POCZĄTKU BYŁO SŁOWO

Słowo nie byle jakie. Słowo wypowiedziane tak, jak trzeba, trafiające w sedno – ukazujące wojnę od ludzkiej podszewki. Bez bogoojczyńnianego, koturnowego zadęcia. Bez wszechobecnego ostatnimi czasy patriotyczno-propagandowego honoru, który ze słów wzniosłych czyni narzędzie przydatne do klasyfikowania Polaków na mniej lub bardziej prawdziwych. Na początku było słowo trafne – dojmująco aktualne.

Teksty *Albumu Rodzinnego* niosą ze sobą ozdrowieńczą moc prawdy wypowiedzianej z punktu widzenia kogoś tak niewielkiego, jak dziewczynka zapatrzona w *nieskończoność* swoich *czterech lat*. Ona wprowadza czytelnika (słuchacza) w tę oryginalną, poetycką narrację o wojennej poźodze i wielkiej polityce, której ofiarą zawsze padają zwykli ludzie. Dla mnie jest to przesłanie najwyższej wagi, mówiące o tym, że historia jest w istocie konstruktem teoretycznym, którym zajmują się badacze; że historia nie istnieje tak, jak istnieje konkretny

człowiek i jego los – zapomniany lub zapisany w pamięci: czyjs wuj Kazimierz, który *lubił święty spokój* i dziwił się bardzo, że mu każą jechać z *Polski do Polski przez granicę*; jakiś Gienek, co się kochał w Wajsównie, którą to pannę rozstrzelali w Ponarach, chyba w czerwcu, a potem, *jak nasi szli na Wilno* [...], *dostał w brzuch i zginął. Tak jakoś... za Wajsównę*; jacyś repatrianci, których przesiedlają z ich państwa do ich państwa – w tamtej ojczyźnie cudzy, w tej ojczyźnie obcy. Historię się zapomina, nawet wojnę, ale nie zapomina się bliskich, którzy odeszli, nie zapomina się zapachu cukierni, gęsi, którą kazali sobie upiec Niemcy i zostawili w zamian pół kilo kawy. Historia o tym nie pamięta, ale mały człowiek nie zapomina takich szczegółów i nawet dziś ściska go w gardle na wspomnienie psa Dżeka.

Co tam psu ludzka wojna, zostawiliśmy Dżeka, dziadek zupy mu nalał do miski, szły bombowce na Wilno, trzeba było uciekać, w końcu trudno pamiętać o wszystkim. Pocięli sąsiedzi, pies to nic nie rozumie, on i bomb się nie boi, bo głupi: żołnierz szwabski czy ruski zawsze gnął mu podsunie, zresztą pies ma pilnować chałupy. Przeszedł front, dom ocalał, dzięki Bogu szczęśliwie, powróciliśmy cali i zdrowi. Nie wiedzieliśmy jeszcze, że pies może osiwieć i że płakać potrafi jak człowiek.

Takie są wiersze z *Albumu Rodzinnego* – poruszające w swej prostocie i drobiazgowej obserwacji. Oparte na detalach: na rozwiązanej kokardzie, trzech sosnowych balach, dacie: sześć – osiem – trzydzieści dziewięć. Oszczędne w wyrażaniu emocji i przez to nad wyraz emocjonalne. Lakonicznie puentujące. Puentujące genialnie. W puentach tych wierszy drzemie chyba największa siła. One otwierają nam oczy na skomplikowany ludzki dramat i niewyobrażalną czasem traumę, skrytą w tych pozornie zwykłych opowiastkach.

[...]

Hirschberga wzięli na Łukiszki, potem był w getcie razem z żoną, w końcu wywieźli go jak wszystkich, do Ponar. No a tam – wiadomo...

Na początku były tylko te wiersze – rodzinny poemat spisany dziecięcą ręką, nieco naiwną frazą, publikowany w odcinkach we wzmiankowanym podziemnym miesięczniku „Puls”. Wiersze odnalazł Krzysztof Borowiec – lubelski aktor i reżyser, współzałożyciel teatru „Grupa Chwilowa” – i kartka po kartce wklejał do oprawionego w drewno albumu po zdjęciach drukowane stylizowaną, kaligraficzną czcionką utwory. Czytał je przy okazji spotkań towarzyskich: najpierw najbliższej rodzinie, potem ciotce z Wilna, następnie przyjaciółom z Rosji i Ukrainy oraz Izraela. Później album zawieruszył się gdzieś pośród książek w domowej biblioteczkę, by po latach powrócić do życia w nowej odsłonie.

A SŁOWO CIAŁEM SIĘ STAŁO

W latach 90. XX wieku zrodził się pomysł, aby dzieło ocalić od zapomnienia i udostępnić możliwie szerokiemu gronu odbiorców w formie przedstawienia wokalnie-muzycznego o tytule *Album Rodziny*. Borowiec zaprosił do tego przedsięwzięcia członków Lubelskiej Federacji Bardów: Marka Andrzejewskiego, Igora Jaszczuka i Jana Kondraka, którzy skomponowali do poematu muzykę. I tak oto wiersze stały się pieśniami – słowa przyoblekły się w ciało. I to jakie! Boskie niemal! Idealnie współgrające z tekstem w warstwie treściowej i emocjonalnej, precyzyjnie oddające różnorodne nastroje tej opowieści. Od niefrasobliwości podlotka poprzez grozę wojennych odgłosów, od przemarszu wojsk, rozgardiaszu ewakuacji do nagłej ciszy, od śmiechu do łkania. Teksty ożyły dzięki muzyce. Razem z nią stały się bronią o potężnej sile rażenia. Jeśli usłyszycie śpiewaną historię psa Dżeka z jej poruszającą melodyjną frazą

i nie zalejecie się rzewnymi łzami, to jesteście z kamienia. Człowiek z ciała nie jest w stanie przejść przez tę piosnkę obojętnie za każdym razem, gdy jej słucha. Jestem na to żywym dowodem. Nie ja jedna zresztą, na co mam nawet pisemne zeznania świadków. Piosenki w *Albumie Rodzinnym* są przy tym po mistrzowsku zakomponowane jako całość. Aranżacji dokonał litewski wirtuoz gitary – Vidas Švagždys. O ile niekwestionowanym walorem tekstów są puenty, o tyle w warstwie muzycznej i wokalne ogromną wartość stanowią refreny i powtarzający się w odstępach kilku utworów motywy z pierwszej piosenki:

*Sukieneczka w drobną kratkę.
W lewej dłoni pęk bławatków.
Mina z lekką zadumana.
Rozwiązała się kokarda.
Łąka pachmie.
Wieje wiatr.
Patrzy czteroletnia panna
w nieskończoność czterech lat.*

Piosenka o czteroletniej panience otwiera i zamyka album, a w środku pojawia się w interpretacji każdego z wokalistów. Zabieg kapitalny. Czyniący całość niezwykle spójną. Ustawiający dla wszystkich utworów wspólną niewinno-dziecięcą perspektywę, a w szerszym ujęciu, w kontekście dziejów wielkiego świata, perspektywę ludzką – „mrowczą”.

I ZAMIESZKAŁO MIĘDZY NAMI

I w takiej oto, dopieszczonych muzycznie i do dziś świeżej brzmieniowo formie, *Album Rodzinny* trafił pod strzechy. Według zamysłu reżysera, który dokonał scenicznej adaptacji poematu – Krzysztofa Borowca – miał powstać z niego spektakl teatru Grupa Chwilowa, który byłby grywany wyłącznie w knajpach, dla niewielkiej liczby gości, w kameralnej atmosferze, gdzie miesza się ze sobą przestrzenie prywatna i publiczna, a także (myślę sobie) przestrzenie swoistego lirycznego *sacrum* i biesiadnego

profanum. Miało być to przedstawienie wędrownie, grane to tu, to tam. Takie trochę tułaczki, podobne do losu pokazywanych w nim, wiecznie gdzieś przesiedlanych bohaterów.

Spektakl był w całości śpiewany, lecz bez specjalnej scenografii godnej gwiazd estrady, za to z grającym na gitarze Švagždysem i siedzącymi gdzieś po kątach trzema śpiewakami, w rolę których w sposób naturalny wcielili się kompozytorzy muzyki: Andrzejewski, Jaszczuk i Kondrak – w życiu prywatnym również bardowie, piszący i śpiewający własne teksty. Rzecz była grana w takim oto anturażu: knajpiana salka wypełniona po brzegi, w tle odgłosy stawianych naczyń, używanych sztućców, zapach jedzenia. Przestrzeń wypełniają trzy potężne męskie głosy, czysto i harmonicznie rozbrzmiewające przy akompaniamencie akustycznej gitary. Na ścianie wyświetlane slajdy ze zdjęciami śpiewanych tekstów, zapisanych jakby dziecięcym charakterem pisma. A kiedy wokół robi się nazbyt cicho i lirycznie, na salę wkracza gburowaty kelner (w tej roli sam reżyser spektaklu), trzaska tacą o stół, oczyszczając aurę z uduchowienia i sprowadzając wszystkich na ziemię. Coś niebywałego. Takie przedstawienie pamięta się długo, jeśli nie do końca życia. Rewelacja! Odgrywano je kilkadziesiąt razy w różnych miejscach na terenie całego kraju w 1997 i 1998 roku. W 2014 roku spektakl wznowiono w nieco zmienionej formule: bez gitarzysty Vidasa Švagždysa. Jego mistrzowską gitarę zastąpiło (z niegorszym skutkiem) gitarowe trio złożone z wykonawców i kompozytorów: Marka Andrzejewskiego, Jana Kondraka oraz Łukasza Jemioły, który zajął miejsce Igora Jaszczuka. Kres występom scenicznym w ramach projektu teatralnego *Album Rodzinny* położyła śmierć reżysera Krzysztofa Borowca w maju 2014 roku.

TYM ZAŚ, KTÓRZY JE SŁYSZELI, DAŁO MOC

Spektakl miał swoją realizację koncertową (incydentalną, jak podkreślają artyści) pod okiem

kierownika muzycznego – Zbigniewa Łapińskiego – podczas festiwalu „Fama” w Świnoujściu w 2002 roku. Znaczną część koncertu retransmitowała Telewizja Polska.

Jeden z utworów tego przedstawienia – zatytułowany *Tą uliczką...* (ze słynnym refrenem „*cukry i ciasto...*”), do którego muzykę napisał Jan Kondrak – stał się przebojem i został umieszczony na płycie Tygiel Lubelskiej Federacji Bardów. To był rok 2007.

*Tą uliczką szło się do szkoły,
wychodziła na Ostrobramską.
Potem w lewo, a za kościołem
Żyd miał sklepik. – „Cukry i ciasto”
Więc ciulałam grosze-grosiki,
te dla Bozi, a te na bułkę.
Potem chałwę z kwasem w sklepiku
fundowało się przyjaciółkom.
Przyjaciółek nie ma i Wilna,
wszystko takie dawne, dalekie –
nawet wojnę się zapomina,
a to ciągle siedzi w człowieku...*

Kilka lat wcześniej dyrektor Teatru Polskiego Radia w Warszawie – Janusz Kukuła – zaproponował zarejestrowanie u siebie w teatrze „ścieżki dźwiękowej” spektaklu. Rejestracji tej dokonano w roku 1997. Udział w niej wzięli wspomniani już artyści: aranżer Vidas Švagždys i wykonawcy pieśni – Marek Andrzejewski, Igor Jaszczuk oraz Jan Kondrak.

Po dziewiętnastu latach od nagrania archiwalnego materiał ten znalazł się na płycie zatytułowanej *Album Rodzinny*, która, nakładem wydawnictwa fonograficznego Luna Music, ukazała się na rynku na przełomie listopada

i grudnia 2016 roku. Dźwięk zrekonstruował Konrad Unold. Projektantką okładki była Małgorzata Rybicka.

9 grudnia tego samego roku w Studiu Muzycznym Polskiego Radia Lublin odbył się pierwszy koncert promujący płytę, a zarazem cały projekt pod nazwą *Album Rodzinny*.

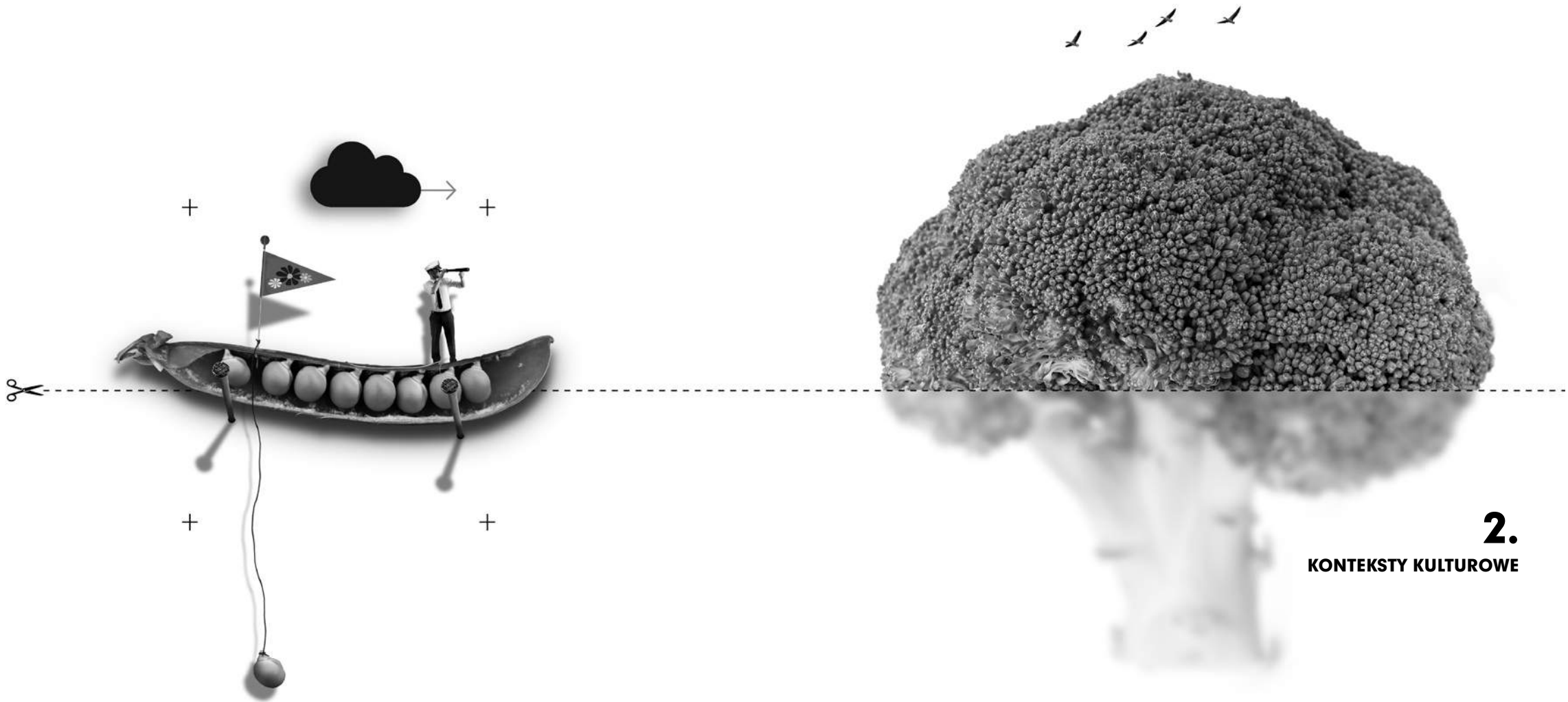
I ja tam byłam, nie jadłam nie piłam. A przez cały czas trwania koncertu jakiś wewnętrzny głos uparcie mi przypominał, że można oddychać, a nawet trzeba, bo zaparty w piersiach dech niechybnie doprowadzi do zgonu, a żal by było... Byłoby żal już nigdy nie usłyszeć: urokliwych brzmień gitar; szerokiego jak step wschodniego zaśpiewu Jana Kondraka; perlistego jak chłopiący śmiech głosu Marka Andrzejewskiego; dynamicznej młodzieńczości Łukasza Jemioły i przejrzystej frazy Igora Jaszczuka. Byłoby żal pożegnać się na zawsze z tą wyśpiewaną pięknie i czule sentymentalną odyseją ludzką.

*

Album Rodzinny jako jedno wydarzenie artystyczne w czterech odsłonach (poemat, spektakl teatralny, płyta i koncert) nie ma – jak sądzę – precedensu na polskiej scenie muzycznej. Absolutny fenomen, łączący w sobie siłę oddziaływania trzech artystycznych żywiołów: literatury, muzyki i teatru. Nie przesadzam. Nie pamiętam wprawdzie, żebym w jakimkolwiek swoim tekście, a nawet w opiniach ustnych i wypowiedziach potocznych wyrażała tak wiele zachwytu nad jakimś zjawiskiem, ale z *Albumem Rodzinnym* jest inaczej. On mnie w całości uwiódł i zdobył. Wybaczcie!

ŹRÓDŁA

<http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=49648&from=publication>
<http://luna.pl/sklep/album/322>
http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy_szczeg&pp_zapis=479523
http://teatrnn.pl/leksykon/node/3519/krzysztof_borowiec_1951%E2%80%932014
<http://www.dziennikwschodni.pl/co-gdzie-kiedy/koncerty/album-rodzinny-w-radiu-lublin,n,1000190702.html>
https://www.facebook.com/pg/grupachwilowa/about/?ref=page_internal
<http://www.kurierlubelski.pl/artykul/3426151,zmarl-krzysztof-borowiec-lubelski-rezyser-i-aktor,id,t.html>



2.
KONTEKSTY KULTUROWE

PIOSENKA W CYFROWYM ŚWIECIE

Z Markiem Hojdą – kompozytorem muzyki rozrywkowej
i wiceprezesem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS
– rozmawia Jarosław Wasik



Jarosław Wasik: Czy według ciebie opłaca się jeszcze nagrywać i wydawać płyty kompaktowe?

Marek Hojda: Moim zdaniem tak. Mimo że w dzisiejszych czasach trzeba liczyć się z tym, że sprzedaż płyty nie przyniesie żadnego dochodu, bo przecież muzycy ponoszą koszty związane z realizacją nagrań, masteringiem czy poligrafią. Oczywiście niektórzy artyści mają podejście tak zwane „singlowe”, zamiast albumów nagrywają i wydają single. Muzyka od lat 50. zatoczyła koło, kiedy to wszyscy nagrywali single...

JW: ... Albo tak zwane czwórki.

MH: ... A longplaje były kompilacją singli. Dopiero Beatlesi zaczęli to zmieniać, wydając *concept albums*.

JW: Czyli płyta jest dla artysty czymś w rodzaju wizytówki?

MH: Trochę tak. Wydawanie płyt jest jednak dowodem na to, że artysta funkcjonuje na rynku muzycznym. Poza tym w Polsce rynek sprzedaży płyt jest dosyć silny. Nie było takiego spadku sprzedaży jak w krajach skandynawskich, gdzie rządzi „cyfra” i sklepy płytowe zostały zlikwidowane. W Polsce natomiast ich działalność została znacznie ograniczona. Przykładowo w jednym z warszawskich Empików niegdyś duża oferta działu płytowego została ograniczona. Sprzedaż płyt w ostatnich latach w Polsce się zmniejsza, jednak na tle innych krajów ten spadek nie był tak duży.

JW: Przed świętami Bożego Narodzenia zaskoczyła mnie sytuacja w jednym z większych sklepów – w dziale z książkami było bardzo dużo ludzi, a w dziale płytowym naliczyłem dwie osoby. Czyli tendencja spadkowa jest widoczna, a mówisz, że sprzedaż płyt wzrosła.

MH: Z danych ZAiKS-u wynika, że dostaliśmy więcej pieniędzy na tantiemy, z czego można

wnioskować, że albo płyty podróżowały, albo więcej się ich sprzedaje. Jednak trudno jednoznacznie ocenić to zjawisko.

JW: Muzycy uznają za rewolucję fakt, że można zgłaszać do ZAiKS-u pod ochronę utwory w wersji cyfrowej. Jak to się robi? Czy mógłbyś wytłumaczyć krok po kroku, jak to zrobić?

MH: Trzeba spełnić kilka warunków. Po pierwsze: należy założyć w ZAiKS-ie tak zwane konto *online*, czyli zarejestrować się i mieć dostęp do danych, które ZAiKS przekazuje wszystkim twórcom. Dotyczą one kwoty tantiem, źródła, z którego są otrzymywane, z podziałem na poszczególne utwory. Twórca może oczywiście zobaczyć koszty inkasa ZAiKS-u oraz podatki, jakie są odprowadzane.

JW: Nie może to być konto fikcyjne, na przykład Perykles2019? Musi to być rzetelne konto z danymi osobowymi?

MH: Tak, ponieważ żeby uzyskać dostęp do konta, należy się zarejestrować na podstawie danych przekazanych przez twórcę ZAiKS-owi.

JW: Czyli młody twórca musi przed rejestracją *online* odwiedzić ZAiKS osobiście?

MH: Osobiście trzeba odwiedzić ZAiKS przy rejestracji pierwszego utworu. Trzeba wówczas podpisać umowę, podać dane osobowe, numer konta bankowego. Pierwszy utwór musi więc być zarejestrowany w formie papierowej. Inaczej każda przypadkowa osoba, niebędąca twórcą, mogłaby założyć konto w ZAiKS-ie.

JW: Podsumowując: jestem młodym twórcą, napisałem dopiero trzy piosenki, ale chcę, żeby były chronione. Pierwszy utwór muszę zgłosić do ZAiKS-u na dawnych zasadach – złożyć maszynopis tekstu, zapis nutowy i formularz zgłoszeniowy podpisany przez

wszystkich współtwórców. Drugi utwór mogę już zgłosić za pośrednictwem profilu/konta *online*. Jak wygląda taka procedura?

MH: Dostęp do serwisu „ZAiKS online” nie umożliwia od razu rejestracji utworów, gdyż wymagane jest oświadczenie twórcy dotyczące jego podpisu elektronicznego. Początkowo nie mieliśmy pomysłu, jak miałby on wyglądać, bo procedura uzyskania podpisu elektronicznego w Polsce jest dość skomplikowana. Ostatecznie doszliśmy do wniosku, że wystarczy jednorazowe oświadczenie twórcy, że wszystko, co zostanie wysłane z jego komputera do serwisu ZAiKS-u, jest sygnowane jego podpisem. Inaczej mówiąc: po założeniu indywidualnego profilu należy złożyć papierowe oświadczenie, które umożliwi rejestrowanie utworów w serwisie internetowym ZAiKS-u.

JW: Co mam zrobić z nagraniem utworu w formie pliku dźwiękowego, żeby zarejestrować go w serwisie ZAiKS-u?

MH: Taki plik trzeba przesłać do serwisu ZAiKS-u i wypełnić elektroniczny formularz, podając wszystkie informacje dotyczące utworu i jego autorów. Poprzez dodanie go do naszej bazy jest już nieformalnie chroniony. Jeśli ktokolwiek go użyje, mimo że formalnie nie jest jeszcze zarejestrowany (ZAiKS ma na to trzy miesiące), to utwór jest chroniony, a ZAiKS pobiera dla jego twórcy tantiemy.

JW: A jak wygląda procedura rejestrowania utworów w bazie ZAiKS-u w przypadku współautorstwa?

MH: Gdybyśmy wspólnie napisali utwór, a ty jako autor tekstu dodałbyś go do bazy ZAiKS-u, nie byłoby to jeszcze pełną rejestracją, a jedynie rozpoczęciem tej procedury. Ja jako kompozytor dostałbym zawiadomienie z ZAiKS-u, że pan Jarosław Wasik chce zarejestrować utwór ze mną jako współautorem. Jeśli nie przesłałeś pliku z muzyką lub PDF-

-u z partyturą, to ja jako kompozytor jestem zobligowany do przesłania tego pliku do bazy ZAiKS-u i potwierdzenia danych, które ty złożyłeś, na formularzu elektronicznym.

JW: Ponieważ jesteś wskazany jako kompozytor?

MH: Tak, choć nie tylko kompozytor może przesłać plik, może to zrobić ktokolwiek ze współtwórców. ZAiKS wysła każdemu współtwórcy powiadomienie o wszystkich brakujących elementach potrzebnych do zakończenia rejestracji.

JW: Podsumowując: jeśli posiadam w ZAiKS-ie profil online i chcę zarejestrować piosenkę, to muszę wysłać plik muzyczny i tekst w formacie PDF oraz wypełnić elektroniczny formularz?

MH: Właśnie tak.

JW: Czy żeby móc zgłaszać online utwory pod ochronę, trzeba być członkiem ZAiKS-u?

MH: Nie. Każdy twórca, który powierzył ZAiKS-owi swoje prawa, może założyć konto w serwisie, a następnie, po wysłaniu oświadczenia dotyczącego podpisu, może rejestrować elektronicznie swoje utwory.

JW: Pytam z myślą o początkujących twórcach: czy artyści po zgłoszeniu pierwszego utworu analogowo, a reszty cyfrowo, mogą śledzić, jak one na siebie zarabiają?

MH: Tak, na takim profilu można sprawdzić, czy wpłynęły już tantiemy za poszczególne utwory, ale również czy zaistniała sytuacja, w której tych pieniędzy nie ma, a być powinny. Na przykład, jeśli artysta dawał koncert i nie otrzymał z tego tytułu wpływów na konto w ZAiKS-ie, to jest to dla nas sygnał, że organizator koncertu zalega z płatnościami i należy

„ścigać” takiego nieuczciwego płatnika, co się niestety zdarza.

JW: Przeczytałem ostatnio – nazwę to: „pogrożenie paluszkami cyfrowymi” – że artyści, którzy udostępnili swoje nagrania w serwisach internetowych, mają miesiąc na zgłoszenie tych utworów pod ochronę.

MH: To nie do końca tak. Zasady licencjonowania *online*, czyli serwisów cyfrowych – downloadingowych i streamingowych – są inne niż licencjonowanie nadawców takich jak radio czy telewizja. W przypadku tych tradycyjnych nadawców ZAiKS zawiera umowę na nadawanie muzyki z całego świata, po to żeby DJ w radiu nie musiał się zastanawiać, czy może zagrać dany utwór i czy posiada on licencję na jego odtwarzanie. A więc twórca nie może wyłączyć danego utworu spod zarządzania ZAiKS-u, bo musiałby on w takim przypadku pobierać tantiemy bezpośrednio u nadawców, co zajmowałoby czas i generowałoby niepotrzebne koszty. Takie, przyjęte powszechnie w świecie rozwiązanie, sprzyja różnorodności kulturowej, ogranicza koszty działania nadawców, natomiast w pewnym stopniu przerzuca koszty na ZAiKS, w którego zakresie obowiązków leży poszukiwanie uprawnionych, którzy nie zgłosili utworów pod ochronę, i wypłacanie im należnych honorariów. Podsumowując, nawet jeśli nie zarejestruje się utworu, to ZAiKS pieniądze za jego odtwarzanie w radiu czy telewizji zainkasuje i czeka na twórcę zgodnie z ustawą jeszcze przez dziesięć lat. Nowa ustawa przygotowana aktualnie w ministerstwie ma skrócić ten czas do lat trzech, co jest raczej niekorzystne dla twórców. Natomiast licencjonowanie muzyki w internecie wygląda inaczej i w interesie twórcy leży szybka rejestracja utworów.

JW: Być może będzie to bardziej mobilizowało twórców do zgłaszania swoich utworów pod ochronę?

MH: Mam nadzieję, gdyż szybkie zgłaszanie utworów jest bardzo ważne dla twórców, jeśli chodzi o ich wykorzystanie w serwisach cyfrowych. Ich licencjonowanie różni się od sposobu który opisywałem przed chwilą. Najczęściej są to licencje wieloterytorialne. Na czym one polegają: jeśli usłyszymy piosenkę Beatlesów w Polskim Radiu, to ZAiKS bierze tantiemy dla Lennona i McCartneya i wysła do „brytyjskiego ZAiKS-u”. Natomiast jeśli na terenie Polski ktoś pobierze piosenkę Beatlesów z serwisu cyfrowego, takiego jak na przykład iTunes Music Store, albo odsłucha ją w streamingu, to ZAiKS nie zainkasuje tych tantiem, ponieważ „ZAiKS brytyjski” udziela licencji bezpośrednio TYM serwisom we wszystkich krajach europejskich. Sprawa rozliczeń wygląda więc tak, że jeśli na przykład użytkownicy Spotify w Polsce odsłuchają miesięcznie kilkadziesiąt milionów tak zwanych streamów, to nie tylko ZAiKS, ale wszystkie inne organizacje w Europie dostaną ten sam miesięczny raport z Polski, i każda będzie szukać w nim swoich twórców. Więc jeśli twórca nie zgłosi utworu pod ochronę, to ZAiKS nie może objąć ochroną tej piosenki, tym samym nie zainkasuje pieniędzy dla twórców.

JW: Skąd w takim razie ZAiKS wie, czy i jak szybko jest odtwarzany w serwisie Spotify, skoro w streamingu nie funkcjonują kompozytorzy i autorzy tekstów, funkcjonują tylko wykonawcy?

MH: W plikach z utworami znajdują się odpowiednio ukryte dane z informacjami. ZAiKS musiał też stworzyć algorytmy wyszukujące na podstawie wykonawcy i tytułu utworu jego kompozytora i autora tekstu. Serwis streamingowy Tidal przykładowo publikuje nazwiska twórców, czasami nawet producentów, muzyków, którzy grali w utworach. Często niestety znajdują się tam błędne dane. Osobiście znalazłem tam swoje dwie piosenki przypisane jakimś Szwedom, dlatego że ktoś w wytwórni płytowej źle to opisał.

JW: Czy to działa trochę na zasadzie kodów IRSC, które były zawarte na płytach?

MH: Kod IRSC jest to kod identyfikujący nagrania, ale są też kody ISWC, które identyfikują twórców, czyli kompozytora i autora tekstu. Tak naprawdę dużo jest różnych narzędzi, dzięki którym ZAiKS poszukuje właściwych twórców utworów. Jest to niezwykle skomplikowana procedura, ale radzimy sobie, jesteśmy bowiem w stanie obsługiwać nawet umowy wieloterytorialne. ZAiKS jest wbrew pozorom zaawansowaną technologicznie „firmą”. Dla zobrazowania zjawiska podam przykład: duża telewizja ogólnopolska w ciągu roku generuje milion pozycji, czyli milion razy używa różnych utworów, Spotify natomiast w ciągu roku wygenerował w Polsce 2 miliardy streamów (a więc 2000 razy więcej niż w TV), z których tylko część jest chroniona przez ZAiKS. Jest to ogromna ilość danych do przetworzenia.

JW: Chciałbym zadać pytanie w imieniu młodych twórców. Co zrobić, żeby ich utwory znalazły w takich serwisach jak Spotify? Co ma zrobić twórca, który nagrał i wyprodukował płytę, żeby była ona dostępna dla słuchaczy, mimo iż nie ma on kontraktu z wielką firmą fonograficzną?

MH: Duże serwisy nie podpiszą bezpośrednio umowy nie tylko z pojedynczym twórcą, ale nawet ze średniej wielkości wytwórnią fonograficzną. Artysta musi się więc udać do tak zwanego agregatora. W Polsce są to dwie firmy – e-Muzyka i Independent Digital. Młody twórca, który podpisze z nimi umowę, może być pewien, że jego płyta i utwory będą udostępnione w serwisach muzycznych i streamingowych.

JW: Czyli one zajmują się „detalicznymi” wykonawcami?

MH: Tak. Dzięki tym firmom młodzi, niezależni artyści mają szansę na zaprezentowanie swojej twórczości.

JW: Często bowiem takim młodym twórcom nie zależy na promocji innej niż w takich serwisach?

MH: Tak, ale wyjątkiem jest tutaj serwis YouTube, który można samodzielnie obsługiwać, bez pomocy wspomnianych agregatorów.

JW: Wśród wielu osób funkcjonuje opinia, że za pośrednictwem serwisu YouTube można świetnie zarobić, mówi się często o wielkich pieniądzach, jakie zarabiają na przykład blogerzy modowi. W związku z tym twórcy chcieliby otrzymywać z YouTube tantiemy. Jak to zrobić?

MH: Jeśli mówimy o dużych pieniądzach z serwisu YouTube dla blogerów i vlogerów, to jest to prawda. Nie dotyczy to jednak twórców piosenek, songwriterów. Duże pieniądze może wygenerować teledysk lub program, w którym masz 100% tantiem płaconych przez YouTube. Mając dużo oglądających i 100% praw: prawa autorskie i wykonawcze plus prawa producenckie do teledysku, artysta może dużo zarobić pod warunkiem, że dużo ludzi obejrzy reklamy. Twórcy piosenek zarabiają za pośrednictwem serwisu YouTube tylko kilka procent, reszta przypada producentom fonogramów, którzy ze swojej puli wypłacają tantiemy wykonawcze tak zwanym wydawcom. Dlatego nie w pełni zgodne z prawdą są doniesienia prasowe o tym, że przemysł muzyczny wreszcie zarabia, że podniósł się z dołka spowodowanego piractwem w latach 90. To prawda, że sytuacja finansowa przemysłu muzycznego poprawia się, ale nie dotyczy to twórców. Firmy płytowe nadal mają nad nimi dużą przewagę ekonomiczną. Jeśli słyszymy, że Spotify wypłacił 2 miliardy dolarów artystom, miejmy na uwadze, że te pieniądze trafiają nie do nich bezpośrednio, ale do firm fonograficznych. Jedynie kilka procent przypada twórcom i artystom wykonawcom.

JW: Zdradźmy jeszcze jedną rzecz, o której chyba niewiele osób wie. Gdy na YouTube zaczynamy oglądać wideo, pojawia się komunikat, że po 5 sekundach odtworzenia reklamy można pominąć jej całkowite oglądanie. Czy wówczas, gdy pomijamy oglądanie reklamy, twórcy nie otrzymają wynagrodzenia? Czy jeżeli cenimy twórcę i chcemy, żeby otrzymał pieniądze, powinniśmy obejrzeć reklamę do końca?

MH: Tak. Poświęćmy te pół minuty dla twórców. Dotyczy to też firm płytowych i artystów wykonawców. Nikt z nich nie otrzyma tantiem, jeśli nie obejrzymy reklamy.

JW: Bardzo sprytnie.

MH: Zgadza się. Jest to niestety uzasadnione ekonomicznie.

JW: Mam jeszcze jedno pytanie dotyczące YouTube. Żeby w ogóle otrzymywać tantiemy, trzeba mieć tak zwany oficjalny kanał. To nie jest tak, że twórcy, piosenkarze, muzycy otrzymują tantiemy, bo ktoś na przykład udostępnił w serwisie YT prezentację, w której wykorzystał dany utwór. Czy artyści muszą stworzyć swój oficjalny kanał?

MH: Wykonawca czy twórca, który zaczyna publikować swoje utwory na YouTube, ma zazwyczaj mało wyświetleń. W związku z tym z jego teledyskami nie są powiązane żadne reklamy i nic na tym nie zarabia. Taka osoba funkcjonuje w tej części YouTube, która jest portalem społecznościowym (bo YouTube jest hybrydą – jest część licencjonowana i część, która jest portalem społecznościowym). Jeśli artysta ma dużo odtworzeń, to może się zdarzyć, że serwis YouTube zaproponuje mu założenie oficjalnego profilu i zostanie on tak zwanym partnerem serwisu. Wtedy YouTube ma prawo w teledyskach i muzyce umieszczać reklamy. Podpisując umowę z serwisem, twór-

ca ma dwie opcje do wyboru. Pierwsza opcja polega na tym, że YouTube będzie usuwać wszystkie inne materiały artysty, w których została wykorzystana jego muzyka, co oznacza, że jego twórczość będzie dostępna tylko na jego oficjalnym kanale. Większość twórców wybiera jednak drugą opcję – czyli zezwala, by ktoś wykorzystał jego muzykę w swoich materiałach, ale YouTube, dzięki stworzonej przez siebie technice rozpoznawania utworów Content ID, doskonale wie, że ten konkretny utwór należy do danego artysty, i do tego materiału może dodać reklamę, na której artysta ten będzie zarabiał.

JW: Uśmiecham się, bo myślę o wszystkich znanych artystach, piosenkarzach i muzykach, którzy mówią, że jesteśmy śledzeni w internecie przez różne dedykowane nam serwisy. Z drugiej jednak strony musimy być śledzeni, żeby nasza twórczość mogła być rozpoznawalna i żebyśmy mogli na niej zarabiać.

MH: To prawda. Tylko dzięki udostępnieniu serwisom danych i nagrań twórcy mogą zostać zidentyfikowani, a dzięki temu otrzymać wynagrodzenie.

JW: Czy możesz zdradzić, na podstawie twoich rozmów z osobami z branży muzycznej, ile można zarobić z tantiem w sferze cyfrowej? Czy ktoś się może tym chwalił?

MH: Nikt się nie chwalił, ale są to naprawdę niewielkie zarobki. Jeśli cały *online* w ZAiKS-ie stanowi 2,5% przychodów, to przy 350 milionach złotych przychodu z zeszłego roku tylko 8 milionów pochodziło ze sfery *online*. Łatwo policzyć, że nie są to wielkie pieniądze. Nawet za piosenkę, która jest przebojem, twórca nie dostaje dużo pieniędzy. Przykładowo w serwisie Spotify, aby uzyskać dla twórców 1 grosz, potrzebujemy około 80 streamów w wersji *free*, a w części abonamentowej około 5. Nie jest to tylko przykład Polski, ponieważ wszyscy

twórcy na całym świecie się na to skarżą. Jest jednak nadzieja, na co dowodem jest GEMA, czyli „niemiecki ZAiKS”, która wygrała proces z serwisem YouTube i prawdopodobnie inkasuje wyższe stawki dla właścicieli praw autorskich. Drugą nadzieją dla twórców piosenek jest nowa dyrektywa, nad którą w przyszłym roku będzie głosował Parlament Europejski. Jednym z jej punktów jest kwestia tak zwanego *transfer of value*, czyli zobligowanie serwisów cyfrowych do uczciwszego rozliczania się z właścicielami praw. Oczywiście serwisy się buntują, ale muszą powiedzieć, że politycy rozumieją i popierają taką inicjatywę.

JW: Mam jeszcze pytanie dotyczące tego, o co ZAiKS nieustannie walczy, a na ostatniej i przedostatniej gali Fryderyków widoczne było, że twórcy też mają tę świadomość, czyli o tak zwane czyste nośniki.

MH: Dla mnie to jest sprawa bulwersująca, bo to pokazuje, że niezależnie od tego, jaka opcja polityczna rządzi w Polsce, jest podatna na naciski lobby przemysłowego.

JW: Od kiedy ZAiKS rozmawia o zwiększeniu pieniędzy na tantiemy dla twórców, których muzyka odtwarzana jest z „czystych nośników”, czyli z tabletów, smartfonów i tak dalej?

MH: To jest pewnego rodzaju uproszczenie, że my walczyliśmy o zwiększenie pieniędzy. Zależy nam na tym, żeby z rozporządzenia z roku 2008 zniknęły kasyety magnetofonowe, kasyety VHS i magnetowidy.

JW: Czyli coś, czego już nikt nie używa.

MH: Tak, bo urządzenia te są objęte opłatą reprograficzną, ale na tej liście nie ma smartfonów i tabletów! W tym roku obchodzimy dziesięciolecie powstania pierwszego iPhone'a, a w Polsce wciąż tego typu urządzeń nie ma na liście „czystych nośników” i lobby prze-

mysłowe wciąż skutecznie przekonuje polityków, że na smartfonie nie można kopiować muzyki.

JW: Czyli można powiedzieć, że już kilkakrotnie zmieniała się władza, a problem regulacji dotyczących opłat za muzykę odtworzaną ze smartfonów ciągle jest aktualny. Dlaczego tak jest?

MH: Polska ustawa jest rezultatem dyrektywy europejskiej z 2001 roku, tak zwanej „dyrektywy o społeczeństwie informacyjnym”. Znajduje się w niej między innymi szereg zapisów dotyczących prawa autorskiego. Prawo autorskie jest dosyć restrykcyjne, ale ta dyrektywa pozwala krajom członkowskim robić pewne wyjątki. Przykładem jest prawo do prywatnego kopiowania, którego nie implementowały jednak wszystkie kraje europejskie. W Wielkiej Brytanii, na Cyprze, na Malcie i w Irlandii nie można kopiować płyty zakupionej w sklepie ani przekonwertować jej, żeby móc odsłuchiwać ją w telefonie. Jeśli chce się mieć kopię płyty lub wersję MP3, trzeba je ponownie kupić. W związku z tym w tych krajach nie ma systemu „czystych nośników”. Natomiast w Polsce i w krajach, które dopuszczają wyjątek udostępniania naszych zasobów muzycznych rodzinie i przyjaciołom, musi istnieć system rekompensat. Podstawą tego jest wspomniana dyrektywa Unii Europejskiej. Również prawo autorskie w Polsce stanowi, że należy wносить opłaty od „czystych nośników” za prywatne kopiowanie, ponieważ ten wyjątek w prawie autorskim istnieje. Tyle że w Polsce istnieje pewna nieścisłość w jego rozumieniu. Mam na myśli rozporządzenie, do którego minister kultury wpisuje urzędnika albo nośniki nie według kategorii, tylko rodzajów. Gdyby rozróżnienie dotyczyło kategorii, to mielibyśmy do czynienia z urzędnikami do kopiowania muzyki. W takiej sytuacji ZAiKS mógłby pobierać opłaty od tego rodzaju urzędników. Natomiast w rozporządzeniu są wymienione konkretne urzędnicy, czyli na przykład

magnetowidy VHS. Jeśli w rozporządzeniu nie ma smartfonów, to ZAiKS nie może pobierać opłat za kopiowanie muzyki na tych urządzeniach.

JW: Nie rozumiem – dlaczego w większości krajów Unii Europejskiej producenci od dawna płacą dużo więcej niż w Polsce? Czy nie jest to argument dla polskich polityków?

MH: To prawda. W krajach Unii Europejskiej, w których działa system poboru opłat za tak zwane czyste nośniki, są to dużo wyższe kwoty. Na przykład dwumilionowa Litwa zbiera dwa razy więcej pieniędzy w ciągu roku niż Polska. Podobnie Czechy i Słowacja, a na Węgrzech jest to kwota kilkunastokrotnie wyższa niż w Polsce.

JW: Zobrazujmy zjawisko na przykładzie finansów – czy jest prawdą, że przez niechęć płacenia opłaty reprograficznej przez producentów urządzeń polscy twórcy tracą milion złotych dziennie?

MH: To są estymacje ZIPSEE, który oszacował, że gdyby te uregulowania weszły w życie, to jego firmy musiałyby zapłacić 300 milionów złotych rocznie. Te wyliczenia dotyczą nie tylko twórców, ale także producentów fonogramów, artystów wykonawców i środowiska naukowego.

JW: Czy ZAiKS ma partnerów, którym również zależy na uregulowaniu kwestii finansowych i opłat?

MH: Oczywiście. Środowisko filmowe jest zainteresowane, STOART, SAWP, ZPAV, ZASP. Jeśli smartfony byłyby wprowadzone na listę urządzeń objętych opłatą, to należałoby przeprowadzić badania, do czego używane są te urządzenia. Gdyby wziąć pod uwagę, że studenci robią zdjęcia książek, zamiast je kserować, to również środowisko naukowe powinno otrzymywać część tych pieniędzy. Aktualnie

ZAiKS w opłatach od „czystych nośników” uczestniczy tylko w 12%. Jeśli zostałyby to rozszerzone na smartfony i tablety, to uważam, że proporcja byłaby podobna.

JW: Czyli większość organizacji zbiorowego zarządzania?

MH: Tak. A ponieważ ZAiKS jest najstarszym i najbardziej rozpoznawalnym stowarzyszeniem w Polsce, dlatego środowisko przemysłowe uderza głównie w ZAiKS. Dlatego ZAiKS

cierpi wizerunkowo w tym „boju”. Ale smutne jest to, że kolejny rząd woli wspierać przemysł koreański czy amerykański niż polskich artystów i naukowców. Urządzenia sprzedają głównie firmy: Apple, Samsung, LG, Sony. Zatem chronimy kapitał zagraniczny kosztem polskich twórców. Dla mnie bulwersujące jest, że ta sprawa nadal jest nierozwiązana.

JW: Dziękuję za rozmowę.

MH: Dziękuję.

PIOSENKA RELIGIJNA W MEDIACH – ASPEKT MORALNY I AKSJOLOGICZNY



Niniejszy artykuł jest próbą ujęcia różnorodnych wątków dotyczących środków masowego przekazu, jak również aspektu moralnego i aksjologicznego w kontekście piosenki religijnej. Analiza ta dotyczy wybranych pozycji, takich, do których autor miał dostęp. Zagadnienia poruszane w niniejszym artykule będą pomocne w poznawaniu nowych obszarów, które są nierozzerwalnie związane z funkcjonowaniem dzisiejszego społeczeństwa (wiernych), co wpływa jednocześnie na dzisiejszą tradycję. Celowo podano przykłady spoza obszaru badawczego w odniesieniu do różnorodnych zjawisk kulturowo-społecznych, wzajemnego ich przenikania i zachodzących zmian. Treści te mogą być przydatne w zrozumieniu przemian dotyczących propagowania piosenki religijnej i muzyki chrześcijańskiej za pośrednictwem środków masowego przekazu.

RADIO, TELEWIZJA, INTERNET

Radio mimo konkurencyjności płyt, kaset czy internetu pełni pierwszoplanową rolę w kształtowaniu muzycznego gustu społeczeństwa. To od prezentacji muzyki w radiu w dużej mierze zależy, czy dany artysta oraz płyta staną się w najbliższym czasie popularni. Radio powiadamia nas również o tym, czy jakieś ważne zdarzenie artystyczne (koncert, wydanie albumu) zyskało uznanie krytyki oraz publiczności albo okazało się „artystycznym niewypałem”. Znamienne, iż nie jest to telewizja czy gazeta, a właśnie radio, które funkcjonuje w świadomości społecznej jako środek przekazu kojarzony z muzyką¹.

W Polsce na rynku radiowym istnieje duża liczba rozgłośni katolickich, które stanowią bardzo istotne narzędzie ewangelizacyjne

¹ W. Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1986, s. 92.

i mają znaczny wpływ na budowanie wizerunku Kościoła². Radio w ogólnym ujęciu nie w pełni wykorzystuje swoje możliwości w kształtowaniu kultury muzycznej społeczeństwa, ale jest to temat do odrębnych rozważań. Można jednak postulować o pewien ostrożny krytycyzm względem tego, co jest prezentowane przez komentatorów za jego pośrednictwem. Przewaga muzycznego gustu redaktorów nad gustami społeczeństwa polega na tym, iż słuchacz nie ma możliwości oddziaływania na szerokie grono odbiorców, jak to się dzieje dzięki przekąźnikom. Jednak przy odrobinie samoświadomości i pewnego rodzaju dojrzałości odbiorczej możemy wybierać to, co nam się podoba i z szerokiej lawy muzyki przyłgnie do naszej psychiki i będzie przez nas zaakceptowane³. Muzyka radiowa tworzona na potrzeby słuchacza obejmuje ilustrację różnego rodzaju słuchowisk i innych audycji o podobnym charakterze⁴, jednak piosenka stała się w ostatnim czasie jedną z najbardziej rozpoznawalnych form prezentowania muzyki, szczególnie muzyki popularnej. Jej analizą zajmowano się już w latach 70. XX wieku, kiedy rozpoczęto badania nad muzyką rockową oraz jej odłamami. Badacze prezentowali różnorodne poglądy. Na pierwszym planie uplasowały się nurty koncepcji teoretycznych (Richard Middleton z Uniwersytetu New Castel). Kolejnym stał się nurt badawczy zorientowany na analizę, który skupiał się na poznaniu zasad rządzących stylem muzyki popularnej (Wilfrid Meller z York University), którego z kolei interesowało badanie konstrukcji muzyczno-teoretycznych, między innymi rytmu, tonacji czy figur retorycznych. Jak zauważa Michał Juchno, jedną z najbardziej zaawansowanych prób modelu analitycznego była propozycja Philipa Tagga

(Uniwersytet w Montrealu), który rozważał między innymi na temat istoty dźwięków oraz sposobu ich przekazywania. Inne interesujące perspektywy można odnaleźć chociażby w pozycjach, których autorami są David Hatch i Stephen Millward⁵.

Dzisiejszy świat muzyki jest kompleksem bardzo złożonym, a warunkiem powstawania piosenki stają się wynalazki techniczne, które umożliwiają zapis dźwięku czy przesyłanie go na zewnątrz. W tym uniwersum najwięcej miejsca zajmuje muzyka popularna, niekiedy nazywana młodzieżową. Ten nurt muzyczny w ostatnim półwieczu ogromnie się rozrósł i rozgałęził⁶. Należy zdawać sobie sprawę, iż muzyka towarzysząca liturgii mszy św. powinna być chroniona przed (niejednokrotnie) banalną muzyką popularną i unifikowaniem się ze stylem rozrywkowym nie jest w niej potrzebne⁷, ale styl ten może znaleźć ujście w katolickich programach radiowych. Zważywszy na piosenkę o treści religijnej, współtworzącej dzisiejszą muzykę chrześcijańską, logika podpowiada, iż w dużej mierze to właśnie przez tego rodzaju medium jest prezentowana. Katolickie rozgłoszenie radiowe mają bowiem bardzo duże znaczenie dla ewangelizacji społeczeństwa. Jak zauważa Anna Gawrońska-Piotrowska, wielu dostojnych przedstawicieli Kościoła katolickiego zgadza się co do faktu, iż powstałe po okresie transformacji stacje katolickie to „wielki dar”, ponieważ ich misją jest propagowanie wartości chrześcijańskich⁸.

Jednym z fenomenów o szerokim zasięgu na rynku radiowym jest oczywiście stacja Zgromadzenia Najświętszego Odkupiciela – Radio Maryja. Geneza jego powstania jest związana

² A. Gawrońska-Piotrowska, *Katolickie rozgłoszenie radiowe w Polsce*, „Kultura – Media – Teologia” 2014, nr 19, s. 26–44.

³ Hasło: *Radiowa muzyka*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodakowski, Warszawa 1995, s. 738.

⁴ M. Juchno, *Współczesne badania muzyki popularnej*, „Wychowanie Muzyczne” 2012, nr 1, s. 8–10.

⁵ S. Krzemiński-Ojak i in., *Kultura i przyszłość*, Gdynia 2006, s. 148.

⁶ G. Poźniak, *Schola liturgiczna: studium teologiczno-muzykologiczne na przykładzie diecezji opolskiej*, Opole 2006, s. 175.

⁸ A. Gawrońska-Piotrowska, dz. cyt., s. 27.

ze spotkaniem Iwano Petrobello, będącego pracownikiem włoskiego konsulatu w Niemczech, z o. Tadeuszem Rydzykiem, do którego doszło w 1990 roku w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Łagiewnikach. Na antenie tego radia wielokrotnie spotykamy się z promocją wartości chrześcijańskich oraz piosenki religijnej. Radio Maryja swoim zasięgiem obejmuje Polskę, jak również (dzięki współczesnej technice multimedialnej i urządzeniom satelitarным) możemy je usłyszeć w wielu krajach świata⁹. Na terenie Archidiecezji Lubelskiej od dawna funkcjonowało wiele rozgłośni lokalnych, takich jak: Radio eR¹⁰ czy Radio PLUS Lublin¹¹. Natomiast na terenie diecezji zamojsko-lubaczowskiej, wchodzącej do 1992 roku w jej skład, funkcjonuje do dzisiaj Katolickie Radio Zamość¹². Bez względu na fakt, kto odpowiada w danym podmiocie (stacji radiowej, organizacji wyznaniowej) za komunikację, wszystkie osoby z nim związane ponoszą odpowiedzialność za treści związane z wieloma zagadnieniami, między innymi natury prawnej czy etycznej. Większość specjalistów, którzy zajmują się tymi sprawami, dokłada starań, aby komunikacja odbywała się otwarcie oraz uczciwie. W przypadku naruszenia tych zasad stosowane są odpowiednie regulacje prawne¹³. Biorąc pod uwagę rozgłośnie katolickie, to właśnie one stają się wzorem do naśladowania i promowania wartości związanych z uczciwością, wzbogacając słuchaczy o treści ewangelizacyjne, ponieważ Ewangelię i powiązane z nią zagadnienia należy przekazywać za pomocą wszystkich możliwych środków, to jest: za pośrednictwem słowa mówionego i drukowanego, jak również poprzez malarstwo, rzeźbę, architekturę i muzykę¹⁴.

Człowiek wyraża swoją myśl, swoje stany duchowe za pomocą różnych dostępnych narzędzi oraz środków. Chce przez to wyrazić, iż najwspanialsze wytwory swego ducha oddaje Bogu oraz na Jego służbę i że Bóg jest godzien największych osiągnięć ludzkiej twórczości. Trudno byłoby w tej sytuacji wyeliminować tak charakterystyczne zjawisko, jakim jest piosenka, będąca najbardziej typowym językiem muzycznym dzisiejszego pokolenia, ponieważ w odniesieniu do współczesnego człowieka tę formę cechuje wielka nośność w przekazywaniu Ewangelii i wielbieniu Boga. Pozwala ona również wносить radość będącą istotnym elementem religii chrześcijańskiej¹⁵. Oczywiście rada programowa rozgłośni radiowej, uwzględniając miejsce piosenki religijnej, powinna zwracać uwagę na fakt, iż wiele utworów nie ma nic wspólnego z Kościołem oraz religią, a jest jedynie wytworem pewnego rodzaju „wesolej twórczości”. Stale obniżający się poziom kultury społeczeństwa może sprzyjać tego rodzaju inicjatywom¹⁶. W dzisiejszej dobie słychać bowiem coraz mniej protestów przeciwko płytkiemu uprawianiu piosenkarstwa. Niedostatki, jakie towarzyszą niektórym wykonaniom piosenek religijnych, zaburzają poprawny przebieg przeżycia religijnego, niemniej piosenka religijna może być doskonałą formą docierania do szerokiej rzeszy odbiorców, a zjawisko występowania piosenki religijnej w radiu coraz częściej staje się przejawem współczesnych przemian kulturowo-społecznych.

Kolejnym przykładem jest telewizja, która w sposób znaczący i nierozzerwalny jest związana z dźwiękiem i warstwą muzyczną. Jest ona

także istotnym środkiem komunikowania się ze społeczeństwem, ponieważ stała się jednym z najbardziej powszechnych sposobów spędzania czasu wolnego¹⁷. Zdaniem Johna Fiske'a jest również współczesnym produktem kultury, oddziałującym na kulturę popularną oraz ją współtworzącym, mającym wpływ na upodobania czy tożsamość zbiorową odbiorców¹⁸. Telewizja bywa niejednokrotnie określana jako jeden z działów telekomunikacji, związany z nadawaniem i odtwarzaniem, którego istotnym komponentem bywa również muzyka¹⁹. Telewizja według badań wysuwa się zdecydowanie na pierwsze miejsce wśród wszelkich form uczestnictwa kulturalnego. To wskazuje, iż stała się głównym źródłem informacji i rozrywki²⁰.

W kontekście tego medium wiadomo powszechnie, iż ma ono bardzo duże możliwości w manipulowaniu świadomością społeczeństwa (odbiorców). Przekaz telewizyjny bowiem cieszy się sporym zaufaniem, ponieważ operuje obrazem, będącym fotografią w ruchu, i ma możliwość natychmiastowego jego przekazania, co może wpływać na świadomość społeczeństwa²¹. Zagrożenie stanowi to, że program może być oczywiście całkowicie subiektywny, może dezinformować poprzez zalew mało istotnych informacji lub na przykład pomniejszyć dany problem albo wydatnić go do rangi, na jaką nie zasługuje. Może to mieć związek z niską wartością muzyczną czy zasadami postępowania, stając się rodzajem kłamstwa, tym bardziej niebezpiecznego, bo opartego na elementach prawdy i przez to bardzo przekonującym.

Treści upowszechniane za pomocą współcześnie stosowanych nośników telewizyjnych mają zróżnicowany poziom. Można śmiało stwierdzić, iż oprócz nurtu łatwo przyswajalnego istnieje nurt bardziej ambitny, wewnątrz którego demokratyzuje się nurt kultury wyższej²². Z jednej strony pojawiają się utwory dla tak zwanego przeciętnego odbiorcy, co oczywiście może powodować powstawanie muzyki i dzieł dostępnych pod względem treści i formy dla szerokiego ogółu, a z drugiej strony – utwory o tendencjach, aby przygotować odbiorcę do treści ambitnych intelektualnie oraz arcydzieł. Bogata oferta programów telewizyjnych daje możliwości wybierania tematyki, rodzaju, formy czy też poziomu artystycznego²³. W krajach dobrze prosperujących i rozwiniętych oferta telewizji rozszerza się. W Polsce powstają programy o zasięgu zarówno ogólnopolskim, jak i lokalnym, w których zachodzi niejednokrotnie pewien proces specjalizacji. Zaznaczyć należy w tym miejscu, że wielkość czy też różnorodność prezentowanych treści nie idzie w parze z ich wartością²⁴.

Trzeba sobie zdawać sprawę z „siły” programów rozrywkowo-muzycznych, ponieważ pod względem popularności zajmują one czołowe miejsce. Programy te mogą dostarczać bardzo mocnych wrażeń, pełnić funkcję zabawy czy też wzruszać, ale pojawiają się również takie, które nie wymagają myślenia (pozwalają się odprężyć) oraz związane są z jakimiś konkretnymi zainteresowaniami. Obecnie bardzo dużym powodzeniem wśród młodzieży cieszą się teledyski. Umożliwiają one młodocianym widzom zapoznanie się za pośrednictwem ekranu z zespołami młodzieżowymi i typowy-

⁹ Tamże, s. 31.

¹⁰ <http://radioer.pl> [dostęp 7.06.2016].

¹¹ http://teatrnn.pl/leksykon/node/327/rozglosnie_radiowe_w_lublinie_po_1992_roku [dostęp 7.06.2016].

¹² <http://www.radiozamosc.pl/ramowka.html>, [dostęp 6.06.2016].

¹³ Ph. Kotler i in., *Marketing – podręcznik europejski*, Warszawa 2002, s. 854.

¹⁴ K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1978, nr 1, s. 57–64.

¹⁵ P.A. Szymański, *Piosenka chrześcijańska jako przejaw współczesnej modlitwy i rozrywki*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2015, nr 3, s. 142.

Zob. I. Pawlak, *Beat w liturgii w świetle przepisów liturgiczno-prawnych*, „Znak” 1970, nr 6, s. 749–753.

¹⁶ P.A. Szymański, dz. cyt., s. 143.

¹⁷ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003, s. 17.

¹⁸ Za: tamże, s. 31.

¹⁹ R. Łąkowski, *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982, s. 784.

²⁰ B. Drażkowska, *Kościół w świecie mediów. Ewangelizacja w dobie komputerów*, „Paedagogia Christiana” 2008, vol. 21, nr 1, s. 112–116.

²¹ J. Gajda, *Telewizja a upowszechnianie kultury*, Warszawa 1982, s. 48.

²² Tamże, s. 49.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 51.

mi trendami współczesnej muzyki młodzieżowej – nie zawsze obiektywnie dobrej²⁵. Biorąc pod uwagę programy katolickie, promujące chrześcijańskie wartości, należy zauważyć, iż w ostatnim czasie zachodzą spore zmiany – nie dotyczą one Telewizji Trwam, ale mediów publicznych. Pojawiają się magazyny prezentujące msze św., programy publicystyczne, programy dla dzieci, programy o problemach społecznych, programy kulinarne – powoływano również ekspertów zajmujących się niniejszymi programami²⁶.

Kolejnym medium, które w sposób istotny może wpływać na rozwój kulturowo-społeczny oraz religijny jednostki, staje się internet. Poprzez swoje technologiczne możliwości przyczynia się on do zjawiska powszechnie nazywanego globalizacją²⁷. Zjawisko to ma miejsce również podczas korzystania z innych udogodnień technicznych, a są to między innymi wspomniane wcześniej telewizyjne programy satelitarne i kablowe o zasięgu światowym²⁸. Sobór Watykański II określił internet jako „wspaniały wynalazek techniczny”. W sposób bardzo wyraźny zaakcentował, iż jest on bardzo pomocny w dzisiejszym komunikowaniu się oraz przekazywaniu z „kościelną praktyką”, która w tej ocenie powinna być przykładowa – odbijać w sobie najwyższe standardy rzetelności. W *Communio et Progressio* wskazano, że jest to nowy sposób przedstawiania przesłania Ewangelii. W dzisiejszej dobie należy również zwracać uwagę na tak zwaną nową kulturę przezeń wykreowaną. Wskazania w sposób szczególny dotyczą właśnie internetu, który stwarza nam coraz to nowe możliwości. Stanowisko Kościoła katolickiego wobec oczywistego entuzjazmu w stosunku do tego medium jest niejednokrotnie poddawane

analizie i racjonalnej, ostrożnej krytyce. Jest to spowodowane wszelkimi zagrożeniami, z jakimi mamy za jego pośrednictwem do czynienia (promowanie treści o charakterze trywialnym, niskiej kulturze i estetyce *etc.*). Zwracając uwagę na kolejne wypowiedzi Kościoła na temat internetu, nie można pominąć orędzia Jana Pawła II, który podczas XXXV Światowego Dnia Środków Społecznego Przekazu pisał o pewnej konieczności zaangażowania się Kościoła w dzisiejszy zmieniający się świat²⁹.

Biorąc pod uwagę zawarte w niniejszym rozdziale treści związane z programami telewizyjnymi, można wysnuć wniosek, że telewizja jako ważny przekazywacz jest bardzo istotnym elementem tworzenia współczesnej kultury muzycznej, dlatego prezentowanie piosenki religijnej jako akceptowanego przez odbiorców medium może się stać istotnym elementem wspierającym proces ewangelizacyjny społeczeństwa.

WARTOŚCI W ŚRODKACH MASOWEGO PRZEKAZU

Wartości duchowe głoszone przez Kościół katolicki wymagają tego, aby informacje dotyczące treści przedstawionych w piosence o charakterze religijnym były podawane z otwartością oraz odpowiedzialnością za prawdę w niej zawartą. W informacyjnym gąszczu media powinny przyjąć taką strategię, by nauczyć chrześcijan, w jaki sposób mają sobie poradzić z odpowiednim wyborem treści, aby wartości ewangeliczne wypełniły wszystkie obszary życia społecznego. Dostęp do światowych zasobów daje możliwości szerokiego komunikowania się i stanowi pewnego rodzaju dar dla ludzkości. Od człowieka natomiast zależy, czy wykorzysta mass media przeciw drugie-

²⁵ J. Gajda, *Telewizja, młodzież, kultura*, Warszawa 1987, s. 73–76.

²⁶ <http://www.niedziela.pl/artykul/74932/nd/Programy-katolickie-w-nowej-ramowce-TVP> [dostęp 7.06.2016].

²⁷ *Globalizację określamy już jako zjawisko świadczące o przemianach naszej epoki, a przy tym jako synkretyczny mit ery ponowoczesnej* [...], *Kultura świata*, red. J. Karpowicz, Warszawa 2008, s. 16.

²⁸ Ph. Kotler i in., dz. cyt., s. 59.

²⁹ B. Drązkowska, dz. cyt., s. 115.

mu człowiekowi, czy też będzie realizował i zastosuje naukę Kościoła dotyczącą dzieła ewangelizacji świata³⁰. Głównym źródłem potęgi mediów jest zdolność do zaangażowania wyobraźni. Sprawia to, że jakiegokolwiek próby zrozumienia, a także ocena środków masowego przekazu w moralnym rozwoju współczesnej kultury powinny wziąć także pod uwagę związek mediów z wyobraźnią danej jednostki, ponieważ nie odbiera ona treści w nich zawartych jedynie biernie – wyobraźnia jest zdolnością aktywną.

Środki masowego przekazu pobudzają wyobraźnię człowieka w sposób moralnie ważny – dotyczy to również odtwarzanej muzyki, treści zawartych w piosence oraz sposobu jej prezentacji. To wyobraźnia przyczynia się do rozwoju sposobów komunikowania, jak również do powstawania nowych wytworów kultury, do których należy dzisiejsza piosenka religijna. Na tym tle Kościół, który jest zaangażowany w misję ewangelizacyjną, nie może zrezygnować z żadnej formy przekazu. Dlatego, aby dotrzeć z Dobrą Nowiną do odbiorcy, powinien uwzględnić te właściwości oraz możliwości. Badania nad mediami i sposobami masowej komunikacji przeprowadzane są w ramach rozlicznych dyscyplin naukowych, między innymi socjologii czy teologii mass mediów³¹. Dotyczą one również muzykologii, w której wielokrotnie podejmowano tematykę studium muzykologiczno-teologicznego. Zauważyć należy, że w przypadku piosenki religijnej pod uwagę muszą być zagad-

nienia teologiczne oraz wszelkie zachowania kulturalno-społeczne pozwalające na pełniejsze zobrazowanie i zrozumienie tego zjawiska, ważny również jest aspekt relacji wiernych i duszpasterzy.

Sobór Watykański II prezentuje swoje stanowisko dotyczące muzyki w liturgii oraz tego, co może być, a co nie może w jej ramach prezentowane. W sprawie środków komunikowania się wypowiada się między innymi w dekrecie o środkach masowego przekazu myśli *Inter mirifica* z 1963 roku³².

Obecnie środki masowego przekazu są określane przez Kościół jako dobro, które leży na linii wyznaczonej przez Boga oraz w Jego zamiarach i planach w stosunku do działalności człowieka. Stosunek Kościoła katolickiego do mass mediów w ostatnim okresie uległ zmianie. Najprawdopodobniej wiąże się to nie tylko z czasem, ale również określoną oceną mediów przez papieża. Początkowo nakaz głoszenia zbawienia wzbogacono o możliwość i prawo do ich używania, a następnie posiadania³³. Argumentem przemawiającym za tego rodzaju tezą jest fakt, iż apostołowie również używali środków przekazu, ale takich, które były wówczas do ich dyspozycji. Nikt więc nie może uważać, że wiernie wypełnia nakaz Chrystusa, jeżeli przechodzi obojętnie obok możliwości korzystania ze współczesnych technologii³⁴. W tym ujęciu środkiem takim może stać się również piosenka, która niejednokrotnie peł-

³⁰ Tamże, s. 110.

³¹ Tamże, s. 111–112.

³² *Niniejszy dekret w pierwszej części prezentował doktrynę Kościoła na omawiany temat, a w drugiej przedstawiał działalność Kościoła w tym obszarze. Stanowił on pierwszy dokument Kościoła, który ukazuje wszystkie media w sposób komplementarny. Jego największym osiągnięciem było polecenie wprowadzenia Światowego Dnia Środków Społecznego Przekazu. Omawiany dekret należy jednak rozpatrywać w ścisłym związku z instrukcją wykonawczą do niego wydaną w 1971 roku. Został on wprowadzony Instrukcją Papieskiej Komisji do Spraw Środków Społecznego Przekazu 19, zatytułowaną „Communio et progressio”, a w dwudziestą rocznicę ogłoszenia tej instrukcji Papieska komisja ds. Środków Społecznego Przekazu ogłosiła duszpasterską instrukcję o przekazywaniu społecznym *Aetatis nova*, tamże, s. 112–116.*

³³ W „*Inter mirifica*” możemy przeczytać treści dotyczące faktu, iż Kościołowi przysługuje naturalne prawo do tego, aby być w posiadaniu tego rodzaju środków, o ile są one konieczne i pomocne w chrześcijańskiej działalności wychowawczej i w każdej pracy podejmowanej dla zbawienia dusz (DSP, nr 3). Decyzja Kościoła jest wiążąca, jednak wskazuje również, że nie może naruszać pewnego porządku moralnego. W trosce o właściwe oraz odpowiedzialne wykorzystywanie środków społecznego przekazu powierzona została Konferencjom Episkopatu, a później ordynariuszom miejsca, tamże.

³⁴ Tamże, s. 112–115.

ni funkcję przekaznika treści w celu edukacji lub wychowania.

Problematyce edukacji medialnej poświęcono wiele konferencji na szczeblu międzynarodowym, podczas których określono jej cele³⁵. W dobie globalizacji wartości związane np. z wyznaniem często nie są traktowane jako atrakcyjne i podlegają pewnym wpływom otaczającej nas komercji oraz laicyzacji społeczeństwa. Dzieje się tak w wyniku wielu akcji medialnych mających na celu zaspokojenie potrzeb konsumpcyjnych społeczeństwa świeckiego. Piosenka jest jednak bardzo atrakcyjnym elementem dzisiejszej kultury popularnej, dlatego niektórzy wykonawcy, korzystając z tego, tworzą piosenki o treści religijnej. Zauważyć jednak należy, iż osoby prezentujące tego rodzaju treści mogą kierować się ideologią, ale również innymi czynnikami (np. komercyjnymi).

Nauki humanistyczne związane z kulturą medialną niejednokrotnie podpowiadają nam, co może się stać komunikatem wartościowym; często ma to związek z socjologią, psychologią i muzyką, bowiem ta ostatnia połączona z słowem współtworzy wyraźny przekaz medialny. W ostatnim czasie wprowadzone zostało pojęcie „pozytywnego komunikatu”, który oparty jest głównie na sprawnym przekazywaniu informacji oraz uświadomieniu sobie jego wielopłaszczyznowości. Dotyczyć to może wielu aspektów naszego życia. Kultura czy sztuka komunikowania się niemal w każdym akcie porozumiewania się pomiędzy nadawcą a odbiorcą jest niebagatelną umiejętnością naszego życia. Natomiast „perswazja” to świadome użycie pewnego rodzaju znaków czy symboli za pomocą słowa, muzyki, obrazu – co stanowi pewien konglomerat. Wszelkie te formy

stwarzają ogromny obszar niesprecyzowanych dotąd doświadczeń, zdarzeń i znaczeń komunikacji interpersonalnej oraz społecznej. Jak już było wspomniane wcześniej, posługiwanie się treścią „pozytywną” niesie wiele wiarygodnych cech. Nadawca staje się osobą rzetelną i, co ważne, dobrze zorientowaną w danej specjalności³⁶.

Przechodząc do rozważań dotyczących działalności liderów promujących piosenki religijne (np. dyrygentów, duszpasterzy), należy zdać sobie sprawę, iż właściwe prowadzenie wszelkiego rodzaju organizacji, zespołów muzycznych realizuje się między innymi poprzez funkcje planowania organizacji pracy, motywacji zespołu ludzi czy wspomnianą wcześniej siłą perswazji³⁷. W niniejszym ujęciu taką „siłą perswazyjną” mogą być środki masowego przekazu, a etyka osób nimi zarządzających jest jej wyznacznikiem. Jak zaznacza w swoim artykule Wojciech Kawecki, do dnia dzisiejszego siłą tą jest telewizja, uważana często za pewnego rodzaju rzemiosło wytwarzające specyficzne produkty. Nie można ich oczywiście rozpatrywać jako zamkniętych całości, przedmiotów artystycznych czy estetycznych, gdyż program telewizyjny, który trwa całą dobę, trudno ująć jako autonomiczne dzieło sztuki. Kolejnymi środkami przekazu kultury masowej są: prasa, internet oraz radio. Poprzez tak szeroko rozwinięte komputerowo-medialne „lobby” człowiek jest narażony na wyobcowanie oraz zagubienie się. Stwarza to pewne zagrożenia, a komunikat o treści pozytywnej może sukcesywnie je zniwelować.

Prezentowanie piosenek religijnych w dzisiejszym świecie mediów to jeden z możliwych elementów czynności produkcyjnych, które stanowią zbiorowe działania ludzi wymaga-

³⁵ W. Smół, *Problematyka edukacji medialnej podejmowana podczas konferencji międzynarodowych*, w: *Media, kultura, społeczeństwo*, red. J. Dunin, Łódź 2007, s. 99.

³⁶ W. Kawecki, *Komunikat pozytywny a perswazja w mediach*, w: *Media, kultura, społeczeństwo...*, s. 60–64.

³⁷ A. Zawada, *Zarządzanie na rynku dóbr kultury i sztuki*, www.library.strefa.pl, s. 35.

jące komunikowania się, a więc interakcji symbolicznej. Tworzą je ruchy „oazowe”, zespoły przykościelne oraz tak zwane grupy nieformalne. Nie mogą się one oczywiście odbywać bez semiotycznej wymiany. Nawet indywidualny proces produkcyjny, kierowany technologicznymi regułami, budzi w świadomości działającej jednostki refleksję. Nic nie przebiega w izolacji od tych procesów³⁸, natomiast kultura symboliczna zostaje określona przez kryterium semiotyczne i aksjologiczne łącznie. Jest to jednocześnie kultura znaków i wartości – w tym przypadku wartości prezentowanych piosenek religijnych. W kontekście nauk humanistycznych mieszczą się ujęcia przedmiotu badań jako pewnego rodzaju relacyjnej koncepcji wartości. Zastanawiając się nad treścią sformułowań niektórych badaczy (subiektywistów, Hermanna Lotzego, Henricha Rickerta), którzy uznają, iż wartości nie istnieją po prostu, jednak są bardzo ważne i obowiązujące, nie oznacza to jednak akcesu jej samej do teoriopoznawczej czy ontologicznej orientacji. Relacyjny charakter uznaje wielu naukowców różnych dziedzin, ale stanowisko takie polega najogólniej na tym, iż wartość jest pewnego rodzaju wynikiem stosunku doznającego oraz aktywnego podmiotu wobec pewnego rodzaju przedmiotów świata zewnętrznego³⁹. Wartość piosenki religijnej i jej relacyjny charakter może być również interesującym przedmiotem badań. Bardzo istotna będzie w tym przypadku odpowiednia postawa osoby wartościującej oraz wartościowanego przedmiotu. W ujęciu tym należy pamiętać o czynnościowym elemencie postawy, która będzie sprawiała, iż relacja nie będzie biernym odbiciem, ale również kreacją, stanowiącą rezultat rzutowania subiektywnych, indywidualnych relacji na zewnątrz jednostki⁴⁰.

Osoby religijne niejednokrotnie chcą uczestniczyć w różnego rodzaju festiwalach i wydarzeniach pełniących funkcję „chrześcijańskiej rozrywki” lub też są jej twórcami. Tego rodzaju postawa staje się w dzisiejszej dobie elementem ludowej kultury muzycznej o treści religijnej. *Religia jest swoistym, świadomym odniesieniem się człowieka do czegoś innego i wyższego niż on sam, jest kontaktem obustronnym z kimś (resp. czymś), co przejawia się w określonej postawie i specjalnej aktywności ludzkiej*⁴¹.

Piosenki religijne śpiewane przez zespoły przykościelne, uczestniczenie w występach czy festiwalach – stają się elementem przeżycia religijnego i formą aktywności religijnej – aktów religijnych. Istnieje bowiem wiele różnego rodzaju ich przejawów, a człowiek od wieków wyraża swój stosunek do Boga. Należy oczywiście zdawać sobie sprawę z ich wielości i bardzo zindywidualizowanego charakteru. Akty te można ujmować w wielu kategoriach. Jedną z nich może być w takim przypadku doskonalenie moralne, gdy związek religii z praktycznym postępowaniem jest bardzo silny i może przybierać również formułę modlitwy czy też śpiewu. Modlitwa jako akt duchowy wyzwala energię, jest źródłem przyczyn duchowych, ma realny skutek – czy to do osoby modlącej się czy tej, za którą się modli w jakimś szerszym zasięgu⁴². Zachowania takie mają związek z przeżyciem moralnym, dlatego należy zwrócić uwagę na fakt, iż zachodzi pewna analogia w konfrontacji z przeżyciem religijnym, które również jest nastawione na czyn oraz wyraża się w czynie (rozwijając go i „tworząc”). Zarówno percepcja religijna, jak i moralna, implikowana w przeżyciu moralnym, zawiera w sobie apel do działania⁴³.

³⁸ A. Kłoskowska, *Sociologia kultury*, Warszawa 2007, s. 106.

³⁹ Tamże, s. 107.

⁴⁰ Tamże, s. 109.

⁴¹ Tamże, s. 374.

⁴² Tamże, s. 376.

⁴³ Tamże, s. 377.

Kolejnym ważnym elementem przy współtworzeniu chrześcijańskiej kultury za pomocą piosenek religijnych jest przeżycie estetyczne (bez względu na jego ocenę), które podobnie jak religijne wywołuje w podmiocie stan emocjonalny i dążeniowy. Wartością realizowaną jest również wartość piękna, a funkcją „życie chwilą” i oderwanie się od codzienności⁴⁴. Niektórzy badacze (Florian Znaniecki) określają wartości jako zjawiska posiadające znaczenie aksjologiczne. To znaczy, że jest to również znaczenie praktyczne, nadawane przez działającą jednostkę społeczną, która odnosi się do innych przedmiotów działania. Niewątpliwie piosenka religijna i spotkania grup nieformalnych oraz zespołów przykościelnych są przejawem niniejszych zachowań społecznych, a kwalifikacja wartości jako obiektywna jest oparta na uznanym systemie wartościowania. Jak twierdzi Antonina Kłosowska, przywołując zasady humanistycznej teorii Znanieckiego, ścisła odpowiedzialność postaw i wartości, zgodnie z którą funkcjonują, pewne wytwory (rzeczy) *stawały się wartościami ze względu na zwrócone ku nim postawy ludzi. Postawy zaś musiały mieć przedmiot, ku któremu byłyby skierowane*⁴⁵. Teoria ta została później zmodyfikowana, niemniej jednak koncepcja wartości pozostała elementem rozwijanym przez tego socjologa. W naukach o kulturze określili o bowiem pewien społeczny ład aksjonormatywny (który był złożony z wzorów wartości i norm postępowania, jako swoistej podstawy istnienia oraz jednoczenia ogółu zjawisk kulturalnych) jako ich zasadę. Inna ze sformułowanych definicji wartości określa ją jako *element wspólnego systemu symbolicznego, służącego za kryterium [...] wyboru wśród alternatyw w orientacji występujących w danej sytuacji*⁴⁶, jednak dalsze rozważania na ten temat i analiza jego koncepcji wskazują, że pro-

pozycja ta również zawęża pojęcie wartości. Niemniej jednak przytoczone treści pokazują, że z punktu widzenia autora ujęte w tym rozdziale pewne powiązania zjawisk aksjologicznych i semiotycznych pozwalają na ciekawe odniesienia w stosunku do przedmiotu badań. Przedstawiane treści w niniejszym ujęciu odnosiły się między innymi do semantyki komunikatu, gdzie rozważano zagadnienia związane z nadawcą komunikatu, jego sensu i pozytywnej treści na przykładzie piosenki religijnej. Świadczy to o wielopłaszczyznowości przedmiotu badań oraz różnego rodzaju elementów składowych. Mówiąc skrótowo, na płaszczyźnie werbalnej będzie to prawdziwość oraz właściwość przekazywanych treści, a na płaszczyźnie niewerbalnej przekazywanie emocji⁴⁷ oraz oddziaływanie wyrażonego na przykład przez mowę ciała w piosence religijnej z gestami, a także właściwą prezentację nadawcy. Świadomość komunikatu jest bowiem potrzebna każdemu, kto prezentuje się publicznie. Punktem wyjścia w tym ujęciu są dwa pojęcia – komunikatu pozytywnego i negatywnego. Jak zauważa Kawecki – pozytywny to taki, który jest zdaniem prawdziwym lub pewnym wyrażeniem i nie zawiera w sobie jakichś sprzeczności (między sferą werbalną i niewerbalną). Jest też poparty w sferze niewerbalnej właściwą wymową, dodatnim emocjonalnym nastawieniem nadawcy, dobrą prezentacją, właściwością miejsca oraz czasu. Badacz posłużył się pewną obrazową symboliką tych treści: PK = KW lub PK = KW = KNW, gdzie: PK – komunikat pozytywny; KW – komunikat werbalny; KNW – komunikat niewerbalny.

Kolejnym istotnym pojęciem jest wspomiana już w tej pracy „perswazja”, będąca świadomym użyciem znaków oraz symboli, zwłaszcza słowa pisanego i mówionego, a także obrazu

(w tym przypadku będzie to warstwa słowna piosenki lub np. teledysk), w celu wywarcia wpływu na przekonania danej jednostki, jej decyzje czy postawę. Może to mieć również związek ze zdobyciem pewnej akceptacji dla proponowanych poglądów i zachowań. Co do skuteczności w komunikacji pojawia się wiele tez i poglądów, ale nasza rzeczywistość nie narzuca jakiegokolwiek konieczności używania pozytywnych komunikatów w życiu codziennym. Oczywiście, jak już wspomniano w niniejszej pracy, pewne sytuacje, zawody (na przykład nauczyciel, naukowiec, sędzia) wymagają dbałości o to, aby takich komunikatów było jak najwięcej⁴⁸. Zważywszy na tego rodzaju ujęcie, należy wziąć pod uwagę fakt, iż osoby prezentujące piosenki o treści religijnej są zgodnie z nim również w tej grupie i wpisują się w specyficzny model komunikatu pozytywnego.

W tym przypadku mamy do czynienia z pewnego rodzaju katechizacją i wychowaniem społeczeństwa do sztuki i wychowania estetycznego. W grę wchodzi dobro ogółu oraz danej jednostki, gdyż mamy tu do czynienia z zespołem pewnych działań, które przygotowują człowieka do oceniania oraz postrzegania zachodzących zjawisk otaczającego go świata. Zagadnieniem tym zajmowano się już od czasów starożytnych, jednak pojęcia związane z estetyką pojawiły się znacznie później. Niemniej jednak kultura estetyczna przez długie wieki była wartością o wąskim zakresie i stanowiła domenę specjalistów i osób ze środowisk elitarnych, a jej znajomość była utożsamiana z przynależnością do tak zwanych wyższych klas społecznych. Jednak w wyniku przeobrażeń społecznych zachodzących w XIX wieku zaczęto formułować postulaty związane z upowszechnieniem sztuki⁴⁹. Innowacyjne

pojmowanie estetyki i wychowania w polskiej koncepcji wychowania przez sztukę pozostaje jednak pewnego rodzaju *novum*. Obejmuje proces kształtowania się estetycznej kultury człowieka, wyrabia umiejętności kontaktowania się z wartościami artystycznymi czy kształtowaniem osobowości człowieka w sferze moralnej oraz intelektualnej⁵⁰.

Przeprowadzone badania pokazują, że piosenka religijna i wartości w niej prezentowane mają swoje miejsce przede wszystkim przy parafii. Nie jest to jednak zjawisko nowe, ponieważ w Polsce zwolennikiem wprowadzenia do programów szkół parafialnych nauki śpiewu był już sekretarz Komisji Edukacji Narodowej Grzegorz Piramowicz⁵¹. Związek muzyki z procesem wychowania jest w dzisiejszej dobie powszechnie zauważalny. Zgromadzono wiele materiałów i argumentów potwierdzających pozytywny wpływ muzyki na rozwój⁵².

Kościół w procesie nauczania i wychowania od pierwszych wieków pełnił bardzo ważną rolę. Papież Pius XI w encyklice ogłoszonej 31 grudnia 1929 roku (*Divini illius Magistri*) wyjaśnił, że uprawnienia te Kościołowi nadał sam Bóg, a pierwszym z nich będzie powaga nauczycielska Kościoła. Chrystus nałożył obowiązek nauczania: *Dana Mi jest wszelka władza na niebie i ziemi. Idźcie więc i nauczajcie wszystkie narody, udzielając im chrztu w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego. Uczcie je zachowywać wszystko, co wam przykazałem. A oto Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata* (Mt 28, 18–20). Wspominany już Sobór Watykański II w swojej deklaracji o wychowaniu chrześcijańskim *Gravissimum educationis* przypominał o obowiązku wychowawczym w Kościele, a za jego najważniej-

⁴⁸ Tamże, s. 63.

⁴⁹ B. Panasiuk, *Wychowanie przez sztukę*, „Zamojskie Studia i Materiały” 2007, z. 4(25), s. 8.

⁵⁰ Tamże, s. 9.

⁵¹ G. Piramowicz w swym pedagogicznym dziele *Powinność nauczyciela* przedstawia wielowymiarowe wartości wychowawcze muzyki. Pojmowanie roli wychowania muzycznego zbliżone było do idei J.J. Rousseau i J.H. Pestalozziego, zob. tamże, s. 12.

⁵² *Americans Love Making Music – And Value Music Education More Highly than Ever*, American Music Conference, 2000.

⁴⁴ Tamże, s. 379.

⁴⁵ Tamże, s. 108.

⁴⁶ E. Moore, *Evolutionary Universals in Society*, Talcott Parsons *Religious Evolution*, Parsons 1951, s. 12.

⁴⁷ W. Kawecki, dz. cyt., s. 62.

szy środek uznawana jest katechizacja, która oświeca oraz wzmacnia wiarę⁵³. W XXI wieku znajduje ona również swoje miejsce. Odbywa się za pomocą wykorzystywania środków masowego przekazu, między innymi poprzez piosenki o treści religijnej. Mass media stanowią bowiem integralną część współczesnego życia społeczeństwa⁵⁴. Istotę edukacji w mediach stanowi świadome oraz zorganizowane działanie dydaktyczne, którego przedmiotem są media, a w procesie tym mieszczą się m.in. kompetencje intelektualno-kulturowe, związane z przygotowaniem odbiorcy do posługiwania się mediami jako narzędziami komunikowania się czy też uczenia⁵⁵. Realizacja wychowawczego celu edukacji medialnej jest niezwykle ważna, a piosenka o treści religijnej, będąca nośnikiem wartości, może być przedmiotem stanowiącym ważny jej element. Wykształcona postawa pozwoli danej jednostce na korzystanie z mediów w sposób twórczy i kreatywny oraz na uzyskanie pewnego dystansu emocjonalnego. Postawa ta polega na rozważnym wyborze środka przekazu medialnego i treści w nim przekazywanych. W kontekście naszego przedmiotu badań wybór ten powinien być dokonywany na podstawie stałych kryteriów moralnych Kościoła katolickiego, jak również kryteriów społecznych czy estetycznych. Odbiorca posiadający taką postawę świadomie rezygnuje z niektórych treści, dokonując selekcji i wybierając jedynie te wartościowe. Wykształcenie u odbiorcy tego rodzaju postaw, krytycznej oraz wybiórczej percepcji, staje się w tym ujęciu fundamentem i nieodzownym zadaniem edukacji⁵⁶.

Kolejnym problemem będzie kwalifikacja i pojęcie sztuki. Kłoskowska w swojej analizie

literatury przytoczyła kwalifikację Władysława Tatarkiewicza, który w historyczno-estetycznych rozważaniach, z zastrzeżeniami oraz pewnymi ograniczeniami, zgodził się na włączenie przekazu mediów w obręb sztuki. Od różnił jednak rozrywkę organizowaną w skali masowej od zinstytucjonalizowanej zabawy⁷⁴. W tym kontekście piosenka religijna przybiera coraz częściej znamiona kultury popularnej, a więc nie może być uznana za rodzaj sztuki. Badacze oraz teoretycy wywodzący się ze nurtu socjologicznego oraz uwzględniający formy kultury symbolicznej używają powszechnie koncepcji sztuk masowych, popularnych, funkcjonujących w trzecim układzie kultury oraz posługujących się jako narzędziem kanałami mediów, czy też kreowanych przez te kanały. Dotychczasowa wiedza o funkcjonowaniu sztuki w mediach jest jeszcze niepełna, jednak biorąc za podstawę jej społeczne funkcje, ma ona bardzo duży wpływ na społeczeństwo. Sztuka, czy też piosenka, stanowi przecież dziedzinę ludzkich działań. Jest również sferą hipertrofii semiozy, właściwej społecznym formom współżycia ludzi⁵⁸. Z tego punktu widzenia przede wszystkim mogą być ujęte między innymi analiza socjologiczno-muzyczna, ściśle artystyczne formy sztuki, jak i zbliżone do nich paraartystyczne postacie ludzkich działań⁵⁹.

Piosenka religijna jest pewnego rodzaju „przyjemnością” społeczności chrześcijańskiej. Zasadą przyjemności była uznawana już od czasów Arystotelesa przez wielu teoretyków za kryterium zjawisk estetycznych. Przeżycie to należy ujmować jako zjawisko wielorakie i złożone, które może być potraktowane również jako *pars pro toto* postawy autotelicznej, a wiązać się z tym faktem zagrożenia. Określenie postawy

⁵³ P. Mazur, *Kościół jako podmiot edukacji*, „Zamojskie Studia i Materiały” 2007, z. 4(25), s. 55.

⁵⁴ W. Smył, *Szkoła edukacja medialna*, w: *Media, kultura, społeczeństwo...*, s. 95.

⁵⁵ Tamże, s. 97.

⁵⁶ Tamże, s. 98–99.

⁵⁷ A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 227

⁵⁸ Tamże

⁵⁹ Tamże

jako życia chwilą oznacza, że polega ona na aktualnym wyodrębnieniu, ograniczeniu doświadczanego przeżycia od innych problemów, na skupieniu się. Nie wyklucza jednocześnie mniej skoncentrowanej reakcji marzenia na doznawanie przyjemności⁶⁰.

Kultura religijna stanowi sferę o bardzo dużej złożoności i różnorodności przejawów. Bywa niejedenkrotnie, że ścisłość związków religii z moralnością każe sytuować ją bliżej bieguna kultury społecznej niż symbolicznej, wyodrębnionej poprzez kryterium autotelicznych wartości. Stwierdzenia podające w wątpliwość symboliczny charakter religii mogą wywołać sprzeciw wobec symboli w religii⁶¹. O sile emocji towarzyszących symbolice religijnej świadczą społeczne animozje. O prawnych aspektach tej problematyki w kontekście wydarzeń na początku XXI wieku pisał między innymi Przemysław Czarnek⁶². Konstytucjonalista z KUL w sposób wyczerpujący odnosił się do zagadnień związanych z umieszczaniem krzyża św. w miejscach publicznych, na przykład w szkole.

Piosenka religijna, będąca elementem kultury chrześcijańskiej, propaguje treści związane z symbolami oraz wydarzeniami biblijnymi w tej przestrzeni, identyfikuje daną społeczność z wyznaniem, ideologią i jej wartościami.

Staje się również elementem wspierającym ewangelizację i wychowanie. W 1974 roku miał miejsce synod biskupów poświęcony ewangelizacji. Zastanawiano się wówczas między innymi nad tym, czy dotychczasowe metody ewangelizacji są skuteczne, czy należy je zaktualizować. Wynikiem pracy synodu była adhortacja apostołska o ewangelizacji w dzisiejszym świecie⁶³. Wiele miejsca tej problematyce poświęcił podczas swojego pontyfikatu Jan Paweł II, gdy zwracał uwagę między innymi na wpływ mediów na społeczeństwo. Podobnie jak miało to miejsce podczas Soboru Watykańskiego II i zgodnie z oficjalnym stanowiskiem Kościoła papież Jan Paweł II oprócz przypisywania im pozytywnych aspektów, dostrzegał również niebezpieczeństwo propagowania konsumpcjonizmu, tworzenia wartości pozornych⁶⁴. Jest to fakt o tyle istotny, iż życie człowieka wiąże się ściśle z przeżywaniem wartości. Bardziej cenimy te wyższe, ponieważ mają w sobie więcej dobra. Bardziej wartościowe są dla nas wartości duchowe, bo materializm prowadzi do egoizmu, który nie niesie za sobą „pozytywów społecznych”. Te, uznawane za moralne, czynią człowieka po prostu doświadczeniem dla siebie i innych. Społecznie jest to zjawisko bardzo pożądane. Liczne badania dotyczące tego zagadnienia przeprowadzają badacze z zakresu nauk filozoficznych, a dziedziną, która się tym zajmuje, jest aksjologia.

⁶⁰ Tamże, s. 124.

⁶¹ Tamże, s. 126.

⁶² P. Czarnek, *Krzyż w szkole w kontekście wolności praw rodziców i dzieci*, w: *Rodzina jako podmiot prawa*, red. P. Czarnek, M. Dobrowolski, Zamość 2012, s. 109

⁶³ *W nowym kodeksie środków masowego przekazu zostały ukazane jako trwały element życia społecznego i jako narzędzie Kościoła. Poświęconych im zostało kilka kanonów; między innymi kanon 666, mówiący o konieczności posiadania odpowiedniej wiedzy na temat środków społecznego przekazu, o wstrzemięźliwości w korzystaniu z nich i o unikaniu treści, mogących zaszkodzić osobom duchowym. W kanonie 747 stwierdzono z kolei, że Kościół ma obowiązek i wrodzone prawo przepowiadania Ewangelii wszystkim narodom, niezależnie od jakiegokolwiek ludzkiej władzy; także z zastosowaniem właściwych sobie środków społecznego przekazu. Do wykorzystania tych środków w ewangelizacji świata zachęcają również kanon 761 i 779, a kanon 804 zwraca uwagę na możliwość nauczania i wychowania katolickiego zarówno w szkołach, jak też poprzez środki społecznego przekazu podlegające władzom kościelnym. Z kolei kanon 823 reguluje przepisy dotyczące autorów tekstów religijnych. Kodeks Prawa Kanonicznego stanowi dokument najwyższej rangi, wprowadzający mass media do metod, którymi posługuje się Kościół między innymi w dziele ewangelizacji świata. Pierwszy Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu odbył się 7 maja 1967 roku. Szczegółowe teksty przemówień odnaleźć można w: *Orędzia papieskie na Światowe Dni Komunikacji Społecznej 1967–2002*, red. M. Lis, Częstochowa 2002. Oprócz Kodeksu Prawa Kanonicznego istotnymi dokumentami posoborowymi, poruszającymi problem środków społecznego przekazu, są: *Ratio fundamentalis institutionis sacerdotalis* opracowany przez Kongregację Wychowania Katolickiego w 1970 roku, dotyczący wprowadzania tematyki społecznej komunikacji i środków społecznego przekazu do programów kształcenia przyszłych kapłanów, i opracowane przez tę samą Kongregację w roku 1986 *Wskazówki odnośnie do formacji przyszłych kapłanów w zakresie środków społecznego komunikowania*, B. Drażkowska, dz. cyt., s. 110–116.*

⁶⁴ B. Drażkowska, dz. cyt., s. 115.

Wyróżnia się wartości przyjemne i nieprzyjemne, wartości czucia witalnego, wartości duchowe czy estetyczne. W świetle dotychczasowych badań również „pozytywne” i „negatywne”⁶⁵. Biorąc pod uwagę przedstawiane treści, nie zapominając o pewnego rodzaju programie działania religijnego oraz zespołu dyrektyw dla zachowań religijnych, należy przywołać pewien specjalny typ aktywności, która ma na celu nawiązanie więzi z Bogiem. Niemniej jednak człowiek jest bytem potencjalnym oraz społecznym, który nawet w najbardziej osobistej dziedzinie swoją aktywność może rozwinąć przy pomocy drugiego człowieka. Może również wypracować pewne reguły tych aktywności, których znajomość niejednokrotnie może pomóc w tej najtrudniejszej dziedzinie działań. Dlatego społeczność ludzka organizuje metody zachowań, takie jak: modlitwa, ofiara, formy kultu, opanowuje zasady moralności implikowanej przez postawę religijną, organizuje akcje, koncerty czy festiwale⁶⁶. W tym miejscu możemy jeszcze zaznaczyć, iż działalność tego rodzaju jest przejawem ludzkiej natury – bezinteresownym typem poznania, który przedstawia ludzkie czynności artystyczno-estetyczne oraz religijne. Obok nich występuje również czysta kontemplacja. Percepcja dzieła muzycznego, jakaś twórcza czy estetyczna wizja dzieła sztuki jest celem samym w sobie, podobnie jak kontemplacja religijna. Wspaniałe świątynie różnych wyznań, obrzędy, pielgrzymki dokonywane w religiach chrześcijańskich, modlitwy i obrzędy w liturgii nie przedstawiają przecież żadnych konkretnych korzyści oraz praktycznego interesu. Są bowiem świadectwem transcendentu ducha, który nie zamyka się na konkretnych interesach naturalnych⁶⁷.

⁶⁵ E. Dąbek, M.K. Szpakowski, *Wartości jako źródło chrześcijańskiego wychowania człowieka*, w: *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, Zamość 2013, s. 176–177.

⁶⁶ M.A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 382–383.

⁶⁷ Tamże, s. 63.

⁶⁸ Ph. Kotler, *Strategia zintegrowanej komunikacji marketingowej*, w: Ph. Kotler i in., *Marketing – podręcznik europejski...*, s. 834–846.

Wartości i zagadnienia przedstawione powyżej mają również zastosowanie w pracy twórczej związanej z piosenką i kulturą religijną. W teoretycznym pojmowaniu treści przekazu i procesie jego projektowania należy zwrócić uwagę na pojęcie „apelu moralnego”, który skierowany jest do odczuć docelowych danych odbiorców, związanych z tym, co dobre oraz właściwe. Kolejnym zagadnieniem jest oczywiście struktura przekazu. Nadawca musi zdecydować o sposobie, w jaki opowie niniejszą treść, czy też o jego formie, na przykład jeżeli dany przekaz ma być nadany w telewizji lub przekazany w formie osobowej, należy wówczas zaplanować wszystkie elementy, włączając w to mowę ciała. Badania wykazały, że wpływ przekazu na odbiorców niejednokrotnie uzależniony jest od faktu, jak jest postrzegana komunikująca go osoba⁶⁸. Należy więc z odpowiedzialną starannością uwzględnić i uwiarygodnić atrakcyjność źródła przekazu. W przypadku piosenki religijnej może to być forma zaprezentowania jej za pomocą nowoczesnych technik, a wartości, które mogą być jej treścią, będą mogły być przedstawione w celu oddziaływania na społeczeństwo. Można wysnuć tezę, iż w tym przypadku owa atrakcyjność przekazu to przede wszystkim jego treść jako „społecznie użyteczne dobro” czy na przykład prestiż źródła.

RODZINA JAKO PODMIOT KULTURY RELIGIJNEJ

Rodzina definiowana jest jako *podstawowa komórka społeczna, która stanowi duchowe zjednoczenie szczupłego grona ludzi skupionych w ognisku domowym aktami wzajemnej pomocy i opieki, opartego w wierze w prawdziwą lub domniemaną łączność biologiczną,*

*tradycję rodzinną oraz społeczną*⁶⁹. Wśród wielu funkcji rodziny wyróżnia się również tę, która związana jest z kulturą. Możemy w tym przypadku ukazać rodzinę pojmowaną jako „centrum kultury”, które determinuje jej dwie funkcje wobec członków. Pierwszą z nich jest wewnętrzna i dośrodkowa (ekstensywna i intensywna) oraz wewnętrzna i odśrodkowa. W pierwszym przypadku chodzi o udostępnienie każdemu z członków rodziny jej dorobku kulturalnego (materialnego i duchowego, tradycji, „relikwii rodzinnych”), uczynienie go pewnego rodzaju dobrem wspólnym, zakorzenienie w świadomości i uczynienie z niego ważnego i naczelnego wątku integracji rodzinnej i wspólnotowej. Rodzina nie tylko wzbogaca daną jednostkę, przekazując swoje dziedzictwo kulturowe, ale inspiruje ją do aktywnego udziału w jego pomnażaniu przez tworzenie nowych obiektów, zdobywanie cennych dzieł, wypracowanie pewnych wzorców kulturowych, norm, a także rozbudzenie zainteresowań⁷⁰. Część rodzin przygotowuje swoich członków (przeważnie dzieci i młodzież) do roli twórców, współtwórców kultury – szkolnej i pozaszkolnej, dofinansowanie kształcenia oraz podtrzymywanie społeczno-emocjonalnego⁷¹. Inna część rodzin za ciekawą formę spędzania wolnego czasu uważa uprawianie lub uczestniczenie w wydarzeniach kulturalnych, związanych z piosenką religijną. 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 [...]. Autor wskazuje przy tym pracę ks. Grzegorza Poźniaka, który niniejsze zjawisko przybliżył szczegółowo.

Muzyka to jeden z bardzo istotnych elementów kultury oraz konkretnych sposobów szukania Boga i zbliżania się do Niego⁷². Piosenki religijne nierzadko bardzo mocno oddziałują na wrażliwość rodzin katolickich i tworzą pewnego rodzaju otoczenie kulturowe. Jest ono przejawem czynnika wpływającego na podstawowe wartości, sposoby postrzegania, a także zachowania i preferencje w społeczeństwie. Ludzie wyrastają w środowisku, które kształtuje ich podstawowe wartości i wierzenia. Wchłaniają oni światopogląd, który określa relacje z innymi oraz wynikające z nich cechy kulturowe, które mogą wpływać na podejmowanie różnych decyzji⁷³. Mają wiele przekonań i hołdują różnym wartościom, ale zasadnicze poglądy i wartości odznaczają się pewną trwałością, jak na przykład: rodzina, małżeństwo, dobroczynność i uczciwość. Podstawy te przechodzą z rodziców na dzieci i są utrwalane przez szkołę czy grupy religijne⁷⁴. W polskich rodzinach wyróżnia się bardzo często dwa typy wartości: tradycyjne, które kładą nacisk na ciężką pracę, religijność, oszczędność, uczciwość, dobre wychowanie i posłuszeństwo, oraz materialne, związane z posiadaniem i bezpieczeństwem⁷⁵. Rodzina sama w sobie ma do spełnienia niezwykle doniosłą rolę w zakresie kultury; powinna absorbować informacje, które będą potem stanowić kompendium wiedzy o ważnych dokonaniach artystycznych, wydarzeniach i kulturalnych projektach, wartych bliższego poznania. Rola rodziców często staje się też impulsem do in-

⁶⁹ D. Górny, P. Szymański, *Życie kulturalne współczesnej polskiej rodziny*, w: *Rodzina jako podmiot prawa...*, s. 169.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² P.A. Szymański, dz. cyt., s. 141.

⁷³ Ph. Kotler i in., dz. cyt., s. 206.

⁷⁴ Tamże, s. 206–210.

⁷⁵ Tamże, s. 274.

dywidualnego rozwoju kulturalnego dzieci. Ten rozwój zapewniony jest często poprzez odpowiednią edukację czy uczestnictwo w życiu kulturalnym własnego regionu, co w przeszłości pozwoliło na stały rozwój i percepcję w sferze kultury⁷⁶. Edukacja kulturalna pozwoliła na odróżnienie wartości piosenki, która nie ma związku z czynnością liturgiczną, od tej, która taki związek ma. Należy zdawać sobie sprawę z faktu, iż melodie religijnych piosenek często rażą swoją banalnością i nie mają wiele wspólnego z artyzmem, który wymagany jest podczas religijnego *sacrum*. Podobieństwo do piosenek o charakterze świeckim, a zwłaszcza rozrywkowym, eliminuje je z tego użytku⁷⁷. Jednak piosenka religijna może się stać na przykład podstawą rozwijania pasji oraz zainteresowań w ramach funkcjonowania rodziny. W historii muzyki zarówno klasycznej, jak i rozrywkowej, można znaleźć przykłady potwierdzające tezę, iż to w obrębie rodziny kształtuje się wybitna osobowość twórcza, a zaszczepienie zainteresowań daje później ciekawy efekt. Od tego rodzaju czynników zależą charakter i intensywność biernego lub czynnego uczestnictwa w kulturze religijnej⁷⁸.

Zaszczepienie wartości kultury (tradycji) w danej rodzinie może się odbywać w różny sposób, ponieważ już od najmłodszych lat dzieci

przejmują jej elementy. Ważnym elementem wsparcia procesu wychowania są organizacje skupione wokół Kościoła katolickiego, które w skuteczny sposób stwarzają warunki rozwoju dzieci w tym zakresie. Jak wynika z obserwacji społeczno-kulturalnej, edukacja w tym obszarze jest bardzo istotna⁷⁹. Przy rozważaniu problematyki moralności⁸⁰ i wychowania⁸¹, a także wartości kultury⁸², naturalne staje się odniesienie do religii, Kościoła i działających w nim kapłanów. Są to skojarzenia właściwe, szczególnie w odniesieniu do wychowania moralnego⁸³. Ogólnie rzecz ujmując, celem jest przekazywanie odpowiedniej wiedzy, która dotyczy problemów natury moralnej, oraz kształtowanie umiejętności odróżniania dobra od zła i właściwego doboru treści. W kontekście wychowania młodego pokolenia istotne są fakty wpływu środowiska, w którym dany człowiek funkcjonuje: szkolnego, pozaszkolnego, rówieśniczego czy sąsiedzkiego, i mają one znaczący wpływ na kształtowanie postaw natury religijno-moralnej⁸⁴. Obecnie coraz doskonalsze formy przekazu informacji wskazują nam, iż nie tyle odpowiednia treść wpływa na zmiany zachodzące w świadomości młodych ludzi, co forma, w jakiej ta treść zostaje przekazywana. Bardzo duży wpływ ekonomii na kulturę prowadzi do korzystania z tak zwanej kultury niskiej, która jest powszechnie dostęp-

na i mało ambitna⁸⁵. Promowanie wartości, jakie niesie rodzina będąca trwałą wspólnotą rodziców oraz dzieci, daje im wzajemne uprawnienia do rozwoju. Rodzina jest więc miejscem przekazywania młodemu pokoleniu dziedzictwa kulturowego i dzięki temu zostaje zachowywana tożsamość narodowa i religijna społeczeństwa⁸⁶. Warto uwrażliwiać młode pokolenie na fakt właściwego wartościowania „muzyki chrześcijańskiej”, gdyż część działań na tym polu jest robiona tylko dla poklasku oraz zysku. Jakość treści i wyrazu artystycznego jest bardzo znacząca, gdyż znajduje się w kręgu Kościoła i tworzy kulturę ludzi wierzących⁸⁷. Ewangelizacja, którą niesie Kościół, ma znaczący wpływ na wychowanie i chrześcijańską rodzinę. Niektórzy badacze, zajmujący się między innymi aktywnością kulturalną inspirowaną przez dom rodzinny, podkreślają znaczącą rolę rodziny w rozbudzaniu zainteresowań w sferze kultury i intensyfikowaniu aktywności. Rodzina spełnia bardzo ważną rolę w kształceniu w zakresie społecznych oraz kulturowych podstaw dziecka. W rodzinach, gdzie panuje miłość, główną wagę przywiązuje się do zaufania, przyjaźni i miłej atmosfery⁸⁸. Rodzina jest tą grupą dla młodego pokolenia, która stanowi pierwszy układ kultury. Wyprzedza ona instytucjonalne wprowadzenie

w kulturę, a towarzysząc wczesnemu działaniu mediów masowych, określa zwykle zasady wyboru danych programów, a także ich oceny. Kłoskowska zauważa, iż główny autorytet kulturalny we wczesnym okresie życia dziecka (na przykład na etapie szkoły podstawowej) to właśnie rodzina, która zapewnia kontakt z kulturą⁸⁹. Oczywiście można by w tym miejscu wyróżnić style wychowania – autokratyczny, liberalny czy demokratyczny. W przekazywaniu wartości kultury bardzo duże znaczenie mają również postawy rodziców wobec swych dzieci. W uczestnictwie kulturalnym młodego pokolenia, percepcji działań kultury i kulturotwórczych, bardzo istotny jest przykład rodziny. Wielu rodziców przelewa swoje zamiłowania i życiowe pasje na potomstwo. Kulturotwórcze znaczenie chrześcijańskiej rodziny polega na tym, że służy wszechstronnemu rozwojowi osobowości, a także przygotowuje dziecko do samodzielnego funkcjonowania i wprowadza je w krąg wartości kulturowych mający podstawowe znaczenie dla społeczeństwa⁹⁰. Piosenka religijna jako przedmiot i komponent wytworów kulturowych oraz wsparcie duszpasterstwa mogą przyczynić się do wykształcenia odpowiednich postaw, między innymi w zakresie religii, kultury i sztuki.

⁷⁶ Tamże, s. 170.

⁷⁷ P. Wiśniewski, *Liturgia z piosenką?*, w: *Konteksty piosenki religijnej*, Norbert Blacha in memoriam, red. G. Poźniak, Opole 2013, s. 66.

⁷⁸ D. Górny, P. Szymański, dz. cyt., s. 170.

⁷⁹ Tamże, s. 174.

⁸⁰ Moralność sprzeciwia się poglądom związanym z obyczajowością i pesymizmowi, który opiera się na błędnej koncepcji wolności ludzkiej. Jasno wyznaczone zasady moralne pomagają odróżnić dobro od zła i ukierunkowują drogę życiową poprzez właściwe postępowanie oraz gwarantują właściwe relacje pomiędzy ludźmi. Zob. U. Dudziak, *Spoleczne uwarunkowania kształtowania się postaw wobec moralności małżeńsko-rodzinnej*, w: *Rodzina europejska. Filozoficzno-polityczne i społeczno-ekonomiczne uwarunkowania*, red. J. Koperek, Lublin 2011, s. 70

⁸¹ W dzisiejszych czasach nie da się ukryć, że wychowanie religijne w Polsce staje przed bardzo dużym wyzwaniem – jest nim wspomaganie procesu pewnej otwartej tożsamości religijnej oraz rozwoju postawy otwartości i swoistej gotowości do obrony wspólnego dobra. Takim dobrem są wartości wspólne, religijne i moralne. M. Nussbaum, *W trosce o człowieczeństwo. Klasyczna obrona reformy kształcenia ogólnego*, Wrocław 2008, s. 277.

⁸² Kościół traktuje kulturę jako pewnego rodzaju narzędzie do kształtowania odpowiednich postaw życiowych danej jednostki i jej przejawów. Uściślając, można powiedzieć, że tylko poprzez kulturę człowiek osiąga pełnię rzeczywistego człowieczeństwa. S. Koś, *Media w służbie kultury – aspekty społeczne*, w: *Media w wychowaniu chrześcijańskim*, red. D. Bis, A. Rynio, Lublin 2010, s. 371.

⁸³ Można w tym miejscu zwrócić jednak uwagę na fakt, iż „wbrew powszechnej opinii” kapłan to nie specjalista od moralności, duchowości i religijności. Kapłan na wzór Jezusa to specjalista od całego człowieka, to ktoś, kto troszczy się o nasz doczesny los tu i teraz, a zwłaszcza o los małżonków, ich dzieci i całych rodzin. Zob. K. Rajski, *Oto jestem. Kapłani o powołaniu*, Tarnów 2009, s. 22

⁸⁴ M.K. Szpakowski, *Kościół katolicki – działalność i funkcje społeczne we współczesnej Polsce*, w: *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, red. M.K. Szpakowski, Zamość 2013, s. 11–16.

⁸⁵ D. Bis, *Style życia dzieci w kontekście medialnym*, w: *Rodzina na początku III tysiąclecia – obraz przeszłości i teraźniejszości*, red. H. Marzec, C. Wiśniewski, t. 2, Piotrków Trybunalski 2009, s. 262–263.

⁸⁶ M.K. Szpakowski, *Zarządzanie parafią katolicką – organizacją, która promuje wartości, moralność oraz rodzinę*, w: *Kościół katolicki w Polsce...*, s. 136–137.

⁸⁷ M. Pospieszalski, *Refleksje na temat współczesnej muzyki w Kościele*, w: *Konteksty piosenki religijnej...*, s. 146–147.

⁸⁸ Zob. *Przemiany rodziny polskiej*, red. J. Komorowska, Warszawa 1975, s. 270.

⁸⁹ J. Gajda, *Środki masowego przekazu w wychowaniu*, Lublin 1988, s. 57–60.

⁹⁰ Tamże, s. 60.

BIBLIOGRAFIA

- Americans Love Making Music – And Value Music Education More Highly than Ever, American Music Conference, 2000.
- Czarnek P., Krzyż w szkole w kontekście wolności praw rodziców i dzieci, w: *Rodzina jako podmiot prawa*, red. P. Czarnek, M. Dobrowolski, Zamość 2012, s. 109.
- Bis D., *Style życia dzieci w kontekście medialnym*, w: *Rodzina na początku III tysiąclecia – obraz przeszłości i teraźniejszości*, red. H. Marzec, C. Wiśniewski, t. 2, Piotrków Trybunalski 2009.
- Dąbek E., Szpakowski M.K., *Wartości jako źródło chrześcijańskiego wychowania człowieka*, w: *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, Zamość 2013.
- Drażkowska B., *Kościół w świecie mediów. Ewangelizacja w dobie komputerów*, „Paedagogia Christiana” 2008, vol. 21, nr 1.
- Dudziak U., *Spoleczne uwarunkowania kształtowania się postaw wobec moralności małżeńsko-rodzinnej*, w: *Rodzina europejska. Filozoficzno-polityczne i społeczno-ekonomiczne uwarunkowania*, red. J. Koperek, Lublin 2011.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodakowski, Warszawa 1995.
- Gajda J., *Środki masowego przekazu w wychowaniu*, Lublin 1988.
- Gajda J., *Telewizja a upowszechnianie kultury*, Warszawa 1982.
- Gajda J., *Telewizja, młodzież, kultura*, Warszawa 1987.
- Gawrońska-Piotrowska A., *Katolickie rozgłośnie radiowe w Polsce*, „Kultura – Media – Teologia” 2014, nr 19.
- Górny D., Szymański P., *Życie kulturalne współczesnej polskiej rodziny*, w: *Rodzina jako podmiot prawa*, red. P. Czarnek, M. Dobrowolski, Zamość 2012.
- Juchno M., *Współczesne badania muzyki popularnej*, „Wychowanie Muzyczne” 2012, nr 1.
- Kawecki W., *Komunikat pozytywny a perswazja w mediach*, w: *Media, kultura, społeczeństwo*, red. J. Dunin, Łódź 2007.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 2007.
- Košć S., *Media w służbie kultury – aspekty społeczne*, w: *Media w wychowaniu chrześcijańskim*, red. D. Bis, A. Rynio, Lublin 2010.
- Kotler Ph. i in., *Marketing – podręcznik europejski*, Warszawa 2002.
- Kotler Ph., *Strategia zintegrowanej komunikacji marketingowej*, w: Ph. Kotler i in., *Marketing – podręcznik europejski*, Warszawa 2002.
- Krapiec M.A., *Ja – człowiek*, Lublin 2005.
- Krzemień-Ojak S. i in., *Kultura i przyszłość*, Gdynia 2006.
- Kultury świata*, red. J. Karpowicz, Warszawa 2008.
- Łąkowski R., *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982.
- Mazur P., *Kościół jako podmiot edukacji*, „Zamojskie Studia i Materiały” 2007, z. 4(25).
- Moore E., *Evolutionary Universals in Society. Talcott Parsons Religious Evolution*, Parsons 1951.
- Mrowiec K., *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1978, nr 1.
- Nussbaum M., *W trosce o człowieczeństwo. Klasyczna obrona reformy kształcenia ogólnego*, Wrocław 2008.
- Panasiuk B., *Wychowanie przez sztukę*, „Zamojskie Studia i Materiały” 2007, z. 4(25).
- Panek W., *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1986.
- Pawlak I., *Beat w liturgii w świetle przepisów liturgiczno-prawnych*, „Znak” 1970, nr 6.
- Pospieszalski M., *Refleksje na temat współczesnej muzyki w Kościele*, w: *Konteksty piosenki religijnej. Norbert Blacha in memoriam*, red. G. Poźniak, Opole 2013.
- Poźniak G., *Schola liturgiczna: studium teologiczno-muzykologiczne na przykładzie diecezji opolskiej*, Opole 2006.
- Przemiany rodziny polskiej*, red. J. Komorowska, Warszawa 1975.
- Rajski K., *Oto jestem. Kapłani o powołaniu*, Tarnów 2009.
- Smyl W., *Problematyka edukacji medialnej podejmowana podczas konferencji międzynarodowych*, w: *Media, kultura, społeczeństwo*, red. J. Dunin, Łódź 2007.
- Smyl W., *Szkoła edukacja medialna*, w: *Media, kultura, społeczeństwo*, red. J. Dunin, Łódź 2007.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003.
- Szpakowski M.K., *Kościół katolicki – działalność i funkcje społeczne we współczesnej Polsce*, w: *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, red. M.K. Szpakowski, Zamość 2013.
- Szpakowski M.K., *Zarządzanie parafią katolicką – organizacją, która promuje wartości, moralność oraz rodzinę*, w: *Kościół katolicki w Polsce. Organizacja, zarządzanie, funkcje społeczne*, red. M.K. Szpakowski, Zamość 2013.
- Szymański P.A., *Piosenka chrześcijańska jako przejaw wspólczesnej modlitwy i rozrywki*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2015, nr 3.
- Wiśniewski P., *Liturgia z piosenką?*, w: *Konteksty piosenki religijnej. Norbert Blacha in memoriam*, red. G. Poźniak, Opole 2013.
- Zawada A., *Zarządzanie na rynku dóbr kultury i sztuki*, www.library.strefa.pl.
http://radioer.pl [dostęp 7.06.2016].
http://teatrnn.pl/leksykon/node/327/rozglosnie_radiowe_w_lublinie_po_1992_roku [dostęp 7.06.2016].
http://www.niedziela.pl/artukul/74932/nd/Programy-katolickie-w-nowej-ramowce-TVP [dostęp 7.06.2016].
http://www.radiozamosc.pl/ramowka.html, [dostęp 6.06.2016].

Barbara Osiecka

GROSZEK JEST ZIELONY, A KANAREK ŻÓŁTY, CZYLI KILKA SŁÓW O EZOTERYCZNYM CHARAKTERZE MUZYKI INDYJSKIEJ



„Jak być powinno” w muzyce indyjskiej, to ponoć nieliczni wiedzą, ale „jak by być mogło”, to już niekoniecznie. O co chodzi? „Jak być powinno” zakłada poznanie wiedzy ogólnej, jaki był początek, geneza, jaki jest system dźwiękowy i rytmiczny muzyki indyjskiej. Z kolei „jak by być mogło” zakłada aplikację praktyczną, czyli możliwość realizacji wspomnianego wyżej „jak być powinno” w praktyce, czyli w wykonaniu. Spotkanie tych dwóch zjawisk powinno skutkować wydarzeniem. Przedrostek wy- można tutaj rozumieć jako wydobywanie z artysty, wykonawcy tego, czym jest obdarzony. Oby był to talent.

O tym, „jak być powinno”, można przeczytać w mądrych książkach. Na przykład w najstarszym zachowanym źródle wiedzy o muzyce indyjskiej pod nazwą *Samaweda*. Jest to weda złożona z pieśni – zbiór wierszy przeznaczonych do śpiewu, autorstwa różnych osób. Lub zagłębić się w traktacie Bharata pod tytułem *Natya Sastra* o muzyce, dramacie, teatrze, po-

etyce i metryce. Pełny tytuł wspomnianego wyżej traktatu brzmi: *Bharata Natya Sastra*. Można też sięgnąć po *Dzieje muzyki* Bogusława Schaeffera, by się dowiedzieć, że muzyka indyjska była uważana za narodową świętość strzeżoną przez kapłanów przed profanacją, bo miała pozostać znana nielicznym, wewnątrz szkoły. Bardziej zainteresowani odnajdą w mądrych książkach wiedzę tak zwaną fachową. Dowiedzą się, jaki jest pełny artystyczny system dźwiękowy, system rytmiczny muzyki indyjskiej.

O to, „jak by być mogło”, pytam Michała Rudasia, wykonawcę muzyki indyjskiej, absolwenta Szkoły Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina przy ulicy Bednarskiej w Warszawie (Wydział Wokalny, sekcja piosenki) oraz absolwenta Wydziału Pedagogicznego na Uniwersytecie Warszawskim, który pozwolił mi się ze sobą spotkać we Wrocławiu po próbach w Teatrze Pieśń Kozła, gdzie obecnie gra w spektaklach *Wyspa* i *Return to*

The Voice, na kilka godzin przed wylotem do Rzymu, gdzie zagra w musicalu *La Vita e Sogno* opartym na sztuce Calderóna de la Barca.

*

BO: Przed podjęciem próby odpowiedzi na pytanie o ezoteryczny charakter muzyki indyjskiej proszę powiedzieć: jakie były pana początki z tą muzyką?

MR: Nie pamiętam dokładnie, kiedy – byłem nastolatkiem, miałem nie więcej jak czternaście czy piętnaście lat. Nie pamiętam też jakiejś konkretnej sytuacji, kiedy po raz pierwszy usłyszałem muzykę indyjską. Moje ówczesne poszukiwania nie były związane tylko i wyłącznie z muzyką, były to poszukiwania związane z dorastaniem i w jakimś sensie próbą określenia samego siebie w sferze duchowej, kształtowaniem poglądu na świat. Dopiero teraz, z perspektywy czasu, mogę powiedzieć, że ówczesne doświadczenia związane z muzyką indyjską stały się w pewnym sensie paradygmatem mojej obecnej działalności artystycznej.

BO: Z tego, co pan mówi, wynika, że pamięć dzieciństwa czy wieku dojrzewania często przekształca się w archetyp, pewnego rodzaju wykładnię tego, co potem. Więc co było potem?

MR: Dokładnie tak było. Muzyka indyjska podążała za mną, a ja za nią. Stąd też zaraz po ukończeniu szkoły muzycznej wyjechałem do Indii. Była to moja pierwsza z około dziesięciu podróży do Indii. Na miejscu pragnąłem nauczyć się jak najwięcej i zapamiętać jak najlepiej, bo przecież to umiemy, co pamiętamy. Chciałem się rozwijać. W Indiach uczyłem się klasycznego śpiewu indyjskiego u mistrza hinduskiej ragi Anupa Misry i uczestniczyłem w spotkaniach muzyków. Muszę przyznać, że niewiele wówczas potrafiłem, ale miałem szczęście, ponieważ moje wykonania muzyki indyjskiej spotkały się z bardzo pozytywnym

przyjęciem i zachętą do dalszego rozwoju. Wiedziałem, że pragnę kontynuować rozwój w tym kierunku, zatem zasadne wydało mi się zgłębienie podbudowy teoretycznej.

BO: Tak, każda wiedza jest wiedzą o czymś. „Jak być powinno” z muzyką indyjską? Proszę podzielić się z czytelnikami teorią, zasadami.

MR: Ogólnie rzecz ujmując, istnieje powszechnie przyjęty podział na muzykę Indii południowych – *carnatic* i Indii północnych – *hindustani*. Różnią się one przede wszystkim stosowanymi instrumentami, stylem wokalnym oraz warto podkreślić, że styl hindustani ma wiele wpływów perskich i arabskich. Ogólnie klasyczna muzyka indyjska oparta jest na zasadzie modalnej, jednogłosowej, a pojęcia charakterystyczne dla muzyki europejskiej, takie jak polifonia czy harmonia, są w muzyce indyjskiej nieznane. Pełny artystyczny system dźwiękowy ustalili się około roku 500. Zgodnie z tym systemem oktawa została podzielona na 22 *śruti*, a melodie buduje się według 7-, 6- lub 5-stopniowej skali diatonicznej. Bazę dla melodii stanowią skale podstawowe zwane *murchanas*. Obok skal wyróżnić należy to, co zwykle najczęściej kojarzy nam się z muzyką indyjską, a mianowicie model melodyczny, czyli ragi, oraz schematy rytmiczne, czyli tale.

BO: Wykonuje pan muzykę indyjską, uczestniczy w różnych projektach, ostatnio nawiązał pan współpracę z Healing Incantation. Pana dyskografia obejmuje między innymi debiutancką płytę *Shuruvath* wydaną w 2009 roku oraz *Changing* z roku 2013. W jaki sposób przejawia się pana propozycja, „jak by być mogło” w muzyce indyjskiej?

MR: Tak... na szczęście w filozofii sztuki indyjskiej nie chodzi wyłącznie o intelekt i wiedzę, ale przede wszystkim o doznanie czegoś, co nazywa się *rasa*. Można to porównać do grec-

kiego *katharsis*. W muzyce indyjskiej chodzi o przeżycie czegoś szczególnego. W Indiach, co warto podkreślić, koncerty klasycznej muzyki indyjskiej nie są wykonywane w „filharmoniach” w europejskim rozumieniu tego słowa. Przeciwnie, wykonywane są w plenerze, gdzie każdy może przyjść i posłuchać. I nieważne, czy słuchacz rozumie strukturę utworu, czy nie. Chodzi przecież o przeżycie, o *rasa*. To mnie najbardziej ujmuje w muzyce indyjskiej i to proponuję moim słuchaczom.

BO: Modele melodyczne muzyki indyjskiej, czyli ragi, stanowią najbardziej znany nam, Europejczykom, element muzyki indyjskiej i najczęściej są przez pana wykonywane. Proszę opowiedzieć o ragach.

MR: Wydaje mi się, że należałoby zacząć od próby zdefiniowania, czym jest *raga*. Mówię o próbie, ponieważ definicji jest wiele i żadna mi się do końca nie podoba. Ragę można zdefiniować na kilka sposobów, można powiedzieć, że *raga* to jest melodia, a z drugiej strony, że jest to utwór muzyczny, skala muzyczna. *Raga* jest systemem wybranych dźwięków, na bazie których tworzone są utwory muzyczne. Systemów jest bardzo dużo. Dzielą się na dziesięć rodzin. Istnieje też podział według pór dnia, mamy więc ragi poranne, popołudniowe, wieczorne i nocne. I choć wykonywanie rag w określonych porach dnia nie jest aż tak obowiązkowe w praktyce koncertowej, to warto jednak trzymać się zasad, bo przecież ragi mają wpływać na stan naszego ducha, wprowadzać słuchaczy w odpowiedni nastrój, mają skutkować *rasa*. *Raga* zaczyna się bez tempa, wstępem o nazwie *alap* wprowadzającym w nastrój ragi. Nie jest to jeszcze kompozycja, brak tutaj rytmu i konkretnej melodii, ale ten wstęp może być bardzo długi, może stanowić połowę całego utworu, który z kolei

trwa często przynajmniej godzinę. Następnie rozpoczyna się część kompozycyjna w wolnym lub umiarkowanym tempie – o nazwie *gat* w przypadku ragi instrumentalnej lub *bandish*, gdy jest to raga wokalna z tekstem. Końcowa część ragi jest wykonywana w bardzo szybkim tempie. *Raga* jest pełna improwizacji i wariacji na tematy w niej zawarte, a jej końcowa część jest często mistrzowskim popisem umiejętności instrumentalnych i wokalnych muzyków w bardzo szybkim tempie, co sprawia, że *raga* na pewno nie jest jednostajna i nudna. Zdarza się, że na moich koncertach wśród widzów są Hindusi. Często mogę usłyszeć, że są poruszeni, czasami zdziwieni i zaskoczeni, że tutaj ktoś wykonuje ich muzykę. Doceniają też poziom wykonawczy. Ja oczywiście nie mogę się równać z mistrzami indyjskimi, nawet gdybym miał taką ambicję, to uważam, że byłoby to po prostu nieprawdziwe. Nie jest to moja kultura, w której byłem wychowany. Sztuka Indii jest mi bliska, inspiruje mnie do tworzenia swojego języka artystycznego. Wykonuję muzykę indyjską tak, jak ją czuję, tak, jak podpowiadają mi to emocje.

BO: Podsumujmy zatem naszą rozmowę, wracając do początkowego pytania o ezoteryczny charakter muzyki indyjskiej.

MR: Muzyka indyjska jest dla każdego, kto zechce się z nią spotkać i posłuchać jej. W spotkaniu ze sztuką musi się przecież coś wydarzyć. Przeżycie emocjonalne, *katharsis* jest dane wszystkim. Natomiast obszar wiedzy teoretycznej, znany nielicznym, może spotęgować zrozumienie i docenienie kunsztu wykonawczego i jest to tak oczywisty fakt, jak to, że groszek jest zielony, a kanarek żółty.

BO: Dziękuję za rozmowę. Była dla mnie wydarzeniem.

Leszek Kazimierski

PIOSENKA POLSKO-ROSYJSKA



Związki między Polską a Rosją w sferze muzycznej istnieją i mają określony charakter. Można spokojnie rzec, że kultury polska i rosyjska w zakresie piosenki wzajemnie się przenikają i mają na siebie wpływ. Pomimo czasem niezbyt korzystnych stereotypów, jakie w Polsce istnieją na temat Rosji, Rosjan i rosyjskiej kultury, oddziaływanie muzyki i piosenki rosyjskiej na polską estradę jest dość duże. I nie tylko na estradę, a nawet na poszczególnych ludzi, którzy choć na co dzień nie określiliby się bynajmniej znawcami i amatorami rosyjskiej kultury, to mimo tego w określonych sytuacjach lubią sobie posłuchać rosyjskiej piosenki, a czasem nawet ją zaśpiewać. Zwłaszcza na różnorodnych towarzyskich imprezach okolicznościowych.

Czasami, nucąc jakąś piosenkę, nawet nie mamy świadomości, że jest to rosyjska melodia zaanektowana przez polskiego wykonawcę... Ale podobna sytuacja jest też w Rosji, o czym już za chwilę będzie nieco szerzej napisane.

PIOSENKA POLSKA W ROSJI

Piosenka polska w Rosji, a wcześniej w jeszcze w Związku Radzieckim, była i jest obecna w sposób szczególny. Choć nie ma w tej chwili zbyt wielu znanych i popularnych w Rosji polskich wykonawców, a i polskich piosenek nie ma zbyt wiele w radiu, czy telewizji, to nie o ilość, a o jakość tu chodzi. Polska muzyka i polscy piosenkarze cieszą się w Rosji niezwykle wysoką estymą i olbrzymim uznaniem za wysoki poziom artystyczny. Rosjanie bardzo sobie cenią polskie piosenki, choć w świadomości przeciętnego mieszkańca Rosji częściej goszczą utwory i wykonawcy sprzed lat, jeszcze z czasów ZSRR.

Do niekwestionowanych liderów polskiej estrady należą wśród Rosjan przede wszystkim, dobrze pamiętani do dzisiaj: Anna German, Maryla Rodowicz i Czerwone Gitary. Stosunkowo dużą popularnością cieszy się też w Rosji grupa Józefa Skrzeka SBB, czyli Silesian Blues

Band. Tematem na osobne opracowanie jest niezwykle pozytywny stosunek rosyjskiego odbiorcy do polskiej muzyki jazzowej, która jest tu wręcz kultowa.

Ostatnio można znaleźć też parę wzmianek o współczesnych polskich piosenkarzach, takich jak Sylwia Grzeszczak, kojarzona głównie za jej wykonania covera rosyjskiego utworu Bianki *Ja za toboj w pieriod na woschod*, czy Edyta Górniak, znana w Rosji dzięki udziałowi w musicalu *Metro* Janusza Józefowicza, który był wielokrotnie wystawiany po rosyjsku z udziałem rosyjskich artystów.

Co ciekawe, piosenka Ryszarda Ulickiego i Janusza Laskowskiego pod tytułem *Kolorowe jarmarki*, którą wykonywała między innymi Maryla Rodowicz, w tym i po rosyjsku, w Rosji kojarzona jest głównie z Walerijem Leontjewem, któremu powszechnie przypisuje się autorstwo tego utworu. Rodowicz jest w Rosji chyba najbardziej znaną ze współcześnie żyjących polskich piosenkarek. Od czasu do czasu pojawia się tutaj na różnych scenach, śpiewając po rosyjsku *Kolorowe jarmarki* (w tym razem ze wspomnianym wyżej Leontjewem) i *Wsiąść do pociągu byle jakiego*, która jest przez wielu uważana wręcz za rosyjską piosenkę:

*I
В мир мой нагрянула осень,
Времени грусная вежа,
И мне хочется всё бросить,
И сесть в поезд и уехать.
Вдаль пусть в окне убегают
Жёлто - багровые кроны,
Пусть обо мне все забывают,
И не звонят мне телефоны!*

*Ref.
Сядь в любой поезд,
Будь ты, как ветер,
И не заботься ты о билете,
Листик зелёный зажми ты в ладони
Прошлое больше тебя не догонит!*

*II
Будет покинуть мне жаль
Эти бокалы и блюда.
И обернусь я на прощанье,
Чтоб уже больше не вернуться
Я все часы потеряю,
Благословлю ту пропажу,
Только когда же - не знаю,
В путь я пускаться отважусь?*

*Ref.
Сядь в любой поезд...
(tl. na język rosyjski Igor Kochanowski)*

PIOSENKA ROSYJSKA W POLSCE

Rosyjska piosenka w Polsce ma się dużo lepiej niż polska w Rosji. Dużo więcej utworów jest znanych i śpiewanych po dziś dzień, choć i tak to, co znamy powszechnie w Polsce, to tylko wierzchołek góry lodowej tego, czym tak naprawdę jest rosyjska estrada.

Do kanonu rosyjskich (radzieckich) wykonawców na pewno można w Polsce zaliczyć Ałłę Pugaczową z jej przebojami *Arlekino* i *Milion ałych roz*, choć wielu Polaków nie potrafi już zanucić samodzielnie tych melodii, wiedząc jednocześnie, że Pugaczowa jest wielka. Z bar-dziej współczesnych rosyjskich szlagierów za-domowionych na dobre w Polsce z pewnością można wymienić *Bielyje rozy*. Niemniej jednak już niewielu Polaków kojarzy, że wykonywał ten przebój zespół Łaskawaj Maj z Jurijem Szatunowem. Co niezwykle ciekawe, bardzo dobrze znanym w Polsce, a kompletnie nieznanym w Rosji utworem są *Kanikuły* niszowej rosyjskiej grupy BUM.

Zdecydowanie najciekawszym zagadnieniem są poetyckie i wysokiej jakości polskie adaptacje rosyjskich bardów, a zwłaszcza Bułata Okudżawy i Włodzimierza Wysockiego. Wiele z ich utworów doczekało się naprawdę dobrych tłumaczeń wykonanych przez najlepszych polskich tłumaczy-poetów oraz

doskonałych polskich interpretacji znakomitych polskich aktorów-piosenkarzy, jak chociażby Gustawa Lutkiewicza, Edmunda Fettinga, Sławy Przybylskiej czy Wojciecha Młynarskiego. Obecnie piosenki Okudźawy i Wysockiego wykonywane są przez wielu współczesnych polskich wykonawców, tak po polsku, jak i po rosyjsku. Organizowane są też w Polsce tematyczne festiwale poświęcone twórczości tych wielkich rosyjskich pieśniarzy-poetów.

Twórczość Wysockiego wywarła też niesamowite wrażenie na Jacku Kaczmarskim, który nie ukrywał, że wiele ze swoich utworów napisał pod wpływem tego rosyjskiego barda. Sam Kaczmarski wielokrotnie podkreślał, że charyzma Wysockiego jest tym czymś, co on sam chciałby naśladować w swoich piosenkach. Tym bardziej, że Kaczmarski miał możliwość osobistego poznania się z Wysockim podczas przyjęcia, na które młodego Jacka zabrali jego rodzice. Do najbardziej znanych inspiracji Wysockim w twórczości Kaczmarskiego można zaliczyć: *Oblawę*, *Ze sceny*, *Czołg*, *Nie lubię*, *Koń wyścigowy* oraz oczywiście swoiste apogeum inspiracji Rosjaninem, czyli *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*. Ten ostatni utwór jest jedną z najlepszych analiz ZSRR, podzielonego na kręgi jak w piekle Dantego. Kaczmarski w swoich wykonaniach starał się nawet naśladować charakterystyczny ochrypły głos Wysockiego, co z pewnością mocno nadwężyło jego krtań (zmarł na raka krtani).

DISCO RUSSO

Już zupełnie odrębną, ale jakże interesującą historią, są rosyjskie ślady w muzyce z gatunku disco polo. Wielu polskich wykonawców po prostu ściągnęło rosyjskie przeboje, często nie siląc się zbyt na podanie informacji o faktycznych autorach muzyki i tekstów, które częstokroć były niezręcznie tylko przetłumaczone na język polski. Do najbardziej jaskrawych

przykładów tego trendu można zaliczyć między innymi Kisa Lecha Stawskiego oraz grupę Imperium z utworem Nataszy Koroliowej *Żółte tulipany*. Rzadko który z wielbicieli disco polo zdaje sobie sprawę, że słuchając tego i innych utworów, tak naprawdę słucha znanego rosyjskiego przeboju. Poniżej można porównać oryginał wraz z polskim tłumaczeniem, które, niestety, zbyt ambitne nie jest w porównaniu z tekstem źródłowym (szczerze mówiąc, też niezbyt wysokich lotów, ale bijącym na głowę polotem wariant polski).

Oryginał:

Жёлтые тюльпаны (Natasza Koroliowa)

I

*Высохли фонтаны, лето кончилось нежданно,
Жёлтые тюльпаны ты мне дарить, как ни странно.
Знаешь ты сам,
как жесток этот прозрачный намёк,
Жёлтые тюльпаны.*

Ref.

*Жёлтые тюльпаны, вестники разлуки,
Цвета запоздалой утренней звезды.
Жёлтые тюльпаны помнят твои руки,
Помнят твои губы строгие цветы.*

II

*Ты уедешь скоро, опустеет шумный город,
После нашей ссоры, может, прав ты, я не спорю,
В том, что разбились мечты не виноваты цветы,
Желтые тюльпаны о-о-о желтые тюльпаны.*

Ref.

Жёлтые тюльпаны...

Wariant polski:

Żółte tulipany (Kis Lech Stawski, Imperium)

I

*Spójrz, dzień w oddali właśnie kończy się, kochana.
Żółte tulipany ty mi dajesz roześmiana.
Mówisz, że tak musi być i nie chcesz ode mnie nic.
Żółte tulipany...*

Ref.

*Żółte tulipany, zwiastuny rozstania.
Chcę, byś mi je dała,
Lecz nie mówią nic.*

II

*Odjechałaś mała; zostawiłaś tulipany.
Po naszej miłości zostały mi tylko rany.
Czemu więc tak musi być?
Nie powiedziałaś mi nic.
Żółte tulipany...*

Ref.

*Żółte tulipany...
(tł. na język polski W. Marczak)*

Przykładów na zapożyczenia z rosyjskiej sceny pop i dance można by mnożyć, a do najbardziej aktywnych „polonizatorów” rosyjskich przebojów można zaliczyć z pewnością grupę Akcent, która ma na swym koncju dobrych kilka coverów, o których słuchacze niekoniecznie wiedzą, że są coverami.

Czerpanie inspiracji czy też import cudzych utworów nie jest niczym złym, pod warunkiem, że wskazuje się oryginalnych autorów oraz uzyskuje się od nich zgodę na wydawanie nagrań z utworów stanowiących ich własność intelektualną. W przeciwnym wypadku jest to zwyczajny plagiat.

Bartłomiej Grzegorz Sala

PUŁAWSKY CHŁOPCY



W Trzeciej Rzeczypospolitej, obarczonej od swych narodzin kompleksem wcześniejszego półwiecza zależności od Moskwy, wszystko, co miało jakikolwiek związek z Rosją, stało się niejako z definicji podejrzane, choćby nawet wynikało z najczystszych patriotycznych pobudek. Efekt jest taki, że w podręcznikach, na których przyszło się wychowywać kolejnym pokoleniom, można odnaleźć jedynie lakoniczne wspomnienie o Korpusach Polskich, a o Legionie Puławskim wręcz jednozdaniowe wzmianki, z których można dowiedzieć się tylko jednego: że był... Warto się jednak zadumać nad bezspornym dorobkiem wszystkich polskich formacji wojskowych I wojny światowej, z których każda zapisała wspaniałe karty patriotyzmu, oddania i poświęcenia.

Pośród nich palma pierwszeństwa w oczywisty sposób należy się Legionom Polskim Józefa Piłsudskiego, albowiem tworzyły one epopeję nie tylko najbardziej romantyczną, ale też

najbardziej przemyślaną, zaś kolejne odsłony działalności Komendanta – od I Kompanii Kadrowej przez boje samych Legionów z Rosjanami, współpracę z Niemcami i kryzys przysięgowy po antyniemiecki zryw Polskiej Organizacji Wojskowej – uczyły Polaków u kresu niewoli samodzielnego myślenia i działania, dostosowanego do zmieniających się wydarzeń. Dodajmy do tego zaskakująco olbrzymie rzesze artystów, poetów, malarzy i muzyków garnących się pod sztandary legendarnego „Ziuka”, aby oddać także wkład jego żołnierzy w polską kulturę, który świecił jasnym blaskiem już na pobojuwiskach Wielkiej Wojny...

Z kolei formacje polskie u boku Francji – od Legionu Bajońskiego po armię generała Józefa Hallera – nauczyły Polaków cierpliwości i wytrwałości. A przy okazji nieświadomie przygotowały ich na kolejny światowy konflikt, kiedy to po traumie klęski wrześniowej na emigracji odradzać się będzie z dala od domu polskie wojsko, zrazu u boku tej samej Francji. Zaś

pamięć o błękitnych mundurach zrodzi tak potrzebną determinację i wlewać będzie w lechickie dusze nadzieję...

Natomiast wspomnienie Legionu Puławskiego, Korpusów Polskich oraz powstających na Syberii, w Odessie i Murmańsku dywizji zagrzewało pewnie niejednego żołnierza z armii najpierw generała Władysława Andersa (biorącego onegdaj udział w formowaniu I Korpusu), a później generała Zygmunta Berlinga (zresztą dawnego legionisty Piłsudskiego). Kto wie, może przygarnięty przez andersowców pośród stepów Iranu legendarny niedźwiedz Wojtek w pamięci niektórych miał być następcą murmańskiej Baśki...? I choć przez przeszło dwadzieścia lat oddzielających światowe wojny wiele się na Wschodzie zmieniło, to niektóre rzeczy zmieniać się nie chciały: władze nowego rosyjskojęzycznego imperium wciąż po dawnemu nie ufały Polakom, czego doświadczyć miała „pierwsza” armia polska w Związku Radzieckim, wyprowadzona w końcu do Iranu. A jej następcy – berlingowcy – wykrwawiają się srodze w drodze do Polski, tak jak to „od zawsze” w wątpliwej myśli wschodnich sztabów bywało...

Dorobek Legionu Puławskiego i jego kolejnych wcieleń nie ograniczał się jednak tylko do dawania później – niekiedy złudnej – nadziei na „nie ludzką ziemi”. Jeśli bowiem wspomnieliśmy o podążających za Piłsudskim malarzach i poetach, to oddziałom Witolda Ostoi-Zagórskiego oddać musimy niebywały wkład w żołnierską muzykę, tak bardzo kochaną przez II Rzeczpospolitą, generację II wojny światowej i co najmniej kilka powojennych pokoleń. Być może legionieści Piłsudskiego ułożyli nawet więcej wojskowych nut, adaptując i parafrazując na swoje potrzeby także *Mazurka Dąbrowskiego* czy formułę kolędy, jednak w Legionie Puławskim żołnierska muzyka stała się zjawiskiem absolutnie wyjątkowym. I gdy legionieści z Puław i Lublina ruszali do boju ze zniechęconym prusactwem,

Mścisław Butkiewicz zagrzewał ich słowami podniosłej *Pieśni drużyn ochotniczych z roku 1915*:

*Legionieści, bracia mili,
Co za cisza tam?
By nie zaznać tęsknej chwili,
Piosnkę dla was mam.
Dla tej ziemi obiecanej
Nasza wszystkich krew...
Dla niej jednej, ukochanej,
Będzie i ten śpiew.*

*Jeszcze Polska nie umarła,
Wstaje z ciężkich snów...
By się pamięć nie zatarła,
Czynów czeka znów.
Więc stajemy do apelu
Na usługi jej.
Niech usłyszą na Wawelu
Słowa piosnki tej.*

*Niemiec był upiorem świata
Długi szereg lat.
Polak z Niemcem się nie zbrata,
Póki światem świat!
Bo on chciwy naszej ziemi,
Duchem złym jej był,
Deptal ją nogami swemi
I krew polską pił.*

*Za to życie w błędnym kole
Bratnie kule w nas.
Za te krzywdy, za te bole
Czas zapłacić, czas!
Z ziemi dziadów wywłaszczenie,
Dzieci – sierot lzy,
Niewiast naszych poħanbienie
Pomścić musimy my!*

*Ten rachunek krwi skreślony
W sercu Polski tkwi
I nie będzie załatwiony,
Chyba morzem krwi!
Na piekielne zatracenie
Tych krzyżackich dusz*

*Ofiaruję życie, mienie,
Byle skończyć już!*

*Miną lata i wiek minie,
Blizny zatrze czas...
Krew nie darmo nasza płynie,
Bo odkupi nas.
Wszyscy, choć do ostatniego,
Chcemy w polu lec...
Ach, dla szczęścia, dla Twojego,
Polsko, o tym wiedz!*

Ale przede wszystkim Legion Puławski wprowadził do polskiej tradycji wojskowej, zwłaszcza kawaleryjskiej, to, co stanie się w przyszłości jej specyfiką: najpierw śpiewane tumbaryjki, a później powstałe z nich żurawiejki. Czumbarykami nazywano od koni Kozaków Syberyjskich rosyjskich pospolitaków, a stąd właśnie wywodziło się rytmiczne „tumba ryja”. Dowcipne tumbaryjki były w armii rosyjskiej niezwykle popularne, zaś słabość do nich przeniknęła i do formowanych pod auspicjami Gorczyńskiego w Krępie i Ksawerowie polskich szwadronów jazdy. W ustach tych właśnie ułanów zabrzmiała u progu 1915 roku pierwsza polska tumbaryjka:

*Podobno już dawno, od ośmiu miesięcy,
Gdzieś się wojna toczy – bodaj, czy nie więcej.
Tumba – tumba – tumba ryja
Tumba – tumba – tumba – uha – ha.
Na letnim mieszkaniu, my w Ksawerowie,
A cała ta wojna zawracanie w głowie.
Tumba – tumba – tumba ryja
tumba – tumba – tumba – uha – ha.*

Tumbaryjki śpiewali chętnie żołnierze, jednak oficerowie rosyjscy, a później i polscy, zakosztowali zwłaszcza w żurawiejkach („żurawiami” nazywano potocznie podchorążych carskiej armii). Krótka i dowcipna, a nierzadko rubaszna forma przypadła z czasem do gustu także ich podkomendnym, wypierając z wolna tumbaryjki. Właśnie ta formuła podbiła serca polskich ułanów i na dobre gościła w obyca-

jowości kawalerzystów II Rzeczypospolitej, stając się niemal ich symbolem. Zrazu wszystkie żurawiejki kończyły się refrenem:

*No bo żołnierzyki, -rzyki, -rzyki
To chłopaki zuchy są*

Kiedy zaś na Warszawę ciągnęły wojska republikańskiej, bolszewickiej Rosji, które rozprawiły się już z dawnymi carskimi zwierzchnikami Legionu Puławskiego, upowszechnił się refren nowy, bardziej bojowy:

*Lance do boju, szable w dłoń
Bolszewika goń, goń, goń...*

Towarzyszyły one głównie żołnierskim zabawom i libacjom, ale też niektórym uroczystościom. Każdy pułk posiadał swoją własną żurawiejkę (nieraz po kilka), która stawała się jego własnym hymnem i zawołaniem. W owych krótkich, dwuwierszowych przyśpiewkach recenzowano to, z czym dana jednostka się kojarzyła, czym słynęła. Były więc żurawiejki wyjątkowo bojowe, jak ta, która towarzyszyła 12 Pułkowi Ułanów Podolskich:

*Po majątki na Podole
Pułk dwunasty rusza w pole.*

Były też takie, które w inny sposób zaświadczały na przykład o wojennych wyczynach 14 Pułku Ułanów Jazłowieckich:

*Pułk czternasty spod Odessy
Przywiózł rubli pełne kiesy.*

Podobnie wychwalano wspomnianą jednostkę z Krzemieńca:

*Wśród ułanów z całej Polski
Nie ma Pułku nad Podolski.*

19 Pułk Ułanów Wołyńskich szczycił się innymi sukcesami, nie mniej dla żołnierzy istotnymi:

*Obmacują Sońki, Nastki,
To ulani z Dziewiętnastki.*

Albowiem – jako się rzekło – żurawiejki były pełne bojowego żaru i wojennego samochwalstwa, ale bywały także rubaszne i wychwalające inne aspekty żołnierskiej przygody. Wszak:

*Po pijaństwie leży w rowie,
To jest Piąty Pułk w Tarnowie,*

zaś

*Kto w Suwałkach robi dzieci?
Szwoleżerów to Pułk Trzeci.*

Choć niezawodna w takich przypadkach złośliwość kazała śpiewać i o wątpliwej urodzie wojaków z 3 Pułku Strzelców Konnych:

*Kawał dupy zamiast pyska,
To są strzelcy z Wołkowyska.*

Żurawiejki cytować można w nieskończoność, podobnie jak w nieskończoność można powtarzać zaświadczenia o ułańskiej fantazji anegdoty, których najwdzięczniejszym obiektem był naturalnie generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski – niezapomniany adiutant Marszałka. Bo dawny świat szwoleżerów i kawalerzystów pełen był takich barwnych ele-

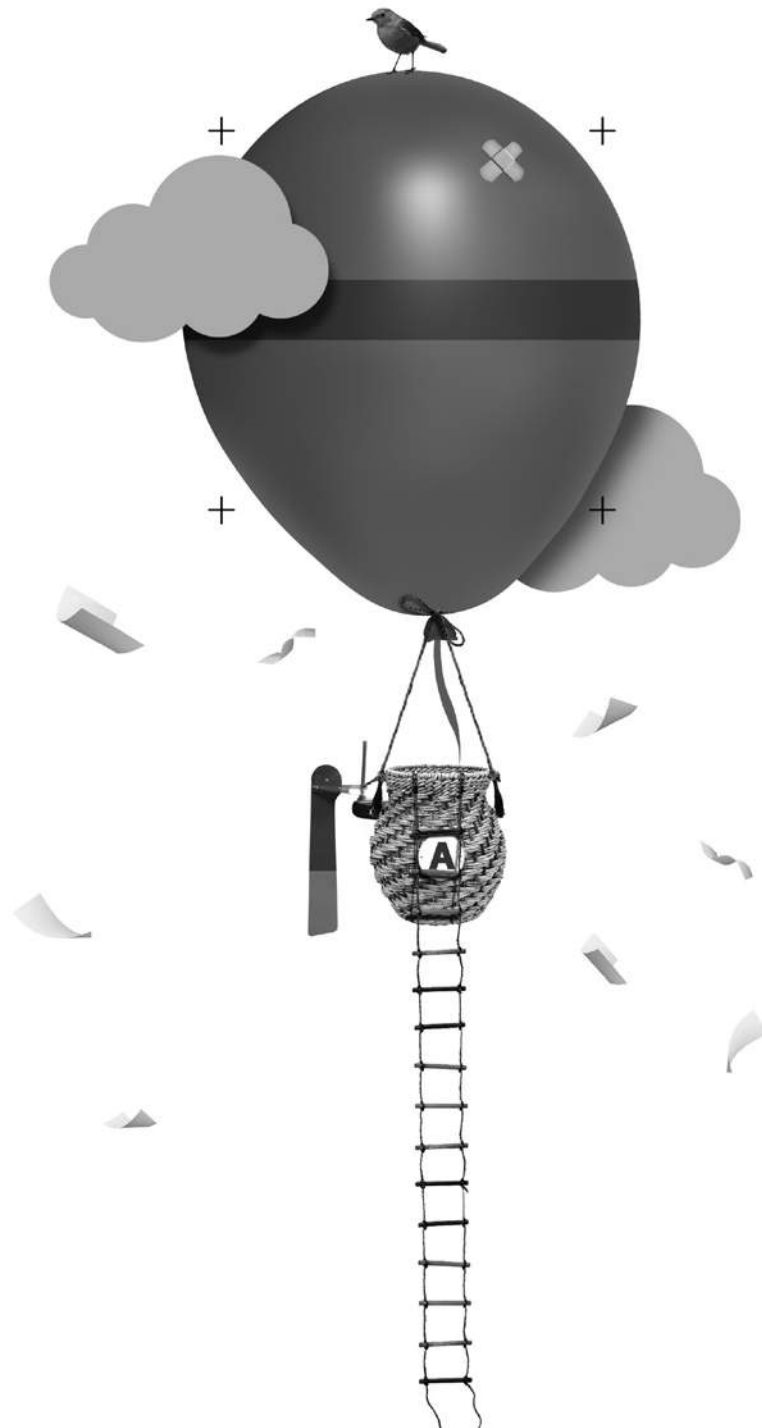
mentów, które nadawały szczególnego smaku ułańskiej przygodzie... Jednym z nich była właśnie żwawa żurawiejka, swoisty symbol II Rzeczypospolitej, nieznan z innych europejskich armii, którą polskiej tradycji dali formujący się na Lubelszczyźnie legionieści. Być może właśnie zapożyczona od Rosjan formuła przyśpiewki jest najbardziej charakterystycznym i trwałym dorobkiem Legionu Puławskiego. Legionu, który ożywiony grunwaldzkim duchem ruszał w 1914/1915 roku na niemieckiego zaborcę. Legionu, któremu siłę dawały cienie wieków snujące się po parkowym założeniu w Puławach i zielone wzgórze ziemi lubelskiej, oplecionej nurtami Wisły i Bugu, nasyconej życiodajnymi wodami mineralnymi Nałęczowa, wspomnienia o królewskiej i hetmańskiej chwale Lublina i Zamościa. Legionu, który zapoczątkował żołnierską epopeję sięgającą Murmańska, Syberii i Odessy. Legionu, który został niemal całkowicie zapomniany. I jak krętymi i zawiłymi ścieżkami chadzała polska polityka doby światowych konfliktów, jak pełne oddania i woli walki były zastępy Witolda Ostoi-Gorczyńskiego, jak żwawa dawna żurawiejka, tak niechaj pamięć o wszelkich bojowych czynach i żołnierskich losach trwa wbrew modom, bieżącym politycznym interesom i mimo – często zasadnej – krytyki nietrafionych poczynań zawiadujących nimi decydentów!



3.
POECI PIOSENKI

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Powtarzamy to zawsze: piosenka jest sumą. Sama melodia piosenką nie jest, sam tekst – też. Człowiek na estradzie czy scenie jest tylko dopełnieniem, życiem owej synkretycznej całości, ale bez pozostałych składników o piosence mówić powinien z cicha (oczywiście można ograniczyć muzyczność do samego rytmu, ale czy rap na pewno jest piosenką, a nie samodzielnym rodzajem scenicznej ekspresji?).

Dlatego też z pewną obawą rozpoczęliśmy przed kilku laty prezentację „Poetów piosenki”. Wiemy bowiem, że ograniczenie się tylko do jednej części składowej zjawiska niesie niebezpieczeństwo odarcia piosenki z wielobarwnej różnorodności, zmniejsza oddziaływanie na zmysły *etc.* Wiemy też, że teksty przeznaczone do śpiewania nie zawsze bronią się w konfrontacji z tak zwaną prawdziwą poezją. Wiemy, że techniki pisarskie dotyczące wiersza i tekstu piosenki – bywają odmienne, choćby z uwagi na nieubłagane działanie czasu...

A jednak wiemy też, że słowo we współczesnej piosence przestaje znaczyć tyle, ile powinno. Zastępuje je szablon i schemat, czasem onomatopeja. Śpiewaniu bliżej do wokalizy niż recytacji. Postanowiliśmy więc szukać autorów tekstów wyrastających (albo chociaż wykraczających) poza codzienną dziś piosenkarską „produkcję”. Śledzimy rodzimy ruch śpiewaczy także pod kątem obecności w tekstach – poezji.

„Piosenka” po kilku latach jest swoistą i jedyną antologią tekstów śpiewanych. Daliśmy (łącznie z tym wydaniem) 35 prezentacji autorskich. Staramy się wybierać teksty charakterystyczne dla wyobraźni i języka autorów. Poza czterema wyjątkami autorzy publikowanych tekstów są też ich interpretatorami. Prosimy więc ich nie tylko o próbki literackie, ale też o krótkie wypowiedzi tłumaczące twórcze intencje i przemyślenia. Mamy nadzieję, że to pomieszczenie autorskich ról przybliży naszym Czytelnikom wyjątkowość roli, jaką bardom naszym przypisujemy: jak być poetą?



Agnieszka Grochowicz

KILKA SŁÓW O MINIONYM SEZONIE

Mijający rok upłynął pod znakiem koncertów w różnych częściach Polski. W znakomitym towarzystwie Antoniego Dębskiego, Adama Niedzielina, Damiana Niewińskiego, Szymona Frankowskiego, Marka Olmy, Jarka Olszewskiego i Vitaliya Ivanova występowaliśmy z moimi piosenkami autorskimi, a przede wszystkim zaś z projektami „Osiecka-Krajewski-Grochowicz”, antywojennym „Dopóki Ziemia Kręci Się”, projektem „INSPIRACJE Lata 30.” oraz koncertem piosenek Wojciecha Młynarskiego zatytułowanym „Taka Piosenka Taka Ballada” (pierwotny tytuł „Truskawki w Milanówku”), który powstał na zamówienie Festiwalu Otwarte Ogrody w Milanówku. Wypowiadanie się o sprawach istotnych nie tylko własnym tekstem, ale także tekstem moich literackich autorytetów uważam za ożywcze i inspirujące. To także, a raczej przede wszystkim wielka Lekcja Słowa. Składałam również w ten sposób ukłon postaciom, które zainspirowały mnie do pisania – Agnieszce Osieckiej, Wojciechowi Młynarskiemu, Julianowi Tuwimowi i Marianowi Hemarowi. Miniony rok przyniósł mi także kilka tekstów piosenek, które są dla mnie ważną i osobistą wypowiedzią.

*

Zastanawiałam się, czy ta piosenka nie jest zbyt osobista, aby się nią dzielić z kimkolwiek. Z drugiej zaś strony, chyba po to także piszemy – aby skonfrontować siebie i słuchaczy z tematami nierzadko intymnymi, także na poziomie duchowym. No i dzięki Bogu, że w tej szczerości mamy pod ręką figury liść metafory.

śł. Agnieszka Grochowicz

DAJE MI WIERSZ

★ ★ ★

a kiedy proszę Boga o czułość
daje mi wiersz
bez zobowiązań
bez zbędnych pytań
„bierz jeśli chcesz”
weź go jak obłok nad twoim domem
serce nadzieją wiecznie zielone
na białe noce i ciemne dni
przedwczesny świt...

to trochę dziwne prosić o czułość
bo cóż to jest
iskierka ciepła
bukiecik fiołków
schronienie w deszcz
szansa by w końcu uciec od siebie
i choć na chwilę zagościć w niebie
w niebie na ziemi tym które jest jak dziurawa sieć

a kiedy proszę Boga o wiarę
daje mi czas
godzin i minut senne gęstwiny
przepastny las
poszukiwanie jest wielkim darem
znajdź swoją własną, szytą na miarę
jest nie ma zawsze bywa przyciasna
lecz twoja własna...

a kiedy proszę Boga o czułość zamyka drzwi
jest bardzo cicho
jest bardzo ciemno
połóż się śpij
jutro świat znowu stanie na głowie
a czułość... czułość? dam ci ją w SŁOWIE...

Coraz bardziej kuszą mnie piosenki z jakąś formą nadziei lub próbą (*sic!*) optymizmu w tle. Jednocześnie nie przestaje fascynować temat przemijania. Wydaje mi się, że w tej piosence te dwa tematy się spotykają. Apell zawarty w refrenie kieruję do Państwa i do siebie samej. Piosenka powędrowała do pana Jerzego Derfla.

sf. Agnieszka Grochowicz

KOLEJNY

★ ★ ★

kolejny dzień upływa i
pewne się znowu zdaje że
ten piękny walc na tysiąc pas
skończy się kiedyś także mnie
kolejny światły człowiek zgasł
i ciemniej mi i smutno mi
że nagle nie ma więcej szans
w śmiesznej ruletce naszych dni

lecz chociaż gwiazdy których blask
zadziwia i pociesza mnie
zgasły już dawno (właśnie tak)
i każde dziecko o tym wie
choć iskierce szczęścia w nas
nie zawsze się udaje tlić

spróbujmy żyć z czułością dla
tego, kim przyszło nam tu być

kolejny dzień i pewność że
świat jak się chwia tak chwieje się
lecz mimo to wciąż jesteś tu
nie jest więc tak do końca źle
ocean nieba drzewo ptak
co tu i tu u siebie jest
niewiele trzeba (właśnie tak)
w tym chyba tkwi ukryty sens

i chociaż często martwi że
ten najwspanialszy z wszystkich świat
niczego nie nauczył się
choć ma niezły багаż lat
choć wielki hałas małych spraw
nie zawsze nam pozwala śnić
spróbujmy żyć z czułością dla
tego kim przyszło nam tu być

JACEK KADIS

Późny debiut. Wśród znajomych mi twórców i wykonawców piosenki poetyckiej nie ma osoby, której debiut sceniczny odbył się w tak „podeszłym” wieku jak mój. Chociaż w czasach szkoły średniej brzdąkałem na gitarze przy ogniskach, a nawet grałem w zespole szkolnym, to jednak muzyka nie była dla mnie wtedy specjalnie ważną dziedziną życia. O pisaniu tekstów i układaniu piosenek w ogóle wtedy nie myślałem. Podobnie było ze śpiewaniem – uważałem, że jestem ostatnim człowiekiem na świecie, który mógłby śpiewać publicznie.

Pierwszy tekst napisałem na swoje 30. urodziny. Był to czas, kiedy dostałem od życia kilka mocnych, zasłużonych ciosów i nie byłem pewien, czy uda mi się z tego podnieść. Odkryłem wtedy, że pisanie sprawia mi pewną ulgę, wylewanie na papier bolączek i niepewności powodowało, że owe bolączki stawały się bardziej „oswojone”, a więc bliższe mi, bardziej przewidywalne i wcale nie takie straszne. Ta pierwsza piosenka spodobała mi się na tyle, że zacząłem pisać coraz bardziej regularnie. Zza szafy wygrzebałem zakurzoną gitarę marki Defil i układałem melodyjki do napisanych już tekstów.

Przez pierwsze cztery lata pisałem z myślą, że znajdzie się ktoś, kto moje piosenki będzie chciał śpiewać – niestety, nikt taki się nie napatoczył, więc musiałem to zrobić sam. Jako że nigdy wcześniej nie śpiewałem (nawet grając w zespołach weselno-dancingowych), więc efekt nie był zachęcający... Na pierwszy swój udział w festiwalu piosenki poetyckiej zdecydowałem się w wieku 34 lat. Był to konkurs podczas Biłgorajskich Spotkań z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską 2000. Ku mojemu zaskoczeniu zostałem przez jury zauważony i wyróżniony, co pozwoliło mi uwierzyć w jakąś tam namiastkę talentu.

W przekonaniu, że dla wielu P.T. Czytelników jestem wciąż anonimowy – dołączam do próbek swych tekstów skromną wizytówkę autora:

Jacek Kadis, mieszkaniec Kraśnika na Lubelszczyźnie. Animator kultury, współtwórca kabaretu „Mieszane Uczucia”, pomysłodawca, koordynator i współorganizator Cyklicznych Spotkań z Twórczością Bardów „BARDOGRAJKA” (czytaj w dziale „Trybuna”). Poeta, autor i kompozytor piosenek, bard. Wielokrotny uczestnik i laureat festiwali i konkursów piosenki poetyckiej.



śl. & muz. Jacek Kadis

ZAMIĄST MODLITWY

★ ★ ★

Ja prosić nie umiem, nie potrafię błagać
o szczęście, zdrowie, majątek.
I nie przywykłem padać na kolana,
gdy życie mi drogi poplącze.

Pod bramy niebieskie skarg nie zanoszę
na los mój nie zawsze beztroski
i nie ślę w górę żebraczych spojrzeń,
czekając za grzechy litości.

Już słyszę, jak mówią, że brak mi pokory
odpowiem – w sam raz mi jej dano,
bym wszystkim świętym nie zawracał głowy
istotą swą, istotą marną.

Wszak tyle ja znaczę w tym planie misternym,
co kropla wody w strumieniu,
Raz będąc na dnie, raz na powierzchni,
podążam ku przeznaczeniu.

I tylko czasem otulam się ciszą
i oczy przed światem zamykam,
i czoło chylę przed tajemnicą
– i taka to moja modlitwa.

sł. & muz. Jacek Kadis

ZROZUMIEM

★ ★ ★

Wyrywam czas z pośpiechu,
by duszy dać odetchnąć,
darować myślom szansę
i na papieru kartce
zostawić po nich cień.

Nie widzę w tym nic złego,
że rośnie wtedy ego,
że sam dla siebie jestem
nie tylko NIP i PESEL,
choć w sercu czuję, że...

że...
gdy kartki biel przestanie
być wstydem i wyzwaniem,
gdy sześciu strun milczenie
w codzienność się zamieni,
nie skończy się mój świat.

Lecz gdy przestanę słyszeć,
co mówi do mnie cisza,
i sensu nie odczytam
bez drogowskazów liter,
zrozumiem – płomień zgaśl...

Wytrychem z kawy czarnej
snom noce czasem kradnę.
I wierszem się rozgrzeszam
przed prozą, która pierwsza
o świcie staje w drzwiach.

A gdy powszedniość zdarzeń
za grzech żałować każe,
pokutą mi się stanie
zmęczone dniem pytanie,
czy grzech był grzechu wart...

lecz...
gdy kartki biel przestanie...

sł. & muz. Jacek Kadis

PÓKI ŻYJE „MY” ...

★ ★ ★

Wysycha nurt najwierniejszej z rzek,
muli go czas,
wyraźniej już drugi brzeg,
kurczy się dal,
horyzontem skreślony kres
powszednich spraw
zwiastuje wiatr.

Zanurzyć się w najwierniejszej z rzek
niepewny krok,
prędzej znajdę się na dnie,
nim zmoczę skroń,
kiedy rzucę się pod prąd
powstrzymać czas,
nie pierwszy raz,
lecz...

Póki w łóżku dwie poduszki
jedną kołdrą pogodzone,
póki w nocy błyszczą oczy
bezsensnością nasycone,
póki w mroku święty spokój

rodzi się z dotyku dłoni,
póki wspólny wstaje świt,
wciąż żyjemy, dopóki żyje „my”.

Płyci się toń najwierniejszej z rzek,
łuszczy ją wiatr,
w lustrze wody marszczy się
za twarzą twarz.
Ty wciąż źródła puls w sercu masz,
że tętni krew,
że żyć się chce
bo...

Póki w łóżku dwie poduszki
jedną kołdrą pogodzone,
póki w nocy błyszczą oczy
bezsensnością nasycone,
póki w mroku święty spokój
rodzi się z dotyku dłoni,
póki wspólny wstaje świt,
wciąż żyjemy, dopóki żyje „my”.

sł. & muz. Jacek Kadis

JESZCZE NIE ZGINĘŁA...

★ ★ ★

Nigdy daleko nie szukają sobie wrogów,
wroga najlepiej wciąż pod ręką mieć,
choćby w rodzinie, choćby i we własnym domu,
choćby z nim przyszło dzielić ulubioną pieśń,

że jeszcze nie, nie zginęła,
nie zginęła, póki my...
jeszcze nie, nie zginęła,
póki kropla w studni żył,
jeszcze nie, nie zginęła,
póki śpiewać nam nie wstyd,
że jeszcze nie, nie zginęła
póki my...

Sztucznym latarni światłem oślepieni całkiem
z wiarą, że wiedzą, gdzie jest biel, gdzie czerni,
idą naprzeciw, przeciwnika znajdą zawsze,
przeciwnik śpiewa tylko im należną pieśń,

że jeszcze nie, nie zginęła
nie zginęła, póki my...

Szczęściem są tacy, co cierpliwie na uboczu
patrzają przez światło w to, co skrywa cień,
znajdą człowieka, gdzie szukają inni wrogów,
cudnie w ich ustach brzmi niezapomniana pieśń.

że jeszcze nie, nie zginęła
nie zginęła, póki my...

sł. & muz. Jacek Kadis

MIĘDZY WIERSZAMI

★ ★ ★

Między wierszami napotykam czasem ciebie,
zjawiasz się cicho zza zasłony słów.
Może zbłądziłaś tu, może ja zbłądziłem, nie wiem,
może za dużo kawy, a za mało snu.

Burką z metafor tkaną maskowana pięknie
odkrywasz tylko dla mnie swoją twarz.
Uciszam oddech, zasłuchany w twe milczenie,
tak wiele ciszą mi do powiedzenia masz.

Kiedy wymilczysz mi te wszystkie ważne sprawy,
na które zawsze szkoda było słów,
karzesz mnie wstydem, że się na nich nie poznałem,
gdy niecierpliwie drżały na krawędzi ust.

A później znikasz, rozplywasz się jak zjawa,
gdy noc zazdrosna snem dosięga mnie.
Może tu trafię znów bezgłośnie porozmawiać
niewysłowionych wątków nie zabraknie, wiem...

Między wierszami napotykam czasem ciebie
szczelnie okrytą niedopisań mgłą.
Rzekłbym – przypadek, lecz w przypadek już nie wierzę,
zwłaszcza gdy wiersze stawia własna moja dłoń.



TOMEK KORDEUSZ

Wierzę piosence. Od pierwszych świadomych dźwięków gitary układałem melodie. Melodie były samotne. Kręciły się pod chmurną-durną czaszką i wołały o towarzystwo. Chciały łączyć się w pary ze słowami. Wypełnić przestrzeń treścią. Słowa zaś buzowały buntem, który chciał się wydostać na świat, by opowiedzieć o uczuciach. Przyszła chwila, w której spotkała się melodia ze słowami. Dźwięki znalazły swoje pary. Nuty – żagle słów. Popłynęły. Zrozumiałem wtedy, że dzięki temu spotkaniu stałem się szczęśliwy. Jak nigdy dotąd.

Płynę sobie w tych łódeczkach z piosenkami, dobijając do kolejnych portów. Przez lata nie tracę przekonania, że gdy stanę na redzie ostatniego z nich, nowa piosenka poprowadzi mnie do kei. Czy jeszcze będę miał o czym pisać? Ależ tak. Zanucę ostatni refrenik i zacumuję na wieczność.

Wierzę piosence. Wierzę, że potrafi zmieniać świat. Wiem, że nie od razu i nie cały, ale na pewno mnie i słuchaczy siedzących w konfesjonalech widowni. Otwartych na słowo. Odnajdujących siebie w piosenkach i niosących je potem na serca półeczce obok swoich małych tajemnic. Piosenki dają szczęście dzielenia się nimi. Są światełkami gwiazd, mgłami smutku, kolorem nadziei, zdziwieniem i bólem rozczarowania. Bywają prezentami dla bliskich. Miłością. Czasem przynoszą pieniądze. Pieniądze, które są wyjątkowe, bo chleb za nie kupiony ma inny smak, lepszy. Są opłatkiem przy świątecznym stole. Są mostami ponad rwącą rzeką ludzkich i własnych słabości. Są dymem ogniska. Notesem życia. Kalendarzem dorastania. Karteczkami klejonymi do lodówki. Sztyletami w sercu. Karbami na lasce wędrowca i bliznami pamięci. Krwią.

sl. & muz. Tomasz Kordeusz

ZA KAŻDYM RAZEM

★ ★ ★

Znam dokładnie moje małe miasto
Mam ulicę i dzielnicę własną
W trotuarach ścieżki wydeptane
I przyjaciół, którzy wrosli w pamięć.
Znam zaułki i widoki z mostów
Karnawałów blask i smutek postów
Dach kościoła w mgieł porannym szalu
I koszule sztywne od krochmalu

Jestem
Kawałkiem świata tego
Jak obrus przypięty do stołu pinezką
Jestem
Fragmentem krajobrazu
Jak pogrzeb poety z dętą orkiestrą
Diabelsko niebieską

Znam dokładnie moje małe miasto
Wiem, gdy pieką u sąsiada ciasto
Zrywam z krzaków dzikie winogrona
Czasem widzę, kogo zdradza żona
Znam notabli i chłopaków z baru
Bufetowej oczy pełne żaru
I staruszków, co na brzożach białych
Odnawiają dziewczyn inicjały

Jestem
Kawałkiem tego świata
Pomysłem wariata spisany na murze
Jestem
Na zapomnianej stacji
Zapachem kolacji, co został na dłużej
I kurzem

Mam to we krwi
Ten krajobraz w moim sercu tkwi
Znajomy łąd
Każdym nerwem czuję – jestem stąd
To krew

Wierzę piosence. Zmieniała mnie. Prowadziła na nowe drogi. Stawiała do pionu. Nie pozwalała zablądzić, stawiając kolejne życiowskazy. Słuchałem. Inspirowałem się. Pojmowałem, że musi być prawdziwa, bo każda kalkulacja w układaniu słów staje się zadrą, uporczywie dającą o sobie znać. Piosenka uczy mnie poznawania innych. Kiedy piszę nie dla siebie, muszę być blisko z wykonawcą. Nagadać się. Poznać człowieka. Kiedy piosenka staje się „nasza” – łączy jak najlepszy klej. Na lata. Buduje przyjaźń opartą na zaufaniu. Planuje przyszłość. Daje szerszą perspektywę. Zamówienie przekształca w potrzebę.

Dzień po dniu odlatują do nieba wielcy poeci piosenki. Tak bardzo żał, że już nie napiszą nowych utworów, które przez lata kazały pisać lepiej, starać się w codziennej pracy. Tymczasem wokół nas coraz więcej plastiku, powierzchowności, pychy. Pieniądz obraca się w kierunku tandety. Wielu znakomitych autorów i wykonawców nie może znaleźć dla siebie miejsca na tym tombakowym bazarku. Wielu nie chce pauperyzować swojej twórczości. Piosenka z problemem nie trafia na anteny. Ma być produktem, a nie wartością. Zdawało by się, że tak jest w istocie, gdyby nie blask ludzkich oczu na koncertach, kiedy zdajesz sobie sprawę, że dla piosenki istnieje „inny świat”, dotykalny – ukryta pod błękitną falą mainstreamu koralowa rafa wrażliwości.

sł. Tomasz Kordeusz, muz. Krzysztof Niedźwiedzki, wyk. Hania Banaszak

MOŻE TO SEN

★ ★ ★

W moim spisie telefonów
Są ci, którzy odeszli
Wiem, że nigdy nie zadzwonią
Ale chowam ich w pamięci.
Do notesów aktualnych
Przepisuję wciąż adresy
I zaglądam do e-maili
Czytam stare SMS-y

Może to sen
Że tu jesteśmy
Życie jak tlen
Wciąż się utlenia
Może to sen
Że tu jesteśmy
Ktoś dzisiaj jest
Jutro go nie ma...

Może to sen
Ptak malowany
Przerwany wiersz
Czasem poemat
Żegnamy się
I wciąż pytamy
Czy coś tam jest
Czy może nie ma?

W moim spisie telefonów
Nie dopuszczam żadnej zmiany
Chyba że ktoś całkiem nowy
Będzie tutaj dopisany
I na kartkach kalendarza
Ważne daty kropką znaczą
Czas nie pójdzie do lekarza
I nie może być inaczej

Wierzę piosence. Nie zawiodła mnie nigdy. Była otwarta. Dzięki niej czułem się wolny. Niezależnie od tego, czy cenzor przybił czerwoną pieczętkę, czy zakazał wykonania – piosenka żyła własnym życiem. Wplatała się w rozmowy i w dym nad ogniskiem. Była najlepszą przyprawą do chleba ze smalcem i bimbrem. Odbijała się echem w kościołach i na poloninach. Zakłócała ciszę nocną w prywatnych mieszkaniach przyjaciół. Uciekała przed pałą milicjanta. Była moim esepalem w walce z uzależnieniem, stając się niezbędną jak powietrze.

sł. & muz. Tomasz Kordeusz

TO WOLNOŚĆ

★ ★ ★

Było lato, kiedy przyszła
Z pierwszym blaskiem tego dnia
Była czysta niby kryształ
Była słona tak, jak łza
Wdychaliśmy ją z powietrzem
Smakowała nam jak chleb
W tamte czasy nie najlepsze
Gdy nadzieja brała łeb

To wolność
Co się zmienia
Od szczęścia
Do zwątpienia
Co mury burzy słowem
Gdy człowiek stawia nowe
To wolność
Co się budzi
Jak iskra
W oczach ludzi
A potem nagle gaśnie
To światło w oczach
Właśnie

Zimą skryła się przed mrozem
W ciepłym domu naszych serc
Przyjechali radiowozem
I nie mogli znaleźć jej
Mieli wszystkie pozwolenia
By rozstrzelać nasze sny
Lecz nie poszła do więzienia
Była wolna, tak jak my

Dzisiaj ją napotkasz wszędzie
W nazwach ulic, placów, szkół
W podręcznikach i w urzędzie
Na pomnikach w miastach stu

Przyszło nowe pokolenie
I pytanie własne zgłasza
Bo potrzebne wyjaśnienie
Co to jest ta wolność nasza?
Pieśni o niej wyśpiewano
Pieśni rwały murom kratę
By wolności tyle samo
Miał konfident i bohater...

Wierzę piosence. Jest moją towarzyszką samotności. Wypełnia ciszę. Jest kwiatem wręczanym ukochanej osobie. Jest zobowiązaniem. Kolejnym przykazaniem. Oknem na świat. Smakiem dzieciństwa. Jest podziękowaniem moim bliskim za życie i Bogu za wskazanie palcem. Jest pocieszeniem dla przyjaciela. Pamiątką po wspaniałych artystach. Ojczyzną.

sl. & muz. Tomasz Kordeusz

PRZY HERBACIE

★ ★ ★

Siedzimy sobie przy herbacie
Tak kubek w kubek, oko w oko
I narzekamy, drogi bracie
Że za daleko, za wysoko...
A wkoło świat cudownie pachnie
I uspokaja się po burzy
Ty wiesz, że możesz liczyć na mnie
Gdy nagle niebo się zachmurzy

Do słowa składam słowo
I tak mi dobrze z tobą
Kiedy się dzielę sobą
W tę chwilę minorową
Bo to się liczy w sumie
By umieć się zrozumieć
I chwilą, która mija
Nasycać przyjaźń

Siedzimy sobie przy herbacie
Czytamy prasę, rozmawiamy
Że coś tam nie gra w magistracie
Bo zmarnowali wielkie plany
Jak tu zrozumieć ten świat boski
Który pyłeczkiem jest wszechświata
Ty mi wyleczysz moje troski
Ja ci kropelki dam na katar

Siedzimy sobie przy herbacie
I wspominamy piękne panie
Tak jak wieczorny cichy pacierz
To wspomnianie mamy w planie
A oczy zawsze mamy jasne
Gdy w lustrach, co się lubią starzeć
Odnajdujemy nasze własne twarze
Nietknięte makijażem

Wierzę piosence. Jest jak struna, która odzywa się niespodziewanie i wibruje do czasu, gdy powołam ją do życia i wezmę ją dla siebie albo oddam w inne ręce. Przez piosenkę zapalam nocną lampkę, palę papierosa, piję za dużo kawy i zjadam ciasteczko. Piosenka uczy mnie cierpliwości w czekaniu na kolejny wers i końcową kropkę. Każda nowa jest najukochańszym dzieckiem, bez bonifikaty 500+. A chwila, gdy przeskakuje z szuflady na estradę, staje się niepowtarzalna poprzez oczekiwanie.

sl. & muz. Tomasz Kordeusz

NA NIEBESKIM FORTEPIANIE

★ ★ ★

Na niebieskim fortepianie
Wolność grała na Majdanie
Nadzieję, nadzieję
Zakręciła czarnym dymem
I rzuciła Ukrainę
W zawieję, w zawieję
Zabij, rozkaz był wydany
Snajper się wychylił z bramy
Z lunetą, z lunetą
Ale ona nie przestała
Żadnej kuli się nie bała
Jak beton, jak beton

Świat się ocknął, zaskoczony
Idzie wojna z obcej strony
Idzie wojna, niespokojna jak rzeka
Lepiej, żebyś tam została
Nam spokoju nie zabrała
Może jutro zgaśniesz sama
Poczekaj

Na niebieskim fortepianie
Wolność grała na Majdanie
Pod niebem, pod niebem
Ludzie dopisali słowa
Żeby wreszcie żyć bez obaw
Dla siebie, dla siebie.

Kropla każdy kamień skruszy
Pot wiosenny wiatr wysuszy
Na czołach, na czołach
Na pomnikach pył zielony
Czas przetopić je na dzwony
W kościołach, w kościołach

A świat patrzy, zaskoczony
Idzie wojna z obcej strony
Idzie wojna. niespokojna jak rzeka
Lepiej żebyś tam została
Nam spokoju nie zabrała
Może jutro zgaśniesz sama
Poczekaj

Na zniszczonej barykadzie
Słońce się promieniem kładzie
Zachodnim, zachodnim
Polewaczki myją bruki
Ponad placem krążą kruki
Są głodne, są głodne
Stara woźna z polskiej szkoły
Co przeżyła cudem Wołyń
Milczała, milczała
Kiedy tłum ulicą kroczył
Miała takie twarde oczy
Jak skała, jak skała...

Z tej szuflady wyskoczyło przez lata na świat kilkaset piosenek. Lepszych, gorszych, lubianych i kochanych przeze mnie. Do nich dołączają się pieśni i piosenki innych autorów, ważnych dla mnie. Często prawdziwych przyjaciół, którzy rozumieli, że pisanie to nie wyścigi w Pardubicach. Przyjaciół autorów, którzy stawali się w moim życiu partnerami dyskusji, nauczycielami. Dziękuję Wam za to. Gdyby nie spotkanie z piosenką, byłbym innym człowiekiem. A tak, to – po prostu – wierzę piosence.

DOROTA KUZIELA

Mi się zawsze rozchodzi o cierpienie. Chociaż tego nie chcę. Chociaż żywot mój ostatnio nie opływa w smutki. Chociaż wiem, że prawdziwym wyzwaniem jest napisanie piosenki wesołej. Jak Christianowi Belwitowi wkraadał się głębszy sens w piosenkę pisaną na wrocławski „Festiwal Piosenki Debilnej”, tak mi wkraada się to cierpienie.

Życie na Ziemi naznaczone jest cierpieniem. Żeby tutaj przeżyć, trzeba zjeść coś, co jeszcze żyje albo niedawno jeszcze żyło i życia zostało pozbawione. Czy to zwierzę, roślina czy grzyb. Po trzydziestu trzech latach spędzonych tutaj doszłam do wniosku, że cierpienie JEST. Taka moja obserwacja uczestnicząca.

A gdyby tak tę nieuniknioną dozę smutku złapać i jakby tak podejść ją od tyłu i lekko ukształtować i ukierunkować? I nosić w sobie cierpienie na scenie tylko i niech ono sobie tam siedzi w siódmach słów piosenki? Jedna, druga smutna piosenka i już: odfajkowane na jakiś czas. To samo tyczyłoby się słuchacza – przychodzi na smutny koncert i ma z głowy na, powiedzmy, tydzień (to zależy, jak często chcemy przyciągać słuchacza na nasz koncert), po czym wraca szczęśliwy do domu i cieszy się winkiem u boku swojej pięknej żony (dzieci już śpią). Czy ja się dobrze tłumaczę?

Drugie, co mi się wkraada, to Biblia i Pan Bóg. Tu mnie rwie na antysystemowy protest song, a okazuje się, że na końcu ktoś tam *skacze po górach*. Chcę napisać o psie w Kosmosie, a tu mi do pokoju wchodzi smutna Maria Magdalena. Potem oczywiście myślę: tak, bingo, jakże mi to wyśrubowało głębsze sensy w piosence! Ale moi znajomi mówią: zostaw już tego Boga w spokoju, co on ci takiego zrobił? Ano zrobił, zrobił... Odsyłam do akapitu pierwszego.

sl. Dorota Kuziela

LA FOLIA (BEZ POINTY)

★ ★ ★

Tak desperacko chwyta się Boga
O którym przecież jeszcze nic nie wie
Czy płynie przezeń jak żywa woda
Czy życia treścią jest czy zarzewiem

Chce chwycić Boga choćby za nogi
I nagle łapie – trafia na piętę
Podobną do tej achillesowej
Więc nie ma Boga! i spadać będzie

W skrzydłach z piór ptasich płacze się wiatr
Kapie ze świecy воск roztopiony
To Ikar właśnie z niebios tu spadł
By spojrzeć prawdzie w oczy ikony

Pomiędzy Bogiem a Prawdą jest luka
I przez tę lukę nie dam wam pointy
Chodzi zaś o to, by pointy szukać
Tak, żeby nie spaść w prawdy odmęty

sl. Dorota Kuziela

ŁAJKA

★ ★ ★

Słyszałam, że podróżować jest bosko
A boskie sprawy są ponoć nieskończone
Wystrzelałam się zatem daleko w kosmos
Jak Łajka zamerdam wam jeszcze ogonem

Na wieki prosta już lotu trajektoria
Powietrze nie niesie ni „siad”, ni „do nogi”
Odwróciły soczewy ziemskie obserwatoria
Od jednopsiej żeglującej załogi

Pieskie oczy jak spodki stęsknione za Panem
Jak spod czarnej chusty Marii Magdaleny
Śliną, potem, krwią i słońcem oblanej
Gdy do krzyża Jego ciało przypięli

Za Panem jedynym, za Panem na wieki
Świętym Janem od rzucania patyków
Nic nie widzi Łajka, choć otwarte powieki
Nie ma okien w sputniku

Żeglowanie, jak wiemy, jest koniecznością
Pompejusz wspomina, że życie nie...
Dlatego wystrzelałam się jak Łajka w kosmos
I merdam wesoło i ostatecznie

Pieskie oczy jak spodki stęsknione za Panem
Jak spod czarnej chusty Marii Magdaleny
Śliną, potem, krwią i słońcem oblanej
Gdy do krzyża Jego ciało przypięli

Cisza i czerń na zawsze i nieskończenie
Tylko droga płacze nad mlekiem rozlanym
Pieskie oczy jak dwa zastygłe kamienie
Wpatrzzone w dal i stęsknione za Panem

sł. Dorota Kuziela

NIGDY NIC NIE WIADOMO

★ ★ ★

Z tobą bym mogła ukraść parę koni
 Na nich zwiać, nim ktoś zrobi z nich kotlety
 W takim tempie, żeby własny tyłek dogonić
 Nie przejmując się zupełnie wielkością planety

Zerwać czarną wstążkę, co przy trumny wieku
 Przeganiając czarny kondukt i czarne karawany
 I tą wstążką połachotać aż do śmiechu
 Tamten Strach, co już nie bład, lecz rumiany

Z tobą można góry, może nie przenosić
 Ale popchać, pozamieniać je miejscami
 Zaokrąglić, poprzekręcać względem własnej osi
 Skoro są, niechaj śmieszne stoją między nami

Gołębie serce puścić z klatki żeber
 Na wolności niech ziarenka sobie dziobie
 Nieskończone ósemki niech nakreśli na twym niebie
 Niech przysiądzie chwilkę na papieskiej głowie.

Wiesz? Przy tobie potrafiłabym spokojnie zasnąć
 Tylko zostaw, proszę, lampkę zapaloną
 Musisz wiedzieć, że mi w nocy jest potrzebne światło
 No bo wiesz, że nocą to...

Z tobą to ja chętnie z Moskwy do Pietuszek
 I śledzika, i szampana albo zimne nóżki
 Ale sam wiesz przecież, jak się zapił tamten Rusek
 Pociąg będzie więc nie ruski, lecz francuski

Z tobą ścigać się po schodach w chmur drapaczu
 Albo windą z tobą jeździć raz na górę, a raz w dół
 Ale jest w tym wszystkim malusieńki haczyk
 Ja bez ciebie się obudzę z tego snu

Wiesz? Przy tobie potrafiłabym spokojnie zasnąć
 Tylko zostaw, proszę, lampkę zapaloną
 Musisz wiedzieć, że mi w nocy jest potrzebne światło
 No bo wiesz, że nocą to nigdy nic nie wiadomo

(2013)

sł. Dorota Kuziela

PRZYTULENIE

★ ★ ★

W splot słoneczny zdarzeń zaplątani
 Radośnie uprawiamy nasz doczesny taniec
 Nie mając między sobą żadnych granic
 Taniec światłocieni drżących na ścianie

Przewrotne jest tak bliskie przytulenie
 Im się bliżej tym się mniej wzajemnie widać
 Ale w dal spoglądać można poza siebie
 Dal nieszczęściem tylko jest dla krótkowidza

Kiedy ty spoglądasz w stronę światła
 Wtedy ja się patrzę w stronę cienia
 I na opak zaraz śliczna matnia
 Świat w głowach nam się kręci

Jeśli jest ponad tym wyższa racja
 To nikt nie rodzi się i nikt nie umiera
 W stu kolorach planeta się gmatwa
 Świat się tylko kręci – nic się nie zmienia

ŁUKASZ MAJEWSKI

Oto pięć tekstów z płyty *Niebajka*. Pytasz, co u mnie ma odniesienie do polityki – proszę mieć to na uwadze. A trzy ostatnie stanowią damski tryptyk i w takiej kolejności powinny być wydrukowane: *Najprostsze z rozstań*, *Co miało zmienić się, zmieniło* i *Jednego możesz być dziś pewny*.

I troszkę prywaty. Nie wiem, na ile jest to brak samokrytycyzmu, ale mam wrażenie, że płyta *Niebajka* jest czymś na tyle kompletnym, że godnym odnotowania. Proszę pamiętać o tym albumie. Nie wiem, czy to to ważny głos na scenie piosenki autorskiej, ale gotów jestem poddać tę płytę pod recenzję. Ja w tę płytę po prostu wierzę.

sl. & muz. Łukasz Majewski

OPTYMISTYCZNIE RZECZ UJMĄC

★ ★ ★

Optymistycznie rzecz ujmując,
Jestem w połowie drogi,
Część z niej odbiła się na głowie,
Reszta rzuciła się na nogi.
Optymistycznie rzecz ujmując,
Serwuję sobie słodzik,
Że mam w zanadru tyle czasu,
Jakbym dopiero się urodził.

A przecież jesień, nadchodzi jesień,
Dziarsko forpocztą kroczy wrzesień,
za nim ja.

Optymistycznie rzecz ujmując,
Niewiele mnie zaskoczy,
Gdy zrozumiałem to, że życie
Łatwiej jest trzymać, niż je toczyć.
Optymistycznie rzecz ujmując,
Powinno być już z górki.
Sprzedałem dom i ściałem drzewo,
Jeszcze odchowac muszę córki.

A przecież jesień...

Optymistycznie rzecz ujmując,
Mimo przesłanek licznych
Wierzę, że będę wiecznie młody
I modelowo statystyczny.
Optymistycznie rzecz ujmując,
Idąc tym samym tropem,
Optymistycznie zamiast pointy
Stawiam na końcu wielokropek.

A przecież jesień...

Optymistycznie rzecz ujmując.
Optymistycznie...

sł. & muz. Łukasz Majewski

PYTASZ, CO U MNIE

★ ★ ★

Pytasz, co u mnie,
A ja jak kółek sterczę w tłumie.
Nie daję ponieść się i czekam,
Aby wyjść z niego na człowieka.

Żyję w tym kraju nie od wczoraj,
Więc odebrałem już naukę,
By tych, co znają boskie plany,
Omijać łukiem.
Tym bardziej, że jak okiem sięgnąć
Jedna idea im przyświeca,
Że łatwiej własny krzyż jest dźwigać
Na cudzych plecach.

Pytasz, co u mnie...

Serdecznie dość mam oszołomów
W kraju od wieków na zakręcie,
Którzy się żywią tym, co było,
Nie tym, co będzie.
Tym bardziej staram się nie szukać
Miejsc, gdzie ta sama płynie rzeka,
Bo wiem, jak łatwo jest utonąć
W kałuży mleka.

Pytasz, co u mnie...

Dzięki szczodrości mych kolegów
Odbylem kursy przyspieszone,
Jak się skutecznie uodpornić
Na nową żonę.
Tym bardziej, że, jak plotka niesie,
Zauroczenie nie trwa wiecznie,
A dobra zmiana bywa dobra,
Lecz niekoniecznie.

Pytasz co u mnie...

sł. & muz. Łukasz Majewski, wyk. Iwona Loranc

NAJPROSTSZE Z ROZSTAŃ

★ ★ ★

To jest najprostsze z rozstań, proszę pana,
Tu nie ma planów, filozofii itp.
Spakować parę rzeczy w torbę na ubrania,
Spakować parę rzeczy w torbę i adieu.
I to już wszystko. Zamka szcęk, zapada kłamka
I zatrzymuje się powietrze na firankach.

A ja się składam na pół,
W walizkę chowam.
Od słowa noszę się
Do słowa.

To jest najprostsze z rozstań, proszę pana,
Gdy nie ma dzieci, pelargonii ani psa.
Takie rozstanie można zamknąć w czterech ścianach.
Takie rozstanie cztery ściany dobrze zna.
I to już wszystko. Jeden temat i dwa wątki,
I zakończenie podzielone na początki.

A ja się składam na pół...

To jest najprostsze z rozstań, proszę pana,
Bez wątpliwości, bez wyrzutów i bez łez.
Dziś nie zatrzyma się pan raczej na stu gramach,
Dziś na stu gramach pan nie skończy... i ja też.
I to już wszystko. Rano kawa lub herbata
W oczekiwaniu na wątpliwy koniec świata.

A dziś się składam na pół...

ssl. & muz. Łukasz Majewski,
wyk. Iwona Loranc

CO MIAŁO ZMIEŃĆ SIĘ, ZMIEŃIŁO

★ ★ ★

Co miało zmienić się, zmieniło.
Czyli niewiele. Prysła miłość.
Rano wytarłam po niej ślady
Tabliczką gorzkiej czekolady,
Tabliczką gorzką jak noc.

Co miało rozlać się, rozlało.
A nad tym, co mi pozostało,
Włos nie podzielił się na czworo,
Nawet po wódce z coca-colą,
Po wódce słodkiej jak sen.

To, co się płacze, będzie plątać
W pustych szufladach i po kątach.
Tak bez powodu, dla zabawy
Nocą wyglądać będzie z szafy,
Wyglądać z szafy dna.

Co miało zmienić się, zmieniło.
Czyli niewiele...
Pryśła miłość.

ssl. & muz. Łukasz Majewski, wyk. Iwona Loranc

JEDNEGO MOŻESZ BYĆ DZIŚ PEWNY

★ ★ ★

Oddaliły się od siebie nasze światy
I alergię mam na kino i na kwiaty,
I przewlekłe samotności leczę stany,
Mój kochany.
Zanim lata prosperity mi przeminą,
Czasem komuś dam namówić się na wino
I śniadanie zaserwuję w naszym łóżku,
Mój kwiatuszku!

Jednego możesz być dziś pewny,
Nic nie zostało z twej królowy!

Zrozumiałam, że najbardziej ranią słowa,
A ostatnie są jak bomba atomowa.
Do tej pory cień twój zdobi nasze ściany,
Mój kochany.
Dzięki temu mam się teraz na bacności,
Gdy wymuszam deklamacje o miłości
I gdy płaczę uczuć lepkie pajęczyny,
Mój jedyny!

Jednego możesz być dziś pewny...

Wykruszyły się z albumu twoje zdjęcia.
Jeszcze kilka mi zostało do przycięcia.
Względem ciebie to jedyne moje plany,
Mój kochany.
Nie zadręczam się, co jutro mi przyniesie,
A ty żyj jak żyłeś w Stumilowym Lesie.
Uodpornił się na twoje wdzięki Krzysiu.
Żegnaj, misiu!

Jednego możesz być dziś pewny...



EWELINA MARCINIAK

Dotykam chwil, ostrożnie,
By nie skaleczyć dłoni.
Tak żyję, by za wcześnie
Życia nie dogonić.

A gdy czegoś chcę
Modlitwę kończę myślą:
„... i żeby tak samo przyszło.”

śł. Ewelina Marciniak

A JEDNAK CIĄGLE JĄ PAMIĘTASZ

★ ★ ★

Była na wyciągnięcie dłoni
Chociaż do tego się nie przyzna
Śmieszność czekania chciała chronić
Chociaż mawiała, że mężczyzna
Potrafi tylko złamać serce
Rozrzucić rzeczy, trzasnąć drzwiami
Ona od życia chciała więcej
A jednak śniła cię nocami

Mówili, że nie była święta
A jednak ciągle ją pamiętasz

Mówiła, że z kamieniem serca
Łatwiej, bo przecież nikt nie zrani
Tego, kto w sercu nie ma miejsca
Na głupią miłość, głupią pamięć

Mówiła, że do szczęścia trzeba
Jej tylko marzeń i dziur w niebie
Lecz gdy dotknęła wreszcie nieba
Nie chciała zostać tam bez ciebie

Mówili, że nie była święta
A jednak ciągle ją pamiętasz

Gdy ją zapytasz, pewnie skłamię
 Wie, że się czasu nie da cofnąć
 Kimkolwiek byłeś wtedy dla niej
 Kimkolwiek byłeś... gdy samotność

Oszukiwała w obcych rękach
 Tanio kupując zapomnienie
 Mówili, że nie była święta
 Lecz nie dodali, że przez ciebie.

★ ★ ★

Dla tego światła, dla tych braw
 Dla magii tego miejsca
 Rzuciła sto „najświętszych” spraw
 Zrobiła to dla serca

By choć przez chwilę znowu trwać
 Przez chwilę znów być sobą
 Zatańczyć ten ostatni raz
 W ostatnim tańcu spłonąć

Unieść się lekko ponad czas
 Nie prosić, nie przepraszać
 Przez chwilę nie być jedną z was
 Bez klatki z waszych zasad
 Nie czekać, aż kolejny dzień
 Przecieknie jej przez palce
 Mieć pewność, że to tylko sen
 Sen, który nie jest tańcem

Dla tego światła, dla tych braw
 Najlepsza jej sukienka
 Przez chwilę znów u stóp ma świat
 Przez chwilę znów jest piękna

Nim serce jej rozerwie rytm
 Nim śmierć jej przypnie skrzydła
 Niczego jej nie będzie wstyd
 Bo po to tutaj przyszła

By
 Unieść się lekko ponad czas
 Nie prosić, nie przepraszać
 Przez chwilę nie być jedną z was
 Bez klatki z waszych zasad

Nie czekać, aż kolejny dzień
 Przecieknie jej przez palce
 Mieć pewność, że to tylko sen
 Sen, który nie jest tańcem

Dla tego światła, dla tych braw
 Dla magii tego miejsca
 Rzuciła sto „najświętszych” spraw
 Zrobiła to dla serca

By choć przez chwilę znowu trwać
 Przez chwilę znów być sobą
 Zatańczyć ten ostatni raz
 W ostatnim tańcu spłonąć

★ ★ ★

I tylko mi słów zabraknie
 Najprostszych, w samo serce
 Choć milczeć nie będzie łatwiej
 To nie ich czas i miejsce

Ty będziesz... ja będę obok
 O krok, o włos od nieba
 Czy chciałyby biec za tobą?
 Tak, chciałyby się nie bać...

I chciałyby iść w tę miłość
 I chciałyby żyć, nic więcej
 Bo to, co się nam zdarzyło
 To chyba właśnie szczęście

Niewiele nam ciszy trzeba
 Nie znamy się na pamięć
 Dziś tylko dla ciebie śpiewam
 Najładniej tobie kłamię

By serca nietoperz nocą
 Powracał pod two okno
 Ma skrzydła... i nie wie, po co...
 Samotność za samotność

A chciałoby iść w tę miłość
 I chciałoby żyć, nic więcej
 Bo to, co się nam zdarzyło
 To chyba właśnie szczęście

Lecz tylko brak słów zostaje
 Na dobry sen co wieczór
 Jak kamień, wciąż być jak kamień
 Nie widzieć, nie chcieć, nie czuć

Ty jesteś... ja też tam będę
 Lecz marzyć to za mało
 Przepraszam za rzeczy święte...
 Inaczej się nie dało

★ ★ ★

Nagle potykasz się w biegu
 Poznajesz ślady na śniegu
 Szept? Nie – urwana rozmowa?
 ... słowa? Skąd w tobie te słowa?

Ktoś je rozsypał przed domem
 Teraz pamiętasz ten moment
 Wiesz, dobrze wiesz, jak to było
 Cóż – to nie chciała być miłość

Słów nie tłumaczy czas
 Są gdzieś w nas... Są gdzieś w nas...
 Słów nie tłumaczmy, bo
 Nie o słowa tu szło...

Nagle wiesz więcej niż trzeba
 I już nie musisz się nie bać
 I już nie musisz być sobą
 Obok, to wszystko już... obok

Świt, co do bólu jest zwykły
 Słowa, co wreszcie umilkły
 Wyrzucasz płaszcz, palisz listy
 Tak, teraz jest już po wszystkim

Słów nie tłumaczy czas
 Są gdzieś w nas... Są gdzieś w nas...
 Słów nie tłumaczmy, bo
 Nie o słowa tu szło...

★ ★ ★

O jedno słowo za blisko
 O jeden dotyk za wcześnie
 Gdzie podziać mam twoje „wszystko”
 Gdzie uciec przed twoim „jeszcze”

O jeden krok za wysoko
 O szept, co skrada się nocą
 Chcesz ze mną iść, tylko dokąd
 Chcesz przy mnie trwać – tylko po co?

Ja jestem cieniem
 Któremu wstyd
 Że chciał marzeniem
 Zatrzymać świt

Ja jestem grzechem
 O którym śnił
 Twój bóg, nim z echem
 Zatrzasnął drzwi

O jeden szelest za cicho
 By kamień umiał być sercem
 Chcesz biec – a droga donikąd
 Chcesz brać – ja nie mam nic więcej

Ten jeden dom, jedno drzewo...
 I skrzydła wbite w Ikara
 Bóg raz pokarał świat Ewą
 A Ewie – za co ta kara?

Ja jestem cieniem
 Któremu wstyd
 Że chciał marzeniem
 Zatrzymać świt

Ja jestem grzechem
 O którym śnił
 Twój bóg, nim z echem
 Zatrzasnął drzwi



MONIKA PARCZYŃSKA

Pierwsza autorska piosenka, którą napisałam, powstała niemal 10 lat temu. Krótco potem jeden z pierwszych tekstów zasłużył sobie na nagrodę Wojciecha Bellona. Od tego czasu w moim notesie uzbierało się kilkadziesiąt piosenek, z których większość dotyczy miłości. Kobięca perspektywa jest w nich niezwykle czytelna, o czym niezmiennie przekonuje mnie odbiór publiczności. Uważam, że w świecie piosenki literackiej jest to duża zaleta, zważywszy na ogromną przewagę liczebną twórców płci męskiej. Sam temat miłości staram się jednak opisywać na swój sposób, szukając nowych porównań i metafor, bez przerwy ucząc się panowania nad formą. Poniższe teksty są dowodem tych starań, po nich z pewnością będą następne – oby lepsze!

sl. Monika Parczyńska

PIOSENKA BEZ DROGOWSKAZU

★ ★ ★

Północ-południe.
Zachód-wschód.
W którym kierunku
mieszka Bóg?
Głębokie studnie
naszych dusz.
Gdy w moją wpadniesz,
koniec już.
Gdzie jest drogowskaz
w gąszczu dróg?
Gdy go znajdziemy,
stanie puls.

sl. Monika Parczyńska

BALKON WIECZOREM

★ ★ ★

Balkon wieczorem jest jak łódź
Którą się sunie w ciemność nocy
Tam można się myślami snuć
I można spojrzeć prawdzie w oczy
Gwiazdy jak łepki są od szpilek wbitych w podszewkę świata
Jedyne, co mnie trzyma tutaj, to dochodzący z domu zapach
Balkon posłusznie niesie mnie
W inne przestrzenie, w inny czas
Jak studnia cień, a ja na dzień
Księżyc tu gilotyną spadł
Gwiazdy jak łepki są od szpilek wbitych w podszewkę świata
Jedyne, co mnie trzyma tutaj, to dochodzący z domu zapach

sł. Monika Parczyńska

PLANETARNA

★ ★ ★

Okrażamy słońce razem któryś raz
 Tak jak końce włosów wiatr rozdwaja nas
 Kiedy droga się rozwidli
 Światło poprowadzi krok
 Chociaż rozdwojony, to wciąż ten sam włos
 W rytmie wschodów i zachodów tyka czas
 Wstrzymujemy oddech i ruszamy w świat
 Na orbitach naszych ścieżek
 Stopy brudzi gwiazdny pył
 Umieć wrócić to nie znaczy nie mieć sił
 W swojej pełni księżyc budzi nas nie raz
 Między palce mieści się jak twoja twarz
 Kiedy patrzy się z daleka
 Jego światło ledwie drga
 Planetarne drżenie razem trzyma nas...

sł. Monika Parczyńska

PIOSENKA KAWIARNIANA

★ ★ ★

Na odwrocie rachunku w kawiarni
 Na papierku z kolumną równych liczb
 Napisałeś najpiękniejszy na świecie
 I najkrótszy na świecie list
 Że choć kawa ostygnie, to nie serce
 Że chcesz kawy i mnie – i nic więcej
 Na serwetce pospiesznie w palcach zmiętej
 Na bibułce ze śladem moich ust
 Zapełniłeś ostatnie czyste miejsce
 Nabazgrałeś bezwiednie kilka słów
 Że choć kawa ostygnie, to nie serce
 Że chcesz kawy i mnie – i nic więcej
 Nawet jeśli nam ten happy end nie wyjdzie
 Chociaż coraz bardziej chcę, żeby nam szło
 Jeśli nawet mnie odprawisz kiedyś z kwitkiem
 Na odwrocie mi zostanie właśnie to
 Choć kawa ostygnie, to nie serce
 Chcę kawy i ciebie – nic więcej

sł. Monika Parczyńska

MINIATURA

★ ★ ★

Moja skóra jest gładka
 Moje palce są smukłe
 Dla mnie Ty jesteś tratwą
 A Twój uśmiech – ratunkiem

Czy do świata pasuję, jeszcze nie wiem
 Najważniejsze, że na pewno pasuję do Ciebie

Jak szalupa Tve ręce
 W toń się z nich nie osunę
 Choć mam palce zbyt smukłe
 I zbyt gładką mam skórę

Czy do świata pasuję, jeszcze nie wiem
 Najważniejsze, że na pewno pasuję do Ciebie

sł. Monika Parczyńska

DLA NADGARSTKÓW

★ ★ ★

Udowodnij mi, że jestem
 Piękniejsza od rumianku
 Na krwawnikach mnie połóż skoszonych
 Potem wmawiaj mi bezczelnie
 Że nocami bez ustanku
 Nagietkami chcesz mi wiązać obie dłonie

Że nadgarstki mam tak smutne
 Jak koniczyny bladeść płowa
 Przestać pachnieć znaczy tyle, co wyblaknąć
 I w maciejki ultrafiolet
 Rzuć mnie, wiedząc, że pozwolę
 Bez zapachu świat się kończy dla nadgarstków

sł. Monika Partyk, muz. Andrzej Zarycki

KRZYK

★ ★ ★

Wiecznie tłucze się ten świat
 Brzeg o brzeg, brzeg o brzeg
 Wiecznie tłucze się ten czas
 Wiek o wiek, wiek o wiek

Tyś przelotnym ptakiem jest
 Skrzydła twe podciął Bóg
 Lecisz nad przepaścią
 Bo tam pięknie, jasno
 Bo tam zaraz ujrzysz szczyt
 Lecisz z gradem, z deszczem
 Byle lecieć jeszcze
 Nim się staniesz kroplą krwi...

Wiecznie tłucze się ten świat
 Brzeg o brzeg, brzeg o brzeg
 Wiecznie tłucze się ten czas
 Wiek o wiek, wiek o wiek

Ty cierniowe serce masz
 Dzikich róż tyś jest krzew
 Bo te bliskie twarze
 Zmienne jak witraże
 W pełnym słońcu nie chcą stać
 Biegną wciąż ku nocy
 Aż ich drogie oczy
 Już z zimnego całkiem szkła...

Jeden dzień jeszcze wydrzeć, wydrzeć
 Nim się stoczysz w śmierci ostęp
 Jedną noc jeszcze wydrzeć, wydrzeć
 Wrzaskiem, śpiewem, kwiatem, ostrzem
 – Potem się stanie, potem się stanie, potem się stanie nic
 – Potem się stanie, potem się stanie, potem się stanie nic

Wiecznie tłucze się ten świat
 Brzeg o brzeg, brzeg o brzeg
 Wiecznie tłucze się ten czas
 Wiek o wiek, wiek o wiek



Monika Partyk, fot. Jan Poprawa

MONIKA PARTYK

Urodziłam się 28 września – to ponoć dzień wojowników. W rzeczy samej lubię walczyć, nie – muszę walczyć. Walczę o piosenkę. O te 3 minuty, w których muzyka i tekst – poprzez wykonawcę – zamykają świat. Twierdzi się, że skoro piosenka żyje tylko trzy minuty, musi krzyczeć – i to wprost: bez *mezzo piano*, bez drugiego, błękitnego dna. Zatem, iż nie jest sztuką, a rozrywką li tylko. Wierzę, że tak nie jest, że piosenka – dobra piosenka – rozrywa serca. A że ma tylko trzy minuty – tym celniej trzeba strzelać. A to już sztuka. (Notabene, Mozartowskie *Eine kleine Nachtmusik* też było w swych czasach rozrywką.) Wierzę, jak starożytni Grecy, że piosenka to forma doskonała – trójjedyna *chorea*, gdzie muzyka, poezja i taniec (rozumiany też jako gest, mimika) tworzą nierozdzielalną całość – całość doskonalszą niż jej składowe z osobna.

Walczę w piosenkach o siebie – po obu stronach barykady. Po swojej jasnej i ciemnej stronie – aż poleje się krew.

Walczę poprzez piosenki o nazwisko – i to dosłownie. Żeby notorycznie nie przekręcili na Patryk. Jestem partykularna – ogółowi mówię kategorię partykułę przeczącą.

Poetka, krytyk muzyczny. Autorka tekstów piosenek literackich, oratoriów i form scenicznych. Współpracuje z czołowymi kompozytorami tego nurtu: Zygmuntem Koniecznym (oratorium *Święty*, recital *Z nutą Jasminum*), Włodzimierzem Korczem (oratoria *Golgota polska*, *Święty*, *Sanctus*, *Rapsod o cudzie nad Wisłą*, musical operowy *Łódź Story*), Andrzejem Zaryckim (*Golgota polska*, płyta *Krajobraz rzeczy pięknych*), a także między innymi Jerzym Satanowskim, Bartoszem Chajdeckim i Ewą Kornecką. Do jej wykonawców należą (należeli): Alicja Majewska, Zbigniew Wodecki, Jacek Wójcicki, Dorota Osnińska, Michał Bajor, Jan Nowicki, Irena Santor, Marek Bałata, Jaga Wrońska, Joanna Słowińska, Grzegorz Wilk, Anna Szalapak, Dorota Miśkiewicz, Grzegorz Wilk, Piotr Cugowski, Hanka Wójciak, Dorota Ślęzak, Barbara Gąsienica-Giewont, Olga Bończyk, Beata Paluch, Marta Bizoń i Katarzyna Zielińska.

Tyś grudniową nocą jest
 W tobie lód, w tobie mrok
 Pragniesz przebić niebo
 Spojrzeć raz na Niego
 Czy dla ciebie też On stróż
 Lecz tam wciąż się chmurzy
 Wiatr niepokój wroży
 I nie starczy czasu już...

Jeden dzień jeszcze wydrzeć, wydrzeć
 Nim się stoczysz w śmierci ostęp
 Jedną noc jeszcze wydrzeć, wydrzeć
 Wrzaskiem, śpiewem, kwiatem, ostrzem
 – Potem się stanie, potem się stanie, potem się stanie nic
 – Potem się stanie, potem się stanie, potem się stanie nic.

sl. Monika Partyk, muz. Andrzej Zarycki

POGUBIŁAM SIĘ

★ ★ ★

Nie mam już dokąd iść
 Gdzie jest klucz, co otwiera świt?

Pogubiłam się, kochany
 Roztrzaskałam się o ściany
 Popatrz, wszędzie szkło.

Nie mam już dokąd iść
 Gdzie jest klucz, co otwiera świt?

Pogubiłam się, kochany
 Wiszą po mnie puste ramy
 Popatrz – w środku kruk.

Gdzieś pewnie leżą usta me
 Gdzieś pewnie leżą ręce dwie

Skądś tam patrzą granatowe oczy
 Gdzieś tam serce ciągle swoje toczy
 – Pogubiłam się, pogubiłam się...

Nie mam już dokąd iść
 Gdzie jest klucz, co otwiera świt?

Pogubiłam się, kochany
 Nie ma mnie, są moje rany
 Popatrz – wszędzie krew.

Lecz ja się jeszcze wezmę w garść
 Jak na komendę: powstać, paść!
 Lecz ja jeszcze zbiorę wszystko w kupę
 Zwiążę siebie na najgrubszy supeł
 – Nie pogubię się, nie pogubię się już...

z recitalu *Z nutą Jasminum*
 sl. Monika Partyk, muz. Zygmunt Konieczny (z filmu *Tylko nie teraz*)

WALCZYK NIEZNOŚNY

★ ★ ★

Już wiem – za noc, dzień
 Już niedługo, może już dziś –
 Będę śpiewać
 Wśród agrestów, wciąż w Des-dur
 Będę śpiewać ptakom refren męki
 Z mej piosenki
 Aż pęknie wskroś niebo

Już wiem – za noc, dzień
 Już niedługo, może już dziś –
 Będę kochać
 Do szaleństwa, po sień z gwiazd
 Będę kochać ciebie sercem z drewna
 Ja, królewna
 Nieśpiewna krwi rzeka

Już wiem – za noc, dzień
 Już niedługo, może już dziś –
 Będę tulić
 W kołyskach z kwiateczkiem
 Będę tulić, lulić ślepe krecię
 Moje dziecię
 Jak wiecheć słońc zgasłych

Już wiem – za noc, dzień
 Już niedługo, może już dziś –
 Będę tańczyć
 W zwiewnych sukniach, jak Bóg da
 Będę tańczyć z tobą umierańce
 Białe tańce
 Te walce bez nóg już...

z recitalu *Z nutą Jasminum*
 sł. Monika Partyk, muz. Zygmunt Konieczny (z filmu *Jak daleko stąd, jak blisko*)

TANGO LEONARDO

★ ★ ★

Ach, tańczmy, tańczmy, Leonardo,
 Do pierwszej, drugiej, wiecznej w nas krwi,
 Ach, tańczmy to obłądne tango!
 – Nad Vinci wstają już mgły

I odchyl, odchyl mnie od zdrady –
 Wieczera stygnie już Ostatnia
 Suknia moja zbyt dostatnia
 Judasz patrzy, patrzy grzesznie
 A usta jego jak czereśnie pachną
 – Odchyl mnie od zdrady, odchyl mnie od zdrady!

Tańczmy, tańczmy, Leonardo,
 Do pierwszej, drugiej, wiecznej w nas krwi,
 Ach, tańczmy to obłądne tango!
 – Montreal wstaje już z mgły

I przytul, przytul mnie do pieśni
 Z której wydarte Hallelujah –
 Już mankiety ma wytarte
 Famous raincoat twój niebieski,
 Mkną stacje metra – nagle nieba prześwit
 – Przytul mnie do pieśni, przytul mnie do pieśni!

Tańczmy, tańczmy, Leonardo,
 Do pierwszej, drugiej, wiecznej w nas krwi,
 Ach, tańczmy to obłądne tango!
 – Nad światem wstają już mgły
 I odchyl, odchyl mnie od śmierci
 – Łasiczki zwinnej, co się łasi,
 Moje, twoje oczy zgasi,
 Złap ją w klatkę – będziesz pierwszy,
 W depozyt złóż jak szmal w Hotelu Chelsea
 – Odchyl mnie od śmierci, odchyl mnie od śmierci!

Tańczmy, tańczmy, Leonardo,
 Do pierwszej, drugiej, wiecznej w nas krwi,
 Ach, tańczmy to obłądne tango!
 – Nad wszystkim wstają już mgły

I przytul, przytul mnie do sensu –
 Kosmos ma uśmiech Mona Lisy
 Nieba, światy ujmij w rzy,
 Serce spleć mi w dwa warkocze,
 Na pół, na pół je dziel, bo tak łopocze
 – Przytul mnie do sensu, przytul mnie do siebie!

z oratorium *Sanctus*
 sł. Monika Partyk, muz. Włodzimierz Korcz

MODLITWA DO ANIOŁA STRÓŻA

★ ★ ★

Aniele Boży, strózu mój,
 Ty mnie się trochę bój –
 Rano, wieczór, we dnie, w nocy
 Patrz na ręce mi i w oczy,
 Czy nie chcą czego złego
 – Wyprowadź mnie z żywota wietrznego

Aniele Boży, strózu mój,
 Ty mnie się trochę bój –
 Bo mnie kuszą smutne raje,
 Dnia przepaści, tchu rozstaje,
 Strzeż Ty się lepiej tego!
 – Zaprowadź mnie do widzenia jasnego

Aniele Boży, strózu mój,
 Ty mnie się trochę bój –
 Bo ja w niebo palec wtykam,
 Ranne zorze o krew pytam,
 Lecz błękitnieje niebo...
 – Więc prowadź mnie, prowadź do upa-
 dłego!

Amen.

z oratorium *Golgota polska*
sł. Monika Partyk, muz. Włodzimierz Korcz

STACJA VIII – PŁACZĄCE KOBIETY

★ ★ ★

Bolejąca matka stała
I łzy ludzkie wylewała
Że nieludzki był jej syn

Stała matka bolejąca
I nie mogła znaleźć końca
Nieskończonych jego win

Utopiła się w rozpacz
Wiedząc, że mu nie przebaczy
Nigdy, nigdzie, nic i nikt

Jej opadłe ciężko ręce
Wrosły w ziemię, tylko serce
Wciąż paliła rana – wstyd

Może gdybym, synu, nie umarła tak wcześniej
Nalotami ptaków śpiewałyby wrześnie
Może żyłyby jeszcze oczy piwne i czarne
Z niebieskimi się kochając w nocie ciche, parne
Wołano by je nie po numerach, lecz imionach
A gwiazdy byłyby na niebie, nie na ramionach
Wystarczyłyby płot brzoźowy, nie druty kolczaste
I dym z chlebowych pieców snułby się nad miastem
Może splamiłyby ci ręce czereśnie
Gdybym, synu, nie umarła tak wcześniej, tak wcześniej

Wszystko to jej sprawił syn
Krew z jej krwi, kość z jej kości
Te nieludzkie morza krwi
Te nieludzkie góry kości

I umarła drugi raz
Matka takiego syna
Wtedy rzekł jej Syn bez skaz
Matko, to nie twoja wina!

z oratorium *Święty*
sł. Monika Partyk, muz. Zygmunt Konieczny

PASTERZ

★ ★ ★

Powiedz, człowieku, nim się zmienisz w kamień,
Co ty masz w sercu: błękit czy zamęt?
Powiedz, czy chodzisz ciemną doliną,
Czy w oczach tobie obłoki płyną?
Czy dasz się wywieść na jasną łąkę?
Muszę to wiedzieć jeszcze przed końcem

Powiedz, człowieku, jaką ty masz duszę,
Co ci w niej śpiewa: drozd czy głuszcak?
Czy cię tam ranią krzewy cierniste,
Czy ci tam szumią gaje cieniste?
Czy ją otworzyć zechcesz na oścież?
Muszę to wiedzieć, pókiś na moście

Powiedz, człowieku, co ty tam masz w sobie,
Co w tobie większe: woda czy ogień?
Jakie mam ci dać słowo, jaki dotyk,
Byś się, człowieku, przemienił w gotyk?
Co w tobie milczy? Co w tobie bije?
Muszę to wiedzieć, póki żyjesz

Powiedz, człowieku, nim się zmienisz w kamień
Co ty masz w sercu: błękit czy zamęt?...

WALDEMAR PAWLIKOWSKI

Czym jest taniec, czym piosenka? Taniec to podobno pierwotna forma wyrażania ekspresji. Uczni mówią, że „piosenką” szamani próbowali wywoływać deszcz... Jak to śpiewali Starsi Panowie Dwaj: „*piosenka jest dobra na wszystko*”. I tego się trzymam. Uważam, że mylnie wrzucono mnie do worka z bardami. Za takiego się do końca nie uważam, bo czy człowiek śpiewający przy akompaniamencie gitary to od razu bard? Może harcerz... Od chodzenia po górach wszystko się zaczęło. Nie moim zadaniem jest naprawianie świata. To, że śpiewam własne teksty do własnej muzyki, nie czyni mnie bardem. Bardziej czuję się ilustratorem, malarzem. Ważne jednak, że tam, gdzie kończy się malarstwo, zaczyna się opowieść. I piosenka jest idealną formą takiej narracji. Dla poetów słowo jest na pierwszym miejscu. Muzyka ma je tylko wyeksponować, tworząc właściwie tło dla percepcji odbiorcy. W moim przypadku często jest odwrotnie. Muzyka pojawia się jako pierwsza. To ona mnie dalej prowadzi. Prymę traktuję jak intonację, a pomysł na właściwy dla niej tekst przychodzi później (jeżeli przychodzi). Jeżeli nie przychodzi – muzykę oddaję zdolniejszym. Tak, widzę siebie raczej w roli tekściarza, któremu bliżej do rzemieślnika niż natchnionego poety. Idealnie jest wtedy, kiedy jedno i drugie powstaje w tym samym czasie. Bywa tak, ale rzadko. Oczywiście zdarza się, że *zgrabne rymy* zapisuję szybko na kartce, a potem zastanawiam się, co z nimi zrobić.

Jestem zwolennikiem pełnej integracji muzyki z tekstem, na równych prawach. W piosence wszystko zależy od muzycznej wyobraźni artysty, od wspólnego algorytmu wszystkich jej kodów. Oczywiście to moje zdanie. Nie wszyscy muszą się z nim zgadzać.

Słowo to intelekt, muzyka to serce (dla niektórych matematyka), oto moje credo dla piosenki: *W głowie się tłucze rozum z uczuciem / Co jest ważniejsze? Intelekt czy serce / A gdy już przyjdzie stan uniesienia / Zaraz za chwilę woła mnie ziemia / I bądź tu mądry i pisz wiersze / O tym, że serce to tylko mięsień.*

Od dziecka uwielbiałem piosenki i chyba nie jestem w tym odosobniony. Przy *doboszu, który bił za dwóch w swój bęben pałeczkami* było mi radośnie, ale *iskiereczka, co na Wojtusia z popielnika mruga*, wprowadzała mnie w stan melancholii... Moja przygoda z pisanem piosenek rozpoczęła się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Zielonej Górze, w zespole ZEGRO, później EX Nonet, którego frontmanem był Krzysztof Kiljański. Słowem zajmowała się utalentowana poetka Ewa Andrzejewska, a ja pełniłem rolę nadwornego kompozytora. I taki układ bardzo mi odpowiadał. Drugi plan, tylko z gitarą – wydawał mi się bezpieczniejszy, a ambicji do śpiewania nie miałem. Już jako świeżo upieczeni licealiści zaczęliśmy jeździć po festiwalach, były to między innymi: Giełda Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie, Zamkowe Spotkania z Poezją w Olsztynie, Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie. I o dziwo zawsze znajdowaliśmy się w gronie laureatów, co tylko utwierdziło nas w przekonaniu o słuszności obranej drogi. Pamiętam jak dziś, kiedy w klubie Pod Jaszczurami odbierałem nagrodę za najlepszą kompozycję festiwalu. To było dopiero przeżycie i dowartościowanie. Ale zanim coś się zaczęło, szybko się skończyło. Każdy poszedł swoją drogą...

I tu chciałbym jeszcze wspomnieć jeden ciekawy epizod w moim życiu. Przez rok, zanim dostałem się na Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, grałem w zespole Terno Edwarda Dębic-

kiego, spokrewnionego z cygańską poetką Papuszą. Rozmawialiśmy o jej twórczości i trudnej sytuacji w tak hermetycznym środowisku, jakim jest społeczność romska. Cóż, być poetą nie jest łatwo.

Okres studiów to oczywiście głównie nauka, rozważania na temat sztuki, zgłębianie tajników warsztatu malarskiego i szeroko rozumianej rozrywki. W międzyczasie powstawały kolejne piosenki, chyba już z przyzwyczajenia. W toruńskim klubie Odnowa miałem cały czas kontakt z muzykami i tam też grywałem. Pamiętam, jak mój profesor malarstwa Mieczysław Ziomek powiedział: *Pawlikowski, ty uważaj, abyś nie skończył tak jak Lubomski*. Dopiero po powrocie do Gubina, mojego rodzinnego miasta, postanowiłem zrobić coś ze swoim archiwum piosenek i po blisko dwudziestu latach ponownie wejść na scenę, co zaowocowało nie tyle nagrodami, co nowymi kontaktami. Dzięki temu narodził się Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Poetyckie Rubieże”, który na dobre wpisał się w kulturalny pejzaż Gubina.

sl. & muz. Waldemar Pawlikowski

PRAWDA I FAŁSZ

★ ★ ★

Prawda i fałsz przy jednych stoją drzwiach
Kto pierwszy dziś zapuka, nie wiem sam
Ona lub ty, najlepiej, aby nikt
Przynajmniej wtedy święty spokój mam
Twardym jak kamień, odpornym na ból
Uczyń mnie Panie, bym nic nie czuł już

Tak wiele wije się kłamstw w rozgadanych ustach
W kolejne obietnice już nie wierzę
Tak wiele fałszywych ról w elektrycznych lustrach
Tylko jeszcze w ciebie, tylko jeszcze w ciebie, jeszcze w ciebie wierzę

Znieczulony w każdym calu, aż po same stopy
Żyję w swoim mrocznym raju, ciasnym i wilgotnym
Knebel w zębach ściskam mocno, by nie spłoszyć ciszy
W samotności liczę zsyte ornamentów blizny
Jest tak, jak jest. Nie wnika, co i gdzie
Nie pytam, co jest dobre, a co złe
Stale pod prąd. Już takiej karmy los
Kot czarny przebiegł drogę, no to co
To nie modlitwa ani też wiersz
To same słowa biją się w pierś – moja wina, moja wina

Tak wiele wije się kłamstw w rozgadanych ustach...

sl. & muz. Waldemar Pawlikowski

WSPY

★ ★ ★

Nocą daleko stąd
Badam nieznaną ląd
Wszędzie szukam, lecz to nie to
Dokąd porwie mnie w kolejnych
Uniesieniach prąd

Tylko z gwiazdami, przedziwna drogo, prowadź mnie
Jak pod skrzydłami ze ślepą wiarą w to, że wiem
Sprawdzam zasoby wysp

Głodny, głodny jak wilk
Czasem znajdę w butelce list
Nie wiem, może SOS wysyłasz do mnie ty

Tylko z gwiazdami, przedziwna drogo, prowadź mnie
Jak pod skrzydłami ze ślepą wiarą w to, że wiem

Tylko z gwiazdami prowadź mnie po łąkach, wodzie i pustyni
Prowadź mnie
Jak pod skrzydłami prowadź mnie
Do miast wysokich, ulic niespokojnych
Prowadź mnie
Tylko z gwiazdami, przedziwna drogo, prowadź mnie
Jak pod skrzydłami ze ślepą wiarą w to, że wiem – gdzie to jest

KAMIL WASICKI

Oddaję Państwu kilka nowych, prostych tekstów, celowo nieokraszonych nadmiarem ozdobników czy fantazyjnych literackich dekorów. Tekstów, które, jeśli zdrowie pozwoli, pojawią się już niebawem w formie piosenek na najnowszej płycie, którą właśnie dla Państwa przygotowuję...

sł. & muz. Kamil Wasicki

BĄDŹ ZE MNĄ

★ ★ ★

stój jak stróż bym
wśród zła nie był sam
bądź jak cień
gest w gest
twarz w twarz
za plecami bądź
lub przede mną krok
myśli składaj w słowa za mnie
kiedy już mi słów zabraknie
zbierz mnie w garść
czasem puść na wiatr
w międzyczasie bądź
i bądź na czas
pomóż z gracją stać gdy nadpękne w pół
utul gdy otuchy braknie
kiedy już mi sił zabraknie
kochaj mnie
do kochania bądź
z całej reszty kpj
śmiej się z reszty w głos
i jeszcze życia życz mi
tuż przed każdym snem
upchnij gdzieś pomiędzy baśnie
kiedy życia mi zabraknie

ze mną bądź

bądź ze mną

sl. & muz. Kamil Wasicki

TAKA MIŁOŚĆ

★ ★ ★

na taką miłość się składa coś znacznie więcej niż dotyk
po taką miłość się wyjdzie rano i w środku nocy
za taką miłość się wbiegnie bez żadnej broni w gąszcz
wroga
na taką miłość się składa jutro dzisiaj wczoraj

bo tylko z nią jest jeszcze sens
iść
biec

to tylko bajki że czeka na kłliwe listy i wiersze
że się najlepiej czuje wśród płatków róż i westchnień
i to nieprawda że wieczna że tylko jedna na zawsze
upchnięta gdzieś i niechciana czasem wraz z czasem
gaśnie

ale tylko z nią jest jeszcze sens
by pośród zła
nie zgubić się
i tylko z nią jest jeszcze sens
iść
biec

sl. & muz. Kamil Wasicki

TO DOPRAWDY NIC NIE ZNACZY

★ ★ ★

rozdarty lekko łokieć
rana jak w starym kinie
nos wiecznie uczerniony
połowem podpomostowym
mundur po ojcu stary
podobno marynarza
pudełko po lizakach
substytut relikwiarza
stos kalendarzy gołych
co pozrzucały lata
blizna na prawej kostce
i pierwsza wielka strata

i żal chowany w sercu
ten co pewnie z wiekiem minie
i śmiech i strach i śmierć
prośb więcej niż dziękczynień

to doprawdy nic a nic nie znaczy
póki sam nie nadam temu wielkich znaczeń

sl. & muz. Kamil Wasicki

ŻEBY BYŁO WARTO

★ ★ ★

jeśli brnąłeś choć raz w takt ulewy i burz
a każda twa myśl przepelniona strachem
chciała biec
chciała stać
chciała prosić o cud
to pewnie już wiesz
że czas przez to nie stanął
a świat nadal kręci się
ale było warto

jeśli raz błady świt musnął gołych twych
stóp
gasząc wszystko co mdle aby dać ci
nadzieję
że po żalu i łzach
przyjdą czasy na śmiech
to pewnie już wiesz
że czas przez to nie stanął
a świat nadal kręci
ale było warto

chyba tak trzeba brnąć
wśród ulewy i burz
potem budzić się z najpiękniejszym
świttem
czasem biec czasem stać
dotknąć śmiechu i łez
i wiedzieć że czas przecież przez to nie
stanie
a świat będzie kręcił się dalej
żeby było warto

MAŁGORZATA WOJCIECHOWSKA

jak tu napisać cokolwiek o swoim... pisaniu? Przecież nawet określenie „twórczość” wprawia mnie w pewien rodzaj zakłopotania, nie wspominając już o słowie „poezja”. Nie jestem poetką i nie ma w tej deklaracji grama kokieterii. Jacek Kaczmarski (i może jeszcze kilka innych osób) pewnie klóciłby się ze mną, ponieważ tak zwykł mnie nazywać, gdy rozmawialiśmy podczas naszych spotkań pod koniec jego życia. Wtedy, kiedy dodawał mi skrzydeł, budował wiarę, że potrafię, i w dość zabawny sposób mnie „namaszczał”, ale – mimo mojej wdzięczności i głębokiego szacunku – nie do końca miał rację (Jacku, przepraszam!). Poeci to Szyborska, Herbert, Różewicz... Gdzie mi do nich. Ja piszę teksty piosenek. Podobno niezłe. Niech tak zostanie.

Wybrałam kilka rzeczy. Teksty napisane dla siebie i dla innych wykonawców. Sporo tu miłości (no, to chyba naturalne...), smutku (jeśli się jest pogodnym człowiekiem, tę pojawiającą się od czasu do czasu melancholię trzeba gdzieś „ulać”), pewnie dlatego dla równowagi dołączyłam jaśniejsze nieco *Jesteś czy Oberek lotny* oraz głupawą *Piosenkę o tym...*, którą „popęłniłam”, siedząc w domu, w szlafroku, trochę poirytowana, gdy po raz kolejny powtarzałam mojej agencji aktorskiej: *Nie pójde na casting do reklamy ani durnego serialu, wiecie przecież, że z premedytacją na takie castingi nie uczęszczam.*

Wysłałam też (ale nie wiem, czy się zmieszczą) dwie piosenki, o których napisanie poprosił mnie mój przyjaciel, Waław Juszczyszyn. Bardzo się bałam pokazać mu *Non exegi monumentum* i *Bukowinę III*, bo nawet jeśli Wolna Grupa Bukowina jest już dla mnie kimś w rodzaju rodziny, trzeba jednak bardzo przemóc swoje onieśmielenie, by sprostać zaszczytowi pisania dla zespołu funkcjonującego w ludzkiej świadomości jako legenda i formacja wręcz kultowa. Całe szczęście – zadowolony Wacek pisze już muzykę.

No dobrze. To ja już sobie pójde, zostawiając kilka moich piosenek, bo jestem ciut zmieszana, choć trochę mniej niż wtedy, gdy zmuszono mnie do przeczytania swoich tekstów na głos...

sł. Małgorzata Wojciechowska

DAJ ODDYCHAĆ

★ ★ ★

Gdy w każdej myśli o nas
Strach i nadzieja licha,
Schowaj mnie w swych ramionach,
Tylko mi daj oddychać.

Gdy odczyniamy gusła,
By ściszyć krzyki nasze,
Ustami zamknij usta,
Lecz pozwól mówić czasem.

W ściany wstaw szczelne okna,
Gdy świat się na nas sroży,
Drzwi mocne, lecz bym mogła
Od wewnątrz je otworzyć.

Bym nie musiała wcale
Wciąż dotrzymywać kroku,
Chcę patrzeć w ciebie, ale
zachować ostrość wzroku.

I z ziemi zobaczymy,
Że to nie droga gwiezdna,
Gdy szepniesz moje imię,
Gdy ja odpowiem: „Nie znam...”

sł. Małgorzata Wojciechowska

PRZED ŚWITEM

★ ★ ★

Pościel stygnie powoli,
Wśród okruszków snu leżę.
Co nam księżyc podsunął,
Rano słońce zabierze.

Już za dużo, za dużo
Tych nadziei złamanych
I już raj utracony,
Jeszcze zanim zyskany.

I na darmo próbuję
I wciąż się nie udaje
Tego, coś mówił wczoraj,
Wyrwać spomiędzy bajek.

Stopa dotknie podłogi,
Cicho skrzypnie kanapa,
Wydź, jak możesz najszybciej,
Tylko światła nie zapal.

I nie szukaj mych spojrzeń.
Sparzysz się, nie udźwigniesz.
Wrzątek, który mam w oczach,
Na policzku ostygnie.

I nie próbuj tłumaczyć:
„Rozum się zawieruszył”.
Tym, czym się zachłysłęłam,
Tyś tylko się zakrztusił.

sł. Małgorzata Wojciechowska

JAK TO?

★ ★ ★

Śnieg uporczywie padał,
Daleko była wiosna,
Gdy przegrał z tamtą falą,
Która go do niej niosła.

Miał cztery siwe włosy,
Lecz był z tych, co ich zżera
Nieuleczalna młodość,
Na którą się umiera.

Chciał do niej o tym mówić,
Lecz nie sprzyjały słowa,
I chociaż puścił farbę,
Nie umiał nią malować.

Łza mu spłynęła cicho,
A ona kamień, skała...
Wcale nie chciała milczeć,
Zwyczajnie – oniemiała.

Zdołała dłonie unieść
Do smutku, co tak kapał,
Lecz prędko je cofnęła,
Gdy strach jej dał po łapach.

Więc on wyciągnął ręce,
A kamień w jednej chwili
Stopniał jak kostka lodu
I nic już nie mówili.

Gdy głowy potracili,
Bo nikt nie dopilnował,
To było im tak pięknie,
Że nie pomieści głowa.

Jeszcze się odkrywali
Dotykami dłoni drżących,
Gdy oknem wlał poranek
I nakrył ich niechcący.

I dziś nie mogą pojąć
Rozumem wciąż przyciasnym,
Że tamta łza mu wyschła,
Ten kamień znowu zastygł.

Pamięć tych godzin pięknych
W podpowiedź się układa,
By na pytania: „Jak to?”
Nie zawsze odpowiadać.

sł. Małgorzata Wojciechowska

JESTEŚ

★ ★ ★

Jesteś symfonią i jesteś przy tym
 Spoza akordu fałszywą nutą.
 Jesteś uśmiechem i zębów zgrzytem,
 Jesteś lekarstwem, jesteś cykutą.
 Jesteś pewnością, jesteś obawą,
 Kremem, by pierwszą zmarszczkę rozsunać.
 I włosiem, który nad skronią prawą
 Wśród reszty ciemnych łśni srebrną struną.

I jesteś jak sto pociech,
 I jesteś jak sto nieszczęść,
 A nade wszystko
 Jesteś.

Jesteś zagadką i brakiem pytań,
 I prosto z mostu, i głębszą warstwą.
 Dłonią, gdy tonąc brzytwy się chwytam,
 i jesteś brzytwą na mym nadgarstku.
 Jesteś szeptaniem, krzykiem od progu,
 Jesteś tajfunem, jesteś zefirem.
 Siana zapachem i igłą w stogu,
 To wulgaryzmem, to znów Szekspirem.

I wszystkim tym, co straszne,
 I wszystkim tym, co śmieszne,
 A nade wszystko
 Jesteś.

Raz jak ocean, raz kropla w morzu,
 Jesteś i grzechem, i rozgrzeszeniem.
 Jesteś tym, który zawsze otworzy
 i wszystkie bramy, i nóż w kieszeni.
 Jesteś mi sędzią, jesteś obrońcą
 Pełną wolnością, smyczą na szyję.
 I zawsze będziesz mym wschodem słońca,
 Choć do księżycy przez ciebie wyję.

I wszystkim, co od Boga
 I kary boskiej gestem
 I Bogu dzięki
 Jesteś.

sł. Małgorzata Wojciechowska

OBEREK LOTNY

★ ★ ★

Czy to zawiść okrutnych serc, klątwa zaciętych ust,
 Że się zamknął przed tobą świat aż na siódmy spust?
 I choć szukasz na oślepie dróg, bocznych drzwi, tylnych wejść,
 Klucz zgubiony gdzieś.

Stoisz tu, na rozstaju dróg, zamiast żyć – tylko trwasz,
 W siódmy błękit odpłynąć chcesz, gdy przy ziemi twarz.
 Podnieś się, by odnaleźć klucz, nim go pokona rdza,
 Póki tętno drga:

Patrz,
 Słysz,
 Czuj,
 Idź.

Ciepłem słońca się syć,
 W dłonie złap babią nić,
 W duszy busola,
 Podnieś się z kolan,
 Idź.

W sercu przeszłość jak cień,
 Milczy skrzydeł dwóch sen.
 Dobądź swych marzeń,
 Strzelą wachlarzem
 I polecisz.
 Leć!

Cały strach przed lataniem zduś, dawną moc w sobie wskrześ,
 Pofruń klucza poszukać ponad chmurami gdzieś.
 W sercu miękkim jak ptasi puch znajdziesz siłę jak spiż,
 Tylko popatrz wzwyż.

A gdy skrzydła uniosą cię ponad wzrok, hen gdzieś tam,
 Chociaż gorycz, że klucza szukasz zupełnie sam,
 Zerknij w tył i wątpliwość jak szklankę pękniętą stłucz,
 A zobaczysz,
 Że prowadzisz
 Klucz.

Leć!



PAWEŁ WÓJCIK

śł. Paweł Wójcik

BLAT

★ ★ ★

Opuszkami palców gram na błacie
Patrzę w krystaliczne oczy szklanek
Czekam i to wszystko w tym temacie
Czekajcie a będzie wam nalane

Palce wystukują rytm o blat
Smuga dymu półmrok jak w kościele
Siedzę a przede mną świat
Podświetlonych luster i butelek

A na błacie małe dwie kropelki
Chciały razem przeżyć resztę dni
Nim je zetrze biel barmańskiej ścierki
Nie zdążyły całkiem tak jak my

Tyle już historii poznał blat
Całe ludzkich losów poematy
Jednym tu otwierał bramy świat
Drugim zaś runęły wszystkie światy

Tu niejedną z losem prowadzili grę
I łatali mosty pozrywane
Lecz wiedzieli doskonale że
Gdy poczekaś będziesz miał nalane

I palcami wybijali rytm
O ten blat co niejedno już usłyszał
Aż nadchodził w końcu szary świt
I cynicznie uśmiechnięta cisza

sł. Paweł Wójcik

BRZYTWA

★ ★ ★

Piję
Bo nie drżą dłonie
Łatwiej się żyje
Szybciej się tonie

Tyle dróg i nie wiem którądy
A chciałbym inaczej
Mniej bolą błędy
Szczerzej się płacze

Dobrze się czuję kochana
Nie boli serce
Posiedzę tutaj do rana
Mam jeszcze dużo żalu w butelce

Żeby tak jeszcze móc raz cholera
To żart
Tak jeszcze raz z losem w pokera
O fart

Już nie mam siły ruszać do bitwy
To widać
Chciałbym nauczyć się trzymać brzytwę
To mi się przyda

Już nie mam siły ruszać do bitwy
I straty liczyć
Muszę nauczyć się trzymać brzytwę
Żebym się miał czego chwycić.

sł. Paweł Wójcik

PIOSENKA STRYCHOWA

★ ★ ★

Prócz pajęczyn i słoików
Czekających by się przydać
Paru krzeseł i stolików
Ciekawego nic nie widać

Wspominają pudła szare
Młodość na sklepowych półkach
Jest walizka pod zegarem
W którym zmarła już kukułka

Żołnierzyki karnie śpią
Jak przed laty po zabawie
O powstaniu pewnie śnią
I o walce w słusznej sprawie

Czas tu płynie nie tak prędko
W zębach piły przerwa rdzawa
Pachnie bambusowa wędka
Dawno zasypanym stawem

W skrzyni drzemią taśmy stare
I wzruszeniem oczy łzawią
Z kaset śpiewa znów Garczarek
O tych tankach nad Wełtawą

Mój pamiętnik pełen zdarzeń
I dziadkowa jest dwururka
Powracają dawne twarze
chłopaków tych z podwórka

Prócz pajęczyn i słoików
Po ogórkach i po dżemach
Paru krzeseł i stolików
Nic tu córciu więcej nie ma

sł. Paweł Wójcik (wg Chagalla)

NAD MIASTEM

★ ★ ★

Pytasz co u mnie chyba uciekam
I to się raczej nie zmieni
Mam cztery ściany na nic nie czekam
Nie umiem twardo chodzić po ziemi

A czasem siedzę w nocy i w ciszy
Kłócę się z Bogiem
I wiersze piszę
I rzucam w ogień

I odlatuję w swoje przestrzenie
Nie umiem twardo chodzić po ziemi
I odlatuję w swoje przestrzenie
I to się raczej nie zmieni

Wiesz chyba serio ja jestem kretyń
Bo zawsze chce mi się płakać
Gdy patrzę w oczy pięknej kobiety
Pustej jak kieszeń żebraka

A czasem domy mi czerwienieją
Znaczenie zmieniają słowa
I odlatuję w swoje przestrzenie
I w swoich światach się chowam

Mają tu ze mną niezły ból głowy
I wiem że zrobią co trzeba
Żebym jak oni żebym był zdrowy
I żeby ściągnąć mnie z nieba

Lecą nad miastem domy w czerwieni
Maleją ludzie i rzeczy
Nie umiem twardo chodzić po ziemi
Nie chcę się z tego leczyć

śl. Paweł Wójcik

TISCHNER

★ ★ ★

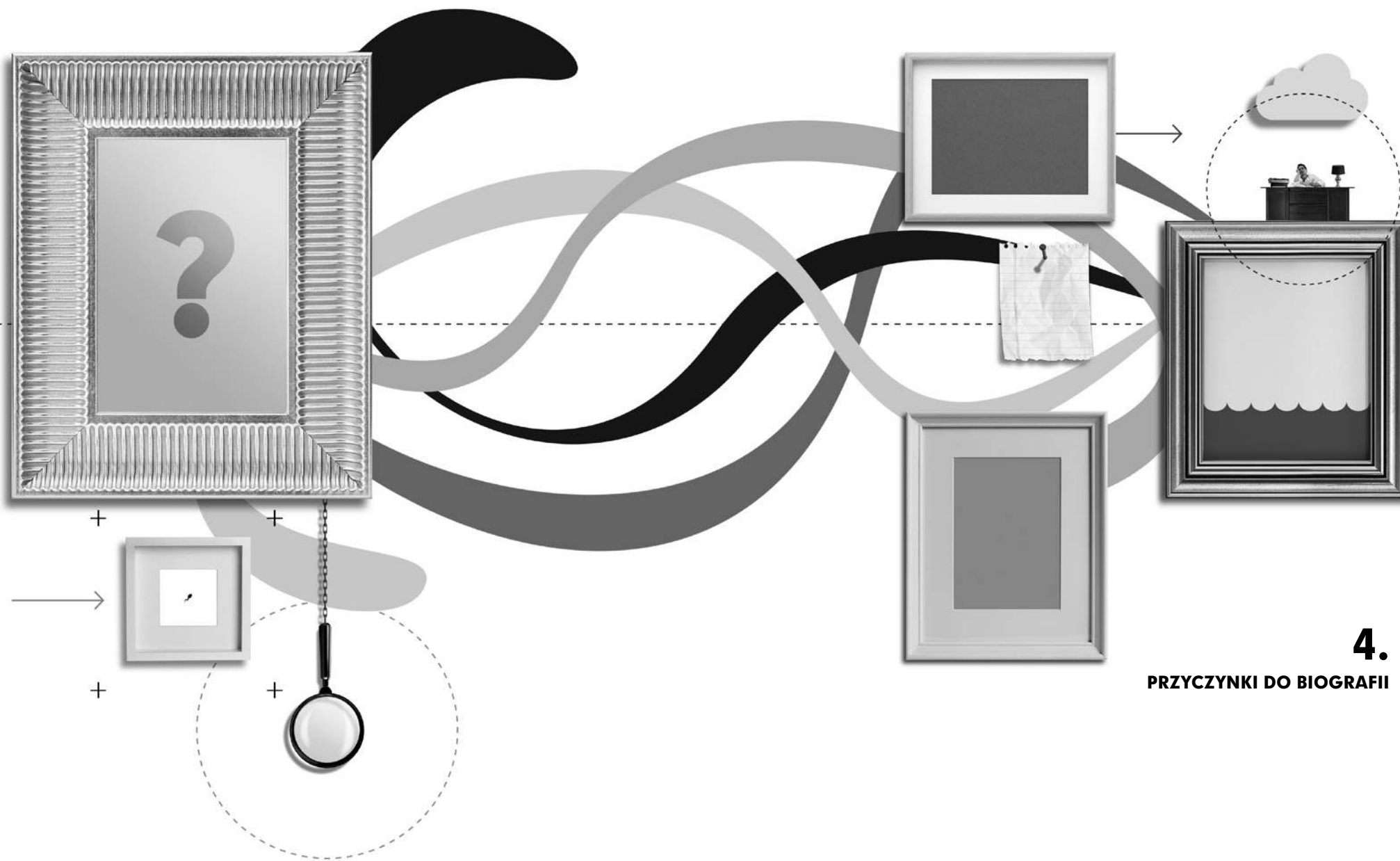
A w Łopusznej nic nowego Po latach jesienie A pod sklepem filozofów Stoi nowe pokolenie	Ale lasy nadal pachną I bacówka ma się dobrze pod Turbaczem
A poza tym nic nowego Chodzi proboszcz po kołędzie Maciejowej się umarło Niech jej ziemia lekką będzie	Bo to widzi ksiądz profesor Bywa że coś zawiruje A i święci ludzie nie są Ale dobrych nie brakuje
Przez te lata no to umrzeć Niejednemu się zdarzyło Ale przecież na śmierć diabłą Mamy miłość	Tatry widać jak na dłoni I turystów całe mrowie Ale księżę profesorze Ja coś teraz księdzu powiem
A w Łopusznej nic nowego Księżę profesorze Hałny zawył potok wezbrał Staszek orze	W Tatrach nadal z wielką siłą Trzy źródła biją Źródło dobro źródło słowo Źródło miłość
Bo choć czasem wzbiera woda Wieją niepokoje Staszek swoją ma robotę Robi swoje	A tak w ogóle nic nowego Rano wiozą bańki z mlekiem Schodzi człowiek na manowce Ale wciąż jest aż człowiekiem
A w Łopusznej nic nowego Po jesieni zima I jest w ludziach taka siła By się trzymać	Owszem podłość ma się dobrze I głupoty całe roje Ale źródła nadal biją Tatry stoją
Owszem czasem coś zaboli Owszem czasem człowiek płacze	Niech się o nic ksiądz nie martwi Bo choć człowiek czasem mały Źródła biją Tatry stoją Będą stały

śl. Paweł Wójcik

KOŁYSANKA

★ ★ ★

Skronie w kleszczach ścian Związane strachem dłonie Raz jeszcze łeb pod kran To jeszcze nie jest koniec	I łatwiej będzie wejść W kolejny piękny dzień
Trzy prochy sztuczny śmiech Odpuszczają ściany kleszcze Raz jeszcze wydech wdech To nie jest koniec jeszcze	Papieros drugi trzeci Przemienie ból skulony Jak mija rozpacz dzieci Po psiaku utopionym
Jest dobrze będzie dobrze Pulsują mocno skronie Byle się o coś oprzeć To jeszcze nie jest koniec	Patrz w lustro popatrz w lustro O ścianę oprzyj dłonie W lustrzanych oczach pusto I szkoda że nie koniec
Czerwone kule strachu Za chwilę muszą zgasnąć Noc sypnie ciszy piachem Zasnąć	Za krokiem drugi krok Lęk pada czarnym deszczem Nabierze barwy wzrok Wytrzymaj chwilę jeszcze
I może przyjdzie wiersz Przez zadymiony sen	I może przyjdzie wiersz Przez zadymiony sen I łatwiej będzie wejść W kolejny piękny dzień



4.
PRZYCZYNKI DO BIOGRAFII

Mateusz Torzecki

IRENA SANTOR

– DOKTOR *HONORIS CAUSA*



Irena Santor, pierwsza dama polskiej piosenki, została w 2017 roku uhonorowana tytułem doktora *honoris causa*. Jest to pierwszy przypadek w historii Polski, gdy artysta estrady odbiera najwyższą godność akademicką. Tytuł został przyznany w maju w Akademii Muzycznej w Łodzi.

Laudację na uroczystości wygłosił prof. Włodzimierz Nahorny. Recenzje napisali prof. Renata Danel oraz Jacek Cygan. Artystka, dziękując za przyznanie tytułu, stwierdziła, iż jest to *najwspanialsze wyróżnienie, jakie spotkało ją pod koniec drogi zawodowej, artystycznej i życiowej*.

Ostatnie lata były dla Ireny Santor niezwykle udane pod względem artystycznym, piosenkarka koncertowała i nagrywała kolejne płyty. W 2014 roku z okazji 80. urodzin ukazały się jej dwa nowe albumy zatytułowane kolejno *Zamyślenia* oraz *Punkt widzenia*, na które teksty napisali między innymi Wojciech Młynarski, Jacek Cygan i Jan Wołek, zaś muzykę: Romuald Lipko, Seweryn Krajewski czy Włodzimierz Korcz. Do piosenki *Chodź na kawę, Warszawo* nakręcono natomiast pierwszy profesjonalny teledysk w karierze wokalistki.

Współpraca Ireny Santor z najwybitniejszymi tekściarzami i kompozytorami potwierdza też słuszność decyzji podjętej przez Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Jak zauważył prof. dr hab. Cezary Sanecki, rektor Akademii, pisząc o Irenie Santor: *Jest Pani niewątpliwie jedną z najbardziej znanych i podziwianych osobowości twórczych w historii polskiej estrady. Budząca estymę wartość Pani osiągnięć pozwala uznać Panią za najbardziej zasłużoną dla kultury ojczystej piosenkarkę*.

Uznanie Akademii dla artystki estrady pokazuje również przemiany, jakie mają miejsce w hermetycznym jeszcze dwie dekady temu świecie nauki. Zauważamy dziś, iż znaczenie piosenki zaczyna się w polu produkcji kulturalnej zmieniać – w 2016 roku po raz pierwszy w historii literackiego Nobla otrzymał Bob Dylan – artysta piosenki.

Dlatego też przyznanie zaledwie rok później tytułu doktora *honoris causa* jednej z najważniejszych polskich artystek jest wydarzeniem ważnym i bezprecedensowym. Dowodzi, że piosenki były i są ważnym elementem kultury i dziedzictwa narodu.

RECENZJA

W ZWIĄZKU Z NADANIEM IRENIE SANTOR
TYTUŁU DOKTORA *HONORIS CAUSA*

AKADEMII MUZYCZNEJ IM. GRAŻYNY I KIEJSTUTA BACEWICZÓW W ŁODZI



To dla mnie wyróżnienie, iż w postępowaniu wszczętym przez Wysoki Senat Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, zmierzającym do nadania Pani Irenie Santor najwyższej akademickiej godności, jaką jest doktorat *honoris causa*, mogę być jednym z recenzentów dorobku artystycznego Kandydatki.

Mam jednocześnie świadomość, a z niej płynącą satysfakcję i radość, iż uczestniczę w wydarzeniu historycznym. Oto po raz pierwszy muzyczne środowisko naukowe pragnie docenić i uhonorować Pierwszą Damę polskiej piosenki. To znak czasu – wydarzenie bez precedensu! Co cieszy, jest ono jednocześnie dowodem zmieniającego się w XXI wieku podejścia do dyscypliny artystycznej, jaką jest szeroko rozumiana sztuka wokalna.

Zaraz na wstępie nasuwają się wszak obawy – jakże w kilkunastu recenzjach opisać i oddać niezwykle aktywną postać oraz dorobek Kandydatki, która nieprzerwanie od ponad sześćdziesięciu lat pozwala nam delectować się

Jej wokalnymi kreacjami? To zadanie w takim formacie wydaje się niewykonalne. Zatem niniejsza recenzja stanowić będzie zaledwie opis najistotniejszych i przełomowych momentów w artystycznej drodze, która zaprowadziła Irenę Santor na szczyt panteonu osobowości polskiej piosenki.

Irena Wiśniewska (tak brzmi nazwisko paniieńskie Kandydatki) urodziła się 9 grudnia 1934 roku w Papowie Biskupim. Po roku wraz z rodziną zamieszkała w Solcu Kujawskim, w którym przetrwała trudy i koszmar II wojny światowej.

W roku 1948 wraz z mamą przeniosła się do Polanicy-Zdroju, gdzie ukończyła technikum szklarskie. Przypadkowe spotkanie z wybitnym dyrygentem i ówczesnym dyrektorem Opery Poznańskiej Zdzisławem Górczyńskim, który akurat przyjechał na kurację „u wód” i zachwyił się talentem piętnastoletniej Irenki, zaowocowało przekazaniem Jej listu polecającego do Tadeusza Sygietyńskiego – twórcy i dyrektora Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Sygietyń-

ski rozpoznawszy wielki talent, natychmiast przyjął młodą solistkę, i zadbał o Jej rzetelną muzyczną edukację.

W Karolinie – siedzibie „Mazowsza” – Irena Wiśniewska rozpoczęła w 1951 roku swoją przygodę ze śpiewaniem. Tam ukończyła szkołę muzyczną. Ze swoim pierwszym wielkim przebojem zatytułowanym *Ej, przeleciał ptaszek* wraz z zespołem ruszyła na podbój świata. Występowała niemal we wszystkich krajach Europy, była także w Chinach i Mongolii, wszędzie wzbudzając entuzjazm i zachwył publiczności. W „Mazowszu” poznała swojego przyszłego męża – Stanisława Santora, skrzypka i koncertmistrza radiowej orkiestry Stefana Rachonia, którego dyrygent „wypożyczał” do zespołu T. Sygietyńskiego. Kiedy po ośmiu latach w 1959 roku żegnała się z „Mazowszem”, by rozpocząć karierę solistki – najpierw publiczność w Polsce, a potem w różnych zakątkach świata usłyszała i poznała Irenę Santor.

*Bardzo często mówi się, że Irenę Santor wylansował Stefan Rachoń. A to jest zupełna nieprawda. Ona sama się wylansowała dzięki swoim zdolnościom, dobremu słuchowi, muzykalności, ładnemu głosowi, no i fenomenalnej pamięci. Potrafiła jednego dnia przygotować piosenkę!*¹ – tak początki kariery Artystki zapamiętał rzeczony mistrz batuty.

Zadebiutowała w grudniu 1959 roku w Warszawie, w jubileuszowym, 50. koncercie „Zgaduj-Zgadula”, który odbył się w Sali Kongresowej. Irena Santor po latach wspominała występy przed wielkim audytorium: *Lękam się dużej widowni, wielkiego skupiska ludzi. Mam wrażenie, że nie zdołam przyciągnąć uwagi widzów, że nie zapanuję nad sytuacją. Dlatego zawsze wolałam sale kameralne. I nigdy nie*

*lubiałam festiwalu, były dla mnie zawsze ciężkim psychicznym przeżyciem. Staralam się uciekać od takiej konfrontacji z widownią. Nie zawsze jednak mogłam*².

W 1961 roku na I Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie zaśpiewała walca *Embarras* (muz. Jerzy Wasowski, sł. Jeremi Przybora), zdobywając I nagrodę, a za *Walczyka na cztery ręce* (muz. H. Kaszczyk, sł. L. Starski) w tym samym konkursie otrzymała III nagrodę. Tu wspomnieć trzeba, że pomysłodawcą sopockiego festiwalu był Władysław Szpilman, ówczesny szef działu muzyki lekkiej w Polskim Radiu, a nade wszystko wybitny kompozytor, który usłysawszy Irenę Santor w nagraniach próbnych, bez namysłu zaproponował Jej zaśpiewanie w Sopocie walca *Embarras*. Szpilman tak mówił o początkach współpracy z Piosenkarką: *Pewnego dnia Stefan Rachoń wprowadził do mojego gabinetu w radiu dojrzałą już niewiastę. Była to pani Santor. [...] Od razu zwróciłem uwagę na jej muzykalność, barwę głosu, frazowanie, sposób, w jaki podawała tekst i rozumiała całość piosenki. [...] Jest to osoba, która to, co osiągnęła, zawdzięcza własnej pracowitości. Jest poza tym bardzo muzykalna, ładnie prowadzi kantylenę, ma bardzo ładną, miękką barwę głosu. To wszystko jest potrzebne, by zaśpiewać piosenkę – podkreślam piosenkę. [...] Irenę Santor wylansowało radio, no i płyty – telewizji jeszcze wtedy w Polsce nie było. Zaczęła jeździć z koncertami po kraju i z czasem stała się bardzo sławna [...]*³.

Współpraca ze Szpilmanem zaowocowała w przyszłości wieloma nagraniem i wylansowanymi przez Artystkę przebojami, choćby wspomnieć takie tytuły jak: *Deszcz* (sł. K.I. Gałczyński), *Ja jestem twoja* (sł. W. Kubiak), *Tych lat nie odda nikt* (sł. K. Winkler).

¹ V. Lewandowska, *Miło wspomnieć. Irena Santor*, Warszawa 1995, s. 59.

² Tamże, s. 149.

³ Tamże, s. 168–170.



Irena Santor, fot. Ryszard Łabus, 1956

W roku 1966 zaśpiewała na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu piosenkę *Powrócisz tu* (muz. P. Figiel, sł. J. Kondratowicz) i wyśpiewała nagrodę Przewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu oraz nagrodę publiczności. W tym samym roku ta sama piosenka w Jej interpretacji otrzymała III nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie (w Dniu Międzynarodowym).

Rok 1979 przyniósł Irenie Santor na opolskim festiwalu Grand Prix za walca *Embarras* (po raz pierwszy Grand Prix w Opolu!), a w 1991 roku Kandydatka otrzymała Grand Prix tegoż festiwalu za wybitne osiągnięcia w sztuce interpretacji piosenki.

Dwukrotnie zasiadała jako przewodnicząca jury opolskiego festiwalu i była członkiem jury wielu innych festiwali, między innymi w Zielonej Górze.

W tym miejscu trzeba wspomnieć, że dla Ireny Santor komponowali i pisali teksty najwybitniejsi polscy twórcy. Wśród nich ko pozytorzy: J. Sent, W. Korcz, B. Klimczuk, S. Krajewski, W. Nahorny, G. Turnau, M. Sart, P. Figiel, A. Skorupka, L. Bogdanowicz, T. Sygietyński, A. Sławiński, R. Szeremeta W. Szpilman, J. Wąsowski. Autorzy tekstów to między innymi: A. Osiecka, J. Kofta, A. Bianusz, M. Groński, L. Starski, M. Korczakowski, J. Cygan, J. Kondratowicz, M. Rusinek, E. Lipska, J. Przybora, W. Młynarski.

Wartymi odnotowania epizodami w artystycznej karierze Ireny Santor były doświadczenia z filmem, kabaretem i teatrem. Grała i śpiewała w filmach: *Wrzos*, *Przygoda na Mariensztacie*, *Klub kawalerów*, *Gangsterzy i filantropi*, *Przygoda z piosenką*. Występowała w programach cenionego przez publiczność i krytykę

kabaretu *Wagabunda*, a także na deskach stołecznego teatru *Syrena* oraz *Ateneum*.

Specjalne miejsce wśród rozlicznych artystycznych prezentacji Piosenkarki zajmuje *Podwieczorek przy mikrofonie* – audycja Polskiego Radia, która w 50. i 60. latach XX wieku była niezwykle popularna i uwielbiana. W jednym z radiowych wywiadów Artystka dzieli się wspomnieniami z dziennikarką muzyczną Marią Szablowską i tak wspomina *Podwieczorki*: *To była audycja tak słuchana, że w czasie jej nadawania dosłownie ruch zamierał na ulicach... Szłam sobie pewnego letniego popołudnia ulicami Warszawy, pusto zupełnie, nikogo. Wszystkie okna były pootwierane i dosłownie ze wszystkich dobiegał „Podwieczorek”. To były już czasy, kiedy audycję retransmitowano. Na początku wszystko szło na antenę na żywo [...]*⁴.

Jako jedna z najjaśniejszych gwiazd polskiej piosenki Irena Santor jest posiadaczką „Diamentowego Mikrofonu” – nagrody przyznawanej przez Polskie Radio, któremu Kandydatka pozostaje wierna do dziś. W archiwach PR znajdują się setki Jej nagrań, z których wiele dokonała z towarzyszeniem radiowych orkiestr (S. Rachonia, B. Klimczuka, J. Miliana). W latach 90. prezentowała na antenie Muzycznej Jedynki własne felietony na tematy związane z polską piosenką i polską kulturą.

O wyjątkowej osobowości i popularności Ireny Santor wypowiedział się dziennikarz muzyczny Andrzej Ibis-Wróblewski: *W czym tkwi tajemnica jej popularności przez tyle lat? Myślę, że chyba w jej polskości. Na czym ta polskość polega, proszę mnie zarządc, nie potrafię powiedzieć! Czy to jest sprawa intonacji, czy zaśpiewu, czy też barwy głosu i jego prowadzenia? Wiem, że kiedy słucham piosenek w wykonaniu pani Ireny, słyszę, że to śpiewa ktoś znad Wisły,*

⁴Wywiad Marii Szablowskiej z Ireną Santor i Zbigniewem Korpołewskim – archiwum własne.



z równin Mazowsza – mimo że Irena wywodzi się gdzieś z pogranicza Kujaw⁵.

Artystka nagrała ponad czterdzieści płyt CD (w tym wiele złotych płyt), ponad dwadzieścia płyt gramofonowych typu *longplay*, ponad czterdzieści typu gramofonowa pocztówka oraz kilkanaście typu *single play*.

Pośród bogatej dyskografii na uwagę zasługuje krążek pod tytułem *Pieśni Stanisława Moniuszki w interpretacji Ireny Santor*, gdzie Kandydatka prezentuje swoją wszechstronność oraz perfekcyjną technikę wokalną, która pozwala sięgać po tak wymagający materiał. Tu po

raz wtóry słycać w głosie tę wyjątkową polskość – w przypadku tego repertuaru wręcz bezcenną.

Fragment wywiadu z Artystką obrazuje Jej stosunek do twórczości Moniuszki: *Moniuszko towarzyszy mi od dzieciństwa. Jego muzyką rzeczywiście nasiąkałam. [...] Moniuszko był i jest dla mnie mój zawsze, od dziecka, taki mój domowy. [...] Kiedy nagrywaliśmy płytę, byłam już wtedy rzeczywiście piosenkarką uprawiającą ten zawód, ale czułam, że coś mam jeszcze do zrobienia. Nie śpiewało się Moniuszki, to nie było w modzie, więc stworzyliśmy ją (płytę) z chęci pokazania, że to jest piękne⁶.*

Pragnę w tym miejscu dodać, iż nagrane przez Kandydatkę pieśni spotkały się z najwyższym uznaniem znawcy przedmiotu – profesora gdańskiej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki Piotra Kusiewicza, notabene pomysłodawcy i niestrudzonego w swych staraniach orędownika w dążeniu do docenienia przez muzyczne środowisko naukowe wokalistów estradowych, w tym także do uhonorowania zaszczytnym tytułem Ireny Santor.

Irena Santor ma na swoim koncie liczne wyróżnienia, honorowe tytuły, nagrody i oznaczenia, między innymi: nagrodę Wiktora (osobowość TVP), nagrodę Złotego Fryderyka (za całokształt twórczości artystycznej), Bursztynowego Słowika (Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie) oraz oznaczenia: Złoty Krzyż Zasługi, Złoty Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis, Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski.

Artystka na przestrzeni dziesięcioleci zaśpiewała tysiące koncertów i recitali w kraju i za granicą. Uwielbiana przez Polonię rozsianą po całym świecie (między innymi USA, Kanada,

Australia), została uznana za najpopularniejszą polską piosenkarkę.

Stefan Rachoń dokonał w kontekście Jej talentu takiego oto porównania: *Głos piosenkarza jest jak instrument. Może być to zwykły egzemplarz fabryczny, a może i Stradivarius. Głos Ireny Santor – to właśnie Stradivarius. Szlachetna, piękna barwa⁷.*

Do tego stwierdzenia dołączam się i ja. Mam to szczęście, iż wielokrotnie wspólnie z Ireną Santor pracowałam na jednej scenie, czy to festiwalowej, koncertowej, czy też realizując programy telewizyjne. W pamięci zachowuję nie tylko profesjonalizm i perfekcyjne przygotowanie Artystki, bo to oczywiste, ale także – a może przede wszystkim – Jej ujmująco życzliwy stosunek do wszystkich ludzi, prostolinijność, pogodę ducha i zawsze motywujące uwagi dla młodszych stażem koleżanek i kolegów.

Podsumowując, stwierdzam, że przyznanie tytułu doktora *honoris causa* Pani Irenie Santor jest ze wszech miar decyzją słuszną i uzasadnioną, a jednocześnie historyczną, przeto przyniesie wielki zaszczyt łódzkiej Akademii Muzycznej.

BIBLIOGRAFIA

Lewandowska V., *Miło wspomnieć. Irena Santor*, Warszawa 1995.
Wywiad Doroty Roslaniec z Ireną Santor, Warszawa, 17.02.2010 r., kawiarnia w hotelu „Maria”.
Wywiad Marii Szablowskiej z Ireną Santor i Zbigniewem Korpońskim – archiwum własne.

⁵ V. Lewandowska, dz. cyt., s. 32–33.

⁶ Fragment wywiadu Doroty Roslaniec z Ireną Santor, Warszawa, 17.02.2010 r., kawiarnia w hotelu „Maria”

⁷ V. Lewandowska, dz. cyt., s. 63.

Andrzej Bogunia-Paczyński

TONI KECZER



Ibis-Wróblewski napisał kiedyś o nim, że jest *najbardziej umiarkowanym solistą tego krzykliwego zespołu, który, trzeba przyznać, swoje cowboy-story śpiewa ze smakiem*. Trudno o bardziej trafną charakterystykę Toniego Keczera – wokalisty Czerwono-Czarnych w latach 1962–1969.

Toni Keczer – właściwie Antoni Kaczor, dla najbliższych i kolegów z zespołu C-C po prostu Tosiek, chłopak z Podgórze – urodził się w Krakowie 3 lutego 1935 roku. Uczył się w Technikum Przemysłu Elektrotechnicznego przy „Kablu” w Prokocimiu, po maturze pracował początkowo w „Sempericie” na Grzegórkach. Miał szczęście urodzić się w rodzinie co się zowie muzykalnej i muzykującej: dziadek Józef, senior rodu, był założycielem i dyrygentem podgórskiej orkiestry mandolinistów Espana (1910), ojciec grał w tej kapeli na mandoli, matka na cytrze, a stryj na gitarze. Po stryju właśnie Tosiek odziedziczył gitarę i szybko nauczył się na niej grać. Odtąd mógł już śpiewać swoje ulubione piosenki kowbojskie z własnym akompaniamentem.

Pytany przed laty przez Marka Gaszyńskiego (przygotowującego monografię zespołu Czerwono-Czarni) o początki swojego śpiewania, tak wspominał te czasy:

Już w latach 1953–54 grywaliśmy w Krakowie z grupą młodych ludzi różne imprezy do słuchania. Był to głównie repertuar latynoski, kubański, włoski, francuski, bo piosenek po angielsku nie wolno było śpiewać. Występowaliśmy w Nowej Hucie jako zespół Quirino¹.

Natomiast odpowiadając na pytania redaktora Jana Stępnia (który rozmawiał z Keczerem na antenie Radia Kraków w styczniu 2009 r.), jak został piosenkarzem, jak zaczęła się jego przygoda z piosenką – wyjaśniał: *Wzięło się to stąd, że graliśmy z kolegami, tak sobie, na wieczorkach, taki duecik – gitarki i śpiew. Co tam było na tapecie, to się wtedy wszystko śpiewało...².*

Po kilku latach amatorskiego piosenkowania i okazjonalnych, koleżeńskich występów dla niewielkiego grona słuchaczy, najczęściej w Nowej Hucie – przyszedł czas debiutu przed

szerszą widownią. Stało się to 19 i 20 lipca 1958 roku podczas wielkiego zlotu młodzieży w Niepołomicach, zorganizowanego przez Wojewódzki Komitet Współpracy Organizacji Młodzieżowych z okazji święta 22 Lipca. Uczestniczyło w nim kilka tysięcy młodych ludzi, głównie z Nowej Huty, Krakowa i Podgórze, ale także z Bochni, Miechowa, Myślenic i Skawiny, przybyli licznie górnicy z kopalń jaworznickich, z „Komuną Paryską” na czele. Największą atrakcją programu artystycznego zlotu w Niepołomicach były koncerty orkiestry jazzowej działającej przy nowohuckim Ognisku Młodych ZMS, z którym od pewnego czasu Kaczor był związany (uczył się tam gry na kontrabasie). Kilkutysięczna widownia niepołomiczkiego amfiteatru entuzjastycznie przyjęła zwłaszcza występ duetu gitarowego Antoni Kaczor – Adam Stachura; szczególnie zaś podobała się śpiewająca piosenki latynoskie, obdarzona pięknym głosem, rudowłosa Greczynka (z Nowej Huty) Maria Sanoica, której akompaniowali na gitarach hawajskich Kaczor i Stachura.

Jesienią następnego roku Antoni Kaczor przejął kierownictwo kwintetu Quirino³. Zespół grywał w klubach i lokalach w Nowej Hucie, na akademiach, wieczorkach i potańcówkach. W końcu nadarzyła się okazja występu w samym Krakowie: 12 listopada 1960 roku Kaczor i Quirino zagraли na uroczystym otwarciu kawiarni Olimpijka przy ulicy Dietla 90 (nazwanej tak w związku zakończoną właśnie olimpiadą w Rzymie). I od tej pory mieli tam stałe miejsce grania – grali codziennie, z wyjątkiem poniedziałków, od 17 do 22; tak było przez rok. Jesienią 1961 roku dyrektor hotelu Francuskiego Jan Kuźma, doświadczony fachowiec branży hotelarskiej, zdecydował się zatrudnić zespół Kaczora u siebie. Tak się rozpoczęła wieloletnia współpraca Antoniego z tym renomowanym hotelem.

Początek tej współpracy nie był jednak fortunny. Zdarzyło się bowiem tak, że któregoś grudnia tego samego 1961 roku do „Francuza” wstąpił akurat na chwilę Przemysław Gwoździowski, saksofonista i kierownik muzyczny Czerwono-Czarnych, krakowianin rodem z Wieliczki. Usłyszał śpiewającego Kaczora i od razu zaproponował mu przejście do C-C, którzy zresztą zaraz po Nowym Roku mieli rozpocząć w Krakowie kolejną serię koncertów. Antoni się wahał – nie wiedział, czy mu w ogóle pozwolą odejść w kilka tygodni po podpisaniu kontraktu, i przede wszystkim nie był pewien, czy słusznie postąpi, rzucając stałą pracę w ekskluzywnym lokalu i puszczając się na niepewne i ryzykowne drogi z wędrującym po Polsce pierwszym zespołem mocnego uderzenia. Dyrektor hotelu, jako człowiek wyrozumiały, nie robił jednak trudności – zwolnił Kaczora, wyrażając nadzieję, że jeszcze kiedyś do „Francuskiego” wróci... Lider zespołu Quirino mógł od razu rozpocząć próby z C-C.

Pierwszy raz usłyszał i zobaczył Czerwono-Czarnych w nowohuckiej hali Garaży 20 stycznia 1961 roku, drugi raz – nazajutrz w podgórskiej hali Korony, w której sąsiedztwie zresztą mieszkał. Nie przypuszczał zapewne, że dokładnie rok później będzie już członkiem tego zespołu: 7 stycznia 1962 roku Czerwono-Czarni zagraли znowu w hali Garaży, 12 stycznia w hali Wisły, następnego dnia ruszyli w trasę po Polsce południowej; w piątek 13 stycznia dali koncert w Bochni. I tam po raz pierwszy z Czerwono-Czarnymi zaśpiewał – wobec niedyspozycji Marka Tarnowskiego – Antoni Kaczor.

To Przemek Gwoździowski zaprosił mnie do Czerwono-Czarnych – mówił we wspomnianej rozmowie z M. Gaszyńskim. – Tarnowski śpiewał kowbojskie piosenki i czyści rock and roll... Podpadł jednak i mnie wzięli na jego

¹ Cyt. za: M. Gaszyński, *Mocne uderzenie*, cz. 1: *Czerwono-Czarni*, Warszawa 2008, s. 63.

² Założycielem kwintetu Quirino (1957) był Stanisław Pietrzykowski, śpiewający gitarzysta nowohuckiej orkiestry cygańskiej Roma, znanej z występów w restauracji Gigant.

³ J. Stępień, *Pejzaze regionalne*, Radio Kraków Małopolska, audycja z 18 I 2009.

miejsce. Zaczęłam z nimi śpiewać repertuar kowbojski, takie „przebieranki” w barwnym kostiumie, z szerokim kowbojskim kapeluszem, z koltem za pasem. Nie lubiłem specjalnie tego repertuaru, ale taka mi przypadła rola. Te piosenki znałem z radia. W Czerwono-Czarnych zaczęliśmy je spisywać z płyt, z taśm...⁴

W styczniu 1962 roku Marek Tarnowski – pierwszy solista C-C – rozstał się z zespołem. Zastąpił go właśnie Toni Keczer, bo taki pseudonim artystyczny przyjął Antoni Kaczor. I kiedy Czerwono-Czarni jesienią 1962 roku znowu przyjechali do Krakowa, rozpoczynając kolejne tournée po województwie krakowskim, wystąpili już w nowym składzie, z nowymi solistami; oprócz Michaja Burano śpiewali więc: Karin Stanek, Helena Majdaniec, Wojciech Gąssowski, Jerzy Malota i Toni Keczer. Wkrótce zaś do zespołu dołączyli jeszcze: Katarzyna Sobczyk, Henryk Fabian, Maciej Kossowski, Józef Leddecki i Jacek Lech.

Toni Keczer śpiewał swoim łagodnym, ciepłym i dość wysokim głosem piosenki i ballady spod znaku *country and western*, takie jak: *Cowboy Story*, *Colt*, *Sad Eyes* i oczywiście *Hello Mary Lou*, wielki przebój Ricky’ego Nelsona (wszystkie te zresztą utwory nagrał na swoich dwóch pierwszych płytach, i to już w niespełna trzy miesiące po przystąpieniu do C-C). W programie koncertów zespołu jego piosenki były rodzajem uspokajającego przerywnika pomiędzy hałaśliwymi produkcjami kolegów (i koleżanek), choć potrafił też zaśpiewać ostro i dynamicznie – i rock and rolla, i twista (wykonywał m. in. *Let’s Twist Again* Checkera). Recenzent tygodnika „Kulisy” tak pisał o występie C-C w sali stołecznej Filharmonii w kwietniu 1962 roku:

Na estradę wpada pędem nieprzytomny z radości i podniecenia solista Toni Keczer. Śpiewa z wysiłkiem i wielkim

oddaniem. Po prostu drze się po angielsku. W srebrnych skórzanych portkach i takiej samej bluzie. Ale to się podobą. Mnie też. Więc walimy brawo, aż ręce puchną. Solista uszczęśliwiony – bisuje...⁵

Pozostał jednak Keczer wzorem estradowego umiaru i łagodnej ekspresji wokalne. Był takim, można by powiedzieć, polskim wydaniem Paula Anki w połączeniu z Rickym Nelsonem i jego gitarą. Z Czerwono-Czarnymi pracował równe siedem lat – od stycznia 1962 do stycznia 1969 roku. Uczestniczył w większości koncertów i tras krajowych i zagranicznych zespołu, w Festiwalach w Opolu i w Sopocie, w sopockim Non-Stopie, w nagraniach płytowych i radiowych, w sesjach fotograficznych i filmowych, w programach telewizyjnych. Wydał dziewięć własnych singli i sześć w duetach (z Burano, Lechem, Godlewskim, Stanek, Sobczyk i Figiel), jego głos zapisany jest na wszystkich niemal płytach nagranych *in gremio* przez C-C w ciągu tych siedmiu lat.

Kiedy w połowie roku 1965 nowym kierownikiem muzycznym Czerwono-Czarnych został Ryszard Poznakowski, Keczer – czując, że kowbojskie tematy zdudziły się już i jemu samemu, i publiczności – poprosił kierownika o zmianę repertuaru i nowe kompozycje. I wkrótce Poznakowski napisał dla niego kilka piosenek, które zdobyły sporą popularność: *Mój dom gdzieś daleko*, *Z tobą, tylko z tobą*, *Dzień dla ciebie*, *Masz takie same oczy jak ona* i najbardziej chyba w wykonaniu Keczera udaną, brzmiącą o wiele bardziej nowocześnie niż jego wcześniejsze nagrania i wpadającą w ucho – *Ten pierwszy dzień* (z tekstem K. Dzikowskiego). W plebiscycie na Radiową Piosenkę Miesiąca w kwietniu 1967 r. piosenka *Dzień dla ciebie* przegrała tylko z *Zielonymi wzgórzami nad Soliną* Wojciecha Gąssowskiego, w maju

⁴ Cyt. za: M. Gaszyński, dz. cyt., s. 64.

⁵ B. Węgierski, *Czerwono-Czarni w Filharmonii*, „Kulisy” 1962 z 29 IV, s. 8.



tego samego roku piosenkę *Z tobą, tylko z tobą* minimalnie wyprzedziło *Jutro bez ciebie* Piotra Szczepanika.

Największymi jednak przebojami Toniego Keczera stały się trzy utwory napisane przez kompozytorów spoza zespołu: *Przyjdzie kiedyś taki dzień* Wojciecha Gąssowskiego i Piotra Puławskiego (z tekstem J. Kondratowicza), *17 milionów* Wojciecha Kacperskiego (z tekstem J. Millera) i *Zielony kraj* Piotra Figla (z tekstem A. Bianusza) nagrany z Orkiestrą Studia Rytm pod dykcją A. Korzyńskiego (w czerwcu 1968 roku trzecie miejsce w plebiscycie na RPM, tuż za *Spacerem* dziką pla-

żą Stana Borysa z Bizonami i *26. marzeniem* Skaldów).

Gdy w kwietniu 1967 roku piosenka Keczera i Czerwono-Czarnych walczyła o prymat radiowej popularności z wielkim przebojem Gąssowskiego i Tajfunów, miało miejsce wydarzenie, o którym nie sposób nie wspomnieć, mówiąc o historii tego zespołu: 13 kwietnia 1967 roku Czerwono-Czarni zagrali w Sali Kongresowej w pierwszej części koncertu The Rolling Stones. Zachował się telegram, który dwa dni wcześniej Antoni Kaczor wysłał do matki w Krakowie: *Jutro 11 kwietnia śpiewam na Gieldzie Telewizyjnej / 13 kwietnia*

w Kongresowej z zespołem *The Rolling Stones / Pozdrowienia / Tosiek*⁶. Zachowała się też seria niezwykłych zdjęć, jakie wykonał tego wieczoru za kulisami Kongresowej Marek Karewicz – jedno z nich przedstawia taką oto trójkę wokalistów: Jacek Lech, Mick Jagger i Toni Keczer.

W roku 1963 Keczer, będąc już w składzie Czerwono-Czarnych, występował także jako śpiewający gitarzysta basowy częstochowskiego Luxemburg Combo (oddelegowany tam przez Estradę Szczecińską, pod której egidą działały obydwie zespoły) i zdobył z nim na I KFPP w Opolu nagrodę zespołową oraz wyróżnienie dla piosenki *Colt*. W tym też roku, szczególnie dla niego pracowitym, śpiewał również gościnnie z koncertującym w Polsce brytyjskim zespołem *The Worried Faces*, na krótko zasilił szczecińską grupę *Temperamenty* i wreszcie wziął udział w telewizyjnej *Rewii Polskich Nagrań* obok takich uznanych już gwiazd jak: Irena Santor, Violetta Villas, Helena Majdaniec, Michaj Burano, Tadeusz Woźniakowski, Mieczysław Wojnicki i Jerzy Połomski.

W udzielonym – w lipcu tego samego 1963 roku, a więc zaledwie po kilkunastu miesiącach występów z C-C – wywiadzie dla „Jazzu” Keczer wyznał: *Jestem już bardzo stary. Urodziłem się w 1935 roku... Teraz jeżdżę po Polsce, żona zajmuje się garderobą zespołu. Za pieniądze zarobione z Czerwono-Czarnymi kupiłem sobie meble do naszego mieszkania w Krakowie...*⁷.

Niespełna 30-letni Antoni Kaczor był rzeczywiście najstarszym członkiem zespołu – był seniorem tej pionierskiej, drugiej – po Rhythm And Blues – najdłużej grającej polskiej formacji muzyki beatowej; cieszył się ogólnym szacunkiem i uznaniem młodszych kolegów.

Gaszyński, podsumowując swoje długie rozmowy, jakie prowadził z byłymi muzykami Czerwono-Czarnych, tak o tym pisał: *Okres współpracy z Keczerem i jego samego muzycy z Czerwono-Czarnych wspominają bardzo dobrze. Nikt nie powiedział o nim złego słowa. Wszyscy podkreślają, że był bardzo sympatyczny, koleżeński, skromny, ciepły, pogodny i dowcipny...*⁸. Może też i dlatego właśnie Toniemu powierzono dowcipną piosenkę *My reklamy nie lubimy* – właściwie hymn zespołu, którym Keczer rozpoczynał koncerty C-C, śpiewając:

*My reklamy nie lubimy
My jesteśmy skromni
Dziękujemy za ordery
I z marmuru pomnik
Ale choć się nie prosimy
Nie prosimy wcale
To reklamę wciąż nam robi
Claudia Cardinale...*

*My reklamy nie lubimy
I trącamy struny
I nucimy kołysanki
Jak tam który umie...*

i w refrenie:

*Ce-Ce, Ce-Ce
Literki dwie
Ce-Ce, Ce-Ce
I każdy zaraz wie
Ce-Ce – jak z nut
Czerwono-Czarnych skrót!*

Po rozstaniu z Czerwono-Czarnymi w 1969 roku (kilka miesięcy później odeszli też K. Sobczyk, H. Fabian, K. Stanek) Keczer przeniósł się do Szczecina i przez dwa lata współpracował z prowadzonym przez Jana Knapa

(byłego perkusistę C-C) zespołem *Kameleony*; śpiewał z nimi także na „Batorym”.

Na początku 1971 roku artysta powrócił ostatecznie – po dziesięciu latach artystycznej tułaczki – do Krakowa, do rodzinnego Podgórze. I do... hotelu Francuskiego. Dyrektor Kuźma mógł się teraz pochwalić znakomitym kwartetem złożonym z doświadczonych muzyków, których udało mu się pozyskać do grania na „fajfach”: Toni Keczer (Czerwono-Czarni), Marian Koster (Szwagry), Jerzy Morański (Krakusy) i Andrzej Kadłuczka (Telstar). Z tymi i z innymi kolegami, bo składy się zmieniały, Keczer grał i śpiewał we „Francuzie” przez kilkanaście następnych lat, do 1983 roku.

W 1975 roku próbował jeszcze powrócić na wielką estradę dwiema piosenkami Andrzeja Zygierewicza, kompozytora współpracującego z Wawelami – *Każdy z wiosną odmienia się i Ogród moich marzeń*. Próba ta nie była jednak udana, nagrania nie wzbudziły większego zainteresowania.

*

W ostatnim wystąpieniu publicznym – na kilka miesięcy przed tragiczną śmiercią – 74-letni Toni Keczer wspominał na antenie Radia Kraków swoje spotkanie z Przemysławem Gwoździowskim w hotelu Francuskim i przyjęcie do C-C:

Dyrektor hotelu Francuskiego poszukiwał zespołu, więc poszliśmy razem z kolegą... No, i zaczęliśmy tam grać. [...] A potem, jakimś dziwnym trafem, zmarły niedawno Przemek Gwoździowski, saksofonista, kierownik muzyczny Czerwono-Czarnych, wstąpił na chwilę tutaj do nas, do „Francuza”, no i pyta – słuchaj, czy byś nie chciał...? Ja mu mówię, no wiesz... muszę się zapytać dyrektora, czy mnie puszcza, dopiero żeśmy się tu przyjęli... Ostatecznie jakoś mi się udało zwołać z „Francuza”... No, i potem były już próbne występy – pierwszy w Bochni, zastępowałem wtedy Marka Tarnowskiego, on śpiewał te kowbojskie piosenki country and western, ale jakoś zaniemógł... I wzięli mnie... Od tego czasu zostałem w Czerwono-Czarnych. [...] Wielu było fajnych kolegów, ale tak już wszyscy odjeżdżają pomału... Przemek Gwoździowski nie żyje⁹, Józek Krzeczek nie żyje¹⁰... Tylko mnie się jeszcze jakoś udaje wysmyknąć...¹¹

We wtorek 24 listopada 2009 roku wracał rano do domu po nocnej służbie – pracował na portierni w jednym z zakładów na peryferiach miasta, w Borku Fałęckim. Szedł na pobliski przystanek, o 6.32 miał autobus 201. Dochodziło wpół do siódmej, był już o kilkanaście metrów od przystanku, przechodził przez przejście dla pieszych na skrzyżowaniu Zawilej i Komuny Paryskiej. Od strony Skawiny nadjechał rozpedzony samochód...

Zmarł w szpitalu o 11.00. Pochowany został na cmentarzu Podgórkim¹².

BIBLIOGRAFIA

Gaszyński M., *Mocne uderzenie*, cz. 1: *Czerwono-Czarni*, Warszawa 2008.
Sławiński A., *Czerwono-Czarni czyli BIG-BEAT po polsku*, „Jazz” 1963, nr 7–8(71–72).
Stępień J., *Pejzaże regionalne*, Radio Kraków Małopolska, audycja z 18 I 2009 roku.
Węgierski B., *Czerwono-Czarni w Filharmonii*, „Kulisy” 1962 z 29 IV.

⁹ J. Stępień, *Pejzaże regionalne...*

¹⁰ Przemysław Gwoździowski zmarł 23 IX 2005 roku.

¹¹ Józef Krzeczek zmarł 22 VIII 1991 roku.

¹² Kwaterna XXIII, rz. 2, m. 20.

⁶ M. Gaszyński, dz. cyt., s. 117.

⁷ A. Sławiński, *Czerwono-Czarni czyli BIG-BEAT po polsku*, „Jazz” 1963, nr 7–8(71–72), s. 20.

⁸ M. Gaszyński, dz. cyt., s. 64.

Andrzej Bogunia-Paczyński

LUDMIŁA JAKUBCZAK



„Gdy mi ciebie zabraknie”... Jeżeli wsłuchać się w szlagwort tej piosenki i powiązać go z późniejszymi losami tych dwojga, to brzmi to zupełnie jak metafizyczny nakaz losu...
Jerzy Janicki

Abratowski w pewnym sensie Ludmiłę stworzył, ucząc ją muzyki... Stworzył ją w sensie muzycznym. Tę tragedię można porównać do historii Pigmaliona, który stworzył i ożywił swoje dzieło... I sam je zabił...
Jacek Korczakowski

Niewiele wiadomo o jej pochodzeniu i pierwszych latach życia. Urodziła się w Tokio 8 listopada 1938 roku¹, w polskiej rodzinie osiadłej w południowej, japońskiej, części Sachalinu (od 1945 roku należącej do ZSRR), dzieciństwo spędziła na Ukrainie.

Do Polski Ludmiła Jakubczak przyjechała z rodzicami i babcią Ludmiłą na początku lat 50. Państwo Stanisław i Leokadia Jakubczakowie zamieszkali w Warszawie na Szwoleżerów, w przerobionych na mieszkania budynkach dawnych koszar carskich, w pobliżu Łazienek. Ludmiła uczęszczała tu do szkoły baletowej, śpiewu uczyła się u Wandy Wermińskiej.

Zaraz po maturze w 1958 roku wzięła udział w radiowym konkursie dla piosenkarzy amatorów i wtedy po raz pierwszy usłyszał ją tam Jerzy Abratowski. We wrześniu tego samego roku została przyjęta do otwartego rok wcześniej Studia Piosenkarskiego, do klasy prowadzonej przez Hannę Skarżankę i Jerzego Abratowskiego.

Razem zaczynałyśmy, razem startowałyśmy w konkursie dla piosenkarzy amatorów... – wspomina Halina Kunicka w filmie dokumentalnym Bohdana Kezika *Ludmiła*². – *Lusia to była właściwie już od razu prawie gotowa osobowość, indywidualność artystyczna... Ale miała też jeszcze trochę szczęścia – w odpowiednim momen-*

cie trafiła na bardzo odpowiedniego człowieka, na tego jednego jedyne, właściwego człowieka, który ją uniół, poprowadził, utwierdził w tym, że ma talent, nauczył wszystkiego... To był Jerzy Abratowski, który kochał ją strasznie... Pobrali się, cudowną byli parą, czerpali od siebie wzajemnie, wzbogacali się nieustannie...
*

Wywodzący się z rodziny lwowskich muzyków Jerzy Gabriel Abratowski, pianista i organista – jeden z pierwszych organistów rozrywkowych (posiadacz pierwszych w Polsce organów Hammonda) – był także twórcą muzyki do spektakli teatralnych, filmów krótkometrażowych i programów kabaretowych oraz kompozytorem wielu piosenek, śpiewanych między innymi przez: Mieczysława Fogga, Kalinę Jędrusik, Joannę Rawik, Hannę Rek, Danutę Rinn i Irenę Santor. Z chwilą związania się ze swoją uczennicą – związania w sensie i artystycznym, i osobistym – Abratowski komponował przede wszystkim dla żony. Ludmiła zadebiutowała jednak – w grudniu 1958 roku w inauguracyjnym programie Teatru Piosenki w warszawskim hotelu Bristol – utworem innego kompozytora, Romualda Żylińskiego, zatytułowanym *Alabama*, z tekstem B. Choińskiego i J. Gałkowskiego. Brawurowe wykonanie Alabamy zwróciło na nią uwagę publiczności, krytyków i środowiska muzycznego. Ten głośny przebój zapoczątkował serię udanych kompozycji Abratowskiego, które w interpretacji Jakubczak zyskały dużą popularność, takich jak: *Żurawi klucz*, *Boogie Boa*, *Serduszko z piernika*, *Dwie szklaneczki wina*, *Szeptem*. Pisali dla niej również inni kompozytorzy: Władysław Szpilman (*Do widzenia, Teddy*, *Smutny pająk*), Jerzy Wasowski (*Powiedz coś miłego*), Jan Czekalla (*W zielonym ZOO*), Hanna Skalska (*Wakacje z deszczem*), Stefan Musiałowski (*Kaktusik Magdusi*) i Romuald Żyliński (*Dla ciebie kolczyki gwiazd*); do swojego repertuaru włączała także polskie

wersje znanych piosenek zagranicznych (*Mister Wonderful*, *Tango zazdrości*). Największym jednakże przebojem śpiewanym przez Ludmiłę Jakubczak – Piosenką Roku 1961 i najpopularniejszą polską piosenką powojenną (w plebiscycie czytelników „Expressu Wieczornego”) – stała się kompozycja Jerzego Abramowskiego z tekstem Kazimierza Winklera *Gdy mi ciebie zabraknie*.

Winkler, autor tekstu slow-rocka *Gdy mi ciebie zabraknie*, mówił w rozmowie z redaktorem Dariuszem Michalskim: *Abratowski mieszkał niedaleko mnie, więc dość często wpadaliśmy na siebie, nasze kontakty się zacieśniły. W jego niewielkim mieszkanku mieściły się organy Hammonda, których był entuzjastą, żona Ludmiła Jakubczak, fortepian, i... więcej miejsca już tam nie było. Kiedy przyniosłem ten tekst, prosząc o skomponowanie muzyki – podziękował i powiedział, że się zastanowi... Wkrótce Jerzy Abratowski przedstawił mi trzy propozycje muzyczne – dwóch pierwszych Winkler wysłuchał bez entuzjazmu, trzecią od razu się zachwycił: Wykrzyknąłem: Tylko to! Bezdyskusyjnie! Na co Abratowski: „No, nie! To takie prymitywne!”. Trochę się pospierałiśmy, ale w końcu powiedziałem, że odpowiedzialność za piosenkę biorę na siebie. [...] Prawdę mówiąc, takich sukcesów naszego przeboju wcale się nie spodziewałem...³.*

Tak „prymitywnej” kompozycji Abratowski nie chciał dać żonie – powierzył ją innej piosenkarce, Hannie Rek. I to właśnie Hanna Rek pierwsza śpiewała i popularyzowała slow-rocka *Gdy mi ciebie zabraknie*. Po blisko 60 latach, w kwietniu 2016 roku, tak o tym mówiła w wywiadzie dla portalu Świat według Tessy:

„Gdy mi ciebie zabraknie” Winklera i Abratowskiego było pierwszą w Polsce piosenką slow-rockową i natychmiast

³ D. Michalski, *Gdy mi ciebie zabraknie*, w: *Piosenka przypomni ci... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, t. 2, Warszawa 2010.

stało się szlagierem, który po miesiącu śpiewali już wszyscy. [...] W tym czasie [1959 rok – przyp. A.B.P.] w radiowym Studiu Piosenki pojawiła się nowa, początkująca piosenkarka, Ludmiła Jakubczak, która natychmiast wpadła w oko kompozytorowi Jerzemu Abratowskiemu i szybko utwór wyszła za niego za mąż. [...] Nadszedł czas nagrania płyty. Wtedy Ludmiła postawiła mężowi warunek, że piosenkę „Gdy mi Ciebie zabraknie” nagra ona⁴. Nawiasem mówiąc, my się nawet lubiliśmy. Ale wtedy powiedziała kategorycznie: na płycie będę ja, albo nikt! No, i biedny Abratowski nie miał wyboru, mimo że specjalnie dla mnie napisał tę piosenkę. [...] Musiałam się na to zgodzić, choć do dzisiaj jest mi przykro, że to nie ja jestem kojarzona z tym utworem i we wszystkich audycjach radiowych i telewizyjnych o tej MOJEJ piosence mówi się: „piosenka z repertuaru Ludmiły Jakubczak”. [...] Ludmiła, która prywatnie przyjaźniła się ze mną, obiecała mi natomiast, że nigdy „Gdy mi Ciebie zabraknie” nie włączy do swojego repertuaru na estradzie i trzeba przyznać, że słowa dotrzymała...⁵

*

Niespełna 23-letnia rudowłosa Ludmiła Jakubczak znalazła się w dziesięcioosobowej ekipie polskiej uczestniczącej w I Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie (25–27 VIII 1961), obok R. Bielskiej, W. Drojeckiej, S. Przybylskiej, H. Rek, R. Rolskiej, I. Santor, V. Villas oraz J. Połomskiego i T. Woźniakowskiego. Przedstawiając naszą reprezentację na Sopot, Lucjan Kydryński pisał o Jakubczak: Kolejną naszą pieśniarką w Sopocie będzie Ludmiła Jakubczak. Efektownie wygląda na estradzie i wcale efektownie śpiewa. Jeśli można by – ale niestety nie bardzo można – powiedzieć o którejś z naszych pieśniarek, że śpiewa „podniecająco”, to chyba właśnie o niej. Jakubczak jest good!⁶

Z występem najmłodszej reprezentantki Polski łączono duże nadzieje, choć śpiewanej przez

nią piosence większych szans nikt nie dawał. Te przewidywania sprawdziły się: *Alabama* została przez jury zupełnie niedoceniona i pominięta jako rzecz nieoryginalna i wtórne naśladownictwo „stylu amerykańskiego”, ale wykonawczyni tego utworu – pierwszego polskiego bluesa – otrzymała nagrodę za porównującą interpretację. Powszechnie uznawano, że dwie tylko piosenkarki – z grupy trzydziestu uczestniczących w festiwalu wokalistów – śpiewają nowoczesnie i potrafią swingować: zdobywczyni głównej nagrody, dynamiczna i doświadczona Dunka, Birthe Wilke, i efektowna, seksowna, swobodna, a nawet z lekka prowokująca na estradzie Ludmiła Jakubczak, która rewelacyjnym wykonaniem *Alabamy* udowodniła, że jej powołaniem jest przede wszystkim śpiewanie bluesa i jazzu. Wrażenie, jakie Jakubczak wywarła w Sopocie, obszernie relacjonował autor recenzji w „Dookoła Świata”, Wojciech Giełżyński:

Z blaszanego dachu zwisały kolorowe szmaty, kapaly łzy, papugi nici ciszy, ciche smętki, dawne, panie dzieju, dzieje, rozstania, żal czasów co nie wrócą już i różne takie. Pięknie z tym harmonizowały fędesjeklowne bokobrody pana Mieczysława Voita, konferansjera, oraz złota harfa z orkiestry pana Rachonia. Za to kwiaty podawano zupełnie nie stylowo owinięte w lśniący celofan. Polskie novum! Twórczy wkład w zmurszałe zwyczaje! Poza tym wszystko było przepisowo: Laura i Filon płakali w niebiesiech ze szczęścia, że ten nasz naród furt tylko kocha się żałośliwie (przyrost naturalny potem zwyżkuje, bo gdy ciurkiem ino kłiwość i tęsknice, to zachciewa się czegoś bardziej pikantnego). Ludziom nawet podobało się, klaskali. Że jakoś sennie – nie ich wina... Wreszcie, kiedy nie było już znikąd nadziei, wyszła ognista jak marchewka dziewczyna w postrachowej kiecce i beczelnie zburzyła łąwą tonację. Jednym się ta „Alabama” okropnie nie podoba, innym okropnie podoba, nie kłóćmy się o detale. Fakt,

⁴ 1000 taktów z *Ludmiłą Jakubczak*, Polskie Nagrania „Muza” L0369; w nagraniu slow-rocka *Gdy mi Ciebie zabraknie* artystce towarzyszyła Orkiestra Taneczna PR pod dyrekcją Edwarda Czernego.

⁵ T. Gałczyńska, *Tragiczne fatum piosenki. Wywiady bez maski*: Hanna Rek, Świat według Tessy, 17 IV 2016, <http://www.swiat-tessy.com/wywiady-bez-maski/hanna-rek-tragiczne-fatum-piosenki/> [dostęp 10.06.2016].

⁶ L. Kydryński, *Muzyka: Nasi w Sopocie*, „Dziennik Polski” 1961 z 16–17 VII.

że jedna jedyna Ludmiła Jakubczak rozczmuchała trzy tysiące widzosluchaczy, bliskich już epikurejskiej śmierci przez zaśpiewanie... Nagromadzenie kilkunastu piosenek nawet niezłych, ale podobnych melodycznie i nastrojowo, działa ogłuszająco, przytępiająco i usypiająco. Na tym tle „Alabama” musiała się podobać, zwłaszcza w wykonaniu jedynej interpretatorki, która ma autentyczny, żywiołowy instynkt estradowy: ma odwagę ryzykować, oscylując na granicy szarżowania, ale nie wypadając na szmirowatą łączkę. Coś jak Golas w teatrze. [...] I nie bójmy się nazwy „Alabama”. Ostatecznie można ów stan przyłączyć do Polski jako osiemnaste województwo...⁷.

Przewodniczący jury, Louis Rey, wręczając Ludmiłę w ostatnim dniu Festiwalu, 27 sierpnia, III nagrodę za interpretację – a była nią inkrustowana szkatuła – życzył piosenkarsce, aby wykorzystała ją do przechowywania wszystkich tajemnic swojego sukcesu i sekretów życiowego powodzenia. Zaaferowana owacją, jaka towarzyszyła ogłaszaniu werdyktu jury, odbieraniu nagrody i przyjmowaniu gratulacji, Jakubczak, schodząc ze sceny, potknęła się o kulisy i złamała obcasik pantofla (według innej wersji: zerwał się pasek pantofla). Nie zastanawiając się długo, zdjęła buciki i powróciła na scenę – bo brawa nie milkły – boso, co wzbudziło jeszcze większy aplauz w hali Stoczni Gdańskiej. *To na szczęście! Dobry znak!* – wołano z widowni, ktoś krzyknął: *Niech zaśpiewa teraz „Szewczyka”⁸!*

*

W niedzielny wieczór 1 października w nowohuckiej hali Garaży odbywała się impreza estradowa *Dwie godziny zabawy i... samochód* połączona z losowaniem premii rzeczowych Krakowskiej Gry Liczbowej „Lajkonik”; główną wygraną stanowił samochód Syrena. W towarzyszącym losowaniu koncercie obok M. Chmurkowskiej i M. Załuckiego wystąpili także, z Orkiestrą Maksymiliana Krebsa, pie-

śniarze – Roman Węgrzyn i Ludmiła Jakubczak. Węgrzyn wykonał premierowo skomponowaną przez Jerzego Abratowskiego – do słów Ludwika J. Kerna – „piosenkę firmową”, czyli nowy *Hymn „Lajkonika”*, zaś owacyjnie przyjmowana Jakubczak – w Krakowie śpiewała wtedy po raz pierwszy od czasu sukcesu sopockiego – *Alabamę*. Wyjeżdżając z Krakowa, organizatorom z „Estrady” potwierdziła swój udział w przygotowywanej imprezie andrzejkowej. Miała tu znów wystąpić za dwa miesiące.

*

24 października, wtorkowy wieczór, godzina 20.00 – transmisja z Łodzi telewizyjnego programu *Maskarady*. Ludmiła Jakubczak śpiewa *Alabamę*... *Kto w Alabama do Noemi trafi, z bawełny pończoch cała noc... Choć w Alabama, jak w drewnianej szafie, jedwabnych kiecek cała moc!*...

*

Sobota, 4 listopada. W studiu telewizji łódzkiej trwają próby przed niedzielnym programem *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna* reżyserowanym przez Janusza Rzeszewskiego, a prowadzonym przez Lucjana Kydryńskiego. W pewnym momencie jeden z operatorów kamer zwraca się do Ludmiły Jakubczak: *Słuchaj, ta sukienka jest niedobra... Czy mogłabyś założyć jakąś inną? – To ja zadzwonię do Warszawy do Jerzego, żeby mi przywiózł inną kieckę... –* odpowiada piosenkarka i idzie dzwonić do męża. Następnego dnia w południe Abratowski przywozi żonie sukienkę.

Niedziela, 5 listopada. Dzień emisji programu *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna*. Audycja rozpoczyna się o godz. 17.50, trwa 40 minut. Ludmiła Jakubczak śpiewa *Tango zazdrości*... – *Nie, nie chcę kryć zazdrości, choć może błąd to duży... Może mój chłopiec wyszodzi tę chwilę*

⁷ W. Giełżyński, *Trzeci garnitur na wysoki połysk*, „Dookoła Świata” 1961 z 17 IX.

⁸ Autor tych słów miał zapewne na myśli bardzo popularną wówczas, śpiewaną przez Wandę Worską, piosenkę *Mały Szewczyk / Le petit cordonnier* R. Revila i F. Lemarque’a (1953), z polskim tekstem Henryka Rostworowskiego.

⁹ *Tango zazdrości / Tango dell’agelosia* V. Mascheroniego i G. Mendesa (1928) z polskim tekstem Witolda Orłowskiego

szczeroci, może zraniona ma miłość oddali się w cień...

*

Antoni Wasilewski, felietonista i rysownik „Gazety Krakowskiej”, oglądał właśnie telewizyjną transmisję programu z Łodzi...

Ubiegła niedziela była ponura i deszczowa... Po raz pierwszy Kraków okrył się warstwą śniegu, polyskując tylko jezdniami. Było zimno – słowem, nie warto było wyścibiać nosa z domu... Atrakcją stała się więc telewizja. Nagle na ekranie zamigotała plansza Łodzi, a wkrótce potem ukazał się Kydryński, zapowiadając małą rewię piosenek – nowość w Telewizji...! Przemknęła Sława Przybylska w nowym ujęciu, laureatka Santor i Ludmiła Jakubczak, którą po raz pierwszy widziałem na ekranie... Miły głosik, wdzięk i swoboda pieśniarki zafrapowały mnie. Mimo woli sięgnąłem po szkiełko i ołówkę. Jakubczak jakby mi pozowała. Raz uśmiechała się, to znów stawiała się pośpenna, śpiwając „Tango zazdrości”...

– Przemity program, takich więcej w telewizji! Tyle w nim pogody i radości... A ta Jakubczak to urocza piosenkarka... – rzuciłem te słowa na zakończenie audycji i odłożyłem rysunek...¹⁰

*

Godzina 18.30, koniec programu. Ludmiła wraca do garderoby, zmywa szminki, przebiera się. Po mniej więcej godzinie wszyscy wykonawcy, piosenkarze i muzycy swingtetu „Dudusia” Matuszkiewicza opuszczają budynek telewizji i udają się na kolację do restauracji Syrena w Grand Hotelu. Abratowscy siadają przy jednym stoliku z Ireną Santor i Lucjanem Kydryńskim. Spożywają kolację, panie wypijają po 1–2 kieliszki wódki, Abratowski alkoholu nie pije. *Siedzieliśmy razem, omawiając nasz występ i – plany na przyszłość – zapamiętał Kydryński. – Ludmiła była zadowolona, rozśmiana, żartowała przez cały wieczór... Około 21 wszyscy troje pożegnali się i wsiedli do czar-*

nego Citroena, którym Abratowski przyjechał do Łodzi po żonę w południe, przed audycją.

Abratowscy zdecydowali się wracać, a z nimi Irena Santor, choć wszyscy zdecydowanie odradzali im tę jazdę: *Myśmy wszyscy odradzali im powrót do Warszawy – potwierdza Matuszkiewicz. – Postanowiliśmy zostać w Łodzi i jechać dopiero następnego dnia. Oni się jednak uparli – zwłaszcza Lusia – żeby wracać do domu tej samej nocy... Do Citroena dołączyła syrena Romana Dyląga, kontrabasisty zespołu Matuszkiewicza; wyruszyli w dwa samochody.*

*

Tego dnia spadł pierwszy śnieg, na mokrej i śliskiej szosie silna mgła ograniczała widoczność do kilkunastu metrów, warunki jazdy były niezwykle trudne. Czarny Citroen Abratowskiego jechał bardzo wolno. Początkowo podążała za nim syrena, ale po godzinie takiej jazdy Dyląg uznał, że tempo jest zbyt wolne i wyprzedził Abratowskiego. Citroen dalej jechał wolno i ostrożnie, nie przekraczając 40 kilometrów na godzinę. Na dodatek kilkakrotnie Abratowski musiał przystawać i przecierać przednią szybę, gdyż wycieraczka – i to ta po stronie kierowcy – się zepsuła. Przed Błoniem Citroen znalazł się dopiero około północy, a więc w niemal trzy godziny po wyjeździe z Łodzi. I tu właśnie, kilka minut po godzinie 24.00, na półtora kilometra przed miasteczkiem na prostym odcinku drogi w ulicy Sochaczewskiej nastąpiła katastrofa: samochód nieoczekiwanie dostał poślizg – auto zakreśliło koło i z całym impetem wpadło na drzewo po lewej stronie drogi. Siedząca na przednim siedzeniu Ludmiła silnie uderzyła głową o karoserię – ciężko ranna, wiezioną zatrzymaną wojskową ciężarówką, zmarła w drodze do szpitala w Grodzisku Mazowieckim. Pomoc lekarzy była już spóźniona; przyczyna zgonu – złamanie podstawy czaszki.

Irena Santor i Abratowski nie odnieśli żadnych poważniejszych obrażeń. Dyląg, który jechał pół kilometra z przodu, w pewnym momencie – nie widząc świateł Citroena – przystanął i po kilkunastominutowym bezskutecznym oczekiwaniu, zaniepokojony, zdecydował się zawrócić. Jako pierwszy dotarł na miejsce tragedii.

*

W nocy otrzymałem telefon... – opowiada Tadeusz Suchocki – dzwonił Jurek Abratowski: *Tadziu, miałem wypadek! Lusia nie żyje! Natychmiast wskoczyliśmy z żoną do mojej Syreny i w gęstej mgle dobrnęliśmy do Błonia. Tam zobaczyłem Ludmiłę – wyglądała jak żywa, właściwie tylko miała, biedulka, paluszki pomiażdżone...*

Ludmiła Jakubczak zmarła w drodze do szpitala 5 listopada – trzy dni przed swoimi 23. urodzinami. *Moja cudowna żona śp. Ludmiła Jakubczak-Abratowska, piosenkarka, prawdziwa artystka – zgasała u progu wielkiej kariery, nie dożywszy lat 23...*¹¹ – napisał w nekrologu zrozpaczony mąż.

*

Jerzy Abratowski był kierowcą od 15 lat – od roku 1946. Citroena – model BL 15-six, rocznik 1957, numer rejestracyjny WO 2361 – kupił kilka miesięcy wcześniej, w lipcu 1961 roku, i wtedy też ponownie zdał egzamin na prawo jazdy, które otrzymał 10 sierpnia 1961 roku. Pozwolenie wydano z zastrzeżeniem, że kierujący może prowadzić samochód tylko w okularach; znalezione we wraku Citroena zbite szkła dowodziły, że Abratowski nakazu tego przestrzegał.

Według informacji przekazanych dziennikarzem przez prowadzącego śledztwo oficera Komendy Wojewódzkiej MO w Warszawie ostatnie chwile przed katastrofą wyglądały następująco:

*W czasie jazdy między Łodzią a Sochaczewem kierujący Citroenem w pewnym momencie odniósł wrażenie, że uderzył w coś leżącego na szosie. Wydawało mu się, że przejechał (zabił?) psa. Nie zatrzymał jednak wozu i nie sprawdził, co to było. Wtedy jednak poprosił panie, które cały czas rozmawiały ze sobą, aby nie odwracały jego uwagi od prowadzenia pojazdu i od tego, co się dzieje na drodze. Przy mijaniu samochodów – z powodu bardzo złej widoczności i obawy przed ewentualnym zderzeniem – zjeżdżał ostrożnie na bok. Układ kierowniczy i hamulce działały przez cały czas jazdy bez zarzutu. Około półtora kilometra przed Błoniem samochód – przy szybkości 60 km/godz. – zjechał nagle na bok szosy i wpadł w lepkie błoto; wtedy nastąpiło gwałtowne szarpnięcie i odbicie kierownicy w lewo. Wóz, obrócony w lewo, dostał na środku szosy poślizg, przejechał przez osł drogi i dalej ślizgając się bokiem uderzył w dość grube drzewo po lewej stronie szosy; uderzył prawą stroną, gdzie siedziała obok kierowcy Ludmiła Jakubczak. Karoseria siłą tego uderzenia została w tym miejscu wgnieciona do wnętrza auta na ponad pół metra...*¹²

*

Jeszcze w niedzielę wieczorem widzieliśmy Ludmiłę Jakubczak w programie Telewizji Łódzkiej „Muzyka lekka, łatwa i przyjemna”... – pisał w pożegnalnym tekście Andrzej Ibis-Wróblewski. – *Śpiewała piosenki. Wydawałoby się, rzecz błaha, sztuka lżejszej kategorii. Ludmiła Jakubczak była jednak tego rodzaju piosenkarką, która wzorując się na najlepszych przykładach wykonawczych umiała każdemu utworowi nadać piętno indywidualnego stylu interpretacyjnego. Rozwijala się z miesiąca na miesiąc. Jej ciemny matowy głos o dużej skali wyrazowej mienił się bogactwem odcieni. Coraz precyzyjniej opanowywała gest i ekspresję – nie nadużywając ich na estradzie. Jej ostatnia piosenka to „Tango zazdrości”. Po niej – zamilkła na zawsze... Nagła śmierć Ludmiły Jakubczak zadała dotkliwą stratę polskiemu piosenkarstwu i napeniła żalem wielbicieli jej talentu...*¹³

¹¹ „Życie Warszawy” 1961 z 8 XI.

¹² (CEN), *Po katastrofie pod Błoniem. Ludmiła Jakubczak zmarła w drodze do szpitala*. „Express Wieczorny” 1961 z 8 XI 1961. Prasa stołeczna, opisując tę katastrofę, przypominała tragiczny wypadek i śmierć na tej samej trasie Andrzeja Munka, który kilka tygodni wcześniej (20 IX 1961) pod Łowiczem zginął w swoim fiacie 600 staranowanym przez ciężarówkę; „wąski pasek asfaltu” łączący Łódź z Warszawą nazwano wtedy drogą śmierci.

¹³ A. Ibis-Wróblewski, *Ostatnia piosenka Ludmiły Jakubczak*, „Życie Warszawy” 1961 z 8 XI.

¹⁰ A. Wasilewski, *Ostatnia podobizna*, „Gazeta Krakowska” 1961 z 9 XI.

Wstrząśnięty tragiczną śmiercią Ludmiły Jakubczak Lucjan Kydryński poświęcił jej wzruszające i pełne żywego bólu wspomnienie:

Przed miesiącem poprosiłem ją o opracowanie dla Telewizji Polskiej wersji modnego „Tanga zazdrości”; nie przypuszczałem, że ta piosenka będzie ostatnią, jaką nagra, i ostatnią, jaką zaśpiewa – zaledwie na kilka godzin przed tragiczną śmiercią... Trudno jest pisać o Ludmile Jakubczak w czasie przeszłym, tym bardziej, że dopiero niedawno zaczęliśmy pisać o niej w ogóle. Właśnie obecny rok wydawał się przelomowym dla jej kariery: dobre miejsce na Festiwalu w Sopocie, gdzie została ulubienicą publiczności, doskonałe opinie wszystkich krytyków, wywiady i zdjęcia w całej prasie... Właśnie teraz Ludmiła znalazła się w ścisłej czołówce naszego pieśniarstwa, stanowiąc jego bodaj największą nadzieję. Daleka od zarozumiałości, zawsze bardzo wesoła, pogodna, przyjazna, koleżeńska – była nie tylko jedną z najlepszych i jedną z najsympatyczniejszych, najmiłszych pieśniarek! Wieczorem 5 listopada wspominała mi, że przygotowuje recital pieśniarski, że chce założyć nowy teatrzyk piosenki. Miała mnóstwo projektów, mnóstwo pomysłów... Trudno uwierzyć, że nigdy już nie zobaczymy jej na estradzie. Że został tylko jej głos, na taśmach i na płytach, w interpretacjach, które przyniosły jej w Polsce tak wielu entuzjastów, które jeszcze niedawno tak bardzo interesowały zagranicznych impresariów festiwalu piosenki... Ludmiła była pieśniarką ogromnie indywidualną, nowoczesną, miała prawdziwy talent estradowy; kto raz przynajmniej widział ją na koncercie, ten pamięta jej ciekawe aktor-

sko rozgrywanie piosenek, jej swobodę gestu i nieodparty urok dziewczyny pełnej temperamentu i młodości. Miała 22 lata. Stale jeszcze uczyła się sztuki pieśniarskiej, popularność i sukcesy stanowiły dla niej przede wszystkim zachętę do dalszej pracy nad sobą, do realizowania coraz ambitniejszych artystycznie zamierzeń. Interesowało ją wszystko, co miało jakikolwiek związek z estradą, lubiła dyskutować o swoich interpretacjach, korzystając z każdej rozsądnej uwagi. [...] Gdy na kilkanaście godzin przed wypadkiem, podczas spotkania ze słuchaczami w Łódzkim Towarzystwie Muzycznym spytano mnie, kto moim zdaniem jest przyszłością naszej piosenki, odpowiedziałem: Ludmiła Jakubczak...¹⁴

*

Wszystkim prawdziwym ludziom, którzy oddali lub chcieli oddać mojej najukochańszej na zawsze jedynej Zonie – śp. Ludmile Jakubczak-Abratowskiej – ostatnią przysługę, a mnie w najcięższym okresie mego życia okazali i okazują wiele szczerzego serca, najserdeczniej dziękuję – Jerzy Abratowski¹⁵.

*

Ostatni raz rozmawiałam z Jerzym Abratowskim w Ameryce w roku 1979 – wspomina Sława Przybylska. – Jerzy, czy wrócisz do Polski? – zapytałam. Posmutniał i odpowiedział pytaniem: Po co?... Żeby umrzeć na grobie Lusi?...¹⁶

*

Na trzy miesiące przed 60. urodzinami – 28 stycznia 1989 roku – Jerzy Abratowski zginął w Los Angeles (trafiony przypadkowo kulą podczas napadu na bank) i tam został pochowany.

BIBLIOGRAFIA

(CEN), *Po katastrofie pod Błoniem. Ludmiła Jakubczak zmarła w drodze do szpitala*, „Express Wieczorny” 1961 z 8 XI 1961.
 Galczyńska T., *Tragiczne fatum piosenki. Wywiady bez maski: Hanna Rek, Świat według Tessy*, 17 IV 2016, <http://www.swiat-tessy.com/wywiady-bez-maski/hanna-rek-tragiczne-fatum-piosenki/> [dostęp 10.06.2016].
 Giełżyński W., *Trzeci garnitur na wysoki polsk*, „Dookoła Świata” 1961 z 17 IX.
 Ibis-Wróblewski A., *Ostatnia piosenka Ludmiły Jakubczak*, „Życie Warszawy” 1961 z 8 XI.
 Kydryński L., *Muzyka: Nasi w Sopocie*, „Dziennik Polski” 1961 z 16–17 VII.
 Michalski D., *Gdy mi ciebie zabraknie, w: Piosenka przypomni ci... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, t. 2, Warszawa 2010.
 [nekrolog], „Życie Warszawy” 1961 z 8 XI.
Podziękowanie, „Życie Warszawy” 1961 z 21 XI.
 Wasilewski A., *Ostatnia podobizna*, „Gazeta Krakowska” 1961 z 9 XI.
 Kydryński L., *Śmierć Ludmiły Jakubczak*, „Przekrój” 1961 z 19 XI.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Ludmi%C5%82a_Jakubczak#/media/File:Ludmi%C5%82a_Jakubczak_gr%C3%B3b.JPG [dostęp 31.07.2017].

¹⁴ L. Kydryński, *Śmierć Ludmiły Jakubczak*, „Przekrój” 1961 z 19 XI.

¹⁵ *Podziękowanie*, „Życie Warszawy” 1961 z 21 XI.

Piotr Załuski

TERESA (WSPOMNIENIE DLA PAMIĘTANIA)



Teresę Iwaniszewską zobaczyłem i po raz pierwszy usłyszałem bodajże w roku 1973. Studiowała wtedy na wrocławskim uniwersytecie na wydziale pedagogiki, a interesowała ją głównie psychologia, zamierzała się bowiem poświęcić muzykoterapii, modnej i rozwijającej się wówczas metodzie leczenia zdrowia psychicznego. Nie znaczyło to, że nie wiedziałem o niej nic. Od roku bowiem szła w studenckim środowisku artystycznym fama o dwudziestoletniej dziewczynie, która ma za sobą pewne sukcesy na Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze, że ma interesujący głos, ładnie prezentuje się na scenie i może zrobić prawdziwą karierę. Co prawda moje związki ze Studenckim Teatrem „Kalambur”, gdzie zajmowałem się także kabaretową piosenką, ulegały już z racji mojej pracy w telewizji dużym rozluźnieniom, ale spodziewałem się, że prędzej czy później Teresa Iwaniszewska zjawi się w sali przy Kuźniczkiej 29a. Ostatecznie jednak do tego nie doszło, bo teatr wystartował do niezbyt udanej profesjonalnej działalności. To samo uczynił wtedy krakowski STU, wahał się przed nowym wyborem poznański Teatr Ósmego Dnia. Krok ku zawodowstwu wcześniej znacznie uczynił warszawski STS.

Impreza, na której ją ujrzałem, inaugurowała studencki rok kulturalny we Wrocławiu i odbywała się w Dużym Studiu Polskiego Radia. Sala była nabitą do granic możliwości głównie z powodu występu gości specjalnych, czyli głośniego od lat kilku Salonu Niezależnych z Januszem Weissem, Michałem Tarkowskim i Jackiem Kleyffem. To fantastyczne trio igrało na co dzień z różnymi zapisami i ingerencjami cenzury, ale wówczas jeszcze udawało im się w tych pojedynkach zwyciężać; niedługo potem zaczęła się dla nich ciemna noc, czyli cenzuralne dekapitacje całkowicie eliminujące ich z życia estradowego. I tym razem nie obyło się bez skandalu, bo w pewnym momencie, a musimy pamiętać, że był to okres chwilowego dobrobytu fundowanego Polakom przez sekretarza Gierka za pożyczane na lewo i prawo dewizy, Salon, wzbudzając entuzjazm publiczności, zaczął rozrzucać papierowe torebki z bułkami posmarowanymi masłem. Była to oczywista kpina ze sztucznego dobrobytu i chyba tę aluzję dobrze zrozumiał ówczesny naczelny Polskiego Radia we Wrocławiu, do niedawna naczelny cenzor wojewódzkiej delegatury urzędu z ulicy Mysiej 2 w Warszawie. Podobno się wściekł i zażądał od odpowiednich instancji ukarania winnych tego „zbez-



czeszczenia” narodowego dobra, jakim jest świeże pieczywo wyrabiane przez spoconą i z oddaniem dla ludowej ojczyzny harującą klasę robotniczą. Występ wrocławskiej Elity z inteligentną twórczością Jana Kaczmarka to było grzeczne przedszkole w porównaniu z Salonem.

No, ale ja chciałem o Teresie Iwaniszewskiej...

Zgrabna, szczupła sylwetka, spokojna postać z burzą rudych włosów i w ogromnych okularach zasłaniających duże oczy. I głos. Co za głos! Silny jak dzwon w niskim rejestrze, z odrobiną nosowego rezonansu. Operowała nim swobodnie, wykazując się nielichym już rzemiosłem piosenkarskim mimo niewielkiego doświadczenia estradowego. Wzbudzała zaciekawienie naturalną szlachetnością artystycznego przekazu, czystością wybranej konwencji. Tak, to było zjawisko.

Nic dziwnego, że wkrótce przyszły sukcesy w Krakowie na festiwalu piosenki studenckiej. Tak jak dla wielu przed nią wykonawców – dla Ewy Demarczyk, dla Maryli Rodowicz czy Marka Grechuty, żeby wymienić najgłośniejsze zjawiska – krakowski festiwal miał stanowić swego rodzaju trampolinę do estradowej przyszłości. Tylko że Ewa Demarczyk miała za sobą i dla siebie Piwnicę pod Baranami z Zygmuntem Koniecznym, Marka Grechutę wspierał zespół Anawa z Janem Kantym Pawłuśkiewiczem, a Maryla Rodowicz bojowo zaatakowała Polskę ze swoimi gitarzystami. Z innego, niejako bocznego toru wdzierały się w tym samym czasie do piosenkarsko-estradowego świata po opolskich debiutach Krystyna Prońko i Anna Jantar (de domo Szmeterling); obie z Poznania, miały silne twórcze, kompozytorsko-artystyczne wsparcie w Januszu Komanie (Prońko) i Jarosławie Kukulskim (Jantar). Teresa Iwaniszewska tego wszystkiego nie miała. Jej jedynym atutem była ona sama i boży dar, jakim operowała – czyli głos intuicyjnie świetnie wykorzystywany. To jest

zapewne jedna z przyczyn, dla której nie pojawiła się na najszerszym horyzoncie i dzisiaj jest niemal zapomniana. Oczywiście, były też inne, bodaj ważniejsze tego przyczyny.

Druga połowa lat 70. to był czas dla Teresy bardzo pracowity. Dużo nagrywała razem z Markiem Grechutą, opublikowała kilka singli, ale nie wydała longplaya, który byłby świadectwem przynależności do elity, na co niewątpliwie zasługiwała. Na zmianę z Marylą Rodowicz występowała razem z Grechutą w *Szalonej lokomotywie* według dramatu Witkacego wystawionej przez Krzysztofa Jasińskiego w teatrze STU. Potem śpiewała razem z Grechutą poezję Tadeusza Nowaka. Zawsze zjawiała się w pierwszym szeregu wykonawców, ale nie była gwiazdą najważniejszą. Zresztą charakterologicznie nie miała ku temu umiejętności predyspozycji. Była inteligentną, skromną i przyciszoną osobą pozbawioną „siły parcia” na telewizyjne szkło czy przed sceniczną kurtynę. Być może ciągle rozważała też możliwość powrotu do wymarzonego zawodu muzykoterapeuty. Gdyby jednoznacznie postawiła na rozwój, muzyczne doksztalcanie i stuprocentowe poświęcenie się estradzie – mogło być inaczej. Własną hierarchią wartości nosiła w sobie jednak jak tajemnicę.

Podobnie było z gatunkami śpiewanych przez nią piosenek. Wszystkim się zdawało, że najlepiej się czuje w klimatach wyciszonych, poetyckich, balladowych. To prawda, w tym nurcie sprawdzała się znakomicie. Ale jej możliwości artystyczne były znacznie szersze. Potrafiła bowiem dzięki talentowi zdynamizować głos, zaśpiewać ostro, wyjść z konwencji naturalnej u niej delikatności. Powoli także zaczęła skupiać wokół siebie autorów i kompozytorów, którzy mogliby jej dostarczać ambitnego repertuaru. Inne piosenkarki i inni piosenkarze jej rówieśni już to mieli. Ona właściwie cały czas znajdowała się na początku swojej świetnie zapowiadającej się kariery, wciąż odważnie szukała najlepszych form wykonawczych, cią-

gle chciała sprawdzać w praktyce odkrywane cząstki własnego „ja”. I na tym, na tych zwiastujących wiele początkach – można ze smutkiem powiedzieć – nie z jej winy wszystko się skończyło.

W roku 1976 wyszła za mąż za Grzegorza Haremzę, zdolnego fotografa młodego pokolenia związanego z redakcją wrocławskiego miesięcznika „Odra”. Grzegorz wspierał jej artystyczne ambicje bardzo aktywnie, kibicował jej (brzydkie, ale trafne słowo) przy każdym przedsięwzięciu i starał się, by miała godne warunki do uprawiania sztuki wokalne.

Wkrótce razem z Krystyną Prońko zaśpiewała w oratorium autorstwa Wojciecha Trzcińskiego i Ernesta Brylla *Kolęda nocka*, wystąpiła w Opolu. Za każdym razem potwierdzała swoje ogromne i fascynujące możliwości wykonawcze.

Wtedy właśnie zrealizowałem z nią we wrocławskim studiu telewizyjnym dwa tak zwane teledyski (ówczesny odpowiednik dzisiejszych wideoklipów), oczywiście na kolorowej taśmie filmowej. Wyemitowane były w programie *Teledyskusje*, w ramach międzyośrodkowego projektu *Studio-8*. Pewnie spoczywają do dzisiaj w zapomnianej części archiwum wrocławskiej lub warszawskiej telewizji.

Zdawało się wtedy, że wkrótce Teresa Haremza osiągnie szczyty powodzenia. Ale nie były to łatwe czasy dla sztuki. Po Sierpniu '80 część aktywnego społeczeństwa fascynowała się solidarnie naprawą państwowej nawy, inna część walczyła z ubogą powszedniością, by jakoś przetrwać ekonomicznie kryzysowy czas. I nagle wprowadzono stan wojenny.

Teresa wraz z mężem przebywali wtedy za granicą, początkowo w Holandii, a potem w RFN. Jednoznacznie ocenili to, co się stało w kraju; dali temu wyraz, występując przed mikrofonem RWE. Zaczęli też czynić starania o wyjazd

do Australii. Wylądowali tam w roku 1982. Ja w tym czasie, po kilkumiesięcznym „sanatorium” więziennym, emigrowałem z Polski i późną jesienią w oczekiwaniu na azyl polityczny zamieszkałem w Engelsbergu u stóp Alp Bawarskich, niedaleko Monachium. Na trwałe związałem się z Rozgłośnią Polską Radia Wolna Europa. Otrzymałem wówczas od Teresy list spod Sydney.

Wczesną wiosną 1989 roku wyjechałem wraz z rodziną na kilka tygodni do swojej siostry mieszkającej w Australii, w Banks Town, pod Sydney. Udało mi się wtedy między innymi uczestniczyć w premierze teatralnej *Braci Karamazow* według Dostojewskiego przygotowanej przez Bogdana Kocę, ekswrocławianina, zdobywającego popularność młodego aktora po występie w filmach Sylwestra Chęcińskiego. W Sydney założył i prowadził Thalia Theatre Company. Główną rolę kobiecą grała w tym międzynarodowym przedstawieniu, oczywiście w języku angielskim – jego żona, Małgosia.

Od Haremzów otrzymaliśmy wraz z żoną zaproszenie na przejażdżkę pełnomorskim jachtem po Oceanie Spokojnym. Początkowo spanikowałem, bo nigdy dotąd nie spędziłem ani chwili na pływającej łódce pod żaglami, a poza tym bałem się choroby morskiej. Ale ostatecznie pewnego dnia wypożyczyliśmy samochód i jadąc niezmiennie oraz bardzo uparcie lewą stroną, dotarliśmy do parterowego *bungalow* Teresy i Grzegorza – pięknie położonego wśród eukaliptusowej zieleni niedaleko Palm Beach. Stamtąd mam pamiątkę w postaci kilku zdjęć zrobionych podczas tego rejsu, który wywiódł nas z zatoki na ocean i z powrotem, przy czym drogę powrotną przyspieszyliśmy jachtowym silnikiem, by zdążyć do portu w ostatniej chwili przed piekielną nawałnicą, która nie dość, że pokryła niebo smolistymi chmurami, to na dodatek zalewała ziemię strumieniami deszczu i smagała wiatrem, ciskając oszalałe od jasności gromy. Jacht jednak miał swoją klasę, był przestronny, wy-

godny, wyposażony we wszystko, co potrzebne do dalekomorskiej, a nawet oceanicznej wyprawy. Grzegorz twierdził, że go kupił, ale nie wydawało mi się to możliwe, bo przecież byłby to wydatek przeogromny.

Powodziło im się dosyć dobrze, wychowywali siedmioletnią córeczkę, Grzegorz wyrabiał sobie w nielatawym przecie środowisku z powodzeniem markę świetnego fotografa realizującego zarobkowe projekty. Miał własny sprzęt najwyższej klasy i udawało mu się zbierać dobrze płatne zamówienia. On też wsparł finansowo wydanie długogrającego albumu z piosenkami śpiewanymi przez Teresę po angielsku. W zawodzie, tam – w Australii, było jej znacznie trudniej, ale drobnymi kroczkami, *step by step*, zdążyła do tego, by nadal uprawiać swój oryginalny śpiew. Kto wie, czy nie

osiągnęłaby ambitnego celu, gdyby nie okrutna choroba, która wkrótce zaatakowała jej krucho organizm. Walczyła z nią dzielnie kilka lat, ale przegrała. Zmarła 6 kwietnia 1996 roku. Kto o niej dzisiaj pamięta jeszcze? Kto sobie przypomina tę niezwykłą osobę i artystkę, przez złośliwe poplątanie losu skazaną na bolesne oddalenie?

Warto, naprawdę warto, powiem więcej – wręcz należałoby przypomnieć tę szlachetną artystycznie postać rudowłosej piosenkarki na jakimś opolskim koncercie albo przy okazji krakowskiego lub wrocławskiego śpiewania. Nie pisała własnych piosenek, ale te, które śpiewała, nosiły jej niezapomniane piętno. Takie wzory warto mieć na co dzień przy sobie, blisko. Choć dla najmłodszych pokoleń to zapewne planeta bardzo już odległa.



Zbigniew Pajewski

POETKA I LEŚNICZY


Bo najpierw były piosenki – od zawsze i zawsze z tekstem. Takim, który trwale porusza wyobraźnię, trąca struny emocji tak, że potem już nigdy nie przestają wibrować. Takie teksty i muzykę można było znaleźć w Piwnicy pod Baranami, piosenkach Grechuty, Demarczyk, Warszawskiej, ale też w Kabarecie Starszych Panów. Były to lata, gdy *Nic dwa razy się nie zdarza* lub *Ballada o cudownych narodzinach Bolesława Krzywoustego* były krajowymi przebojami. Inne czasy, inna pozycja kultury wysokiej. Nie tylko w Polsce – wśród światowych przebojów też sporo było tekstów o głębokiej poetyckiej wymowie. Na słuchaniu się to skończyło, choć nie skończyło się słuchanie. Kolejne życie spowodowały, że nigdy nie nauczyłem się na czymkolwiek grać, śpiewać, nie nabyłem formalnego wykształcenia muzycznego. Pozostałem na całe życie namiętnym konsumentem muzyki, szczególnie tej oprawnej w pobudzające wyobraźnię teksty.

Moją wielką pasją, realizowaną z dużym uporem i jeszcze większym nakładem sił i środków, stała się fotografia. Trwająca później przez dziesięciolecia radosna twórczość, po której pozostały tysiące dokumentów z życia i masa przyrodniczych i krajozrazowych pocztówek, które nawet autora mało wzru-

szały. Czasem, rzadkim przypadkiem, aparat chwycił scenę, której treść wzbudzała wibracje wyobraźni, jakiś nieokreślony niepokój, dojmujące przecucie tajemnego przesłania. Bardzo niewiele ich było, ale czułem, iż to jest to, co chciałbym robić najbardziej.

Gdzieś w 1976 roku na kilka dni zahaczyłem o ówczesny studencki Kraków. Efektem była twarda decyzja podjęcia studiów leśnych w Krakowie – oczywiście, że renoma krakowskiego wydziału leśnego nie miała tu żadnego znaczenia, liczyły się tylko dźwięki i obrazy samego Krakowa. Szczęściem moim nie dotrzymałem tej decyzji, zrobiłem studia w statecznym i obliczalnym Poznaniu. W Krakowie owych lat nie skończyłbym ich na pewno. I na pewno uzasadnione pozostaje pytanie, jak bym skończył.

A potem było 35 lat bardzo zaangażowanego leśnego żywota. Tysiące drzew wyciętych, setki tysięcy posadzonych. Żona, syn, dom. Muzyka wciąż podążała za tym wszystkim, piosenka z tekstem w szczególności. Fotografia wciąż mi towarzyszyła, stając się w połączeniu z edytorstwem źródłem dodatkowych dochodów. I wciąż raz w miesiącu albo w roku lądowała w szufladzie niepokojąca fotografia – pulsują-

ca nieokreślona aura, ukrytą metaforą, której nie potrafiłem nazwać. Można powiedzieć, że nawet tych zdjęć unikałem. Po nocy z szuflady, gdzie się archiwizowały, sączyła się czasem zielona poświata, słychać było ciche szelesty. Czasem tytuł, wers tekstu jakiejś piosenki metaforę uwalniał, zdjęcie zaczynało wibrować życiem. Ale nie było tego dość, aby stworzyć chmurę. I tak sobie leciało. Rósł syn, rósł las, przybywało siwych włosów i rósł zasób niepojętych dla umysłu, nieodczytanych zdjęć. Zbyttno nie bolało, jasnego spojrzenia na życie nie mąciło.

Czasami odwiedzałem internetową stronę Basi Stępnia-Wilk. Na muzycznej mapie pamięci zapisała się oczywiście *Bombonierka*. Aż gdzieś jesienią 2010 roku na wieść o nowej płycie zamówiłem bezpośrednio na internetowej stronie artystki *Wieczór niePerwersyjny*. Miła i niestandardowa odpowiedź zachęciła do zadania kilku pytań o całokształt twórczości, a potem zakupu pełnej dyskografii. Gdy zamówione CD dotarły i zaczęły grać, na wiele dni pomór padł na wszelką inną muzykę. W domu zrobiła się totalna monokultura, z tym że nie szaro-siwoburzych sośnin Puszczy Noteckiej, a rozedrganego światłem, dźwiękami i zapachami Puszczy Amazońskiej. Zdarzyło się coś, co kilkakrotnie już w życiu, raz na wiele lat, przeżywałem, a ostatni raz ponad 20 lat temu, zanurzając się w twórczości Grzegorza Turnaua. Podobnie jak wtedy zadziwiająca mieszanka tekstu, muzyki i interpretacji zablokowała percepcję wszelkich innych brzmień. I zaczęła się jazda... Stupor mózgowy, intensywna praca przepoju, bezdech i hiperwentylacja, może nawet i ciśnienie sinusoidalne.

Gdy minął tydzień i „nic nie chciało przejść”, korzystając z resztek instynktu samozachowawczego, wywoziłem wszystkie CD z domu. Niech poleżą poza zasięgiem rąk i nabiorą dodatkowego aromatu, jak niedojedzone bożonarodzeniowe pierniki wyjęte z blaszanego pudła w lutym lub marcu. A jak wrócą, zastaną mnie przywróconego już do stanu względnej równo-

wagi muzycznej. Zostały obwołuty z tekstami, które bez Basi muzyki i głosu były na tyle bezpieczne, że można było ich zażywać bez obawy o ponowne sensacje fizjologiczne.

Absolutna oryginalność tekstów i przepiękna, niestandardowa muzyka, głos jasny, swobodny i precyzyjny. Każda piosenka inna, niepowtarzalna, bez jakichkolwiek prób recyklingu wcześniej wykorzystanych tematów, skojarzeń i brzmień. Siedzący na mojej krótkiej ławce artyści, bez których nie sposób żyć – Demarczyk, Grechuta, Adamiak czy Turnau – musieli się posunąć dla Basi o dobry kawałek.

Urok tekstów frunących nad chmury muzyki porwał i mnie... Nie wiem, jak i kiedy zawarte w nich słowa i wersy zaczęły się dogadywać z moimi nieoswojonymi, dręczącymi pamięć zdjęciami. Nadawane przeze mnie samego tytuły chodziły solidnie po ziemi – kamienie w kieszeniach nie dawały im latać. Czasem któraś fotografia z moim tytułem naprawdę wysoko i swobodnie poleciała, ale samotnie – więc na zatracenie. A tu zaczęła się coraz szybsza i gwałtowniejsza nauka fruwania.

Od kilku już lat leżała w szufladzie foto krzyża z nazwiskami mieszkańców wsi pod Łobzkiem poległych w I wojnie światowej. Setki takich krzyży stoją w pomorskim i śląskim krajobrazie. Ten poharatany odłamkami w 1945 roku zahaczył też o II światową. Zdjęcie dostało ode mnie stateczny tytuł *Dwie wojny* i dalej siedziało drętwe, nic nim nie poruszone. Gdy spotkało się z piosenką *Poszli*, z entuzjazmem chwyciło *poszli, aby los trafił ich celnie* i zaraz na pole (w Szczecińskim „na dwór”!) nad chmury poleciało.

Zachęcony tym zdarzeniem, zacząłem przegłądać wszystkie czekające na nazwanie zdjęcia. Skonfrontowane z tekstami piosenek Basi łączyły jedno po drugim, często w sposób niepojęty dla mnie i zaskakujący. Postanowiłem podzielić się moimi odkryciami na stronie FB

Basi, co spotkało się z dużą aprobatą jej samej i osób tam zagląających.

Proces przywracania archiwów do życia dał impuls dalszym wydarzeniom. Poruszenie wywołane Basi twórczością przeniosło się na coraz większą aktywność fotograficzną. Z bezpośredniej inspiracji wprost jej piosenkami, moimi ich impresjami, a równie często w efekcie ogólnego poruszenia emocjonalnego powstawało coraz więcej zdjęć, wśród nich coraz więcej takich, co zdawały się być bardzo rozmowne. Korzystając z piosenek i wierszy Basi, leczyłem je z niemoty. Efekty były niezwykle, intrygujące i często bardzo zaskakujące.

Moje skojarzenia tekstu i obrazu nie biegły w pustce – cały czas w tle towarzyszyła im muzyka. Wydawać by się mogło, iż wystarczyłoby do tego sama poezja – w końcu tytuł jest tylko tekstem. Jednak opatrzony muzyką i głosem tekst niewiarygodnie zyskiwał na lekkości i przenikalności. Jak superwywoływacz wyciągał najulotniejsze, ledwo, zaledwie naświetlone metafory chowające się po najciemniejszych kątach zdjęcia. Bez muzyki i śpiewu statecznie kroczył po ziemi i traktował zdjęcia równie solidnie i bez polotu jak urzędnik petenta w urzędzie skarbowym. Nie wiedziałem, na ile moje skojarzenia będą czytelne i ciekawe dla osób nieznanających piosenek Basi. Z tym trzeba było poczekać do konfrontacji z publicznością.

W tle tego procesu toczyłem z Basią dość intensywną korespondencję mailową, z której wnosilem o jej zaciekawieniu moimi działaniami. Internet – medium ulotne, zacząłem więc przemyśliwać o wystawie fotografii. Spytana o zgodę na korzystanie z jej tekstów Basia udzieliła jej niezwłocznie. Jak wystawa – to katalog. Zgoda nadeszła równie rychło. Ale katalog, to tylko katalog... rzecz z istoty archiwalna. Trzeba wydać książkę – ale nie typowy album fotografii, nie ilustrowany zdjęciami tomik poezji, lecz książkę, w której zdjęcia będą równoważnym poezji elementem

całości. Książkę, w której teksty i zdjęcia pogadają sobie, może poprzekomarzają się nawet, aby za chwilę zgodnie poprunąć w świat emocji i wyobraźni czytelnika. Pomysł się Basi teoretycznie spodobał, ale do uzyskania praktycznej zgody zeszło trochę czasu, e-maili, wydruków w wysokiej jakości, profesjonalnej prezentacji fragmentów projektu wydawnictwa.

Jak się razem siądzie, razem na ławce sztuki, to czasem wychodzą wibracje takie, że do nieba docierają i poruszony Pan Bóg beret natchnienia rzuca. Chyba nas usłyszał, bo gdzieś z końcem czerwca 2011 roku usiedliśmy na dobre i zaczęliśmy składać treść i formę wydawnictwa. Teksty piosenek, dosłane nieośpiewane wiersze, moje archiwalia i coraz szybszy napływ nowych, już teraz tworzonych zdjęć... Metaforycznie namierzone zdjęcia i tytuły wysyłałem Basi internetem do oceny, dyskusji, akceptacji lub odrzucenia. Cała komunikacja między nami ograniczała się wówczas tylko do e-maili. Do jesieni 2011 roku wyszło ich coś koło 2000. Basia mocno nalegała na dużą liczbę zdjęć, znacznie większą niż tekstów – dobrze zrobiło to wyglądowni całej pracy, dostarczyło mi ogromnej satysfakcji, potwierdzenia jakości i sensu tego, co tworzę.

Proponowanym przeze mnie tytułem było dość drętwe *Obrazki z tekstem*, Basia zaproponowała *Tyle nieba* – przepiękny, niezwykle metaforyczny i ulotny wiersz i piosenkę z odrobina wróżby na przyszłość. Zaproponowała też na okładkę „niebieską przekreskę”, jak nazwała zdjęcie bezkresnego nieba z obłokiem ptactwa lecącego z prawa na lewo, z pierwszej na ostatnią stronę okładki.

Praca szła nam szybko i bardzo sprawnie. Wysyłane internetem pliki PDF były szybko oceniane i akceptowane lub odrzucane. Wysyłając swe propozycje, nie wszystkie, sam przed sobą oceniałem na piątkę. Czasem wypływały takie, no... bardzo fajne i ciekawe, ale jednak w głębi ducha oceniane na „dobrą czwórkę”, może na-

wet i z plusem – ale nie na piątkę. Może przejdą? Wszystkie takie propozycje były odrzucone natychmiast i w pierwszym podejściu. To, co sam bez wątpliwości oceniałem na piątkę, było z mety akceptowane, czasem stawało się tematem dalszych dyskusji i uściśleń. Tylko raz zdarzyło nam się poróżnić całkowicie – to, co dla mnie było metaforą skrzącego się tupetem kłamstwa, dla Basi było pierzastym chodniczkiem... Ale tak było tylko raz.

Przeleciał maj i czerwiec, napakowany niewiarygodną dawką twórczej adrenaliny związałem się jak w ukropie, robiąc zdjęcia, projektując i składając książeczkę do druku. W zamierzeniu wydawnictwo miało być eleganckie, co oznaczało twardą oprawę, szycie składu, kredowy papier, folie i lakiery... Musiałem w związku z tym związać się jeszcze bardziej i dwutorowo, kombinując, jak znaleźć 15 tysięcy zł na druk... Basia pojechała w lipcu na długi urlop w obce kraje, a ja dalej poganiałem cały artystyczny i organizacyjno-techniczny bałagan, aby jak najwięcej mieć do pokazania, gdy wróci.

Gdy wróciła, szybko dograliśmy i uzgodniliśmy resztę przygotowanej materii artystycznej, wszystko, co można było załatwić przez internet. Końcowe zestawienie kształtu publikacji wymagało osobistego spotkania. Wtedy też pierwszy raz rozmawialiśmy telefonicznie – ach, cóż to za przeżycie było. Z początkiem września Basia zjechała na jeden dzień do Szczecina.

Na dworcu ja miałem ją poznać po czerwonej walizce i czarnym parasolu, ona zaś mnie po czerwonym yarisie i srebrnej głowie. Odnaleźliśmy się, Basia wsiała do samochodu i bez widocznych oznak przerażenia pozwoliła się zawieźć do chatki leśniczego. Samopoczucie na pewno poprawiło jej śniadanie, z którym czekała leśniczego żona... Pół dnia pogadałiśmy ogólnie, a potem zajęli się wydawniczymi szczegółami. Do wieczora wszystko uzgodni-

liśmy, a nocą Basia wróciła do Krakowa. Skład poszedł do drukarni, a ja szeroko i głęboko oburącz macałem za pieniędzmi na druk. Niezawodni okazali się leśni przyjaciele – znalazły się pieniądze nie tylko na drukarnię, ale też (później) na organizację koncertu i wystawy na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie. Basia z kolei (ostatecznie z sukcesem) antyszambrowała w Krakowie za koncertem i wernisażem wystawy w trakcie 49. Studenckiego Festiwalu Piosenki w gmachu PWST na Straszewskiego. Niedomykający się wciąż budżet dzięki staraniom Basi został poratowany przez Romę Kubiak i Wydawnictwo „Zaszafie” tak, że twarda oprawa, tak ważna dla mnie jako fotografa, stała się realnością. Ogrom uzgodnień, stworzenie ostatecznej wersji wstępu pisanego przez Mirka Czyżykiewicza i wiersza pisanego dla mnie przez Basię spowodowały, że skład trafił do drukarni dopiero na sam koniec września. Mniej niż trzy tygodnie na druk książki w nietypowym formacie z szytą oprawą to było szaleństwo i jazda już poza bandą. Drukarnia się uwinęła i część nakładu była gotowa już 10 października. Po jednym dniu szalonej radości nagle spadliśmy na dno – większość książeczek rozlażiła się przy przeglądaniu, zostały źle zszyte. Drukarnia bez dyskusji przyjęła reklamację i podjęła się ponownego druku – ale do koncertu w Krakowie został tylko tydzień. Stres i rozczarowanie nas ścięły. Można było tylko poprzebierać książeczki i wybrać te najlepiej zszyte. A tu jeszcze trzeba było uzgodnić wszystkie szczegóły techniczne wystawy, z których wino, kieliszki i przegryzki były problemem najmniejszym... nie wspominam o problemach z organizacją samego koncertu. Wszystko na Basi głowie.

Równoległe z drukiem tomiku przygotowywałem wystawę. Wydruk zdjęć, klejenie, oprawa – mnóstwo roboty i nie mniej kosztów. Szczęściem pomogło mi moje Nadleśnictwo Gryfino, trafiło się kilka wydawniczych okazji za nawet niegorsze pieniądze. Prawie 70 zdjęć, niektóre szerokie nawet na dwa i pół metra,



Barbara Stępnik-Wilk, fot. arch. serwis

zostało zawinięte w ileś tam warstw folii, zapakowane na bagażnik i w przeddzień koncertu dowieziono do Krakowa. Długo zeszło nam z Kaziem Madejem (ówczesnym dyrektorem krakowskiej sceny Loch Camelot), aby foyer PWST na Straszewskiego zamienić w galerię fotografii.

No i nadszedł ten 19 października 2011 roku. Wszystkie 263 miejsca zajęte, sporo osób w przejściach i pod ścianami. Koncert promował właśnie wydaną przez Basię płytę *Wieczór niePerwersyjny* z jej tekstami i muzyką Olka Brzezińskiego. Na scenie pojawili się krakowscy wokaliści – Ada Bujak, Marta

Honzatko, Marcin Wójtowicz, Tomasz Mars. Przy fortepianie siedział kompozytor Olek Brzeziński, grali także między innymi, jak zwykle u Basi, Paweł Solecki na fagocie, Michał Braszak na basie, Gerta Szymańska na perkusji. A potem był wernisaż. Słowo wstępne trzymał Kazio Madej, który opisał mnie jako leśniczego, który ratuje od wilków zagubione w lesie życia poetki, albo jakoś tak coś koło tego – pamięć zawodzi, bo mowa była długa, kwiecista i wielowątkowa. Niestety nikt jej nie uwiecznił – byłby to piękny przyczynek do historii krakowskiego kabaretu. Wino i załaski dla 300 osób dostarczyła i serwowała Bożena Czynciel z Klimatów Południa. Tak długo wraz z Basią podpisywaliśmy książeczki i tak wiele było pytań i gratulacji, że na koniec dla nas jedynych już wina zabrakło. Przyszedł czas na kontakt z widzami i sprawdzenie sensowności mych skojarzeń – na ile są czytelne i nośne dla osób nieznających bliżej twórczości Basi. Wyszło lepiej nad oczekiwania. Liczba pozytywnych komentarzy, pytań i dłuższych rozmów potwierdziła uniwersalność Basi piosenek i moich zdjęć, sens prowadzonego między nimi dialogu. Trzeba jednak pamiętać, że też publiczność, z racji festiwalu piosenki studenckiej, była wyjątkowa. To byli ci, którzy na co dzień żyją piosenką z tekstem, trudno im istnieć bez wynikających z niej poruszeń.

Sprzedano się dużo książeczek i CD z piosenkami Basi, więc po autografy ustawiła się bardzo długa kolejka. Chytrze zostawiłem jej wpiśnięcie wszystkich życzeń i dedykacji – ma bardzo ładny charakter pisma. Sam już tylko stawałem pod spodem mój bażgrołowy podpis.

Takiej Basi jak wtedy, w dzień koncertu i wernisażu, nie widziałem już nigdy potem. Fotografia z tego koncertu na wiele lat stała się jej plakatowym zdjęciem. Moje zdjęcia też już nigdy więcej nie były tak rozmowne jak w ten dzień.

Pozwoliła mi Basia bez ograniczeń buszować w jej poetyckim ogródku. Widać smakowało, co warzyłem z uzbieranych tam wierszy, miała ogromne zaufanie, że plonów nie zmarnuję. Cenię to tym bardziej, że wiem, jak trudno byłoby mi samemu pozwolić komuś na cięcie moich zdjęć dla tworzenia choćby i najwspanialszych kolaży.

Nazajutrz coś koło dziesiątej spotkaliśmy się wszyscy na śniadaniu w Cafe Camelot. Atmosfera była jak z hollywoodzkiego filmu o poranku po premierze jakiejś superprodukcji. Wrażenia z wczoraj, artykuły i recenzje z prasy dzisiaj, telefony od znajomych. Miłe, niezapomniane i jedyne – bo dla mnie pierwsze i niepowtarzalne. Zachowało się sporo zdjęć tego spotkania, ale i bez nich wspomnienia tego dnia wciąż skrzą kolorami równie żywymi jak wtedy.

Na półkach krakowskich księgarń nasza książeczka też się pojawiła, często w jakże zaszczytnym i nobilitującym towarzystwie. Pomalеньku znikła – po sprawdzeniu okazało się, że „poszła” między ludzi, nie zdjęto jej z półek dla przeceny albo i na przemiał. Satysfakcja nie-mała.

Z początkiem stycznia 2012 roku dotarła do mnie zaskakująca i wspaniała wiadomość – za *Tyle nieba* uhonorowano mnie tytułem Leśnika Roku 2011. Wyróżnienie wyjątkowe, bo z już ponad ćwierćwieczną tradycją, pozostające poza wszelkim układami politycznymi i skrajnie elitarnie – bo tylko raz do roku. Z istoty rzeczy laureatami byli dotąd profesorowie, dyrektorzy, nadleśniczowie – osoby również z racji zajmowanych stanowisk szeroko znane w środowisku. A tu – pierwszy raz ktoś z samych nizin drabiny służbowej. Koleżanka z leśnej branży powiedziała mi: *Bardzo fajne rzeczy, Zbychu, robisz, ale bez współpracy z Basią nie wyrwałbyś się stąd za nic, na zawsze byś został w leśnym grajdole, razem z korzenioplastyką, graniem na rogu i opowiadaniem łowiec-*

kich bajek. Miała rację. A ja nie wiedziałem – bardziej mam się cieszyć, czy smucić, że po 30 latach solidnej i zaangażowanej pracy najwyższe uznanie zyskałem nie za to, co w lesie po mnie na dziesięciolecie zostało, a za ulotne metafory, które dzięki Basi piosenką udało mi się w swych zdjęciach pochwylić...? Dzisiaj już wiem.

Minęło kilka lat, nzebierało się nowych zdjęć i tekstów, czekały te wcześniej pominięte... Urodziło się nam *Wystarczy zasnąć* – podobne w zamyśle do *Tyle nieba*, ale już inne – bardziej jako album moich fotografii niż tomik wierszy Basi. W kilka miesięcy roku 2015 uzgodniliśmy kształt publikacji. Szybko szło – doświadczenia z pracy nad *Tyle nieba* były bardzo przydatne. Przedmowę napisał Józef Baran, niezwykle czuły także na obraz krakowski poeta. Znowu udało się pokryć (tym razem jeszcze wyższe) koszty druku, a na koniec nawet troszeczkę zarobić. Książka miała promocję podczas krakowskiego Salonu Poezji w Teatrze im. J. Słowackiego, a związana z nią wystawa fotografii zaistniała wraz z koncertem w Piwnicy pod Baranami. Mam z tej książeczki nie mniej twórczej satysfakcji niż z *Tyle nieba*. Jako fotograf nawet trochę więcej. A jednak emocjonalnie *Tyle nieba* jest wciąż najważniejsze i takie pozostanie. Bo było pierwsze. Potwierdzają to wszystkie piosenki w temacie :-)

Czasem te słowa, dźwięki i obrazy ponownie schodzą się razem, gdy uda się znaleźć przychylną im przystań – Szczecin, Piwniczna, Szklarska Poręba, Słubice, Koszalin, Świeszyno, Studio Trójki w Warszawie, Teatr Słowackiego i Piwnica pod Baranami w Krakowie... może kiedyś znowu się spotkają, bez oglądania na autorów pogrążą się w przyjacielskiej rozmowie, a potem dla zabawy gdzieś nad chmurą polecą. Albo pójdą na jednego do Vis-à-vis czy na kawę do Camelota...

Poleciały miesiące i lata. Skończył się wspólny niewiarygodny artystyczny rejs. Każdy wrócił na ławkę swej własnej łodzi, nurt czasu i emocji poniósł nas daleko i coraz dalej w różne strony. Nawet ślimaki poszły sobie w obce kraje.

A jednak – kto śpiewa, dwakroć się modli... Wiersz zaśpiewany do unikalnej muzyki przez wyjątkowego wykonawcę zyskuje dziesięciokroć na mocy. A gdy dojdzie do tego obraz, co z wierszem gada – jaka to musi być moc... Czuję to – i nie ja jeden. Wspaniale, że mogło się to zdarzyć i że tak pięknie się zdarzyło.

Tyle nieba rozeszło się w pokaźnej jak na pozęj liczbę 1800 egzemplarzy, zostało nam już tylko po kilka sztuk. Zapytania o możliwość nabycia były na tyle częste, że postanowiliśmy wydrukować drugie wydanie. Rozpoczynając pracę nad drugim wydaniem, po sześciu prawie latach otworzyłem w komputerze katalog ze składem tomiku.

Zrobiło się strasznie i wspaniale. Wróciły te same emocje co kiedyś, równie gorące i pełne wibracji, pokazujące trwałość artystycznych przeżyć, łapania aniołów i chwytania Pana Boga za nogi. Wcisnął się chłód przemijania, gdy spojrziałem na „Kraków 2011”.

Wymieniłem kilka zdjęć, które przestały nam pasować. Na nowo, zupełnie inaczej złożyłem dedykowany mi na zakończenie wiersz *Słuchając drzew*. Zadziwiająco – zabrzmiał innym, wielokrotnie mocniejszym tonem niż poprzednio.

Co dalej... za wcześnie na chłód na powiekach. Jeszcze fruwać, jeszcze tyle metafor trzeba połapać, w pęczki powiązać, piosenką pochłapać...

... z tymi od Basi wychodzi to najlepiej :-)

Duška Markowska Resich

HENRYK KLEJNE



Kompozytor i pianista. Autor takich przebojów jak: *Romeo, Za horyzontem, Niebieskooka, Przyjedź mamę na przysięgę*. Jeden z ważnych kompozytorów polskiej estrady i polskiego radia lat 60 i 70.

TATA

Rodzice Henryka Klejnego mieszkali w Poznaniu. Mama, elegancka, piękna pani, miała wrodzoną wąskość miednicy. Kiedy okazało się, że oczekuje dziecka – lekarze zalecili jej odbyte porodu w jednej z najbardziej renomowanych klinik, szpitalu Berlin Lichtenberg. To właśnie tam 12 sierpnia 1919 roku urodził się kompozytor. Poród był kleszczowy i stąd zapewne lekka wada wzroku, która dodawała mu uroku. Od dziecka uczył się gry na fortepianie, jednak szkoły średnie kończył równoległe dwie: muzyczną i handlową, jak na poznaniaka przystało. Zadebiutował w 1939 roku w Wilnie jako solista i akompaniator. Współpracę z Ludwikiem Sempolińskim uważał za niezwykle doświadczenie. 1 września zastał go w Kowlu na studenckim obozie wojskowym. Postanowił przebić się, na własną rękę, do Wilna, a stamtąd, jeszcze przed atakiem Rosjan, ruszył do Generalnej Guberni. Losy rzuciły go do Częstochowy. Pracował tam jako księgowy,

miał mocny ausweis i dzięki temu udało mu się uniknąć wywózki na roboty do Niemiec.

LUNIO

Dziadkiem mamy był Zygmunt Moczyński. Wybitny kompozytor i dyrygent. Miłośnik muzyki chóralnej. Był wicedyrektorem Konserwatorium Muzycznego w Toruniu, prowadził dwa chóry: Dzwon i Cecylia. Skomponował bardzo znane utwory: *Hymn Pomorza* i *Straż nad Wisłą*. Po wkroczeniu Niemców do Polski był twórcą młodzieżowej organizacji Bataliony Śmierci za Wolność. 6. marca 1940 roku został aresztowany przez Gestapo wraz z innymi członkami Batalionów, a później, po przesłuchaniach i torturach na Pawiaku, zginął rozstrzelany w Palmirach.

Ojciec Lunia, Henryk Moczyński, był zawodowym kapitanem Wojska Polskiego. W 1939 roku dostał się do Rumunii, a stamtąd udało mu się zbiec, w przebraniu kobiety, do Francji, a potem dalej do Szkocji, gdzie służył w naziemnych strukturach RAF-u. Do Polski powrócił po śmierci Stalina.

Na początku wojny Lunia i jej matkę los miał po kraju wraz z tłumem innych umęczonych

uciekinierów. Pod koniec 1939 roku udało im się powrócić do Warszawy. Potem był koszar powstania warszawskiego i pobyt w obozie przejściowym w Pruszkowie. Któregoś dnia załadowano je do bydłowych wagonów i powieziono gdzieś na południe. W czasie postoju w Piotrkowie Trybunalskim, w nocy, jakiś miłosierny *bahnschutz* otworzył wagony i kazał ludziom uciekać. Obie panie dopadły kępy krzaków porzeczek i przeleżały w błocie do rana. Obdarte i wyczerpane, pieszo i chłopskimi wozami udały się do Częstochowy, licząc na pomoc rodziny, która tam mieszkała.

LUNIO I TATA

Kasia Klejne (córka kompozytora): *Któregoś dnia mama była z wizytą u swojej znajomej w Częstochowie. Piękna scena. Siedzą obie panie przy herbacie (lub innym ziółku, bo to przecież wojna) i konwersują, a tu nagle otwierają się drzwi pięknej, zabytkowej szafy i wychodzi przystojny mężczyzna w szlafroku. Mamę zamurowało. Potem się wyjaśniło, że ze względu na permanentną groźbę wywózki, połączono dwa mieszkania, w tej starej kamienicy, ukrytym przejściem, zakamuflowanym gdańską szafą. Tak oto z szafy wyszedł tata, zobaczył mamę i zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia (wcale mu się nie dziwię, kiedy poznałam p. Marię w 1984 roku, była to w dalszym ciągu najpiękniejsza i najbardziej czarowna z pań. Trudno się było w niej nie zakochać). Ona pokochała go trochę później, słysząc jego grę na fortepianie. Podobno grał na nim wspaniale, uderzenie miało takie, że pękały struny.*

Dla niej muzyka była wszystkim. Ślub odbył się 26 grudnia 1944 roku w katedrze w Częstochowie. On przezwiał ją „Lunio” i tak nazywał do końca życia.

ADRESY

Wojtek Klejne (syn kompozytora): *[...] w Skolimowie mieszkaliśmy w drewnianym letniaku.*

To pierwsze mieszkanie, które pamiętam. Warunki były straszne. Wodę nosiło się wiadrami, jeszcze w mieszkaniu pływały po jej wierzchu tafelki lodu. Wszyscy mieliśmy problemy reumatyczne, które pozostały nam do dziś. Potem Koszykowa. Jedna izba bez kuchni i łazienki. Związek Kompozytorów Polskich wypożyczył ojcu fortepian, żeby miał przy czym pracować. Fortepian ogromny, krzyżowy, ładowali go przez okno na pierwsze piętro, zajmował pół pokoju. Moje łóżko (praktycznie) pod nim stało, więc mogę powiedzieć, że wychowałem się pod fortepianem.

Kasia Klejne: *[...] ja pamiętam z tego okresu tylko żółtą zasłonę w oknie. Rano w mieszkaniu było takie łagodne, złote powietrze...*

Wojtek Klejne: *[...] ojciec kończył studia muzyczne i pracował, nie było łatwo. Lunio robiła korale z ciętego plastiku i sprzedawała po 15 zł. Bardzo ładne. Bąble mieliśmy na palcach od nieustannego cięcia tego igielitu. I było piekielnie ciasno. Ojciec nieustannie wzywał różne komisje mieszkaniowe. Wreszcie, przy ogromnej pomocy Witolda Rudzińskiego, udało się. W 1956 roku zamieszkaliśmy na Chełmskiej. Dwa pokoje, kuchnia, łazienka – super luksus. Trzeba było przyzwyczaić się do kąpeli w prawdziwej wannie. Ojciec mógł tam spędzać całe godziny. Kochał czystość.*

STUDIA I DALEJ

Studia muzyczne ukierunkowane na profil wirtuozowsko-kompozytorski Henryk Klejne kończył w poznańskim konserwatorium u prof. Tadeusza Szeligowskiego. Profesor prowadził ich trzech: Klejnego, Bogusława Madeya i Henryka Czyży – bardzo utalentowana gromadka. Egzamin z dyrygentury Klejne składał już w Warszawie.

Wojtek Klejne: *[...] w latach 1955–1958 ojciec komponował rozrywkowe utwory instrumentalne dla Polskiego Radia. Zakochani byli*

wtedy z Luniem w Gershwinie. W tym czasie, w Operze Warszawskiej grano gościnnie spektakl „Porgy and Bess”. Ojciec dostał jedną wejściówkę i oddał ją (z miłości) Luniowi. Wróciła w środku nocy oczarowana...

Na Chełmskiej mieliśmy już pianino, prezent od babci z Poznania. Ojciec zaczynał być rozpoznawalnym kompozytorem, skomponował dwa balety: „Noc świętojańska” i „Karnawał nad Wisłą”, a także sporo muzyki rozrywkowej i filmowej. To jakoś w tym czasie przyjaciele-klemerzy zaczęli namawiać go do zajęcia się piosenką. I tak to się zaczęło: „Margerita”, „Nie spotkamy się” w wykonaniu wielkiej wtedy Marty Mirskiej, „Romeo” – same przeboje. Zaczęła się kariera.

Kasia Klejne: [...] jak pracował? Wstawał bardzo wcześnie rano, długa kąpiel. Potem zamykali się z Luniem w pokoju z pianinem. Bo Lunio bardzo czynnie uczestniczyła w tworzeniu piosenek. Wrażliwa, utalentowana, z muzycznym uchem wyniesionym z domu. Z pokoju buchały kłęby dymu, ojciec palił Extra Mocne, mama – płaskie damskie. Ojciec wkładał do pianina koc, na ramę strunową, żeby nie męczyć sąsiadów. A oni przychodzili do domu i prosili, żeby się nie krępował i grał do późna, bo bardzo lubią słuchać – „To taka ładna muzyka”... Tu, w mieszkaniu na Chełmskiej, bywali wszyscy. Anna German i Irena Santor, Regina Pisarek i Wojciech Młynarski...

Czasami ojciec musiał codziennie jeździć na nagrania do Polskiego Radia. Bywał też bardzo zmęczony zakulisowymi historiami, o których nie lubił opowiadać. Nie wszyscy lubią sukcesy innych. Bardzo ciężko pracował...

SUKCESY

W ciągu 15 lat Henryk Klejne napisał 175 piosenek. Były wśród nich wielkie przeboje i takie, które żyły kilka dni. Wszystkie skrzętnie notował w małym czarnym notesie. Jego piosenki

śpiewali między innymi: Joanna Rawik, Irena Santor, Maria Koterbska, Violetta Villas, Maryla Rodowicz, Danuta Rinn, Jerzy Połomski, Wojciech Młynarski, Czerwone Gitary i Skaldowie. Cała czołówka polskiej estrady lat 60 i 70. W 1964 roku był ojcem debiutu Anny German.

Był ceniony i doceniany. Zdobywał nagrody i wyróżnienia. Na festiwalu w Sopocie za: Kuglarzy, Tak mi z tym źle, Powracającą melodyjkę. A w Opolu za: Przyjeżdż mamę na przysięgę, Czekam tu i Jest bałajka. Jednym słowem – sukces.

ŻYCIE

Wojtek Klejne: [...] ojciec bardzo ciężko pracował, bardzo dużo pisał. Na przykład te sławetne piosenki od ręki. Taki szalony pomysł wymagający szybkiej pracy i wielkiego talentu. Temat piosenki dostarczał jakiś wybrany tytuł porannej prasy, a na napisanie tekstu, skomponowanie i nagranie było 36 godzin. Tak powstawały wielkie przeboje, np. fantastyczny „Przystanek koło ZOO” ze słowami Wojciecha Młynarskiego.

Przystanek koło ZOO, przystanek koło ZOO
w krąg trawka, jak na poloninie
a na przystanku tym wesoło
a na przystanku tym wesoło
a na przystanku tym jak w kinie.

Ojciec z Luniem jeździli na opolskie festiwale. Dostawali tam wielkie bukiety kwiatów, i po drodze składali je przed obrazem Matki Boskiej w klasztorze na Jasnej Górze. Kochał podróże. Ze swoim ojcem schodził całe Tatry, wielbił je do końca życia. Więc jeździł z nami w te Tatry, jeździł do Białowieży, Augustowa, Olsztyna, Kętrzyna – gdzie myśmy nie byli. Jedzonko, termosiki i wio w drogę.

Ale przedtem musiała się odbyć ceremonia przygotowania do podróży – mycie auta. Ile ja się

tego autka napucowałem. Na szczęście towarzystwo miałem doborowe. Garażowaliśmy po sąsiedzku ze Zbyszkiem Cybulskim, my naszego wartburga coupé, on białe, sportowe volvo. Zda się, że Cybulski chwilowo nie miał pieniędzy na cło, więc z rozkoszy automobilizmu pozostało mu tylko mycie wozu. I tak sobie pucowaliśmy te samochody ramię w ramię, a ojciec z „gwiazdą” plotkowali o wszystkim i o wszystkim. Ale bardzo przyjazne to były ploty.

Były też wyjazdy na ryby, ojciec kochał wędkować, miał wyborny sprzęt, ale jakoś nie przypominam sobie, żeby coś złowił. Miał też przez jakiś czas kamerę, którą kupił w Pradze czeskiej, nosił ją ze sobą i odgrażał się, że zrobi karierę filmowca. Niestety instrukcja obsługi była po czesku, więc z kariery nic nie wyszło.

Świetne były wypady w Bieszczady. Niezwykłe to wtedy było miejsce, prawdziwy koniec świata. Aż tu nagle w Sanoku, w knajpie, w której jedliśmy kolację, rozpoznano ojca. Orkiestra do 3 rano grała jego przeboje. Muzyka ojca była naprawdę bardzo popularna w całej Polsce. A on tego wieczora był szczęśliwy jak małe dziecko.

Kasia Klejne: [...] tak dziwnie ojca pamiętam. Czasami zamknięty, dziwny, introwertyk. Staral się nas, mnie i Wojtkę, trzymać z dala od muzyki. Ale były przyjęcia, huczne imieniny, tłumy gości. No i Wigilia! Tata kochał gotować bigos, wyborny, z ręcznie szatkowanej kapusty. Trzy dni to pitraśił i podśpiewywał. Chętnie zmywał naczynia (na szczęście wyłącznie w święta, bo tłukł je niemilosiernie). Wieczory sylwestrowe spędzaliśmy zawsze w ścisłym, rodzinnym gronie (chyba dwa razy na Sylwestra był u nas Tadeusz Uragacz). A potem znów powrót do pracy w pokoju na Chełmskiej, i znowu buchające kłęby dymu z papierosów.

To jakoś wtedy w trakcie okresowych badań okazało się, że ojciec jest bardzo poważnie chory na cukrzycę.

ŚWIĘTA 1975 ROKU

Kasia Klejne: [...] jak to polskie święta – dużo jedzenia i dużo picia. Tata czuł się nie najlepiej, dokuczala mu wątroba uszkodzona w trakcie malarii, na którą chorował w czasie wojny. Tuż po Nowym Roku ojciec poczuł się bardzo źle. Mama zawiozła go do szpitala Czerniakowskiego. Lekarze stwierdzili krwawienie z żylaków przełyku, konieczna była operacja, ale postanowiono poczekać. Dawano ojcu jakieś leki i oczekiwano, aż stan będzie na tyle dobry, żeby dokonać zabiegu. Lunio była u niego codziennie. Rozmawiali i planowali wszystko: kogo zaproszą na zbliżające się imieniny ojca, gdzie wyjadą na wakacje, a nawet rychły zakup wymarzonego przez mamę futra.

W nocy z 15 na 16 stycznia 1976 roku ojciec dostał bardzo silnego krwotoku. Nie przeżył, miał tylko 56 lat.

Ostatnia piosenka – *Moja Julio*, właśnie ta, nad którą pracował w szpitalu, zrobiła furorę. Przez kilka miesięcy utrzymywała się na pierwszym miejscu Telewizyjnej giełdy piosenki i ustąpiła dopiero prześlizcznym Kawiarenkom.

PS.

Kasia Klejne przez całe życie była artystką chóru Teatru Wielkiego w Warszawie.

Wojtek Klejne ukończył weterynarię i leczy zwierzęta w małym miasteczku pod Warszawą. Lunio – Maria Klejne, zmarła w 2005 roku w szpitalu Czerniakowskim.

Od śmierci kompozytora minęło ponad 40 lat. Henryk Klejne nie doczekał się ani płyty – podsumowania ogromnego dorobku muzycznego, ani filmu o sobie, ani nawet koncertu rocznicowego.

Aż chce się westchnąć: ach, gdyby to wszystko zdarzyło się we Francji...



Monika Partyk

W TYM SZALEŃSTWIE JEST METODA WŁODZIMIERZ KORCZ ORATORYJNO-MUSICALOWO-OPEROWY



Ogrzej mnie / miłości, której nie znam
jeszcze / z wiosennych bzów liliowych
deszczem / przyjdź i ogrzej mnie!
Pamiętam: byłam w podstawówce i niewiele
mówiły mi nazwiska Korcza, Młynarskie-
go i Bajora. Niewiele też rozumiałam z tego
oblędnego tanga, które mignęło mi w telewi-
zorze. Jednak jego siła ekspresji, żar, szaleń-
stwo poraziły mnie wówczas, weszły w DNA.
Teraz, gdy Michał Bajor nagrał Korcza i mój
Głos, piosenkę będącą odpowiedzią po latach
na owo *Ogrzej mnie*, sprawy niejako zatoczy-
ły koło. Nie oszukasz zachwyty, nie oszukasz
genów. *Jednak wciąż tam we mnie coś kołacze /
Jednak coś pod słońce każe biec / Poprzez mar-
ce, uparcie, jak pęk przebiśniegu / Głos: „Ogrzej
mnie!”*.

To wykrzywane *Ogrzej mnie!*, a także passusy
z dwóch innych evergreenów: *Nadzieja wciąż
w serc kapeli / Na werbelku cicho gra i Och ży-
cie, Kocham cię, Kocham cię / Kocham cię nad
życie* zdają się, jak sądzę, ujmować istotę twór-
czości, a i osoby Włodzimierza Korcza. Wier-
ność *światelku na mierzei*, czystość (jakkol-
wiek patetycznie to zabrzmia) ideałów, wreszcie
arcywitalność i owo przysłowiowe Korczow-
skie szaleństwo, nadekspresja – tak słyszę, tak
widzę tego pana, któremu jak rzadko komu

przystoi romantyczne zarzucanie lwia grzy-
wą. Wyrazisty, właśnie tangowy z ducha rytm,
melodia zawsze na potencjalny hit, emocjo-
nalność do sześcianu – to stąd te nagłe zrywy,
porywy, cięcia, kontrasty, transpozycje wzwyż,
orgia klawiszy, zapamiętałe, „dociskające gaz
do dechy” kulminacje. Bo jakie emocje, takie
ujście. Szalony romantyk – na pewno, ale też
wnikliwy czytelnik, z intuicją i estymą dla
słowa. Od niego zawsze wychodzi, je mu-
zycznie interpretuje. Ale musi go wzruszyć,
poruszyć, zastanowić, ująć formą i treścią.
Dlatego – obok Koniecznego, Zaryckiego,
Satanowskiego – zasila to, zwłaszcza dziś,
podziemne, a niezbędne niektórym do ży-
cia źródło piosenki literackiej. Piosenki
z tekstem – nie pretekstem. Z niej jest znany,
owszem – za to z twórczości oratoryjnej, mu-
sicalowej mniej. Jako że moja dotychczasowa
z nim współpraca, o której poniżej, dotyczyła
w przeważającej mierze właśnie tych gatun-
ków – postaram się rzucić na nie nieco światła.
Ab ovo...

Od owej telewizyjnej migawki minęło parę
dobrych lat, wypełnionych szkołami, egza-
minami i egzegezami życia. I gdzieś w poło-
wie studiów, jak grom z jasnego nieba, tamto
sensu largo Ogrzej mnie – pozornie uśpione

– powróciło. Powróciło obsesyjnie, łokciami przepychając się do uszu, głowy, serca i... ołówka. Pierwsze próby tekstów powstawały właśnie na fali owej gorączki: *Give me fever!* – prosiłam tak zwane natchnienie, wierząc – ba, mając beczelnie pewność – że mnie słyszy i wysłucha. I że nie będzie to pisanie jedynie do szuflady. Nie było. Do szuflady sięgnął niebawem Marek Bałata, pokazując jej zawartość najpierw Andrzejowi Zaryckiemu (chwyciło!), potem Włodkowi Korczowi (też chwyciło!). I właśnie ci dwaj spotkają się wkrótce wraz ze mną przy pracy nad jednym *opus*, a to wszystko za sprawą szaleństwa księdza Zdzisława Ossowskiego – pomysłodawcy czteroletniego wówczas telewizyjno-plateowego cyklu *Artyści Janowi Pawłowi II w holdzie* upamiętniającego kolejne rocznice śmierci polskiego papieża – który, za poduszczeniem Marka, a w obliczu choroby pierwotnie planowanego poety, miał odwagę powierzyć owo gigantyczne i ciężkokalibrowe oratorium *jakiejś Partycy* (cyt. za: Korcz Włodzimierz przez telefon komórkowy). Projekt, przedstawiony w Filharmonii Gdańskiej, nazywał się *Golgota polska* i miał stanowić muzyczno-literacką interpretację obrazów *Golgoty jasnogórskiej* Jerzego Dudy Gracza. W rezultacie rozchorował się również Włodek, zatem większość utworów (10 z 14) skomponował – wspaniale! – Andrzej Zarycki. Włodek natomiast zachwycił mnie zwłaszcza *Cyrenejczykiem* – niebosiężnym doprawdy duetem, o jaki bym go nie podejrzewała (choć zawsze byłam względem niego raczej podejrzliwa). Doborowi wokaliści: Alicja Majewska, Dorota Miśkiewicz, Beata Paluch, Marek Bałata, Piotr Cugowski, Grzegorz Wilk, Piotr Kociniowski, Michał Sławewski, aktorzy: Halina Winiarska, Jerzy Kiszki, muzycy: Chór Cappelli Gedanensis, Orkiestra K. Namysłowskiego z Zamościa pod batutą Tadeusza Wicherka, płyta Polskiego Radia, emisja telewizyjna (IV 2010) – czy debiutantka, mająca wcześniej na koncie jedynie kilka piosenek z A. Zaryckim, mogła o tym śnić? Nie, nie ma takich snów.

Jest za to efekt domina. Jeszcze w Gdańsku, na próbie *Golgoty polskiej* – w dniu oficjalnego poznania się z Włodkiem – omawiamy kolejny projekt: zamówione przez Białystok na sierpień oratorium *Rapsod o Cudzie nad Wisłą*, upamiętniające 90. rocznicę tegoż wydarzenia. Czasu jest bardzo mało – pracujemy więc jak wariaci (co dla Włodka jest normą, dla mnie maligną), napędzając się wzajem twórczą korespondencją wymienianą „na zakładkę”. Swoją drogą, trudno tu o trafniejszy i bardziej oczywisty wybór kompozytora: od czasu *Żeby Polska była Polską* (notabene wykorzystywanej coraz częściej w sposób obcy jej twórcy) Korcz stał się niemal symbolem polskiej pieśni patriotycznej, którą istotnie kocha i bezbłędnie, stylowo interpretuje. Tak było i tym razem: gorzka buta *Czastuszek chojrackich* (*Na Warszawu! Hopa hopa! / Szesnaście wiorst i Europa!*), obłąkańczy pęd *Galopu kozackiego* (*Ej! Nie szczędź konikowi ostrogi, ostrogi / Jak nie szczędzą nam niczego tve bogi, tve bogi / Ej! Ty na szybkim koniu, gdzie pędzisz, kozaczce? / Zawróć konia! Zawróć serce!... Tam twój synek płacze...*), lament *Elegii o...* [*chłopcach polskich*], głęboki liryzm *Matki Boskiej Zielnej* (*Matko Boska Zielna, Matko Boska Zielna / Ziola dla nas warz! / Matko Boska Dzielna, Matko Boska Dzielna / Trzymaj przy nas straż!*) czy *Pod Miłosną*, wreszcie zawadiacki humor *Hej, ulany! Hej, junaki!* – to tylko część z trzynastu muzycznych perełek, których odbłask widzieliśmy w oczach niejednego słuchacza spośród zgromadzonych na białostockim Rynku. Tym razem wykonawcy mieszań – rozrywki i klasycy: Alicja Majewska, sopranistka Agnieszka Piass, Grzegorz Wilk, baryton Ryszard Cieśla, chór i orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej pod wodzą Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego oraz aktor Andrzej Ferenc czytający poprzedzające każdy numer narracje. Było pięknie, polsko, szlachetnie... Dlaczego tylko raz? Może za dwa lata będzie okazja – jeśli ktoś ją dostrzeże, doceni. Naprawdę warto – rzucę slogan choć wiem, że nie reklama dźwignią sztuki (jednak wicią – czemu nie?).

Golgota polska upamiętniała piątą rocznicę śmierci papieża Polaka, za rok zatem niestrudzony ksiądz Ossowski wziął sobie na ambitne uświetnienie jego beatyfikacji projektem życzeniowo i awansem zatytułowanym *Święty*. Na cel wziął zaś ponownie Korcza, który – pół na pół – współkomponował tym razem z Zygmuntem Koniecznym, oraz ponownie mnie (bez protestów kompozytorów – co mam w szczęśliwej pamięci). W tym oratorium miałam już większą swobodę tematyczną – wyeksponowałam więc moim zdaniem najistotniejsze, a i – co nie bez znaczenia – najbardziej podatne na literacką obróbkę aspekty pamiętnego pontyfikatu. Włodkowi zaproponowałam między innymi tekst *To nie jest śmierć* powierzony Zbigniewowi Wodeckiemu, co nabiera teraz bolesnego, ale i głębszego znaczenia. *O Panie, który jesteś wszechmogący / Do Ciebie już idę – ktoś zasuwa kamień do grobu... / – Nie ulegaj pozorom, biskupie Magee / – To nie jest śmierć, to nie jest śmierć, to nie jest śmierć...* Tak się kończyło. Pamiętam, że Zbyszek prawie zawsze mylił się i śpiewał, wedle analogii do pierwszego refrenu, *Do Ciebie się modlę* – jakby to *idę* nie mogło przejść przez jego cudowne gardło. Wokół podobnej tematyki krąży też inny Korczowy tekst – *Próba wiary*. Dziękuję, Włodku, iż mimo niepewności i obaw dzięki otwartości umysłu dałeś mi przyzwolenie na ten i wiele innych tekstów, których nie pisałam na klęczkach: *Bardzo się boję, Boże, śmierci / Dlatego tutaj na coś liczę / Lecz czy to czyste jest jak błękit / Wierzyć za życie?* Te słowa wyśpiewała przejmująco, wraz ze znanymi już z *Golgoty* chórem i orkiestrą, Dorota Osieńska, pozostałe zaś: Ala Majewska, Grzegorz Wilk i wymieniony już Zbyszek; Zygmunt miał swą oddzielną ekipę wykonawczą z Joanną Słowińską na czele. Również i ten projekt utrwaliło na płycie Polskie Radio.

Gdy z początkiem 2013 r. Włodek zadzwonił do mnie z propozycją napisania libretta do opery o Łodzi, którą zamówiła u niego rodzima Akademia Muzyczna, struchlałam:

Ależ ja tam nawet nigdy nie byłam! Niezbity z tropu kompozytor, który w tym mieście przeżył młodość, odrzekł: *Ty jeszcze sama nie wiesz, że umiesz pisać libretta*. Na takie *dictum* pozostało mi tylko spakować walizkę i wyruszyć na rekonesans do miasta Łodzi, którego historię i specyficzne piękno winnam była zawrzeć w tekście. Paraliżująca mnie odpowiedzialność granicząca z depresją spowodowały mocne opóźnienie startu – siłą faktu zapewniłam więc kompozytorowi, a i sobie, jedyną znaną mu formę pracy: gorączkowe szaleństwo. I znów, jak przy *Rapsodzie*, pisaliśmy na zakładkę i aż do końca nikt z nas nie wylał się z tego morderczego acz lechczego apetytu i ambicje ciągu. Ciągu zwińczonego 14 grudnia premierą w ramach pierwszego AŻ Festiwalu – przeżyciem prawie nie do przeżycia. Dla tego, co zrodziło się w naszych umysłach, zaproponowałam ostatecznie miano musicalu operowego – formy pośredniej, międzygatunkowej. Moją opowieść o bawelnianym imperium Izraela Poznańskiego (protagonistą uczyniłam wszak jego syna Karola), którą dzięki wehikułowi czasu przenoszę w połowie utworu do współczesności, kontynuując wątki, oprawił Włodek muzyką, z którą większość zapewne go nie kojarzy. To już, chciałoby się rzec, kawał partytury: są i *quasi*-arie, ensemble, chóry, są i przebojowe songi, jest soczysta symfonia – jest dramatyzm, liryzm, muzyczny pastisz i zabawa: czego tam zresztą nie ma? Musi być wszystko, skoro ma się do umuzyczenia takie choćby obłąkańcze passusy (wybacz, Włodku!): *Łódź fabryczna, Łódź fabryczna / Obiecanka czy cacanka? / Łódź fabryczna, Łódź fabryczna / Trupy skaczą na skakankach / Łódź fabryczna, Łódź fabryczna / Strojna w tiule i perkale / Łódź fabryczna, Łódź fabryczna / Której kości rąbią drwale*. Spośród studentów łódzkiej AM, którzy wówczas wykonywali Łódź Story – bo tak rzecz nazwałam – co najmniej dwoje już robi tak zwaną karierę: Aleksandra Borkiewicz i Mikołaj Trąbka, czyli Ewa i Karol Poznański – para protagonistów. Pełna fantazji i twórczej empatii reżyseria znanej mi

już z Opery Krakowskiej Beaty Redo-Dobber, wysoki na ogół poziom i energia młodych, tutaj Michała Kocimskiego, zadziorna choreografia, dwupłyty album, wznowienie w listopadzie 2016 roku w kameralniejszej wersji – wszystko to zrekompensowało z nawiązką znój twórczości (zapamiętajmy ów nowy gatunek) musicalowo-operowej.

Koniec wieńczy dzieło – jak w przypadku cyklu papieskiego, który zamknęło oratorium *Sanctus* wyemitowane przez TVP w kwietniu 2014 roku z okazji kanonizacji Jana Pawła II. Podobieństwo tytułów względem poprzedniego projektu nieprzypadkowa: to rozrośnięta o drugie tyle nowych numerów Korczowska część *Świętego* – z moimi tekstami. Jak dobrze, że kompozytor i tym razem przystał na brodzie nie w ich ciemnościach i ostępach – inaczej nie powstałaby przecież ani bluesowa *Modlitwa do Anioła Stróża* Doroty Osińskiej, ani wspańiały duet Zbyszka Wodeckiego z Olgą Bończyk (która dołączyła do poprzedniej ekipy) *Totus Tuus*, ani fraza z, można rzec, awangardowego

muzycznie utworu *W Ogrójcu* – wyśpiewana najpierw przez Marka Bałatę, a potem przez Jacka Wójcickiego, który go zastąpił: *Jestem bólem, Abba, samym bólem / Zabierz ode mnie ten kielich! / W krąg nikogo, patrz, pusty Ogrójec / – Mam dla Ciebie srebrniki, przelicz!*, ani wreszcie wielki finał w stylu *grande*.

Zaczęliśmy wszak od piosenki i na niej skończymy. Powstało już zresztą co najmniej parę wspólnych – choćby *Piosenka minimalistyczna* z ostatniej płyty Osińskiej *Teraz* oraz *Witraże marzeń* i singiel promujący *Wszystko może się stać* z również ostatniej (po 19 latach!) płyty Ali Majewskiej, której użyczył tytułu. *Póki świat wokół słońca się kręci / Póki my z nim czule objęci / Wszystko może się stać [...] Póki nie grzmi gdzieś z chmur paternoster / Tylko wróble świergocą na wiosnę / Wszystko może się stać*. Naprawdę wszystko.

W co wierzy i co próbowała wykazać MPK *vel Młoda Poetka Krakowska* – jak nazywa mnie Włodek Korcz i obiecał nazywać już zawsze.

Bożena Kuszela

MARIAN BĘCKOWSKI: Z MUZYKĄ I POEZJĄ NA CAŁE ŻYCIE



Czy to możliwe, żeby jeden człowiek, pracując z młodzieżą, doprowadził do tego, że 70-tysięczny Stargard przez wiele lat nazywany był zagłębiem poezji śpiewanej? Możliwe. Sprawił to Marian Bęckowski. Za życia nie zawsze doceniony. W ostatnich latach zapomniany. Żyje tylko w pamięci swoich wychowanków.

Urodził się w 1943 roku w Neusorge (Niemcy). Zmarł w 2009 roku w Stargardzie. Nauczyciel z wykształcenia i muzyk w jednej osobie – przez dziesiątki lat pracował w różnych szkołach i placówkach kulturalnych. Wszędzie uczył muzyki i śpiewu, prowadził zespoły muzyczne, organizował koncerty. Kochał tę pracę. W Stargardzie zaczął pracować pod koniec 1978 roku, w Młodzieżowym Domu Kultury. Później była Szkoła Podstawowa nr 4 i Zespół Szkół Zawodowych nr 1. Równoległe prowadził Zespół Piosenki Literackiej. Wykorzystując swoje doświadczenie nauczyciela, wychowawcy i muzyka, stworzył autorski, wręcz eksperymentalny program edukacji muzyczno-wokalnej dzieci i młodzieży w szkole. Realizowany był on w tak zwanych klasach muzycznych – najpierw w szkole podstawowej, a następnie w średniej. Klasy te wykształciły łącznie ponad 400 uczniów.

NAUCZYCIEL, MENTOR I PRZYJACIEL

W latach 80. i 90. zaczął odnosić największe sukcesy ze swoją młodzieżą na scenach całej Polski. Jego wychowankowie z powodzeniem prezentowali się na przeglądach piosenki poetyckiej czy piosenki aktorskiej, między innymi we Wrocławiu, Olsztynie i Ostrołęce. Wtedy też powstało i intensywnie rozwijało się w Stargardzie środowisko miłośników takiej sztuki. Stąd wzięło się określenie „zagłębie poezji śpiewanej”.

Był pasjonatem swego zawodu. Był moim pierwszym nauczycielem, mentorem i przyjacielem. To Marian uzmysłowił mi, czym jest przepona i jak z niej korzystać podczas śpiewania, co to jest „atak na dźwięk”, czy też „śpiewanie do gwiazd” – wspomina Zofia Ławrynowicz, najdłużej współpracująca z Marianem Bęckowskim. – Pilnował pracy nad artykulacją i dykcją w trosce o piękno języka polskiego, nad kształtowaniem wyobraźni artystycznej i nad interpretacją utworu. Marian „pozwał” uwalniać własne emocje poprzez piosenkę, poprzez jej tekst. Gdy śpiewałam, to zawsze była moja „opowieść”. Uczył nas kultury osobistej i pokory na scenie, a przede wszystkim szacunku do widza, każdego. Bez względu



Marian Bęćkowski z uczniami, fot. Z. Ławrynowicz

na to, czy śpiewaliśmy w wielkomijskiej sali koncertowej, maleńkiej świetlicy wiejskiej, czy też w więzieniu o zaostrozonym rygorze. Dzięki niemu, jego determinacji (nie odpuszczał nawet wtedy, kiedy wyszłam za mąż i urodziłam dzieci), zrozumiałam, jak wielką pasją jest dla mnie śpiewanie. Do tego stopnia, że postanowiłam poświęcić się temu zawodowo. Tak powstał Zespół Piosenki Literackiej Poetica, nawiązujący do tego, który stworzyliśmy z Marianem.

NIE POZWALAŁ NA WYBIERANIE PIOSENEK Z TEKSTAMI „O NICZYM”

Piotr Dolata: *Marian potrafił zauważyć to „coś” w każdej osobie. Potrafił ukierunkować i wydostać właściwy dźwięk z wokalisty. Mówił stanowczo: „Dźwięk, to ma być dźwięk!”. Innym razem mówił: „Ja się będę szlajał po*

dźwiękach, a ty śpiewaj, ale tak, żebyś poczuł te dźwięki wydobyte przez siebie na czubku głowy. Jak zawiruje ci w głowie, to znaczyć może, że zaśpiewałeś dobrze”.

Jednym z wielu celów jego programu autorskiego było kształtowanie dobrego smaku muzycznego oraz wrażliwości na piękno poezji. Piosenki, które Marian Bęćkowski komponował, musiały mieć przekaz. Słowo było bardzo ważne. Nigdy nie pozwalał nam na wybieranie piosenek z tekstami „o niczym” – mówi Sylwia Wieleba.

Dla wychowanków Mariana Bęćkowskiego praca z nim to była szkoła życia, w czasie której zawiązały się przyjaźnie, czasami kończące się małżeństwem, i która w wielu przypadkach wpłynęła na ich życie zawodowe – blisko muzyki i piosenki, blisko poezji.

BYLI JAK RODZINA

Nie jestem pewna, ale z tego co wiem, miał romans z Muzyką. Mieszkał w Krainie Łagodności. Raz w życiu przemałował mieszkanie, od razu na Kolor Niebieski. Był niepoprawnym optymistą, tyle że smutnym. Zaraził mnie poezją i zostawił samą w chorobie do chwili obecnej – tak Bęćkowskiego wspomina Ewa Kryszian, autorka poetyckich tekstów i muzyki do piosenek.

Był świetnym nauczycielem, ale też wspaniałym wychowawcą. O swoich uczniach mówił – moje dzieci. Robił dla nich, co mógł. Byli jak rodzina. Uparł się, by swojej pierwszej klasie muzycznej pokazać, jak wygląda profesjonalny festiwal piosenki. I dopiął swego. Nie dość, że jego uczniowie pojechali do Kołobrzegu na festiwal piosenki żołnierskiej salonką, to jeszcze cała klasa została zaproszona na scenę, by zaśpiewać z Zofią Ławrynowicz *Pannę pszeniczną*.

Spod jego ręki, poza wymienionymi tutaj, wyszli też między innymi: Celina Gładysz (z domu Sadowska) i Krzysztof Gładysz, którzy prowadzą dziś w Stargardzie kawiarnię artystyczną pełną muzyki i śpiewu; Iwona Kucaj (z domu Janczak), Piotr Maślanka – ceniony

perkusista i Marcin Dęga – pianista, kompozytor i aranżer.

MAJĄ WSPÓLNY FUNDAMENT

Sylwia Wieleba: *Kiedy w czwartej klasie szkoły podstawowej zostaliśmy wybrani do klasy o profilu muzycznym, nie mieliśmy pojęcia, że zaczyna się najważniejszy etap naszej młodości, etap, który ukształtował większość z nas na całe życie. Marian Bęćkowski był naszym wychowawcą i naprawdę nas wychował, zaszczerpiając muzykę i poezję na całe życie. Był też człowiekiem, którego podziwiam za to, że większość swojego życia poświęcił młodym ludziom. Lubił i rozumiał nas.*

Mówił też: *„Za każdym razem, gdy cię krytykuję, przyjmij to jak pochwałę. Przeanalizuj słowa i weź do serca”* – wspomina Piotr Dolata.

A Joanna Rusakowicz podkreśla: *Zawsze czuliśmy jego wsparcie i to, że bardzo mu zależy, abyśmy w przyszłości byli przyzwoitymi, mądrymi ludźmi. Mam nadzieję, że nie zawiedliśmy Go. Spotykając się po 20 latach, czujemy się sobie bliscy, z poczuciem, że bez względu na to, czym się zajmujemy i co robimy teraz, mamy wspólny fundament. I to jest wielka wartość i to uczynił właśnie On – Marian Bęćkowski.*

POŻEGNANIA



*

BOHDAN SMOLEŃ (9.06.1947–15.12.2016), artysta kabaretowy, aktor, piosenkarz. Urodzony w Bielsku-Białej, studiował zootechnikę w Wyższej Szkole Rolniczej w Krakowie. W czasie studiów współtworzył kabaret Pod Budą (m.in. laureat FAMA w Świnoujściu), w 1975 roku zdobył główną nagrodę za 12. Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich (obecnie Studencki Festiwal Piosenki) w Krakowie. Po przeniesieniu się do Poznania przez 7 lat pracował w kabarecie Tey, z którym zdobył liczne wyróżnienia (m.in. za monolog kabaretowy czy tytuł „Miss obiektywu” na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu).

Jako aktor kabaretowy stworzył oryginalną postać i zdobył masową popularność. Poszerzył ją rolami w filmach i serialach (m.in. *Świat według Kiepskich*). Tragedie osobiste i choroby spowodowały przedwczesną śmierć artysty.

Bohdanowi Smoleniowi poświęcona jest książka: Anna Karolina Kłys, *Bohdan Smoleń. Niestety wszyscy się znamy* (Kraków 2011).



*

WOJCIECH MŁYNARSKI (26.03.1941– 5.03.2017) Wielkiemu twórcy polskiej piosenki poświęcamy w rozdziale pierwszym „Piosenki” 2017 (*Studia i szkice*) trzy teksty – autorstwa Teresy Drozdy, Janusza R. Kowalczyka i Andrzeja Pacuły.



*

ZBIGNIEW WODECKI (6.05.1950–22.05.2017), muzyk, instrumentalista, kompozytor, piosenkarz. Krakowianin. Absolwent Szkoły Muzycznej im. W. Żeleńskiego. Od końca lat 60. XX wieku związany z wybitnymi krakowskimi zespołami artystycznymi, zarówno w zakresie muzyki klasycznej (Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia), jak i estrady artystycznej (Piwnica pod Baranami, Anawa). W latach 1968–1973 współpracował z zespołem Ewy Demarczyk. Pierwsze sukcesy jako piosenkarz odniósł w Opolu w roku 1972. Od tego momentu nieprzerwanie był jednym z najwybitniejszych i najpopularniejszych artystów polskiej estrady. Laureat nagród na licznych festiwalach (m.in. Rostock, Praga, Słoneczny Brzeg, Sopot). W ostatnich latach także popularyzator wartościowej piosenki w telewizji (m.in. jako prowadzący program *Droga do gwiazd*)

Życiu i twórczości artysty poświęcono wiele prac, z których wyróżniamy Wacława Krupińskiego *Zbigniew Wodecki. Pszczoła, Bach i skrzypce* (Warszawa 2011).



*

ANNA SZALAPAK (22.09.1952–14.10.2017), pieśniarka, pracownik naukowy. Krakowianka. Studiowała etnografię na Uniwersytecie Jagiellońskim, tańczyła w zespole Słowianki. Od 1979 roku związana z Piwnicą pod Baranami. Agnieszka Osiecka nazwała ją nawet „Białym aniołem Piwnicy pod Baranami”. Artystka tworzyła też autorskie programy artystyczne, przy których współpracowała z wybitnymi poetami, kompozytorami i muzykami, m.in. ze Zbigniewem Preisnerem, Grzegorzem Turnauem, Andrzejem Zaryckim, Ewą Lipską, Michałem Zabłockim, Janem Kantym Pawluśkiewiczem. Koncerty i recitale artystki prezentowane były w kraju i za granicą oraz wydane na kilku płytach. W czasie swojej kariery zdobyła też wiele nagród. Była laureatką m.in. Konkursu Programu Pierwszego TVP za wykonanie piosenki *Zaklinanie, czarowanie* oraz Złotego Lauru za mistrzostwo w sztuce piosenki literackiej, przyznanego przez Fundację Kultury Polskiej.

Jako pracownik naukowy Muzeum Historycznego Miasta Krakowa opiekowała się niepowtarzalnym zjawiskiem krakowskich szopek bożonarodzeniowych.



*

MAREK PACUŁA (16.02.1945–22.10.2017), dziennikarz, satyryk, scenarzysta, tekściarz, reżyser, konferansjer, artysta Piwnicy pod Baranami i jej szef artystyczny w latach 1998–2010. Był pierwszym scenarzystą i konferansjerem radiowych *Spotkań z balladą* (studencki klub „Nowy Żaczek”, Kraków, 1969–1971), razem z Krzysztofem Materną wytworzył ich unikalny styl; był autorem satyrycznych audycji radiowych i telewizyjnych, scenariuszy koncertów estradowych, reżyserem spektakli kabaretowych i teatralnych. W gdyńskim Teatrze Miejskim stworzył cenione i oryginalne teatralne interpretacje piosenek Jana Kantego Pawluśkiewicza i Zygmunta Koniecznego oraz spektakl muzyczny wg tekstów Wiesława Dymnego *Nie przerywajcie zabawy*.



*

ALINA JANOWSKA (10.04.1923–13.11.2017), aktorka. Przygotowywała się do zawodu tancerki, na scenie debiutowała w roku 1943. W czasie II wojny światowej aktywnie współpracowała z patriotycznym podziemiem, uczestniczka powstania warszawskiego. Debiut filmowy w 1947 roku (*Zakazane piosenki*, reż. Leonard Buczkowski). Jak podają dostępne biografie artystki – wystąpiła w 28 filmach i 16 serialach telewizyjnych, zyskując wielką popularność. Ceniona także jako aktorka teatralna i estradowa.

Niezmiennie aktywna społecznie (m.in. działaczka Sekcji Estrady SPATiF, współpracownik Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, członkini Kapituły Nagrody im. Aleksandra Bardinięgo). Odznaczona wieloma orderami, medalami i nagrodami (m.in. Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, 2001).

Życiu i dorobkowi artystki poświęcono liczne publikacje, m.in. Dariusza Michalskiego *Jam jest Alina, czyli Janowska story* (Warszawa 2007).



5.
TRYBUNA

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Od początku Rocznika Kulturalnego „Piosenka” istotnym zadaniem wydawnictwa jest gromadzenie wokół niego nie tylko uczonych i profesjonalnych komentatorów, ale też artystów i animatorów aktywnie uczestniczących w kreowaniu polskiej piosenki. Dla nich właśnie postawiona została „Trybuna”: miejsce, w którym wypowiedzieć się może każdy twórca osobiście (oczywiście po spełnieniu pewnego minimum kompetencyjnego). Tematyka wypowiedzi jest całkowicie dowolna, ale bywają tematy, które w rozmowie z potencjalnymi autorami zdają się od innych istotniejsze. Przed rokiem była to „sztuka akompaniowania” (ze świetnymi tekstami Hołowni, Wiśniewskiego, Salabera i innych). Tym razem wyłoniły nam się dwa wątki: osiemdziesięciolecie urodzin Steda Stachury, jednego z najwybitniejszych pisarzy (także poetów piosenki) polskich. Uczni co prawda nie przejawili większego zainteresowania smutną rocznicą, ale artyści – tak. Dwaj niezmiernie interesujący kompozytorzy – Marek Andrzejewski i Dawid Gębala – opisać więc swe doświadczenie w tym względzie. Dodał też osobiste wspomnienie świetny olsztyński ma-

larz Tadeusz Burniewicz, ilustrator pierwszych wydań Stachury.

Drugi temat, który pobudził zainteresowanie – to repertuar, piosenki dla dzieci. Niekontrolowana rodzicielsko ambicja „mamus” skazujących swe pociechy na naśladowanie Maryli lub Dody – to grzech na pokoleniu! Piszą o tym Roman Romańczuk, Przemek Mazurek i Łukasz Majewski.

A poza tym – różnorodności. Historyczne wspomnienia (tekst Andrzeja Domagalskiego), informacje o własnych przeżyciach albo planach, czasem zgoła autopromocja. I kilka nieoczekiwanie mądrych i zgrabnych felietonów, o których autorstwo nie jeden by naszych autorów (przypominam – aktywnych artystów, nie publicystów) nie podejrzewał...

Tradycyjnie deklarujemy gotowość publikacji tego, co ważne nie wyłącznie dla tak zwanego środowiska, ale i dla pojedynczych twórców. Zapraszamy nie tylko do lektury, ale i do pisania.

Marek Andrzejewski

SPIEWANIE POEMATÓW EDWARDA STACHURY



Ciągle mi się to zdarza. Nagle i zaciekle atakuje mnie jakieś zdanie. Atakuje przez oczy (czasem też przez inne zmysły), wdzierając się do głowy. Panoszy się, domaga się śpiewania, ma coś natarczywego w sobie. Bezcelnie, nachalnie się nuci. Czasem wręcz pełnym głosem mi grzmi! Właśnie z książek Stachury z tego kierunku wciąż idzie największa ofensywa fraz samonucących się. Ze zbioru *Się wspiewuje się od razu pierwsze zdanie: Się szło jedną z licznych dziesiątlicznych setlicznych tysiączlicznych entlicznych pętlicznych dróg planety*.

Czyż to nie jest wspaniały refren? Wyśmienity! I bardzo mi bliski, w końcu (i na początku) sam sporo przewędrowałem. Wciąż wyskakują z kartek Stachury linijki pełne życia. Atakują jak desantowcy albo raczej jak tygrysy – zdania piękne, jaskrawe, ogniste i dzikie. Nasycone uczuciami.

Mówi się, że muzyka jest nosicielem emocji. Tutaj te emocje są już w tekście, a rolę kompozytora jest tylko nie zepsuć właściwej Stachurze muzyczności. Nie przefajnować. Nie sprzeciwiać się i nie stawiać siebie przed tekstem. Tu trzeba ramię w ramię. Przykład: *Pieśń opiekuna ciała* z poematu *Dużo ognia* zaczyna się od: *Tak sądzę że pory roku dyktować zgięciem przegubów / to piękna wyśmienita taka umiejtność. Zachwyca nieoczekiwana składnia, odświętne*

i uroczyste brzmienie słów. Dwie zwrotki dalej natrafiamy na samonucący się refren: *Na południe wędrujemy milordzie na południe*.

Właśnie tak! *Na południe* jak klamra otwiera i zamyka zdanie. I moim obowiązkiem jest tak to zaśpiewać. Zresztą, obowiązek czy nie, to się samo tak właśnie frazuje! Wystarczy podążać za myślą autora, by znaleźć niespodziewaną, niebanalną i nieograną melodię. Wyznam szczerze, że w komponowaniu do poematów Stachury to właśnie lubię najbardziej. W takie nieoczekiwane regiony zaprowadziły mnie pieśni *Wiara* i *Dużo ognia* (poemat *Dużo ognia*). Czułem, że do idealnej muzyczności tych pieśni niezbędne jest każde słowo, wszystkie linijki w całości i kolejności zapisanej przez autora. I to się udało! Nie zawsze jest tak pięknie. Zdanie: *I więcej mnie ognia paliło niż najognistsze przypadki* (poemat *Dużo ognia*) znalazło u mnie refren dopiero w *Siekierozadzie: wieczny ogień, wiecznie zapalona lampka, wiecznie płonąca w głowie żagiew*. Przytrafiło się też, wybaczenie, twórcze podejście. Tak bardzo spodobała mi się ta *płonąca w głowie żagiew*.

Na wspólnych śpiewankach wciąż popularne są śpiewy do piosenkowych tekstów Stachury. Piosenkowy Stachura wcale nie został zapomniany (to nam daje do myślenia)! Dużo bardziej ja jednak wybieram śpiewanie poematów! Towarzyszy mi wtedy poczucie niezwykłości

i świeżości. Zamiast piosenki *Z nim będziesz szczęśliwsza* (obowiązkowej przy każdym górskim ognisku) wolę zaśpiewać: *szczęście z wami / cicho ze mną* (z poematu *Przystępuję do ciebie*). Tyle uczuć w paru słowach! Od razu zapalają się w głowie dwie lampki: jedna z napisem LEGENDA, druga ŻYCIOPISANIE. Lampki świecą się cały czas (i nie tylko z powodu osiemdziesiątej rocznicy urodzin autora)...

Jeszcze jeden przytoczę refren (poemat *Kropka nad ypsilonem*): *pomóż wspomóż dopomóż wy-*

jątku czuły / odeprzeć tłumne armie reguły. Ma rytm, brzmi wspaniale! A przede wszystkim zawiera w sobie całą treść poematu. Ten refren to manifest. Mój na pewno: artysta przeciwko schematowi. Można go odczytać, parafrazując Kaczmarzkiego: *śpiewak zawsze był sam...*

Na ogół sam piszę teksty do swoich piosenek, nie muszę posiłkować się cudzymi. Ale wypisane powyżej przypadki samonucących się zdań nie pozwoliły mi przejść obok nich obojętnie i zabrały mnie w fantastyczną przygodę. Czego i Wam życzę.

Jarek Augiewicz & Beata Kłossowska-Tyszka



W dniach 1–9 lipca 2017 roku miasto Nowa Ruda wraz z gminą wiejską Nowa Ruda były miejscem corocznej uczty kulturalnej na najwyższym poziomie. W tym terminie odbyły się Noworudzkie Bieguny Kultury i Festiwal Góry Literatury.

VII Noworudzkie Bieguny Kultury – impreza nawiązująca do tradycji Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych, który odbywał się w tym mieście w latach 70. XX wieku. Wtedy to wszystkie polskie wyższe szkoły artystyczne wysyłały do Nowej Rudy swoich przedstawicieli, a urokliwe miasteczko położone w Górach Sowich stawało się centrum polskiej kultury studenckiej. Organizatorami

Noworudzkich Biegunów Kultury były: Miejski Ośrodek Kultury, Miejska Biblioteka Publiczna oraz Miasto Nowa Ruda.

Tegoroczny festiwal rozpoczęły XXVII Noworudzkie Spotkania z Poezją, goszcząc poetę Dariusza Suskę i Piotra Dąbrówkę z recitalem. Na VII NBK zaproszono studentów Akademii Sztuk Pięknych w Wrocławiu, którzy brali udział w plenerze malarskim. Przyjechali także studenci PWSZ z Nysy, którzy prowadzili dla mieszkańców warsztaty ruchowe, kosmetyczne i ratownictwa medycznego. Studenci Instytutu Architektury i Urbanistyki przedstawili na elewacji kamienicy w Rynku przygotowywaną w trakcie festiwalu prezen-

tację mappingu. Podkład muzyczno-wokalny widowiska *live* przygotowali i wykonali studenci Wydziału Jazzu i Muzyki Estradowej przy udziale noworudzkiej młodzieży. W czwartek we współpracy z Festiwałem Góry Literatury zorganizowano w miejskim ratuszu spotkanie z profesorem Jerzym Bralczykiem i profesorem Karolem Modzelewskim, a także litewską pisarką Kristiną Sabaliauskaite. Spotkania prowadzili: Olga Tokarczuk, Justyna Czechowska, Michał Nogaś i Irek Grin. Ten dzień uświetnił także wernisaż wystawy Ewy Mańkowskiej pod tytułem *Obrazy i potwarze*.

W trakcie trwania NBK nie zabrakło atrakcji dla dzieci i młodzieży, w tym projekcji filmowych, zajęć warsztatowych i imprez integracyjnych. Otwarto pierwszą w Nowej Rudzie Galerię Sztuki „Mozaika” i oddano ją pod opiekę Noworudzkiej Grupy Twórców Sztuki Alfa-Art. Weekendowe wieczory festiwalowe uświetnione zostały przez takie zespoły jak Sztwywny Pal Azji, Róże Europy i U Studni, a także recital Bohdana Łazuki.

III Festiwal Góry Literatury – była to kolejna edycja cyklicznej imprezy kulturalnej, która została zapoczątkowana kiedyś jako „Dzień Literacki” na Noworudzkich Biegach Kultury. Przedsięwzięcie obecnie jest organizowane przez Stowarzyszenie Kulturalne Góry Babel wraz z Centrum Kultury Gminy Nowa Ruda oraz Biblioteką Publiczną w Nowej Rudzie. Jego celem jest propagowanie czytelnictwa oraz przybliżanie lokalnej społeczności tak zwanej kultury wysokiej. Festiwal charakteryzuje się bogatym i różnorodnym programem, na który składają się: spotkania z pisarzami, koncerty, wystawy, warsztaty oraz wspólne wyprawy po okolicznych górach. Gospodarzami tego przedsięwzięcia są Olga Tokarczuk i Karol Maliszewski, ściśle związani z regionem noworudzki. Gośćmi, a zarazem prelegentami do tychczas byli: Joanna Bator, Janusz Rudnicki, Rainer Sachs (*attaché* kulturalny Niemiec), Jiří Červenka (czeski poeta i tłumacz), Karol

Modzelewski (pisarz i działacz opozycji), Jerzy Sosnowski (pisarz i dziennikarz), Jacek Dehnel (pisarz i poeta), Piotr Tarczyński (pisarz), Magdalena Jethon (dziennikarka), Antonia Lloyd-Jones (tłumaczka z języka polskiego na angielski), Zbigniew Kruszyński (pisarz i tłumacz), Kristina Sabaliauskaite, Jerzy Bralczyk (językoznawca), Mariusz Szczygieł (pisarz i dziennikarz), Karolina Korwin-Piotrowska (dziennikarka), Wioletta Grzegorzewska (pisarka i poetka), Magdalena Grzebałkowska (pisarka), Adam Wajrak (dziennikarz), Rosvita Schib (niemiecka dziennikarka). Spotkania prowadzili: Justyna Sobolewska, Justyna Czechowska. Michał Nogaś oraz Ireneusz Grin.

Podczas Festiwalu organizowane są warsztaty literackie pod tytułem *Pisanie Nowej Rudy*. Uczestnicy są wyłaniani poprzez konkurs na krótką formę prozatorską. Podczas Festiwalu odbywają się zajęcia prowadzone przez Olę Tokarczuk, Karola Maliszewskiego oraz Zbigniewa Kruszyńskiego. Efektem tych działań jest wydana w 2017 roku publikacja będąca zbiorem sześciu tekstów uczestników warsztatów.

Wydarzenia festiwalowe mają miejsce w różnych lokalizacjach w okolicach Nowej Rudy. Bardzo dużym zainteresowaniem cieszą się wspólne wycieczki turystyczne specjalnie przygotowywanymi szlakami. Do tej pory powstały dwie literackie trasy na pograniczu polsko-czeskim – „Literackie wędrówki z domu dziennego do domu nocnego” oraz „Droga Chlebowa”. Przedsięwzięcia te zostały zainspirowane prozą Olgi Tokarczuk oraz poezją Karola Maliszewskiego. Organizatorzy przygotowują także wydarzenia dedykowane dzieciom. Są to spotkania z autorami oraz warsztaty, podczas których uczestnicy poprzez zabawę poznają cudowny świat literatury.

Przez kilkanaście lipcowych dni w magicznym zakątku, jakim jest Nowa Ruda, trwa święto sztuki i słowa, na które serdecznie zapraszamy.

Wika Bisztyga



Ajde Jano, ajde duszo kolo da igramo...
Ajde Jano usłyszałam po raz pierwszy wiele lat temu na dziedzińcu Collegium Maius, podczas koncertu Zespołu Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki” z okazji inauguracji roku akademickiego. Kilkunastoosobowy zespół w barwnych strojach śpiewał piękne liryczne pieśni w słowiańskich językach. Na jego tle dziewczyny w długich niebieskich sarafanach drobnymi kroczkami płynęły korowodem w rytm granej na akordeonie rosyjskiej melodii. Do tego kolorowe światła – i wystarczyło, aby ten bajkowy obrazek utkwiał w pamięci i oczarował na... całe życie.

Co takiego jest w serbskiej ludowej pieśni *Ajde Jano*, która zrobiła międzynarodową karierę i ciągle zachwyca? Po pierwsze – rytm, nieregularny i niby prosty, ale nam, mieszkańcom Europy Środkowej, przyzwyczajonym do regularnego metrum, sprawia trochę kłopotu. Jakże więc zaskoczyli mnie kiedyś Wojtek Bellon i Janek Hnatowicz z Wolnej Grupy Bukowina, którzy bez problemu ten rytm „złapali”... Po drugie – melodyjność z charakterystycznymi melizmatami, czyli ozdobnikami, które ludzie Południa dane mają z natury. Po trzecie – słowa. Treść tej piosenki to *clou* filozofii życia mieszkańców Półwyspu Bałkańskiego. *Chodź, Jano, zatańczymy kolo / sprzedamy konia, sprzedamy dom, sprzedamy wszystko, aby się bawić...* Kolo to najprostszy taniec, którego krok jest podstawą wszystkich tańców na Bałkanach.

Miałam szczęście uczyć się tego wszystkiego u źródła, czyli na pierwszym w moim życiu zagranicznym wyjeździe do dawnej Jugosławii, konkretnie do Macedonii. Klimat, zachwycająca przyroda, gdzie góry łączą się z morzem i lazurowymi jeziorami, bezchmurne niebo zalane słońcem splatają się tam z bogactwem i pięknem folkloru, a śpiew i muzyka są wszechobecne. Urokowi temu uległ młody asystent filologii słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego Zdzisław Wagner, który w 1959 roku zebrał grupę 11 dziewcząt, też sławistek, wyuczyl je przywiezionych z rozlicznych podróży ludowych pieśni – i tak powstał zespół Słowianki.

Ja, dziewczę z okolic Limanowej położonej w urokliwym Beskidzie Wyspowym, gdzie prawie każdy pięknie śpiewa, postanowiłam związać się z tym zespołem. Okazało się, że na całą dekadę. Bo jakże – dotknięta zjawiskiem, jakim były dla mnie Słowianki, i mając przez Stwórcę dany kawał głosu – mogłam nie skorzystać z takiego dobrodziejstwa?

To był najpiękniejszy okres w moim życiu. Robiłam to, co kochałam najbardziej. Byłam na scenie, śpiewałam przepiękne pieśni słowiańskie w oryginalnych, barwnych strojach, kapela siarczyście grała, a balet złożony z urodziwych dziewcząt i chłopców w zawrotnym tempie tańczył kopanicę i džinovsko, aż podłoga trzeszczała. I na koniec zawsze frenetyczne oklaski. Otworem stały dla nas prasa, radio

i telewizja. Po jednej z emisji sąsiadki w Starej Wsi biegly do mojej mamy i mówily: *Frankowo, widziały my waszą Wisie*.

A wyjazdy zagraniczne, szczególnie ten w 1971 roku do portowego miasta Bremen w ówczesnej Niemieckiej Republice Federalnej – to były emocje! Otóż po przyjeździe okazało się, że uczestniczymy w... przeglądzie orkiestr wojskowych państw NATO, a dochód z tej imprezy ma być przeznaczony na utrzymanie grobów niemieckich żołnierzy poległych w I i II wojnie światowej! Dyplomatyczne zabiegi spowodowały, że oczywiście zrezygnowaliśmy z udziału w imprezie, skończyło się na tygodniowym pobycie, zwiedzaniu miasta, a szczególnie wielkich supermarketów, które zważywszy na szarość i siermiężność PRL-u, były dla nas prawdziwym rajem...

Wiele było tych wyjazdów zagranicznych: Belgia, Francja, Włochy, wspomniana już Jugosławia i wielokrotne wyjazdy na festiwale do Niemiec oraz państw tak zwanych demoludów: Czechosłowacja, Węgry, Bułgaria i Związek Radziecki. Był to okres „rozkwitu” przyjaźni polsko-radzieckiej; przywoziliśmy stamtąd nowe ukraińskie, białoruskie i rosyjskie pieśni ludowe i... w każdej postaci złoto, nabyte za dzinsy zakupione wcześniej na Zachodzie. To się nazywa marketing, którego nieświadomie byliśmy pionierami. Z całą natomiast pewnością mogę stwierdzić, że byliśmy pierwsi w propagowaniu słowiańskiej kultury. Zanim bowiem Goran Bregović przybył do podwawelskiego grodu, zanim zespół Kroke nagrał *Jovankę*, a Nigel Kennedy *Ajde Jano* – Słowianki miały za sobą setki koncertów krajowych, wiele zagranicznych, liczne nagrody na polskich oraz międzynarodowych festiwalach oraz kilka nagrań płytowych. Wysoki poziom osiągnął zespół dzięki współpracy ze znakomitymi muzykami, między innymi akordeonistą Janem Oczkowskim czy wybitnym jazzmanem Alojzym Thomysem. Przepiękne układy taneczne to zasługa choreografów z Bułgarii,

Macedonii i znanego krakowskiego artysty Henryka Dudy.

Śmiało można powiedzieć, że byliśmy znakomitymi ambasadorami kultury słowiańskiej w kraju i zagranicą, gdzie szczególnie objawiał się także nasz prawdziwy patriotyzm. Nie zapomnę momentu, gdy w drodze powrotnej, przekraczając granicę Polski, ze wzruszeniem śpiewaliśmy: *ukochany kraj, umiłowany kraj...* Słowianki to była szeroko pojęta wspólnota. Pomagaliśmy sobie nawzajem, cieszyliśmy się z sukcesów, nawiązywaliśmy wspaniałe, trwające do dziś przyjaźnie. Kojarzyły się też pary małżeńskie, a osobliwym wydarzeniem było równoczesne przybycie do Urzędu Stanu Cywilnego przy ulicy Franciszkańskiej aż trzech słowiankowych par, które zdenerwowany urzędnik w trakcie ceremonii nieszczęśliwie pomieszał.

Nadszedł jednak kres mojej fantastycznej przygody z zespołem. Rozpoczęło się mowanie z życiem i szukanie stabilizacji. Praca, małżeństwo i dzieci, które dawały tyleż radości, co smutku i zmartwień w ciężkich latach stanu wojennego. Do tego doszła niepoohamowana tęsknota za sceną. Miałam wrażenie, że jeśli nie zacznę znów śpiewać, to się uduszę. Pewnego dnia moja cudowna słowiankowa, niestety nieżyjąca od dekady, przyjaciółka Ania Ferster, zadomowiona już w Piwnicy pod Baranami – zaproponowała mnie oraz kilku koleżankom z zespołu: Ani Szałapak, Elżbiecie Armatys, Grażynie Rybowicz i Dance Kulawik spotkanie z Piotrem Skrzyneckim i Zygmuntem Koniecznym. Zaśpiewaliśmy oczywiście *Ajde Jano* i... ach, cóż za cud! Dostałyśmy przepustkę na tę legendarną scenę! Pękałyśmy z dumy i radości, tylko wyraźnie niezadowolona z żeńskiej „konkurencji” artystka Piwnicy Halina Wyrodek skomentowała: *no, Zygmunt sobie dupecki do kabaretu przyprowadził*. Różnie potoczyła się nasza piwniczna „kariera”. Wiadomo, wielki sukces odniosła Ania Szałapak, która notabene w Słowiankach... tańczyła! Ela Armatys zało-

żyła słynną Akademię Pana Brzechwy. A ja po miesiącu zrezygnowałam. To nie był kabaret dla młodych matek. Śpiewałam więc kołysanki i naturalnie cały słowiański repertuar moim córkom Paulinie i Sabinie. Ale nie na darmo, gdyż kilkanaście lat później Paulina po otrzymaniu II nagrody na Studenckim Festiwalu Piosenki nagrała swoją pierwszą autorską płytę, do której dodała ulubione przez nią *Ajde Jano*. Sopranową wokalizę na początku piosenki wykonuje jej młodsza siostra Sabina, chórek tworzą: mama, „ciocia” Ania i słowiankowy bas Krzysiek Niewiara. Niebawem ukaże się kolejna płyta Pauliny z wyłącznie bałkańską muzyką.

Jesienią 1990 roku zobaczyłam w telewizji program zakazanych dotychczas pieśni patriotycznych w wykonaniu akademickiego chóru Organum i patologicznie tęskniąca za występami – przyszłam na pierwszą próbę. Dyrygent i jednocześnie założyciel chóru Bogusław Grzybek przyjął mnie serdecznie, dostałam nuty – i tu zaczęły się schody. Akurat chór ćwiczył *Mszę koronacyjną* W.A. Mozarta i *Magnificat* J.S. Bacha. To bardzo trudne kompozycje, wymagające przede wszystkim dobrej znajomości nut i specjalnego ustawienia głosu. Ćwiczenia emisyjne szybko zaowocowały, gorzej było z czytaniem nut. Każda próba była dla mnie wielkim stresem, podejmowałam więc kilkakrotnie decyzję o rezygnacji, do której na szczęście nie doszło. Przydał się góralski upór, konsekwencja i wieloletnia ciężka praca nad opanowaniem olbrzymiego i bardzo różnorodnego materiału. Zwyciężyła też miłość do Mozarta, jego muzyki, która poruszyła najgłębsze pokłady mojej muzycznej wrażliwości. Śpiewając jego utwory, miałam wrażenie, że się unoszę, że otwiera się niebo. Kolejną nagrodą były liczne występy krajowe i zagraniczne.

Największe emocje towarzyszyły mi na wyjeździe w 1992 roku. Trasa koncertowa prowadziła przez Niemcy, Francję i Belgię. Miłym zaskoczeniem było spotkanie w Hannoverze

z byłym solistą Słowianek Jackiem Dutką, wokalistą tamtejszej opery. Jacek zaśpiewał z nami w jednym z koncertów i nie ukrył zdumienia, gdy usłyszał moje sopranowe solo w *Litanii Ostrobramskiej* Stanisława Moniuszki. Partię basową wykonywał wtedy student pierwszego roku Akademii Muzycznej, a obecnie światowej sławy solista Metropolitan Opera – Mariusz Kwiecień. Zapytany niedawno przeze mnie, czy pamięta nasz wspólny epizod wokalny, odpowiedział: *No, wiesz, Wika, twój głos nie da się zapomnieć*. Na tymże wyjeździe poznałam znakomitego organistę, wówczas studenta w klasie profesora Joachima Grubicha, dziś profesora Akademii Muzycznej Marka Stefańskiego. Ta znajomość zaowocowała wiele lat później wspólnymi ze mną koncertami z cyklu *Cracovia Sacra czy Muzyka zaklęta w drewnie*. Bezcennym darem tego *tournee* była zawiązana wtedy i trwająca do dziś przyjaźń z nadzwyczajną dziewczyną, Kasią Jaworską.

Pobyt w Organum, z którym nieprzerwanie koncertuję, ćwiczenia impostacji głosu i nieustanny „głód” śpiewania – wszystko to sprawiło, że odważyłam się na kolejny krok w mojej artystycznej „karierze”. Tym razem postanowiłam stworzyć swój własny recital, w którym wypiewam wszystko, co mi w duszy gra. Doszłam do wniosku, że skoro słuchając profesjonalnych nagrań, potrafię zaśpiewać kawatynę Normy, to mogę się zmierzyć też z innymi utworami klasyki. Tak powstał mój program złożony z pieśni, arii operowych i operetkowych. Oczywiście nie mogło tam zabraknąć akcentów folkowych, jak mój ulubiony i śpiewany na każdej imprezie romans cygański *Oczy cziornyje* czy chorwacka ludowa pieśń w rytmie czardasza *Celo selo*. Muszę tu wspomnieć o zabawnej historii, jaka niedawno mi się przytrafiła. Otóż wiosną tego roku uczestniczyłam z chórem Organum w trasie koncertowej do Włoch. Zatrzymaliśmy się we Florencji, gdzie, jak wiadomo, znajduje się uwieczniony w arii Pucciniego most Pon-

te Vecchio na rzece Arno. No jakże, będąc w tym miejscu, nie zaśpiewać *O mio babbi-no caro*? I...poszły konie po betonie. Nagle wszyscy ludzie na moście się zatrzymali, ktoś z tłumu krzyknął: *maestra seiperfetta!* To były niesamowite emocje i moja najwspanialsza widowia, która dodała mi pewności siebie i utwierdziła mnie w przekonaniu, że nadal mogę to robić.

W tle tych wszystkich moich artystycznych projekcji zawsze pojawiały się Słowianki, gdyż nadal spotykaliśmy się, pełni radości i ochoty do muzycznej biesiady. Na jednym z takich spotkań, w letni wieczór 2005 roku, potwierdziliśmy od lat artykułowaną intencję powołania do życia Stowarzyszenia Wycho-wanków i Przyjaciół Zespołu Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki”. Zbliżał się jubileusz 50-lecia zespołu i mój mąż Staś Bisztyga rzucił hasło: nagrajcie z tej okazji swoją płytę! Było to nie lada wyzwanie dla nas, byłych członków Słowianek, wpraw-dzie pełnych entuzjazmu i ochoty, ale kto to wszystko zorganizuje? Staś znalazł sponsorów,

ja zebrałam grupę kilkanaścioro sprawnych głosowo Słowianek, pięcioosobową kapelę pod przewodnictwem akordeonisty Wiesia Dziedzińskiego i rozpoczęliśmy próby. Wtedy zaczęły się problemy. Nieczysto, nierówno, nie ten tekst, nie ta melodia i momenty zwątpienia w możliwość nagrania. Z pomocą pospieszył były solista zespołu i absolwent Akademii Muzycznej Maciek Chmurski. Dzięki niemu udało się „ogarnąć” wokalnie i muzycznie ca-łość materiału i powstała kultowa dla nas płyta *Prasłowianki*. Zauroczenie słowiańską muzyką i chęć ocalenia od zapomnienia przepięknych ludowych pieśni to główny motyw tego przed-sięwzięcia. Płyta spotkała się z gorącym przy-jęciem, co w konsekwencji zrodziło możliwość publicznych występów. I tak od kilku już lat zespół Prasłowianki cieszy serca słuchaczy, a my, jak za dawnych lat pełni młodzieńczej werwy i radości, znów śpiewamy *Czaszę, Ajde Jano*, znów tańczymy kolo. Tylko Ani, tylko Ewy brak...

A ja? Cóż, wciąż pazerna na śpiewanie mam kolejne plany, których na razie nie ujawnię.

Tadeusz Burniewicz

STED. TAKIE OKRUCHY MI ZOSTAŁY



Po studiach i krótkiej pracy w Toruniu wróciłem do Olsztyna – rodzinnego miasta. Tu moim głównym zajęciem było

opracowywanie graficzne wkładek literackich do lokalnego pisma „Warmia i Mazury”. Ciągle rysowałem coś do tekstów młodych literatów

z Olsztyna i województwa. Zdarzały się też teksty z dużo odleglejszych miejsc. Miałem na koncie kilkaset ilustracji; żyłem z tych ry-sunków, stałem się kimś w rodzaju tłumacza tekstu na obraz, interpretatora, odczytywacza sensu. Miałem wolną rękę, nikt nie ingero-wał w to, co robiłem, a były to przecież czasy komuny. Druk był w technologii linotypo-wej, trawiło się blachy kwasem siarkowym; opary ołowiu drukarzom nie robiły krzywdy, gdyż każdy dostawał przydziałową butelkę mleka.

Pod koniec 1975 roku otrzymałem tekst *We-sele* i kilka wierszy Edwarda Stachury. Zrobi-łem więc parę rysunków, wykonałem makie-tę. W styczniowym numerze (1976) „Warmii i Mazur” ukazała się wkładka literacka pod tytułem „Stachura”. Po jakimś czasie do re-dakcji zadzwonił Stachura i powiedział mi, że w rysunku, który zrobiłem do opowiadania *Wesele*, są wszystkie książki, które napisał, i że chętnie by się spotkał; a ponadto zapro-ponował, żebym opracowywał graficznie jego książki.

Mieszkałem bardziej niż skromnie. Na jede-nastym pięttrze typowego wieżowca miałem swoje 24 metry kwadratowe po byłej pralni. Była to też moja pracownia. Choć miejsca nie było wiele, zawsze starczało go też dla innych. Zwykle oprócz mnie ktoś tam jeszcze po-mieszkiwał, najczęściej bliżsi lub dalsi znajomi (lub znajomi znajomych), będący w Olsztynie przejazdem.

Niewiele zapamiętałem z naszego pierwszego spotkania; został mi w pamięci głównie wspólny spacer i proca, którą Sted celował czasami w stronę latarń przy ulicy Dworcowej. No i jego dzinsowe ubranie.

W ciągu następnych czterech lat Stachura bywał u mnie zwykle w związku z kolejnymi książkami – *Opowiadania*, *Się*, *Dużo ognia i tak dalej*, *Fabula rasa*. Zostawał na dzień lub

kilka dni. Poznał moich olsztyńskich przyja-ciół. Było wiele nieformalnych spotkań, na które biletem wstępu było coś do jedzenia. Tak poznałem swoją żonę Jenny, która przyniosła słoik z dżemem. W innej pracowni, a właści-wie w dużej kotłowni u Wieśka Wachowskiego Stachura spotkał się z olsztyńskimi, śpiewał piosenki. Było bajkowo, pięknie i klimatycznie, jak to dziś się mówi.

Rozmowa ze Stachurą z czasem coraz bardziej przypominała monolog; jakby cały czas cyto-wał fragmenty książki, nad którą właśnie pra-cował. Pamiętam, jak siedzieliśmy w jednym pokoiku; ja przy stole coś rysuję, a on gdzieś na krzeselku pisze. Kończył *Fabula rasa*. Stale też przerabiał starsze teksty, z piosenek usuwał postaci (np. Bruno) aktualnie już nieprzystają-ce do jego świata.

Pod koniec lat 70. działała w Olsztynie nie-zwykła instytucja pod nazwą „Pracownia”. Było to miejsce, do którego ściągala zbun-towana młodzież, tu działo się coś żywego, prawdziwego. Choć Stachura w tym okresie niechętnie uczestniczył w tak zwanych spo-tkaniach autorskich, to zgodził się na pewien eksperyment – czterodniowy maraton/spotka-nie z nim w „Pracowni”. Maraton miał miejsce w czerwcu 1978 roku. Codzienne kilkugodzin-ne spotkania były bardzo wyczerpujące, lecz wieczorami, już u mnie, Sted kontynuował to, co wydarzyło się w „Pracowni”, i dalej mówił tekstem z książki – był to monolog trudny do wytrzymania. Żle wspominał te wieczory, gdyż za każdym razem zaczynał mnie boleć ząb. Czwartego wieczoru, już grubo po pół-nocy – ból był nie do wytrzymania. Mówię do Stachury: *Jadę na pogotowie wyrwać tego zęba*. A on na to: *Jadę z tobą*.

Pojechaliśmy taksówką na pogotowie. Tam za-spany dentysta posadził mnie na fotel, Stachu-ra czekał na korytarzu. Dentysta wsadził mi do buzi jakieś obcegi i w momencie gdy rwał zęba, głośno krzyknął: „Robin Hood”. Drzwi

się otworzyły, stanął w nich Sted, gotów mnie bronić. Potem bardzo chwaliliśmy geniusz i pomysłowość dentysty, gdyż nie czułem bólu podczas wyrwania trzonowego, z czterema korzeniami, zęba.

Było to nasze ostatnie spotkanie na żywo. Teraz myślę, że bardzo symboliczne.

*

Fabula rasa została przekazana wydawnictwu, trwały prace redakcyjne i moje – graficzne. Tymczasem 2 marca 1979 roku Stachura wysłał mi 500 zł i swój pomysł na okładkę. Miała być na niej twarz złożona z napisów: czoło – *człowiek-nikt*, nos: *FABULA RASA*, usta: *(rzecz o egoizmie)*. Miało nie być nazwiska autora książki. Byłem zaskoczony jego bardzo konkretną sugestią, jak ma wyglądać okładka, nie byłem entuzjastą samego pomysłu. Przygotowałem swoją wersję okładki i liczyłem na rozmowę ze Stedem.

Po pracach redakcyjnych wydawnictwo Pojezierze wysłało książkę Stachurze do korekty autorskiej do Warszawy. Na początku kwietnia 1979 roku dowiedziałem się o jego wypadku; jeszcze nie dotarła do mnie informacja o jego chorobie. 8 maja 1979 roku dostałem list od Steda – ktoś pisał w jego imieniu o wypadku; pisał też o zgodzie na umieszczenie jego nazwiska na okładce książki.

Tymczasem wydawnictwo Pojezierze ciągle czekało na zwrot egzemplarza po korekcie autorskiej (tak zwanej szczotki). Terminy nagliły, a tu cisza, autor gdzieś przepadł. Wydawnictwo poprosiło mnie, żebym to ja spróbował się z nim skontaktować, licząc na to, że może mi się uda. Nie miałem swojego telefonu, więc poszedłem do redakcji pisma „Warmia i Mazury” i stamtąd zadzwoniłem. Usłyszałem

drżący, jakby przechodzący w szloch, głos Steda. Mówię, że wydawnictwo bardzo pilnie potrzebuje jego korekty, że bez niej nie mogą książki wydać. Mówię też, że na okładce będzie jego małe (wizualnie) nazwisko, że zrobiłem własną wersję okładki. A on na to swoim drżącym głosem, że on tej książki nie napisał, że nie był w stanie nic zrobić, dlatego nie odesłał tej korekty. No i dalej coś takiego: ... *fajnie było; zawsze się cieszyłem ze spotkań z tobą, Jenny, twoimi kolegami...*

Niestety, nie pamiętam całej rozmowy, pamiętam jego szlochający głos, drżący, dramatyczny, no i stale ten czas przeszły: byliśmy, chodziliśmy, robiliśmy. W końcu oczy mi się zaszkliły, przestałem cokolwiek rozumieć, nie pamiętam, jak się z nim pożegnałem, nie pamiętam też daty tej rozmowy. Wkrótce dowiedziałem się, że Sted nie żyje.

*

Rysunek do utworów literackich to specyficzny twór. Najczęściej powstaje coś, co od razu się narzuca jako ilustracja tego, o czym pisze autor. Lecz pod zewnętrzną warstwą tekstu jest coś jak linie papilarne autora, jedyna i niepowtarzalna cecha, coś jak ukryty autoportret, pieczęć osobowości. Na okładkę do *Piosenek* namalowałem jego postać jako zbiór punkcików; jest jakby bez ciała, przezroczysty, jest jak ruchome rozgrzane powietrze, żywa energia – drgający, zawieszony gdzieś między niebem i ziemią. Ta jego postać jest mi najbliższa.

No i te jego powiedzenia. Na przykład załzawiony Sted mówi: *Chopin to miał przynajmniej Kalergis, a ja co? alergię.*

Takie okruchy mi zostały.

(Olsztyn 2005)

Ewa Cichocka



Bazuna to jeden z najstarszych festiwali piosenki w Polsce. W tym roku odbywała się po raz czterdziesty piąty. Pełna nazwa festiwalu brzmi: Ogólnopolski Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej „Bazuna”. Co oznacza określenie „piosenka studencka”, nie bardzo wiem, jeszcze mniej wiem na temat określenia „piosenka turystyczna”, ale nie zmienia to faktu, że oba te gatunki w Polsce mają się świetnie i mnóstwo festiwali z takimi nazwami funkcjonuje. Głównie latem, w pięknych plenerowych okolicznościach.

Wyjątkowość Bazuny polega między innymi na tym, że nie jest związana z konkretnym miejscem. W tym roku odbywała się w miejscowości Przywidz, w centrum „Zielona Brama”, w dniach od 30 czerwca do 2 lipca. Czerwony Tulipan (którego jestem udziałowcem) jako gość zaproszony był do sobotniego (1 lipca) koncertu pod tytułem *W piosence nasza wolność*. Koncert odbywał się wieczorem, a my przyjechaliśmy w południe. I od samego przekroczenia wrót „Zielonej Bramy” – szok! Mnóstwo ludzi, wspaniały jarmark rękodzieła i ogromna ujeżdżalnia koni. Organizatorzy, przewidując kaprysy pogody, „przerobili” ujeżdżalnię na piękną salę widowiskową ze sceną, kulisami i miejscami siedzącymi dla około tysiąca ludzi. I tyle mniej więcej osób od rana chłonęło przebogate propozycje artystyczne. Najpiękniejsze było to, że cała publiczność śpiewała z artystami wszystkie

piosenki, i to śpiewała naprawdę czysto! Niektóre teksty wyświetlane były na telebimie, niektóre pochodziły ze *Śpiewnika Sucharka* (obchodzono również jubileusz 50-lecia tego śpiewnika właśnie), ale wiele tekstów publiczność po prostu znała na pamięć, co zawsze wprawia mnie w zdumienie. Konkurs, wspólne śpiewanie, koncerty wieczorne – wszystko to przy wypełnionej po brzegi widowni – serce się radoowało! To było piękne i wzruszające.

Siedzieliśmy wśród publiczności, gdy nagle występujący na scenie Adam Drąg przerwał, wyszedł do ludzi siedzących na widowni i zaczął z nimi śpiewać bez nagłośnienia. *Poczułem się jak za dawnych lat, kiedy wspólnie śpiewaliśmy przy ognisku* – tak później to komentował. Niezapomniane przeżycie, wspólnota, nastrój... Byliśmy ze sobą i nic więcej nie potrzebowaliśmy do szczęścia! Czuliśmy się, że dla publiczności to jest szczególne święto.

A wieczorem koncert *W piosence jest nasza wolność*, koncert o wolności. Śpiewali: Grupa Muzycznego Wsparcia, Wolna Grupa Bukowina, U Studni, Czerwony Tulipan, Bez Jacka, Supertrio Krzysztof Jurkiewicz – Łukasz Majewski – Łukasz Nowak. I naprawdę czuliśmy się wolni, my wszyscy znajdujący się w tej ujeżdżalni koni w Przywidzu. Na koniec publiczność nagrodziła nas owacją na stojąco i wspólnie odśpiewaliśmy Mury Jacka Kacz-

marskiego. I znów poczułam piękno mojego zawodu!

Było pięknie na Bazunie, życzę temu festiwalowi kolejnych 45 lat i kolejnych, i kolejnych... Sobie zaś życzę jak najwięcej takich przeżyć, takich koncertów, takiej publiczności wrażli-

wej, mądrej i uważnej. 45 lat istnieje Bazuna, zmienił się świat, system, my się zmieniliśmy – ale wciąż chcemy się spotykać, mówić o rzeczach ważnych i nieważnych, trzymać się za ręce i śpiewać! Niech żyje więc Bazuna, bo tam się dzieją rzeczy piękne!!!

Martyna Ciecieręga

EWA LIPSKA W PIOSENKACH



Pod koniec lutego, a może w marcu 2002 roku Ewa Lipska przyniosła Annie Szalapak trzy wiersze z propozycją uczynienia z nich piosenek – czytamy na stronie internetowej krakowskiej piosenkarki. Był to początek ważnego wydarzenia w dziedzinie polskiej poezji śpiewanej, bowiem dwa lata później pojawił się tom Ewy Lipskiej *Wiersze do piosenek. Serca na rowerach* z dołączoną płytą CD. Płyta zawiera dwanaście piosenek do słów poetki opatrzonych muzyką Seweryna Krajewskiego, Andrzeja Sikorowskiego oraz Andrzeja Zaryckiego, a wykonuje je i interpretuje Anna Szalapak.

Lipska – jedna z najważniejszych poetek współczesnych, popularna zarówno w Polsce, jak i za granicą (jej wiersze przetłumaczono dotychczas na osiemnaście języków), Szalapak – piosenkarka nazywana przez Agnieszkę Osiecką białym aniołem Piwnicy pod Bara-

nami, oraz trzech muzyków i kompozytorów na stałe wpisanych w polską piosenkę – dzieło takich osobowości muzycznych i literackich musiało się zakończyć powodzeniem. Otrzymaliśmy piękną, wysmakowaną mieszankę słów i dźwięków, obok których nie sposób przejść bez emocji. Moją uwagę zwróciły wiersze – wyważone pomiędzy lekkością przekazu, jaką powinna mieć piosenka, a ciężarem figur stylistycznych, nad którymi trzeba się pochylić, odczytać parokrotnie. Trudno dziś o takie teksty. Częściej obserwujemy dwie skrajności: rażące prostą i banalnym rymem piosenki lub wymagające, niejasne w odbiorze wiersze, które trudno byłoby przełożyć na utwór muzyczny. Lipska niewątpliwie należy do tej grupy autorów, którzy trafiają w punkt i spełniają wszelkie wymagania stawiane tekstowi piosenki literackiej. Dzieje się tak nie tylko za sprawą wyważonej treści. W jej wierszach nie sposób również przeoczyć wyznaczników

muzyczności, których w poezji współczesnej brakuje.

Ewa Lipska, choć zawsze szła oddzielnym literackim torem, pod kilkoma względami kojarzona jest z Nową Falą. Barańczak, Zagajewski, Kornhauser – świetni poeci jej pokolenia – są czytani, ale nie są śpiewani, nad czym warto byłoby się pochylić w osobnym artykule. Wróćmy jednak do Lipskiej i weźmy pod warsztat dowolny fragment tekstu z płyty *Serca na rowerach*:

*A ich meble, walizki, bagaże
Noszą teraz niebiescy tragarze
A ich słowa milczące na wieki
Kolorowy powtarza arlekin
A ich twarze, witraże i cienie
Noszą teraz tragarze przestrzeni*

(*Tragarze cieni*)

Wiersz napisany został dziesięciozłogłosem, co umożliwia przykład intersemiotyczny bez żadnej ingerencji w tekst. Opiera się on na anaforycznym powtórzeniu słów *A ich...* Muzyczności dodają również wylczenia: *meble, walizki, bagaże* oraz rymy – nie tylko końcowe, ale również wewnętrzne, w obrębie jednego wersu: *twarze, witraże*. Innym muzycznym fragmentem są słowa wiersza *Ale my żyjemy jeszcze*:

*To nic, że ścieżka zbiega
już coraz bardziej stromo,
na skróty idzie zegar,
plajtuje „ecce homo”.*

*Ale my żyjemy jeszcze,
któreś z nas zostanie wieszczem,*

*a nadzieje rozwiesimy
ponad padającym deszczem.*

Ponownie mamy do czynienia z wierszem regularnym, z taką samą liczbą sylab w każdym z dwóch fragmentów. Poetka zadbała również o rymy: w pierwszym fragmencie umieściła rymy końcowe, krzyżowe ABAB na przykład stromo-homo, a w drugim stworzyła nietypowy układ, gdyż rym A powtarza się aż trzykrotnie: *jeszcze-wieszczem-deszczem*.

Muzyczność u Lipskiej nie ulega zatem wątpliwości. Powyższe fragmenty już w trakcie głośnego odczytywania posiadają swoją melodię, a dzięki regularności są świetnym materiałem na przykład intersemiotyczny wiersz na piosenkę.

W 2014 roku odbył się pierwszy wieczór muzyczno-poetycki, podczas którego Ewa Lipska i Anna Szalapak wystąpiły wspólnie, przeplatając czytanie poezji ze śpiewem. Przykład współpracy tych dwóch artystek daje nam wyraźny obraz obecności Lipskiej w piosence, ale nie jest to przykład jedyny. Już w latach 70., pięć lat po debiucie poetki, po jej wiersze sięgnęli Marek Grechuta czy zespół Skaldowie, a w latach 90. również Grzegorz Turnau. Przypuszczam, iż nie pisała ona wówczas tekstów z przeznaczeniem do śpiewania, mimo to zwróciły one uwagę wykonawców. Od początku zatem duch muzyczny w tej poezji mieszkał i dzięki niemu polska piosenka poetycka jest o wiele bogatsza. Bogatsza o kolejnego „poetę piosenki”, bogatsza o kolejne wartościowe słowa niesione przez muzykę i posiadające dzięki temu szerszy zasięg. Myślę, że muzyka jest poezji bardzo potrzebna, aby ją dopełnić i rozprzestrzenić.

Andrzej Domagalski

NOCNE SPOTKANIA Z PIOSENKĄ W KRAKOWSKIEJ ROTUNDZIE



Pomysł organizacji cyklicznych imprez muzyczno-piosenkarskich nie był gwołi prawdy klubowym wynalazkiem. Posiłkowaliśmy się znakomitym przykładem sąsiadów z akademika Żaczek, od strony Muzeum Narodowego, poniekąd konkurentów w zakresie klubowej kultury studenckiej. Kilka lat wcześniej, na przełomie lat 60. i 70., w sąsiednim słynnym krakowskim klubie studenckim Nowy Żaczek wielkim powodzeniem cieszyły się „Spotkania z Balladą”, wymyślone i prowadzone przez duet wybornych satyryków: Marka Pacułę i Krzysztofa Maternę, na kanwie których to „Spotkań” zrodziły się późniejsze słynne telewizyjne *Spotkania z Balladą* realizowane na krakowskich Krzemionkach przez Michała Bobrowskiego. Przykład był wyborny i wręcz zaraźliwy, postanowiliśmy więc skorzystać zeń, organizując w swoich pomieszczeniach klubowych spotkania z piosenką i satyrą ze znakiem Rotundy.

W przedstawieniu *Sceny z Bergmana* (1975) w reżyserii Lidii Żukowskiej z udziałem między innymi Jerzego Stuhra, wystawionym w krakowskim Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką” przy Szczepańskiej, piosenki śpiewała wówczas młoda i piękna Natasza Czarmińska. Piosenkarka, która zasłynęła między innymi ze śpiewania poezji Zbigniewa Herberta. Potrafiła bez owijania w bawełnę w rozmowie telefonicznej powiedzieć, krótko i węzłowato:

Z wielką chęcią zaśpiewam w Krakowie, bo potrzebuję po prostu pieniędzy. Andrzej, możesz załatwić koncert/koncerty? Na takie *dictum*, czynione w uroczy sposób, nie można było nie zareagować, wypadało bowiem zaprosić prawdopodobną i wiedzącą czego chce artystkę do Krakowa, do Rotundy i nie tylko. Natasza wsiadała zatem w pociąg pośpieszny w stolicy i zjawiała się w Podwawelskim Grodzie, i śpiewała ku radości rosnącego grona swoich sympatyków. A w Rotundzie podczas Nocnych Spotkań jej piosenki zawsze były przyjmowane serdecznie. Potrafiła, co by nie mówić, czarować publiczność. Laureatka Festiwalu Piosenki Studenckiej w 1971 roku, zasłynęła potem między innymi wykonaniem piosenki *Prośba* do słów Herberta w filmie Janusza Kijowskiego *Indeks*, filmie, który dopiero po kilku latach za sprawą solidarnościowego zrywu mógł wejść na ekrany. Czarnowłosa warszawianka w 1981 roku została reżyserem z dyplomem łódzkiej „filmówki”, a mieszkając w Paryżu, śpiewała z powodzeniem poezję Herberta. Zmarła w hospicjum onkologicznym w 2004 roku.

W owych czasach – druga połowa lat 70. minionego stulecia – w rotundowej artystycznej ekipie klubowej mocno zaistniał zespół wokально-instrumentalny Miniatury. W zależności od imprezy czwórka lub piątka muzyków i piosenkarzy z dużym powodzeniem śpiewała po-

ezję polskich twórców, żeby tylko wspomnieć wiersze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Harasymowicza i Bolesława Leśmiana. Lider zespołu, artysta z krakowskiego Podgórzca, nieżyjący już Janusz Filiciak, znakomity gitarzysta i ciekawy kompozytor, popularny „Szpaku”, wiódł prym w tej grupie. Jego kompozycje śpiewała jego małżonka Barbara, obdarzona mocnym głosem, a skład grupy uzupełniali nauczycielka Anna Brzezińska i Janusz Langenfeld. Grupa spotkała się z życzliwym przyjęciem między innymi w Piwnicy pod Baranami. Miniatury na przełomie lat 70. zawojowały Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję”, wyśpiewując w 1975 roku wraz z Elżbietą Adamiak I nagrodę, a Janusz Filiciak „rywalizował” między innymi ze Stefanem Brzozowskim (wtedy grupa Niebo) o miano najlepszego kompozytora olsztyńskich konkursów. Miniatury były – w miarę ich wolnego czasu (w jej składzie byli i nauczyciele) – stałym uczestnikiem Nocnych Spotkań. Podobnie zresztą jak czarnowłosa Anna Bańdo, śpiewająca przy wtórze gitary, która we wspomnianych Spotkaniach Zamkowych na początku lat 80. odnosiła sukcesy wraz z Piotrem Bakalem i Piotrem Bukartykiem, i która zaśpiewała któregoś roku na opolskim festiwalu piosenki. Wtedy, kiedy to festiwal był potęgą na rynku muzycznym.

W rotundowej ekipie śpiewających artystów była jeszcze Elżbieta Wojnarowska, występująca wraz z mężem gitarzystą Wojciechem. Przyszła pani doktor nauk przyrodniczych, autorka popularnych książek dla dzieci – zasłynęła występami na scenie Teatru STU w spektaklach *Exodus* w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego i *Którego nie było* wyreżyserowanym przez Włodzimierza Jasińskiego oraz ze śpiewania w prowadzonym przez znanego trębacza jazzowego, lidera Old Metropolitan Band Andrzeja Jakóbca, klubie piosenki „Przedśionek”. Był również i duet niezwykły, który tworzyli: późniejsza znana dziennikarka telewizyjna Maria Wiernikowska, rodem z Warszawy, zna-

na z frapujących reportaży w TVP, oraz Grek, wtedy zakotwiczony w Krakowie i studiujący na AGH – Jorgos Moutsios, szwagier Andrzeja Sikorowskiego. Marysia studiowała wówczas na UJ italianistykę, połączyło ich mocne, krótkotrwałe, lecz nader intensywne uczucie oraz pasja śpiewania, skutkująca laurami na studenckim festiwalu (1977). Było im do twarzy, gdy śpiewali w duecie. Zresztą Andrzej Sikorowski, jeszcze wtedy z Anią Treter w składzie grupy Pod Budą, już wtedy bardzo popularny, gdy tylko mógł, stawiał się na małej scenie nazywanej nieco może złośliwie trumną. Często gościem imprezy był przyjaciel klubu, brat-łata wszystkich ludzi, Wojtek Bellon ze swoją Wolną Grupą Bukowiną. Nie raz i nie dwa pojawiał się i Broniek Opałko z Kielc ze śpiewającymi dziewczynami z kabaretu Pod Postacią: Marysią Sojda i rudowłosą piękną Ulką Józefczak, późniejszą małżonką znanego tekściarza Andrzeja Mogielnickiego. Na naszej piosenkarskiej scenie było miejsce i dla Eli Adamiak, która przeniosła się na studia z socjologii z Uniwersytetu Łódzkiego na Uniwersytet Jagielloński i związała się na jakiś czas z Rotundą. Nagroda na Studenckim Festiwalu Piosenki w 1976 roku była czytelnym sygnałem, iż oto pojawiła się wielka postać na krajowej piosenkarskiej scenie.

W roli konferansjerów w moich czasach – druga połowa lat 70. – występował cały szereg znanych już wówczas lub już wkrótce artystów, dla których nie była to bynajmniej wieczorowo-nocna chałtura, ale poważny sprawdzian umiejętności estradowo-aktorskich. Z myślą o prowadzących wodzirejach wieczoru – a mieli oni za zadanie nie tylko umiejętnie zapowiadać piosenkarzy, ale nade wszystko stwarzać nastrój zadumy w połączeniu z nutką kabaretowej satyry – wtorkowy nasz program estradowy zaczynaliśmy najwcześniej o godzinie 21.30, a nawet znacznie później, bo bywało, iż porą nocną o 23. Jurek Kryszak czy też Janek Prochyra, jeszcze wtedy krakowscy aktorzy, mieli na głowie wcześniejsze występy

sceniczne na deskach swojego teatru. W role wodzirejów, i to z pełnym powodzeniem, wcielała się także większa część efemerycznego kabaretu KIT – Marek Materna i Andrzej Pacuła. Trzeci artysta tej formacji kabaretowej Zbyszek Książek, autor tekstów przebojów piosenkarskich, grał także na gitarze i śpiewał w zespole Rotundowym Blues & Ratafia, wraz z między innymi skrzypkiem Wackiem Kozłowskim (znanym z występów w Wawelach), Zbigniewem Kowalskim (późniejszy Preisner). Zespół ten przekształcił się potem w Kwartet Mysłowski, pojawiły się w jego składzie wokalistki rozpoczynające kariery estradowe: Grażyna Auguścik i Ewa Domagała. Artyści z tych grup wielokrotnie pojawiali się w Nocnych Spotkaniach, a Zbyszek Kowalski, jeszcze wówczas instruktor do spraw muzyki rozrywkowej w Rotundzie, dopiero nabierał wiatru w artystyczne żagle, wypływając na pełne morze dopiero pod banderą Preisner, ale działo się to już w kabarecie Piwnica pod Baranami.

Niejeden raz na małej scenie brylowała urodziwsza blondwłosa Renata Kretówna, wówczas aktorka Starego Teatru, nagradzana na studenckim festiwalu w Krakowie i krajowym w Opolu za piosenkę *Ekscentrycy* do słów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Wielkie wrażenie wywoływała u widzów, śpiewając również i inne piosenki, żeby tylko wspomnieć utwór *Modigliani* ze słowami Stanisława Grochowiaka. Obowiązkowo z akompaniamentem pani pedagog ze szkoły teatralnej Rysi Lasockiej, która gra na fortepianie wspierała również wokalne popisy aktora Leszka Piskorza, kolegi teatralnego Kretówny, który wzruszająco śpiewał między innymi Bułata Okudźawy ponadczasową *Modlitwę* z programu estradowego *Dopóki ziemia kręci się*, nagrodzanego na krajowych konkursach.

Na początku pojawiał się niezawodny, iskrzący pomysłami Marek Pacuła, słynny bochnianin, pojawiał się i Bogusław Sobczuk, który zasły-

nał iście barokową konferansjerką, przez co określany był przez niektórych mianem Złoustego.

Bywało, iż na naszą imprezę zjeżdżali wykonawcy z odległych zakątków kraju. Rozpoczynający dopiero wielką karierę artystyczną gdańszczanin Olek Grotowski nie wahał się któregoś dnia przyjechać na występ, za który dostawał studencką stawkę 150 zł, a dowiedziawszy się w Krakowie, iż zagra jeszcze dodatkowo w kilku innych klubach studenckich i nie tylko, nie posiadał się z radości. Po upływie lat pierwsze, co usłyszałem w rozmowie telefonicznej, to były wyrazy wdzięczności za owe 150 zł pomnożone ileś tam razy. *Uratowałeś mi wtedy, stary, życie!* Nie muszę mówić, jak te słowa łechcą serce w temacie wdzięczności.

W tamtych latach słynna była krakowska kawiarnia Kolorowa, kafejka początkowo uniwersyteckiej polonistyki, a następnie departament estrady Piwnicy pod Baranami, rozpoczynający zresztą działalność w godzinach popołudniowych. Do południa natomiast kafejka była miejscem spotkań z piosenkarzami przybywającymi na śpiewanie w Rotundzie ze stolicy. Załatwiała się tamże z artystami wszelkie sprawy organizacyjne związane z występem w Nocnych Spotkaniach. Tak się działo, gdy na śpiewanie zjeżdżały chociażby Magda Umer czy Ela Wojnowska. Miłe pogawędki przedpołudniowe w nastrojowej Kolorowej... Na naszych Spotkaniach bywał i Wojtek Młynarski, ale z nim akurat sprawy załatwiała się w jego ulubionym Hotelu Francuskim. Gościli u nas między innymi i Jacek Kaczmarski, Staszek Klawe, a z Poznania przyjeżdżała Małgorzata Bratek, z Wrocławia z kolei Teresa Iwaniszewska-Haremza, mocno już zapomniana piosenkarka, współpracująca z Markiem Grechutą, który zresztą także występował w sali na parterze klubu, częstokroć specjalnie na tę okazję dekorowanej przez kończącego studia na ASP Tomasza Hapkę. Zawsze owacyjnie przyjmowane były piosenkarskie bądź też kabaretowe

popisy gości ze stolicy, żeby tylko wspomnieć Adama Kreczmara, Jonasza Koftę czy też Jana Tadeusza Stanisławskiego. Przyjeżdżali zwykle na dwudniowe występy w klubach studenckich; z reguły staraliśmy się, jako zapraszający, aby ich występy zahaczały ku uciesze widowni o wtorkowe Nocne Spotkania z Piosenką.

Rotundowe Nocne Spotkania z Piosenką – a wspomnienia moje obejmują lata 70. mi-

nionego wieku – wspomagały ponadto Ogólnopolskie Spotkania z Piosenką Turystyczną odbywające się nade wszystko w Nowym Żaczk, ale i w klubie przy Oleandrach również. Brać turystyczna wypełniała po brzegi sale klubowe, a w rolę prowadzącego często wcielał się późniejszy senator RP Staszek Bisztyga, wówczas „robiący za artystę” w studenckim kabarecie Braktak.

Ewa Domagała

CORAZ DURNIEJ ŻYĆ...



Temu środkowemu słowu w tytule nie należy się zbytnio przyglądać, nawet z pomocą lupy, bo i tak wyjdzie durniej, a nie dumniej. Specjalnie się o to postarałam, pisząc w powiększeniu ekranu dwustuprocentowym, żeby absolutnie się nie pomylić. Wtedy ten felietonik / nowelka (ha!) / życiorys byłby całkiem niepotrzebny

Nie obiecuję, że to „coś” napisane wyjdzie mi na wesoło. Ponieważ wesołość ode mnie sobie poszła precz i nie chce wracać. Pomału zamienia się w beznadziejność. I beznadziejność. Podobno wiek ludzki, zwany nie wiadomo dlaczego słusznym (całkiem według mnie niesłuszny), tak już ma. Zamiast wesołości trzeszczą stare kości. Rymuje się, więc może zacząć pisać teksty dla artystów disco polo? Ale to też nie

jest takie proste, boć nie o kościach tam przeważnie lecą...

Mieszkam teraz dosyć blisko miasta, w którym spędziłam dzieciństwo i które mnie ukształtowało. Słyszę w telewizorze, że Sanok został znowu załatwiony na 30 milionów PLN i nie wiadomo, czy nie był to sabotaż... Ścisłej mówiąc – nie cały Sanok załatwiony został, a tylko Autosan. Ale jak Autosan, to i całe miasto zostało dotknięte nieszczęściem. Gdyż wiąże się z tym wszystkie bytowe sanockie sprawy. To tak, jakby w ślimaczo, ciasno zwiniętej skorupce winniczka nie było już ślimaka...

Autosan istniał zawsze. Za moich czasów produkował autobusy, przed moimi czasami żył jako fabryka wagonów, toteż całe życie

Sanoka kręciło się zawsze wokół fabryki. Nie wiem, jak dawniej, dawniej i jeszcze dawniej, choć nie sądzę, by książę Jerzy (według starych książek internetowych założyciel Sanoka) tworzył miasto ponad osiemset lat temu dookoła „przed chwilką” wynalezione koła... Nie było Autosanu wtedy, ale może sobie zbierał książę ze świtą olej skalny albo handlował kaczym mydłem? Kto nie stamtąd, nie wie, co to, więc objaśniam: kacze mydło to granatowa, „mydląca się” skałka, myje całkiem dobrze. I pierze bez durnowatego namaczania. Więc mógł sobie Sanok być założony dookoła skałki z kaczym mydłem. Ale potem już powstał Autosan, który przed wojną nazywał się Sanocką Fabryką Wagonów.

Dom Kultury w Sanoku też był, „Zakładowy” się nazywał. Odnalazłam (przez Wielką Brytanię na FB oraz córkę poszukiwanego) mojego pierwszego akompaniatora, rewelacyjnego pianistę z absolutnym słuchem. Z nim zdobywaliśmy laury na różnych festiwalach. Co festiwal – to jechaliśmy. I pierwsze miejsce, i pierwsze miejsce, i pierwsze miejsce... Andrzej Zastwernicki, zwany już wtedy Dziadkiem (nie mieszka teraz w Sanoku, tylko kawałek dalej prowadzi agroturystykę, nie robię kryptoreklamy, bo i tak nie pamiętam gdzie), twierdzi, że słyszał o jazzowym klubie w Sanoku! Podobno jest, więc może jednak udało mi się jeszcze zaśpiewać tego wymarzonego mojego bluesa... tak tylko, żeby zrobić sobie przyjemność...

Andrzej wciągnął mnie kiedyś do Zespołu Estradowo-Rewiowego przy Autosanie. I robiłam tam za gwiazdkę-maskotkę, czy jakoś tak. Premiera nowego programu przygotowywana była corocznie na 22 lipca. (Teraz proszę aby ci, którym to przeszkadza, usunęli mnie z Grona. Chyba że nie pamiętają, co to za święto było. Państwowe – podpowiadam.) To na marginesie, bo jest tak durnowato, że człowiek przestaje się bać. Dokładniej: człowiek nie przestaje się

bać, bo boi się straszliwie, tyle że irracjonalnie. Natomiast te nazwane i poznane strachy powszednieją.

Wszyscy również wiedzą, że Sanok też ropą naftową słynie, w związku z czym ma Dom Górnika. Tam niegdyś ćwiczył i występował zespół Błyski. Wymarzony mój on był i go zdobyłam. Dowiedziałam się właśnie, że niedawno umarł Wojtek Iwańczyk, wokalista Błysków. Jurek Pawliszewski, człowiek, który pisał polskie teksty do światowych przebojów – również. Franuś Multiinstrumentalista podobno także nie żyje... I Władek Rakoczy, rewelacyjny saksofonista...

Pół wieku później płacząc ze szczęścia, kiedy zagląda mi do okna kwitnący bez... To chyba nie jest normalne, co???

Co do śpiewania – tyle mam do powiedzenia: żeby się przebić, to po pierwsze trzeba mieć siłę przebicia, po drugie nie zakładać rodziny, po drugie i pół – być samowystarczalnym repertuarowo i akompaniamentowo, a po trzecie, to wiecie... No i jak się nie uda w miarę szybko zostać sławnym artystą piosenkarzem, artystą zatrudnionym w teatrze muzycznym, artystą będącym częścią mocnej, „otorbionej” już grupy muzyczno-towarzyskiej – to nie warto. Nie warto ciągle i całe życie walczyć (czy czekać, wychodzi na to samo), nigdy nie wiedzieć, czy tym razem ryzyko wypali (przeważnie się nie udaje), i znowu walczyć, i znowu... Najlepiej znaleźć sobie nową pracę, taką, za wykonywanie której płacą.

Tylko nie piszcie książek, jak ja!!! I nie zakładajcie firm z unikatowymi, precyzyjnymi produktami, niepotrzebnymi nikomu! Podobno w Austrii dobrze idzie siano, ale w duuuużych belach i w baaardzo dużych ilościach. Jak kto był mądry i kupił sobie kiedyś za bezcen znaczną część połonin bieszczadzkich, to ma. Inni nie.

Dawid Gębala



Sprawy wszelkie i pilne sunęły gdzieś tego wieczoru w dal niespiesznie, jednostajnie jak wielkie towarowe pociągi wyładowane po brzegi węglem. Kiedyś chodziło się z kolegami po lekcjach obserwować takie pociągi z korony dziękuję jabłoni. Oni liczyli wagony, ja zastanawiałem się, gdzie jest kres tego mozołu. Oblepialiśmy drzewo chmarą, część z nas pozowała na nietoperze, część – na gibony. W tamtych chwilach nikt nie myślał, że kiedyś trzeba będzie zejść na ziemię. Dzisiaj rzadziej się bywa ponad ziemią, ale tego wieczoru chciało się czytać książki albo patrzeć na gwiazdy. Błogość i słabość. Paradoks chwili. Krzyknąć za Faustem *Trwaj, chwilo!*, czując jednocześnie ten nieznośny spokój jak czysta woda, którą trzeba zmacić, żeby nie dało się dostrzec w niej dna. Zachwyt i znudzenie w parze, w objęciach – zawiesina w stanie ducha.

Wybrałem *Fabula rasa*. Wszystko mnie w tamtej chwili do niej przyciągało. Jej moc promieniującą z każdej kartki, z każdego zdania, z każdej kropki, poznałem już wcześniej. Poznałem ten język, czysty i oczywisty, dźwięczny, że chce się śpiewać. On śpiewa się sam, sam się gra, jest dźwiękiem samonośnym, samo-dźwięcznym, samo-głośnym.

Pierwsze zdanie to najważniejsze zdanie całej powieści *Fabula rasa* – ja wpisuję je teraz, cytując z pamięci: *Ta książka nie jest do przeczytania. Ta książka jest do odkrycia.*

W pierwszym moim czytaniu *Fabula rasa* zbyt pochopnie, zbyt nieostrożnie i lekkomyślnie przeszedłem do porządku czytania kolejnych myśli, porządku, do jakiego jestem przyzwyczajony od wczesnych lat szkolnych – książkę trzeba przeczytać! Stąd – są książki, które należy przeczytać! I wreszcie moje ulubione – sto książek, które każdy... musi... przeczytać! Wydaje się, że jest to jeszcze dość ambitne zadanie, mogłoby być przecież skromne pięćdziesiąt, choć pewnie i z listą dziesięciu książek do przetrwania można by żyć. Teraz to zresztą szczególnie modne zadanie: by być zupełnie fajnym człowiekiem, trzeba zobaczyć sto miejsc, które trzeba zobaczyć, sto filmów, które trzeba obejrzeć, i tak dalej, i tak dalej. Każda lista, na całe szczęście, ma swój koniec, nie ma końca takich list.

Książka, która jest, ale nie jest do przeczytania? Nie ma złudzeń – jest paradoks! Jeśli książki nie można przeczytać, to czy można było ją w ogóle napisać? Dodam, że nie przyszło mi wcale z pomocą podczas rozwiązywania tej zagadki kolejne zdanie, to mianowicie, że książka jest do odkrycia. Problem w tym, że ja to pierwsze zdanie wzięłem zupełnie na serio. Wiem na pewno, co znaczy zdanie: „Przeczytać książkę”. Nie wiem dokładnie, co znaczy odkrywać książkę. Mogę się domyślać, że chodzi o jakąś metaforę odkrywania czegoś, co znajduje się poza, ponad albo pomiędzy wersami. Ostatecznie takie założenie też niczego nie rozwiązuje, bo jest wiele książek, które

tak się właśnie czyta, i jest też sporo takich, których się nie da czytać inaczej. Są też książki, których czytanie jest jak praca w kopalni. Trzeba się dokopywać do głęboko ukrytych pokładów sensu, drążyć, wiercić, detonować (dekodować), pracować w ciemnościach w atmosferze wysokiego zapylenia, lub, używając języka samego Stachury – *scholastycznej sady*. Czytanie *Fabula rasa* – trzymając się tej metaforyki – byłoby jak wydobywanie w kopalni odkrywkowej. Wszystko dzieje się tu jawnie, w pełnym świetle, na powietrzu – *pod wielkim dachem nieba*.

Nie doceniłem też od razu wartości *Noty do czytelnika*, nie doceniłem albo nie uwierzyłem autorowi, nie wsłuchałem się w jego słowa i utknąłem na słowach. Tak, wsłuchać się w jego słowa to przestać zwracać uwagę na słowa. I to właśnie nie jest takie proste. Słowa reprezentują tu bowiem coś, czym same nigdy nie są. Jak można za ich pomocą dotknąć czegoś, czym nie są? Czym nie są? Nie są życiem. A może jednak są? Zdarza się przecież pomylić opis rzeczy z nią samą. Ludzie myślą aktorów z postaciami, które ci aktorzy odgrywają. Słowa próbują nas przywieść do prawdy, chociaż jak nic na świecie potrafią tę prawdę zasłaniać. A jeśli prawda jest tylko słowem, maską albo Nietzscheańską *armią rozpedzonych metafor*?

Książkę *Fabula rasa* czyta się od razu na wielu poziomach jednocześnie. Pamiętam, że kiedy spotkałem się z nią po raz pierwszy, próbowałem ją zrozumieć. Przyszło, nie udało się. Irytowało mnie wówczas, że panuje w niej taki rozgardiasz na poziomie teoretycznym, coś więcej niż eklektyzm, jakby skrawki różnych teorii łączyły się ze sobą w przypadkowych miejscach, tworząc *collage*, który akurat wygląda w taki sposób, ale nic by się nie stało, gdyby wyglądał zgoła odmiennie.

Podszedłem do tej lektury jak do innych, chciałem ją przeczytać. A ona nie jest jak inna. Jej trzeba słuchać. Wsłuchiwać się w to, co ma

do powiedzenia. Nie stosować wobec niej żadnej przemocy. Przemoc, albo pre-moc, to moc wiedzy obecnej w mojej świadomości ze wszystkim, z czego się składam, wszystkimi sądami i przesądami, pre-sądami, przed-sądami, wszystkim, co wkładam do każdej lektury, zanim zdążę cokolwiek z niej odebrać dla siebie... Do każdej książki wkładam najpierw wszystko, co mam, a później idę do następnej i robię z nią to samo, plus oczywiście to, co zdołałem zabrać przy okazji z poprzedniej. I tak dalej. W spotkaniu z książką nie jestem jak *tabula rasa*. W wielkim skrócie, Arystotelesowi można przypisać pogląd, że wszelka wiedza pochodzi z doświadczenia. Umysł człowieka, który nie doświadczył jeszcze żadnej empirii, jest czystą tabliczką, na której dotychczas nic nie zostało zapisane. Nie ma w nim żadnej wiedzy. Od pierwszej czytanki do *Logiki* Hegla zdobywam wiedzę, mając jakąś wiedzę. W prostym modelu myślowym byłoby tak, że po przeczytaniu każdej książki (choć bądźmy zupełnie szczerzy – nie każdej) zasób mojej wiedzy powiększa się lub, wedle hołubionej przeze mnie metafory, do gmachu mojej wiedzy dokładane są kolejne cegiełki. Wydaje mi się, że choć to przyjemna perspektywa, nie przystaje jednak do rzeczywistości. Kiedy czytam – i mam przecucie, że nie tylko mój umysł działa w ten sposób – każde słowo każdej książki nie wpada na jakiś miękki, lepki materiał, na którym odciska się i zostaje utrwalona treść, dzięki czemu „tabliczka” rozrasta się w różnych kierunkach głowy. Wydaje mi się, że każde słowo, każde zdanie, myśl, hipoteza, twierdzenie trafia do jakiejś sieci, w którą wnika w jej różnych miejscach naraz. Jest następnie rozszarpywane i łączone z innymi pasującymi (albo i nie) elementami sieci. Sieć ta rozrasta się i pulsuje życiem. Odpowiada wszystkiemu, co do niej się zbliża, jedne rzeczy zostają wchłonięte, inne się odbijają jak od trampoliny i odlatują bezpowrotnie, inne, zbyt drobne, przelatują między jej nitkami i giną niezauważone w mroku niepamięci. Taka sieć może się rozrastać na różne sposoby. Może się

rozciągać, łapiąc rzeczy pochodzące z najprzeróżniejszych stron, ale ceną za jej rozciąganie jest to, że ginie jej zdolność do łapania rzeczy drobnych – znam kilku filozofów, których nie dotyka absolutnie nic, chyba że Absolut. Są pewnie też sieci, które są mniej rozciąglą przestrzenia, ale za to ich sito jest gęste – wąska specjalizacja, w obrębie której jesteśmy zdolni wyłapywać najdrobniejsze subtelnosci i niuanse. Istnieją pewnie i takie, które są bardzo rozciągnięte, ale mają w sobie miejsca o wielkiej gęstości. Są wielopoziomowe i gęste, i z dziurami, i we wszelkich możliwych konfiguracjach płaszczyznowych i przestrzennych. Taka sieć to przestrzeń, to warunek możliwości poznania jakiejś prawdy – wielkiej jej części, albo drobinki – złapana zasili i rozbuduje sieć albo połączy rozzerwane nici.

Fabula rasa to taka sieć. Widzę ją jako przestrzeń – tak trochę za Kantem – jako warunek możliwości, albo może za Heideggerem, kiedy mówi o prześwicie jako miejscu dla pojawiania się, objawiania, ukazywania się prawdy jako tego, co nieskryte – *aletheia*. To ów dodatkowy smak czytania *Fabula rasa*, że gdy wędruję przez te strony, to jakbym co jakiś czas znajdował rozrzucone kartki na ścieżkach albo poboczach, a gdy się im bliżej przyglądam, rozpoznaję znajome myśli – a to Leibniza, a to Nietzschego, Heideggera, Arystotelesa i wielu innych.

Stachura kończy notę do czytelnika słowami: *Komu w drogę, temu teraz*. Znowu zacząłem zwracać uwagę na ten szczegół. Teraz widzę tę książkę jako podróż. Czy każda książka nie jest jakąś podróżą? Pewnie każda powinna być. Problem chyba w tym, że czasem zapomina się, czym jest podróż albo czym może być. Można zwiedzać Rzym z przewodnikiem, żywym lub... mobilnym i zobaczyć sto miejsc, które trzeba zobaczyć w Rzymie. Można zabłądzić, można pozwolić sobie na zabłądzenie w Rzymie i odkrywać go w sposób spontaniczny, albo według losu. Można się po Rzymie

włóczyć. Można się stamtąd zawlóczyć do Patagonii albo gdzieś na Kujawy białe. Trzeba pozwolić sobie na włóczenie się po *Fabula rasa*. To trudne bo rozum szuka utartych szlaków, „katów schematów”, rozum lubi tego kata, potrzebuje go, on nie zna innego przewodnika. Ten, kto się włóczy, otwiera się na spotkanie innych włóczących. Gdy zaczynam czytać tę powieść, wydaje mi się, że spotykam przewodnika włóczącego, który mówi, jakby widział wszystko, wiedział o wszystkim. Być może dlatego chętnie wchodzę w rolę ucznia w zastanej relacji *master-discipulus*, która jest relacją dominującą w tej książce. Po chwili dociera do mnie, że choć wywód ma formę dialogu, to jest on specyficznym dialogiem. To *soliloquium*. Czytając dalej, nie wyobrażam już siebie w scenerii rodem z *Imienia róży*, bo zdaję sobie sprawę, że jestem w głowie autora, który nie waha się prowadzić rozmowy z samym sobą na dwa głosy. Po chwili nie mogę już biernie się temu przysłuchiwać, zresztą chyba nie wypada, zaczynam brać udział. Nagle dociera do mnie, że to przecież ja rozmawiam z samym sobą. Ile razy rozmawiałem z samym sobą? Zupełnie poważnie, kto jeszcze rozmawia z samym sobą... na poważnie?

Tu – od pierwszego zdania. *Kim jestem?* Nie da się takiego pytania przeczytać, przeoczyć, bo przestaje ono być tym, o co pyta. Traci sens. To pytanie trzeba zadać. Trzeba się z nim zmierzyć. Trzeba je przepracować, trzeba z kimś, o tym porozmawiać. Ale z kim? Z samym sobą. Czyli z kim? To znaczy – czy można mówić i słuchać jednocześnie? Są dowody na to, że można mówić i nie słuchać, ale to inna historia. Nie do końca inna. Można nawet mówić do siebie i siebie nie słuchać jednocześnie. Wiem, że można. Mówienie do siebie jest chyba najtrudniejsze. Nie, najtrudniejsze jest słuchanie.

A zatem *Fabula rasa* – „Czysta opowieść”. Tak się często tłumaczy ten tytuł. Brzmi to dla mnie jak coś, czego nie rozumiem, jak zapo-

wiedź eksperymentu literackiego, a te trzeba lubić, rozumieć i umieć docenić. Trudno mi także ocenić wartość tej książki wobec całej literatury, ale rozumiem, że projekt „Czystej opowieści” byłby w niej jakimś miejscem szczególnym. Pozostawiam tę kwestię filologom i przyglądam się nie bez zaciekawienia wszelkim takim działaniom. *Fabula* – można przetłumaczyć też jako „rozmowa”. Cały tytuł brzmiałby wtedy bardziej jak „Czysta rozmowa”. W jakim sensie czysta? W każdym sensie. Może w takim razie warto się zastanowić, czym mogłaby być rozmowa nieczysta. To rozmowa, w którą wpisana jest przemoc. Rozmowa, której cel jest z góry ustalony, jest on oddzielny dla każdego rozmówcy, każdy cel jest partykularny. Nie tworzą zbioru wspólnego. Nie zmiernają w jednym kierunku. Stają się celem pozornym. Stykają się, tak jak szyny kolejowe, dopiero na horyzoncie, ale to też jest złudzenie. Nie służą żadnemu celowi. Nie służą nikomu. Rozmowa jest bezcelowa. Nie jest rozmową. Jest przemocą. Narzędziem do ogłuszenia.

Czysta rozmowa ma cel poza sobą i jest celem samym w sobie. Jest autoteliczna. Ten cel z niej wypływa i w tym celu zmierza. Celnie się wcelowuje. Jest ocaleniem. Jest źródłem i rzeką, morzem i horyzontem. Linią, która łączy niebo i ziemię, która sama nie istnieje, granicą, dzięki której można rozpoznać, gdzie zaczyna się ziemia, a gdzie niebo. *Peras* to granica, która nie jest kresem, ale początkiem, od którego zaczyna się istota jakiejś rzeczy. Czysta rozmowa jest warunkiem możliwości dla rozmowy. Jest przestrzenią dla rozmowy. Jest prześwitem, miejscem dla ukazania się tego co nieskryte – prawdy. Jest czystą tablicą. Czysta rozmowa nie jest rozmową, którą się gada, nie jest do przegadania. Czysta rozmowa nie jest słowami, które się wypowiada. Jest mową. Jest piosenką, której nie można przestać śpiewać... Czy można ją w takim razie zacząć śpiewać? Czy rzeka w rzeczywistości zaczyna się miejscem na mapie, gdzie oznaczone jest źródło?

Mając na uwadze to wszystko, co tutaj napisałem, i wszystko, czego nie napisano, i wszystko, czego tu nie można zapisać, nigdzie nie można tego zapisać ani powiedzieć, ani przegadać – miałem jednak przeczucie, że muszę to śpiewać. Miałem nieodparte przeczucie, że ktoś powinien to śpiewać. Szalony plan. Wydawało mi się, że sposób mówienia Stachury jest tak ważny, że wszyscy powinni to usłyszeć. Piosenka jest formą, która pozwala docierać tam, gdzie inne formy nie mają dostępu. Ma też swoje ograniczenia, to oczywiste, ale mimo wszystko tworzy możliwość dla wybrzmiewania temu, co pozostałoby bez głosu. Piosenka może być głosem dla tego, co pozostałoby nieobecne. Mowa tu o rzeczach, które są szczególnie aktualne również i dzisiaj. O ich aktualności świadczy niestety także i to, jak bardzo trudno jest przebić się tego rodzaju głosem przez cały hałas cywilizacji. Tym bardziej trzeba działać jak najwcześniej i jak najgłośniej, choć nie o robienie dodatkowego hałasu przecież tutaj idzie. Zdaje się więc, że potraktowałem sprawę jako swoją misję. Mało tego, pomyślałem nawet przez chwilę, że jeśli piosenki trafią do kogoś, albo celniej: w kogoś, to może i ta misja udzieli się jeszcze innym. Piosenka jest potencjalnie formą, która może dość łatwo się rozprzestrzeniać i być nośnikiem dla treści niemuzycznych. Powodzenie takiej piosenki zależy jednak od wielu czynników. Przede wszystkim warto zapytać: gdzie jest piosenka? Gdzie się dzieje piosenka? Czy piosenka, która jest napisana, nawet nagrana, ale nikt jej nie słyszy, jest piosenką? Piosenka jest do śpiewania, ale przede wszystkim do słuchania. Piosenka jest do włączenia, do odkrycia. Potrzebny jest chociaż jeden adresat, choćby miał być jednocześnie nadawcą. Czytając rozmowę Człowieka Ja z Człowiekiem Nikt, głównych osób powieści, najpierw czytam rozmowę autora z samym sobą, potem to już ja rozmawiam z samym sobą. Śpiewając tę rozmowę, śpiewam zatem z samym sobą. Jeżeli zakładam, że powieść ma istotny wpływ na odbiorców, na rozmówców, odkrywców, słuchaczy, to za-

stanawiam się – czy podobnie będą działać piosenki?

Piosenka wydaje się czymś zupełnie innym za sprawą swojej warstwy muzycznej. Muzyka wnosi dodatkowe emocje, przeżycia estetyczne, więc można powiedzieć, że w pewnym sensie zwiększa potencjał tekstu. Treści połączone z muzyką łatwiej się wchłania, bardziej naturalnie, nie tylko intelektualnie, trochę intuicyjnie, a trochę emocjonalnie. Z drugiej strony, czy piosenki, które tworzą na podstawie *Fabula rasa*, nie są w swojej treści zbyt niedostępne, czy nie powstają hybrydy, które mogą być ciekawe, ale jednak niezgodne z naturą. *Hybris* to poniekąd przekroczenie praw naturalnych, jest w tym zawsze coś potwornego. Przystępując do pracy z tekstem Stachury miałem takie założenie, że piosenka nie musi być banałem. Nie chodzi tylko o to, że pod względem warsztatowym, językowym powinna reprezentować wysoki poziom, ale może być wielopoziomowa. Może przedstawiać na przykład ciekawy pomysł relacji pomiędzy strażnikiem i więźniem, można w tym samym momencie widzieć tam definicję wolności, można rozpoznać kategorie Heglowskiego napięcia dialektycznego. *Fabula rasa* traktuje o rzeczach najistotniejszych z punktu widzenia pytań o sens ludzkiej egzystencji w świecie i między ludźmi. Na bazie tej powieści powstają piosenki, które definiują świat i wszystko, co w nim istotne, na nowo. Jaki byłby świat, gdyby go urządzić w zgodzie z Człowiekiem Nikt? To pytanie pozostawiam czytelnikom i słuchaczom do omówienia każdemu z samym sobą.

Podczas pisania piosenek bazujących na *Fabula rasa* powstaje wiele dylematów. Pierwszym było to, czy pisać piosenki inspirowane tą powieścią, czy chcąc pozostać najbliżej oryginału, zrobić coś w rodzaju redakcji tekstu. Drugi sposób narzucił się sam, przez co piosenki, które śpiewam, zawierają tylko słowa, związki, metafory pochodzące z tekstu orygi-

nalnego. Jest to bardzo duża ingerencja w tekst oryginału, to oczywiste, jest też duża redukcja w stosunku do książki. Ingerencja i interpretacja. Redakcja i redukcja. W odniesieniu do prozy Edwarda Stachury są to zabiegi, które kaleczą tekst.

Nieraz spotkałem się z zarzutem, że pisanie Stachury jest nieznośne do czytania, że ta sama rzecz jest opowiedziana na sto sposobów, a wystarczyłby jeden, że tekst jest przegadany, że grafomania i same oczywistości. To, co dla jednych jest słabością pisania Stachury, dla mnie jest jego siłą. Po pierwsze ja bardzo chętnie zapominam o oczywistościach, a są przecież wśród nich także i te niezmiernie ważne, które warto przypominać i powtarzać. Są i takie, które wydają się nieważne, ale powtórzone wiele razy ukazują swoją siłę, która skrywała się w głębi poza sferą tego, co oczywiste. Sądzę, że wypowiedziane wielokrotnie albo w różnej formie przestają być oczywiste, ukazują się jako nieskrytość – *aletheia*. Zawsze gdy myślę o tym, czym są oczywistości, przedstawiają mi się one w postaci kropli wody. Pojedyncza znaczy niewiele, ale w myśl starej maksymy: *Gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo* („Kropla drąży skałę nie siłą, lecz częstotnością powtarzania”) powtarzanie ich jest zabiegiem dydaktycznym. Powtarzanie jednej myśli na różne sposoby to zabieg, który pozwala na uchwycenie rzeczy w specyficzny sposób. Język Stachury jest bardzo bogaty i jednocześnie obrazowy, a tworzenie, multiplikowanie tych samych obrazów wywołuje często tak silne unaocznienie, jakbyśmy mieli tę rzecz na wyciągnięcie ręki. Stachura miał dar takiego pisania, dzięki któremu unaocznione zostają rzeczy najtrudniejsze, wartości najistotniejsze, abstrakcyjne, niedefiniowalne, jak: Świat, miłość, wolność, prawda, życie, śmierć, Człowiek. Wszystko to jest do odkrycia w jego powieści, jeśli ktoś nie „utknie na słowach”. Te kategorie to pewnie najważniejsze i podstawowe kategorie w języku humanistyki, ale nie wolno zapominać, że są to także feno-

meny obecne w egzystencji. Istnieją naprawdę. Nie przypominam sobie żadnej zadowalającej definicji życia. Znam kilka teorii na temat tego, czym jest życie, ale żadna teoria nie wyczerpuje definicji życia. Podobnie z miłością. Każde z wymienionych tutaj pojęć ma wiele definicji w różnych, często złożonych, trudno dostępnych teoriach, które nieraz zamiast coś rozjaśniać, oddalają nas od poznania zagadnienia, które na początku wydawało się osiągalne. Stachura używa języka prostego do mówienia o rzeczach najtrudniejszych. Znajduję w tym szczerść i odwagę. Stachura nie mąci w głowie ani w prawdzie. Powtarzalność pewnych formuł, nagromadzenie synonimów, opowiadanie w wielu różnych zdaniach i rozmaitych konfiguracjach tych zdań, opisy zajmujące kilka kartek traktujące o tym samym, wyrażane za pomocą oczywistości – wszystko to odkrywa

czytelnikowi jeszcze jedną prawdę. Słowa próbują osiągnąć rzeczy samej, z każdej strony, okrążają ją, robią podchody, flirtują, czasem podchodzą bardzo blisko, ale nigdy nie są tą rzeczą. Słowa mogą jednak do tej rzeczy nas przybliżyć, dają nam przeczucie o prawdzie, prawdzie, która w niektórych przypadkach jest aktem prawdy, jest działaniem się, jest działaniem albo czynieniem prawdy. Pisząc te słowa, chciałem przedstawić moje czytanie powieści *Fabula rasa*, ukazać to, co w niej odkrywam. Moim celem jest także zachęcanie innych do wejścia w tę książkę, do podjęcia rozmowy z Człowiekiem Nikt, do podjęcia rozmowy z samym sobą.

Bardzo mało piszę tu na temat piosenek, które tworzę na bazie *Fabula rasa*. One są tylko do słuchania. Tylko do odkrycia.

Grzegorz Grunwald

PO CO NAM GWIAZDY



Świecą, migoczą, błyszczą. Rozjaśniają mrok. Lubimy je oglądać, podziwiać, marzyć o kosmicznej podróży pośród nich. Bywa, że skupiają się w gromady, zbiory tworzące umowne rysunki, które – jak to symbole – otwierają ścieżki skojarzeniom. Wędrowanie tymi ścieżkami układa się w rozmaite historie, fantazje limitowane właściwie tylko poprzez krańce wyobraźni wędrowca...

Kiedy jednak nienasycone oko obserwatora przywrze do wizjera lunety czy teleskopu, dostrzeżę więcej szczegółów, których obecność sprawia, że wyobrażenia o gwiazdnej naturze i środowisku muszą ustąpić miejsca obrazom malującym się na nieboskłonie. Zobaczyć można wówczas, że część podziwianych uprzednio gwiazd to biedne białe karły, które, przeczuwając swój koniec, kurczowo usiłują trzymać się

widzialnej strony życia, inne zaś okazują się olbrzymami, od których byliśmy zbyt daleko, żeby ich wielkość podejrzewać. Zdarza się, że obraz widziany dokładniej na tyle odbiega od tego, który chcieliśmy zobaczyć, że zakładamy filtry koloryzujące, aby zredukować dysonans poznawczy. To ułatwia dalszą obserwację, ale nie syci, wiemy już bowiem, że obcujemy z obrazem nierzeczywistym.

Jedyną w swoim rodzaju kategorią jest supernowa – tu żadne przyrządy nie są potrzebne, jej wielkość i jasność są poza dyskusją i wątpliwościami. Supernowa to jednak zjawisko z reguły krótkotrwałe i bardzo rzadko spotykane – za szczęśliwca może się uważać ten, kto jest świadkiem takiej eksplozji.

Częściej zdarza nam się widywać gwiazdy spadające – temu niewątpliwie atrakcyjnemu zjawisku przypisywana jest moc spełniania życzeń, podobno wystarczy tylko takie życzenie pomyśleć – tak jakby gwiazda w swym przedśmiertnym locie chciała oddać nam wszystko, co jeszcze może, wiedząc, że jej już się to na nic nie przyda...

Dość interesującym fenomenem są księżyce – satelity planet. Liczba odkrytych księżyców dla niektórych planet rośnie wraz z upływem czasu, co dziwi już mniej, gdy wiemy, że dotyczy to tych największych; nie sposób jednak uniknąć konstatacji (opartej na prostym prawie przyciągania), że w takim układzie za potrzebowanie na koegzystencję przejawiać muszą tak planety, jak ich księżyce.

O ile dążność satelitów do stworzenia trwałej relacji z obiektem o dużej masie i jasności wydaje się nie wymagać interpretacji, o tyle chęć skupiania wokół siebie stale krążącego „towarzystwa”, jaką wykazują planety, skłania do rozważań. Może potrzebują czegoś w rodzaju warstwy ochronnej, bufora oddzielającego od reszty wszechświata? A może satelity – emitujące przecież światło odbite – pełnią rolę luster, w których da się podejrzec, skontrolować swoją kondycję i przydatność dla galaktyki? Bo czy nie jest właściwe założenie, że gwiazdy mają świadomość swej natury i przeznaczenia, jeśli świadomością taką (choćby skupioną w instynkcie) obdarzone jest drzewo, kamień, woda, całe stworzenie? A jeśli tak, to wpisane musi być w nią poczucie bycia punktem orientacyjnym dla obserwatorów, drogowskazem, według którego wyznaczać będą i modyfikować swoje postawy, kroki, marszrutę. Nielekkie to poczucie i niebłaha odpowiedzialność – zwłaszcza w czasach, w których zacierają się granice między dniem a nocą, mnożą się znaki zapytania o sprawy jeszcze niedawno oczywiste, kiedy coraz trudniej odróżnić wschód od zachodu.

Potrzebujemy gwiazd, kto wie, czy nie bardziej niż kiedykolwiek, ich jasnego i niezachwianego trwania, przewidywalności, niepodważalności i przewodnictwa. A one potrzebują nas – tych, którym mogą służyć – to właśnie bowiem stanowi o sensie ich istnienia. Gdyby nie my, nigdy by się nie narodziły...

(Dębska Kuźnia)

Bogumiła Kucharczyk-Włodarek

DLACZEGO PISZĘ I ŚPIEWAM?



Dlaczego piszę? Czasem muszę zareagować jakoś na to, co dzieje się we mnie lub obok mnie. Trudno mi pogodzić się z czymś, czego nie rozumiem. Jak kiedyś powiedział mój lekarz – intuicja podpowiedziała mi najlepszy sposób na rozładowanie napięcia.

Kiedy byłam młoda, nie miało to tak wielkiego znaczenia jak teraz. Moje zeszyty szkolne były zarysowywane lub zapisywane, kiedy nudiłam się na lekcji. Wiele lat pisałam do szuflady, a nawet nie. Znajdowałam czasem swoje kartki w książkach i śmiałam się z bzdur, które wypisywałam. Od czasu do czasu było na nich coś, co wydawało mi się warte rozwinięcia. Tak powstawały wiersze i piosenki. Nie chciałam specjalnie ich publikować, bo nie były podobne do tych, które czasem recytowałam w różnych okolicznościach. Sama nie potrafię ocenić wartości tego, co piszę. Jedne utwory są dla mnie ważniejsze, inne mniej ważne. Nie lubię używać trudnych słów, nawet gdy rozmawiam ze sobą. Kieruję się emocjami i znanym ze szkoły: *Chodzi mi o to, aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa...* Dla mnie to Słowacki był ważniejszy. W piosenkach muzyka i kompatybilny akompaniament mogą dopowiedzieć to, co w słowach się nie da.

Nie chciałam też by ktoś dokonywał nad moimi tekstami operacji, jak na niektórych lek-

cjach polskiego. Bardzo nie lubiłam takich lekcji. Nauczyciele mówili nam, co mamy myśleć i czuć, czytając wiersze. Tato z tego między innymi powodu żartobliwie nazywał mnie bojownikiem o wolność i demokrację.

Kiedy tuż przed stanem wojennym zostałam sama ze swoimi pięcioletnimi bliźniętami, to moje pisanie stało się jedyną możliwą formą zwykłej i szczerzej rozmowy. Wiedziałam, że ta druga osoba to ja, i wcale mi to nie przeszkadzało. Myślę nawet, a właściwie jestem tego pewna, że pisanie mnie uratowało. Byłam całkiem sama z dwoma małymi synami. Moja rodzina daleko, rodzina męża mnie winiła za jego śmierć... Stan wojenny przetrwaliśmy dzięki temu pisaniu (bo nie zwariowałam) i trzypółrocznemu Michałowi – synkowi moich przyjaciół, który wymyślił, że on będzie wcześniej odbierał „swoich bratów” z przedszkola. Sam uważał się za mojego „trzeciego bliźniaka”.

Dzieci prosiły mnie o napisanie wierszyka albo piosenki o... – a ja na poczekaniu coś im wymyślałam. Musiałam nawet napisać wierszyk o „trzecim bliźniaku”, dzięki temu zostałam porównana z tym „chłopem na pomniku” w Łodzi, który napisał *Chłopów*.

Kiedyś dałam kilka moich wierszy do przeczytania koleżance z pracy, która nie była

w stanie nikomu zwierzyć się z problemów... Kiedy w kolejny poniedziałek przyszła do pracy z opuchniętymi od płaczu oczami, podziękowała mi, że wreszcie mogła płakać. Powiedziała, że czuje się jak „wykąpana w Gangesie”. Zgadłam, jak bardzo potrzebuje zrozumienia. Znalazła je bez gadania w tych moich ponurych wtedy wierszach. Wówczas pierwszy raz pomyślałam, że może powinnam je wydać. Jakiś czas potem wysłałam swój wiersz na konkurs poetycki i zostałam zaproszona do grupy poetyckiej. Czasem pojawiałam się na spotkaniach, ale nie znalazłam tam tego, czego szukałam.

Zauważyłam, że piosenka (tekst z adekwatną do niego muzyką) dociera do ludzi lepiej. Marzę o wydaniu płyty z moimi piosenkami. Myślę, że wystarczy ich nie tylko na jedną płytę. Zapragnęłam, by moje piosenki żyły. Żeby ktoś je śpiewał. Niestety, nikt nie był zainteresowany piosenkami starszej pani fizyk... Pozostało mi więc jedno: pokonać swój koszmarny strach, wstyd... i... sama wyszłam na scenę. Wcześniej śpiewałam w domu i podczas jazdy na rowerze (jak było pusto), czasami u przyjaciół. Oczywiście *a capella*. Za namową przyjaciółki Eli, u której w domu najczęściej śpiewałam, w 2005 roku wzięłam udział w konkursie „Złoty Talent dla emeryta”. Wygrana nie dała mi większej satysfakcji, bo przypominała mi żart mojego taty o jego udziale w konkursie piękności dla panów. Też go wygrał, ale ten drugi był garbaty...

Dopiero od kilku lat, kiedy przeszłam na emeryturę – przypadkiem znalazłam się na OPPA 2009 i nie wiem jakim cudem dotarłam do finału, a potem czasami zapraszano mnie do śpiewania, zrozumiałam, że śpiewanie własnych piosenek pozwala mi natychmiast poznać, czy trafiam do ludzi czy nie. Daje mi wielką satysfakcję. Błędy, które często popełniam, jakoś nie przeszkadzają wielu osobom w zaakceptowaniu mnie. Mimo braku przygotowania muzycznego (pół roku gry na skrzypcach w czwartej klasie szkoły podstawowej i chór szkolny to trochę mało) udało mi się nawiązać ciepłe relacje ze sporą grupką osób. Właśnie ostatnio kolega uruchomił mój kanał na YouTube. Znalazł jakieś nagrania i zdjęcia w internecie...

Jestem zaskoczona szybką reakcją znajomych. Dziękuję im za wsparcie i rozumiem, że powinnam dla nich dalej śpiewać i tworzyć. Kolejne moje wiersze zmieniają się w piosenki. Dzięki Marioli A. z „Fabryki snów w mieście Łódź” zaczęłam zamieniać na piosenki poezję innych twórców. Sama czuję, jak trudne wiersze zamieniają się w łatwiejsze do słuchania i zapamiętania piosenki. Niestety gadam zbyt dużo, ale śpiewać zbyt dużo chyba się nie da. Zwłaszcza gdy jest się zależnym od akompaniatora, jak ja...

To właśnie są powody do tworzenia i śpiewania. Trochę tylko trudno pisać o sobie... Pozdrawiam serdecznie.

Joanna Lewandowska

MÓWIĄ O MNIE „ZŁODZIEJKA PIOSENEK”...



Zaczął się to tak: Po koncercie galowym Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie podeszła do mnie Hania Banaszak i powiedziała: *Ukradłaś mi piosenkę*. Zmroziło mnie to zdanie, ale po chwili dodała: *ale zrobiłaś to przepięknie*. Faktycznie, kradnę piosenki. Wyszukuję perełki, odnajduję trzecie i czwarte dno zakurzonych tekstów, zwłaszcza męskich, przeżywam je po swojemu i oddaję ludziom z całym ładunkiem emocji i uczuć. Spajam dwa pozornie odległe światy: muzyki improwizowanej oraz ważnego, mądrego tekstu. Mariaż tych dwóch sfer otwiera nowe spojrzenie na pozornie znane kompozycje.

Nadszedł czas na moją piątą, solową i jednocześnie jubileuszową płytę. Nazwałam ją *Niebo dla złodziejek – trzy lata do trzydziestki*. Skradłam na nią piosenki między innymi: Andrzejowi Zausze, Mietkowi Szcześniakowi, Sewerynowi Krajewskiemu, Jerzemu Satanowskiemu, Andrzejowi Poniedziałkiemu, Agnieszce Osieckiej, zespołowi Sztwywny Pal Azji. Zaspiewam na tym krążku takie ikony polskiej piosenki jak *Uciekaj, moje serce*, *Przepraszam, że żyję*, *Wymyśliłem cię*, *Lubię wracać* czy *Wieża radości, wieża samotności*. Przytulam na tę płytę również utwory napisane specjalnie dla mnie – *Niebo dla złodziejek* pióra Marka Bartkowicza do mojej muzyki, *Golgota* Jana Wołka do muzyki norweskiego kompozytora Espena Leitena i kilka nowych historii śpiewanych.

Dla mnie życie to droga znaczone spotkaniami. Moją ścieżkę znaczą piosenki, dzięki którym spotkałam kilku wspaniałych, utalentowanych mężczyzn. Tacy też mężczyźni towarzyszą mi na płycie. Czy, inaczej ujmując, ja towarzyszę im, bo prawda jest taka, że bez fantastycznych instrumentalistów nie istnieje solista.

Nad tą płytą pracowaliśmy kilka miesięcy w domu u Pawła Stankiewicza, genialnego gitarzysty i kompozytora. Nasze próby przeplatane były herbatą, szczekaniem psów, pianiem kogutów i pysznymi obiadami pani domu i jednocześnie wspaniałej artystki – Aurelii Luśni. Spędzany wspólnie czas buduje relacje i pomaga tworzyć przemyślane kompozycje i aranżacje. Zdecydowaliśmy się na to, by dać sobie ten czas. Opracowywaliśmy na próbie maksymalnie dwa utwory, stąd mieliśmy też przestrzeń na degustowanie wspaniałych ciast Iwony, żony naszego wyjątkowego perkusisty Roberta Siwaka, a najlepszą kawę na świecie parzył nasz genialny akordeonista Bartek Krauz. Tak wypełnieni muzyką i strawą dla ciała wchodzimy do studia na przełomie października i listopada, by nagrać płytę *live*, bez poprawek i dogrywek.

Zapraszam Was do odnalezienia tej płyty gdzieś w sklepie czy po naszych koncertach, by usłyszeć, poczuć i poprobować wszystkich smaków *Nieba dla złodziejek*.

Łukasz Majewski

DAWNO, DAWNO TEMU W NIEODLEGŁEJ BIBLIOTECE...



Niezaprzeczalną zaletą posiadania pociech (przy założeniu, że podchodzimy do wychowania z zauważalnym zaangażowaniem) jest możliwość powrotu do literatury dziecięcej, a w późniejszym czasie również tej młodzieżowej. Niskobudżetowy wehikuł czasu nie po raz ostatni – w końcu w założeniu będą jeszcze wnuki – przenosi nas w sentymentalną podróż do domu rodzinnego. Podróż szeleszczącą okładkami wykonanymi z gazet, pachnącą świeżym drukiem lub kurzem bibliotek. I tak jak każda podróż zaczyna się od małych kroków, tak i pierwsze skojarzenia z dzieciństwem wiążą się z krótką wierszowaną formą. Wyszukiwane w zakamarkach pozycje z dawnych lat, zapomniani autorzy, historie, które uczą i bawią...

No właśnie, czy bawią? Czy w dobie multimedialności, cyfryzacji i efektów specjalnych dawne wiersze bawią? Na ile nasza podróż w czasie jest atrakcyjna dla dzieci, przed którymi świat nie ma tajemnic, a te z tajemnic, które się zachowały, oczekują jedynie na zdjęcie zabezpieczeń kontroli rodzicielskiej z najbliższej przeglądarki internetowej? Czy stara pocziwa lokomotywa i jej kolorowe wagony są w stanie konkurować z pendolino na trasie dzieciństwo–dorosłość? Na ile sielankowy obraz wsi, łąk i lata ma szansę zagościć w sennych marzeniach, skoro obsiało je kwiecie superbohaterów poprzelatane księżniczkami na

różowych kucykach? Kogo jeszcze zaskoczy kaczka-dziwaczka w zestawieniu z kalejdoskopem podejrzanego elementu przewijającego się przez ekran komputera, tabletu i jeszcze wciąż – telewizora? Jaką tematykę trzeba by poruszyć, aby stać się konkurencją dla kolorowych obrazków?

Wierszy rodzą się tysiące, zaś poetów legion. I podobnie jak w innych dziedzinach – ilość niekoniecznie przekłada się na jakość. Na szczęście nie natrafiłem, podczas kilkuletnich zmagani z dostępną literaturą dziecięcą, na próby zaadaptowania rysunkowych superbohaterów na potrzeby liryki dziecięcej. Natomiast ze zgrozą odnotowałem fakt zasypania półek książkowych nieskończoną liczbą wariacji na temat bajek znanych nie tylko mnie, lecz zapewne kilku starszym pokoleniom. Spomiędzy okładek wyziera jednorodność i jednolitość. Lektury nie ułatwia przymykanie przez autorów oka na rym i rytm, omijanie pointy czy morału. Wydanie tomiku wierszy przestało być czynnością elitarną, dostępną uznanym twórcom i obiecującym autorom. Trudno się nie pokusić o konkluzję, że coś, co w zamysle powinno wypływać z potrzeby serca i być komuś dedykowane, spada chaotycznie z taśmociągów. I jak od każdej reguły, tak i tu pojawiają się wyjątki: pozycje wartościowe, przemyślane, dopracowane i tworzone, a nie pisane na akord. Tytuły, które nie starają

się konkurować z dziesiątą muzą dosłownością oraz tanim efekciarstwem, lecz zagospodarowują niszę przeznaczoną na wyobraźnię, refleksję czy ironię. I choć są coraz szczerzej otulane wytworami bylejakości, to cały czas kwitną i oczekują na zerwanie.

A wracając do smaków dzieciństwa i gorzkiej pigułki niezrozumienia w oczach dziecka – to trzeba się z tym pogodzić i uznać za naturalne, że to, co dla nas było krajobrazem, dla naszych

dzieci i wnuków będzie skamieliną. I można im o tym opowiadać, i można co wieczór czytać. I uzbroić się koniecznie w cierpliwość, i pogodzić z tym, że Stefek Burczymucha nigdy nie zostanie Batmanem, a Królowna Śnieżka będzie atrakcyjna dopiero po cybernetycznych modyfikacjach dokonanych przez zaradne krasnoludki. A przede wszystkim sięgnąć do półek sklepowych po coś nowego, mądrego... coś z tej epoki. Tylko dzięki nam nowa literatura ma szansę stać się klasyczną.

Beata Malczewska



Drogi Janku. Jak wiadomo, nie od dziś cała Polska uważa, że my w Krakowie nie umawiamy się na spotkania, bo na pewno raz dziennie zderzamy się o siebie w okolicach Rynku! Kokieteryjnie nie wyprowadzamy nikogo z błędu, grzejemy się tą miłą opinią. Ale gdy onegdaj długo niewidziany zapytałeś: *co teraz u ciebie z piosenką?* – pomyślałam, że co prawda uwielbiam Kraków za te... zatrzymania w czasie :-), ale powinnam Ci jednak nadgonić informacje, bo inaczej zatrzymamy się w czułej i żywej pamięci o sobie sprzed lat. Czyli naszych tamtych częstych spotkaniach festiwalowo-koncertowo-recitalowych wokół piosenki aktorskiej.

Zatem przesyłam aktualności. Recitale na razie odwiesiłam na kołek, skoro jako aktorka mam tę możliwość, że regularnie śpiewam i gram na scenie teatralno-muzycznej. To jest duża przyjemność i satysfakcja, móc łączyć te dwie

aktorskie formy prowadzenia postaci! W Krakowie dawna scena kabaretu Loch Camelot przy św. Tomasza po latach przestała istnieć, jej miejsce przekształciło się w teatr, ze stałym repertuarem przedstawień i recitali, pod dyktando Ewy Korneckiej. I to tu właśnie od paru sezonów gram swój komediowy monodram pod tytułem *Sekret panny Kazimierzy*, który, ku mojej radości, doczekał się fanów i uznania też za granicą. Jest to gęsto przeplatana piosenkami opowieść międzywojennej sekretarki, entuzjastki kabaretu, która ze swoim szczególnym wokalnym talencikiem naśladowczym desperacko stara się wybić na... muzę. I to wziętych poetów.

Drugi mój tytuł, grany w tym miejscu razem z pięknie śpiewającym Andrzejem Słabiakiem, to *Duet sceniczny w stanach krytycznych*. Jaki tytuł – taka prawda: gramy małżeństwo szczer-

rów teatralnych, garderobianą i inspicjenta, którzy w oparciu o zabawne scenki Stefanii Grodzieńskiej i za pomocą kilkunastu brawurowych piosenek – rozgrywają swoje partnerskie relacje. Dla utrudnienia ich gra odbywa się za kulisami jednocześnie odbywającego się innego spektaklu, który oboje z urzędu obsługują. Obie sztuki są w reżyserii i przy akompaniamencie (piano) E. Korneckiej.

A trzeci spektakl, mój autorski i solowy, pod tytułem *6 SEKUND...* właśnie jest w próbach! Cieszę się. Śpiewanie w nim będzie tylko na końcu, zresztą kto wie? Ale reszty nie zdradzę. Tajemnica i już, bo rzecz i plany się wykluwają. Reżyseria Paweł Szumiec.

No to tyle – i do zobaczenia! Serdeczności.

Piotr Kajetan Matczuk

O FENOMENIE PIOSENEK BUŁATA OKUDŻAWY

z liderem grupy „Piramidy” rozmawia Marek Kowalski



Marek Kowalski: Idąc na Wasz koncert z piosenkami Bułata Okudźawy, byłem przekonany, że przyjdzie tylko kilka osób i zdążymy porozmawiać, zanim zaczniecie grać. Tymczasem zabrakło miejsc...

Piotr Kajetan Matczuk: To bardzo miłe. Zainteresowanie było ogromne. Trudno wymarzyć sobie lepszą nagrodę, przecież dla każdego artysty to największe wyróżnienie – gdy brakuje biletów na jego koncert. Ale też zobowiązanie, żeby zawsze dawać z siebie maksimum.

MK: Nie zdziwiłbym się tak mocno, gdybyście grali w dużym składzie, na przykład na rockowo, dla młodzieży, ale wy przecież gracie akustycznie, i to Bułata Okudźawę!? Ktoś tego jeszcze słucha w tych czasach?

PKM: Mylisz się, Okudźawa nie przeminął. Tak, gramy akustycznie, bo to jest wielką siłą projektu. Jakikolwiek przerabianie Okudźawy „na rockowo” byłoby nieporozumieniem. Te piosenki są doskonale znane, w latach 70. nuciły je miliony Polaków. A w tym tylko roku zagraliśmy kilkadziesiąt koncertów z piosenkami Bułata Okudźawy. Mamy październik – a do grudnia zostało nam jeszcze prawie trzydzieści koncertów do zagrania. Zainteresowanie jest ogromne. Ten fenomen tak mocno nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w pewnym okresie Bułat Okudźawa był za żelazną kurtyną bardziej popularny niż na przykład Beatlesi. Później wszystko się zmieniło, ale pewnych rzeczy się nie zapomina. „Na Okudźawę” przychodzi świadoma publiczność, która zna te piosenki. Ale zdarza się też,

że ciągniemy za sobą młodzież, która zna nas z koncertów rockowych czy unpluggedowych z zespołem Piramidy – i z ciekawości przychodzi posłuchać, co nowego zrobiliśmy. Otrzymujemy mnóstwo sygnałów, że ten projekt się bardzo ludziom podoba...

MK: Jak to robicie?

PKM: Ciężko na to powodzenie pracujemy. Na przykład Tomasz Imienowski, basista, odpowiedzialny za organizację tych koncertów. Poza tym mamy bardzo mocne muzyczne argumenty. Widziałeś, jak gra na gitarze Piotr Augustynowicz? Jego solówki przyporządkowują ciary...

MK: Ale nigdy bym się nie spodziewał, że tak stare piosenki wrócą do łask...

PKM: Te piosenki mówią o życiu, o tym, co nas spotyka, o miłości, śmierci, o radości i rozpaczy, ale w sposób całkowicie pozbawiony pretensjonalności, patosu i egzaltacji. To są piosenki lekkie, nieuwikłane ani w historię, ani w politykę. I chociaż Okudźawa był w Związku Radzieckim zakazany, to jego nagrania wydawane w drugim obiegu, powielane przez podziemne wydawnictwa i rozpowszechniane przez zwykłych ludzi – znali praktycznie wszyscy. Okudźawę popularyzowali zresztą także tytani polskiej sceny aktorskiej i muzycznej, śpiewali najbardziej znani piosenkarze. Dzięki temu dzisiaj nasze koncerty gra się łatwiej. Zobacz, jak zabrzmiały *Trzy miłości* albo *Puszkina*. Nie zaśpiewałem przecież w całości ani jednej zwrotki. Wszystko zaśpiewała publiczność. To tworzyło niesamowity klimat.

MK: Ale to też wynikało z twojego znakomitego kontaktu z publicznością!

PKM: To nie tylko moja zasługa. Mam bardzo dobrego nauczyciela. Parę lat temu skomponowaliśmy wspólnie z Piotrem Augustynowiczem płytę dla Krzysztofa Tyńca, nie tylko świetnego

aktora, ale też wybitnego konferansjera. Zagraлиśmy wspólnie trochę koncertów, pracowaliśmy razem w teatrze. Często zastanawialiśmy się, jak Krzysztof Tyńiec to robi, że wychodzi na scenę i po kilku sekundach nawiązuje z publicznością taki kontakt. Odbylem z Krzysztofem mnóstwo rozmów na ten temat. Nauczył mnie, że na scenie warto być sobą. Nikogo nie udawać, nie stylizować się. Uczę się tego cały czas. Inna sprawa, że kontakt z publicznością ułatwiają znakomici muzycy – Piotrek Augustynowicz i Tomek Imienowski. Obaj mają ogromne doświadczenie sceniczne i naprawdę dobry warsztat. Graliśmy w większości krajów Europy, gramy wspólnie od wielu lat i doskonale rozumiemy się na scenie...

MK: Wróćmy jeszcze do Bułata Okudźawy. Skąd pomysł na granie tych piosenek? Sukces waszej trasy to jakaś przemyślana strategia marketingowa? Wiedziałeś, że to tak się potoczy?

PKM: Absolutnie nie. Prawdę mówiąc, to nawet nie był mój pomysł. Udział w tej produkcji zaproponował mi Tomek Imienowski. W zamysłu to miał być kameralny, luźny koncert, który od czasu do czasu zagramy w trio, gdy Piramidy, grane raczej na większych scenach i w większym składzie, po prostu będą miały wolne. Tomek, basista i menedżer – wykonuje telefony do placówek kultury i w zasadzie w większości jest bardzo ciepło przyjmowany, bo często już o nas słyszano. Informacja o tym, że gramy Okudźawę, rozeszła się dość szybko.

MK: Podobno jednego z waszych koncertów wysłuchała Pani Olga Arcimowicz-Okudźawa, wdowa po Bułacie...

PKM: To było w ramach wędrującego festiwalu Bułata Okudźawy, organizowanego przez popularyzatora i wielkiego znawcę twórczości Okudźawy Anatola Borowika. Pani Olga była na trzech naszych koncertach – w Warszawie,

Lublinie i Hajnówce. Zdążyliśmy się poznać i porozmawiać. Usłyszeliśmy wiele ważnych i bardzo ciepłych słów na temat naszych wykonania. Nie mogę zdradzić, co Pani Olga nam powiedziała, ale był to jeden z najważniejszych komplementów, jakie usłyszałem w życiu. A nasze płyty z piosenkami Bułata za pośrednictwem Pani Olgi polecały do Moskwy.

MK: No właśnie, miałem zapytać o płytę. Dostępna jest tylko na koncertach?

PKM: Nie, nie tylko. Nagraliśmy tę płytę w takich aranżacjach, jak grywamy na koncertach. *Krótką płytą o Okudźawie*, tytuł trochę przewrotny, bo płyta nie jest wcale taka krótka. Za-

wiera trzynaście piosenek Bułata w polskich przekładach.

MK: Nie boisz się, że będziesz bardziej kojarzony z Okudźawą niż z twoimi własnymi piosenkami?

PKM: Nie. Chciałbym być znany z dobrych i rzetelnie granych koncertów i na tym się cały czas skupiam. Kocham scenę – podobnie jak wszyscy muzycy, z którymi współpracuję. I chciałbym grać jak najwięcej i jak najczęściej. A być kojarzonym z Bułatem Okudźawą – to tak naprawdę zaszczyt, nie widzę w tym nic złego. To był jeden z najwybitniejszych bardów XX wieku.

Przemek Mazurek

PIOSENKA W ŚWIECIE DZIECKA, DZIECKO W ŚWIECIE PIOSENKI – PRZYSZYBOK DO DYSKUSJI



Wwakacje byliśmy z rodziną na pewnym znanym festiwalu piosenki turystycznej. W jego ramach odbywa się tam cyklicznie konkurs wokalny dla najmłodszych. Dzieci śpiewały różnoraki repertuar: od piosenki harcerskiej przez turystyczną czy poetycką aż po klasykę piosenki dziecięcej (na przykład utwory Majki Jeżowskiej czy piosenki z Akademii Pana Kleksa). Jakież było nasze zdziwienie, gdy jedna z dziewczynek zaczęła śpiewać utwór Sylwii Grzeszczak *Tamta dziewczyna*. Po niej usłyszeliśmy tę piosenkę

jeszcze raz, tym razem inna dziewczynka wyśpiewała ją z gotowym podkładem, a na bis konkursu piosenka pojawiła się po raz trzeci – młodsza siostra też chciała zaśpiewać...

W żadnym wypadku nie chciałbym tu ujmować talentu Sylwii Grzeszczak ani polemizować z siłą rażenia przeboju, ale w głowie pojawiło się pytanie: po co? A dalej: jaka powinna być dobra piosenka dla dzieci? Czego powinny dzieci słuchać i co śpiewać? Od ponad siedmiu lat przyglądam się temu tematowi z trzech

stron – jako ojciec, jako pedagog, który przygotowuje młodych ludzi do występów, oraz jako autor piosenek dla dzieci.

Pierwszą wskazówkę daje nam kompozytor Jerzy Wasowski. To on wskazuje na ważną rzecz, a mianowicie – że piosenki dla dzieci powinny się tworzyć z jeszcze większą pieczołowitością niż dla dorosłych. Zastanawiało mnie przez długi czas, skąd taki wniosek. Odpowiedzią może być tutaj zwrot *tabula rasa*. Pod względem percepcji muzyki dzieci są właśnie taką czystą kartą, więc szczególnie ważne jest, czym tę kartę zapiszą, czym ich umysł za młodu nasiąknie. I to szczególnie do nas – rodziców, pedagogów oraz twórców – należy ta rola. Dzieci nie tylko słuchają, ale także dopiero co budują sobie swój wewnętrzny muzyczny świat. Jeśli będzie pełen sztucznych dźwięków, lukrowanych słów i zmanierowanych wykonawców, taki obraz muzyki będzie w dziecku dorastał i coraz trudniej będzie mu obcować z żywą muzyką i żywym słowem.

Tak jak nie chcemy, będąc rodzicami, aby nasze dzieci czerpały złe wzorce społeczne, tak do nas również należy rola przewodnika w świecie kultury – w przypadku poruszanego tematu szczególnie piosenki. Nie zrzucamy tej roli na środki masowego przekazu, gdyż w większości mediów nie zależy na kreowaniu dobrych gustów. Ich rolą jest sprzedać jak najlepiej produkt (stąd duet kompozytor – autor tekstu zastąpił producent).

Świadomość równie ważnej funkcji powinien mieć pedagog (nauczyciel muzyki, nauczyciel gry na instrumencie, instruktor), bo to on często narzuca dziecku repertuar. Oczywiście bywa ograniczany poprzez podręczniki, programy nauczania czy odgórne decyzje, ale na ogół to od pedagoga zależy, co (i w jaki sposób) pokażemy dzieciom. W pracy nauczyciela spotkało mnie wiele miłych niespodzianek, podczas których dzieci sięgały po repertuar z najwyższej półki i wykonywały go z przyjem-

nością. Wszystko zależy od tego, w jaki sposób „sprzedamy” dzieciom to, co według nas może być dla nich bardziej wartościowe. Dzieci naprawdę są otwarte na świat piosenki, nie widzą więc powodu, aby ten świat im zubażać.

Ostatnim elementem zapełniania tej czystej karty jest dostępny repertuar, a co za tym idzie – kompozytorzy, autorzy tekstów i aranżery. To od nich zależy, co tak naprawdę rodzic czy nauczyciel może dziecku zaproponować. I o ile jeśli chodzi o piosenki dla młodszych dzieci (przedszkole, klasy I–III), mamy spore pole do popisu, bo można sięgnąć choćby do wspomnianej wcześniej (i niestarzejącej się) klasyki, ale i do nowych propozycji, których jest sporo, o tyle im dalej w las, tym trudniej. I to właśnie ten fakt sprytnie wykorzystują producenci miękkiego popu, podrzucając dzieciom i młodzieży coś, co *de facto* jeszcze ich nie dotyczy (szczególnie w warstwie tekstowej), ale z braku możliwości tego właśnie słuchają. Bo cóż szóstoklasistce powie fraza: *Na ciele rozmażę z mych łez tatuaże...* lub *Ten nudny dzień, niechlujnie w nim ty. Autobus nie nasz, na przystanku my...* (chyba że chodzi tu o wycieczkę klasową i szkolny autobus). Wynika to prawdopodobnie z braku repertuaru dla starszych dzieci, które nie chcą już śpiewać, że na przykład *poszła Karolinka do Gogolina*. Na gruncie piosenki chrześcijańskiej problem świetnie zrozumiał Robert „Litza” Friedrich, jeden z twórców i lider Arki Noego. Jeśli przysłuchamy się kolejnym płytom tego zespołu, zauważamy, że tematy poruszane w piosenkach dojrzewają wraz z dojrzewaniem śpiewających tam dzieci. Szkoda, że tego braku nie zauważyła większość twórców ani wydawców (choćby książki do muzyki dla klas IV–VI czy dawnego gimnazjum). Każda nisza, jeśli nie zostanie wypełniona czymś odpowiednim i wartościowym, od razu wypełnia się czymś pierwszym z brzegu. Ot, takie prawo rynku.

Jeśli miałbym więc na podstawie moich obserwacji wymienić czynniki, które wpływają na

to, jaka piosenka zaistnieje w świecie dziecka i czy dziecko nie zagubi się w świecie piosenki, to oczywiście takim zewnętrznym czynnikiem są wszelkie media, dostępne dla dzieci w coraz młodszym wieku. I oczywiście media te mogą być błogosławieństwem, dzięki różnorodności i szybkiemu dostępowi do repertuaru, ale zarazem przekleństwem dla kształtowania gustu

młodego człowieka. I tutaj swoim instynktem powinien wykazać się rodzic, a następnie ci wszyscy, którzy kształtują wrażliwość dziecka. A jeśli mógłbym mieć na koniec życzenie do twórców, to takie, abyśmy głębiej spojrzeli na problemy dorastających dzieci. Może warto z nimi więcej rozmawiać, a wtedy powstaną dla nich wartościowe piosenki.

Grzegorz Paczkowski

ZMIERZCH STARYCH MISTRZÓW



„**S**ztafeta pokoleń” jest rzeczą absolutnie naturalną niezależnie od tego, czy rozpatruje się ją jako generalne prawo otaczającej nas rzeczywistości, czy odnosi do konkretnego środowiska. Młodzi mają swoich Mistrzów, których wielbią i od których się uczą, potem dzięki przyswojonej od starszych wiedzy stają się dorosłymi, samodzielnymi i samoświadomymi jednostkami, a z biegiem czasu siwieją im brody i ni stąd, ni zowąd stają w pozycji mentorów, których kolejni młodzi wielbią i od których kolejni młodzi się uczą. Tak było i tak jest. Również w środowisku muzycznym, również w niszy tego środowiska, jaką jest piosenka artystyczna, piosenka poetycka. Co jednak będzie, kiedy powyższy schemat w którymś momencie się złamie, kiedy któreś z ogniw kulturowego łańcucha pokoleń pęknie? Nie jest to pytanie do końca nieuzasadnione, bo patrząc na niektórych

Mistrzów dzisiejszego czasu, trudno się oprzeć wrażeniu, że właśnie do tego sytuacja zmierza.

Trudno jest powstrzymać grymas zażenowania, kiedy się widzi (słyszy), jak ci, których człowiek jeszcze przed kilkoma laty uważał za wzór godny naśladowania, z koncertu na koncert, z piosenki na piosenkę, z frazy na frazę niekiedy po prostu upadają. I to upadają na własne życzenie. Kolejne płyty nie wnoszą ani nie pokazują niczego nowego, kolejne koncerty są tylko dramatyczną próbą podkreślenia, jak bardzo doświadczonym artystą i jak mądrym człowiekiem się jest („Jeśli musisz mówić ludziom, że jesteś ważny, to znaczy, że nie jesteś”), kolejne piosenki mające być (najprawdopodobniej) rzeczowym komentarzem społecznym na wysokim poziomie artystycznym – są w rzeczywistości miernymi rymowanymi wybełkotanymi pod trzy najprostsze

akordy, a jedyne, co można z nich wyczytać, to deklaracje polityczne autora. Wypowiedzi w wywiadach, w audycjach radiowych czy w prywatnych rozmowach tylko pogarszają sytuację. Kolejne przedsięwzięcia zapowiadane jako rewolucyjne, odkrywcze i innowacyjne przechodzą (słusznie) bez echa. W większości przypadków są wtórne i bezbarwne. Kuriozalny wydaje się fakt, że te niećwiczone od lat głosy i pióra wciąż pretendują do bycia bardami, poetami. Dzisiejszymi autorytetami mają być ludzie, których teraźniejszy poziom artystyczny ociera się o amatorstwo i którzy w konkursie przegraliby z większością debiutantów. Ludzie, którzy swoją publiczność cały czas czarują osiągnięciami sprzed trzydziestu lub czterdziestu lat, których nie są w stanie w żaden sposób podtrzymać.

Powiedzcie, skąd jest tyle huku, kiedy ideał sięga bruku – śpiewał Leszek Czajkowski, zawiódłszy się (co prawda w kwestiach światopoglądowych) na swoim Mistrzu, Jacku Kaczmarskim. Jak ja, jako człowiek wchodzący dopiero na scenę, być może od czasu do czasu potrzebujący rady lub wskazówki kogoś bardziej doświadczonego, mam nie wybuchnąć śmiechem w rozmowie z Mistrzem, który ruga mnie za błędy w pisaniu i śpiewaniu, a pół godziny później wychodzi na scenę i zarówno pod względem lirycznym, jak i muzycznym najzwyczajniej w świecie się ośmiesza? Jak traktować poważnie kogoś takiego? Jeśli biorę udział w konkursie, to chciałbym, żeby mój występ i moja twórczość oceniane i ewentualnie komentowane były przez ludzi, którzy rzeczywiście są Mistrzami. Są Mistrzami, a w dodatku cały czas swoimi dokonaniem artystycznymi to potwierdzają. Wiele widziałem sytuacji, w których Mistrz (zresztą przez nikogo niepytany o zdanie) nonszalanckim i ironicznym tonem mieszał debiutanta z błotem. A kim ty jesteś? – chciałoby się zapytać i bardzo chciałbym zobaczyć minę Mistrza, który orientuje się, że sam nie potrafi udzielić krótkiej i treściwej odpowiedzi na temat swoich kompetencji.

Ale publiczność klaszcze, bo publiczność zawsze klaszcze. I to jest duży błąd. Do Mistrza przecież nikt nie podejździe i nie zwróci mu uwagi, że może należy przetransponować starsze piosenki, bo ostatnim razem Mistrz nie zafalszował przy nich dekadę temu. Mistrzowi nikt w twarz nie powie, że jego ostatnia płyta sięgnęła dna i że była właśnie tym małym decydującym detalem, który spokojnie potrafi zdewastować cały piękny życiorys artystyczny. Mistrza nikt nie zruguje za to, że wychodząc na scenę do zaśpiewania jednej własnej piosenki i śpiewając ją z kartki przed oczami, myli się w tekście trzy razy. Mistrzowi nikt się nie sprzeciwi, że słuchacz na koncert przychodzi słuchać piosenek, poezji, a nie ironicznego i pogardliwego wymądrzania się na temat polityki. Publiczność zawsze klaszcze. A Starym Mistrzom w to graj.

Co im pozostaje? Wszystko! Konstruować „nowe” recitale, czyli układać trzydziestoletnie piosenki w innej kolejności i pod inną nazwą po to, żeby móc zrobić jeszcze jeden objazd koncertowy. Organizować nowe lub wciąż te same festiwale i najlepiej samemu je wygrywać (albo pozwalać je wygrywać swoim kolegom po piórze sprzed lat, którzy w żaden inny sposób nie są w stanie zwrócić na siebie uwagi publiczności). Jurorować, jurorować i jeszcze raz jurorować, radzić, radzić i jeszcze raz radzić. Pozwalać plebejuszom czerpać z niezgłębionych zasobów mądrości, doświadczenia i artystowskości. I absolutnie nie pokornieć! W końcu to Mistrzowie i nie jest ważne, że oni sami się Mistrzami obwołali. Tak jest i już.

Starzy Mistrzowie ani nie śpiewają już lepiej niż młodzi, ani nie grają lepiej niż młodzi, ani nie piszą lepiej niż młodzi (a na pewno nie mądrzej). Ktoś z zewnątrz, kto chciałby się zapoznać ze światem polskiej piosenki poetyckiej na podstawie najnowszych „dokonań” ludzi cenionych w tej branży, po kilku utworach wyśmiałby całe środowisko i, szczerze, mówiąc trudno byłoby nie przyznać mu

racji. (Paradoksalnie Mistrz, który zaczyna pisać i śpiewać byle co i byle jak, robi dużo więcej złego niż ktokolwiek inny parający się tą dziedziną. Niewprawny tudzież niesamodzielny słuchacz nie oddzieli ziarna od plew i gotów będzie uwierzyć, że wszystko, co wychodzi z ust Mistrza, jest dobre, no bo przecież to Mistrz – on nie mógłby sobie pozwolić na wpadkę, więc jeśli coś zgrzyta, to jest to na pewno wina nieoczytania czy niezrozumienia odbiorcy. A Mistrz się tylko uśmiecha). Strofa Bogdana Olewicza: *Trzeba wiedzieć, kiedy ze sceny zejść niepokonanym, / Wśród tandety lśnić jak diament, / Być zagadką, której nikt / Nie zdąży zgadnąć, nim minie czas* brzmi w tym kontekście przerażająco prawdziwie. Czas Starych Mistrzów właśnie przeminął, a zagadka ich dawnej wielkości (być może nawet lśniącej jak diament wśród tandety) w konfrontacji z dzisiejszą małością przestała

być dla kogokolwiek intrygująca. Królowie są nadzy. Zostali pokonani przez poczucie własnej doskonałości, a ze sceny i tak nie schodzą.

Nie chcę popaść w wir generalizacji i stwierdzić, że wszystko jest nie tak, jak trzeba. Nadal jest wielu twórców, którzy dają dobry przykład: nie pozwalają sobie na zejście z raz osiągniętego poziomu artystycznego, publikę traktują z należnym jej szacunkiem, nie spoczywają na laurach, dzięki czemu są w swojej dziedzinie coraz doskonalsi i przede wszystkim nie próbują robić ze Sztuki damy lekkich obyczajów. Bo Sztuka, jak przystało na damę, kiedy mówi „nie”, to na myśli ma „nie”. Gdyby Starzy Mistrzowie to rozumieli, to po pierwsze nie byłiby dzisiaj aż tacy starzy (przestarzali), a po drugie nie trzeba byłoby się martwić, że Sztuka Słowa, tyle razy przez nich zgwałcona, może się już nie podnieść.

Roman Romańczuk

KONIK NA BIEGUNACH CZY LEGIONY?



Jest wrzesień, początek roku szkolnego. Czekam w wynajętej sali domu kultury na nowych uczniów zapisanych wstępnie na lekcje śpiewu po telefonicznych rozmowach z rodzicami. Wolnych „okienek” w moim grafiku jest tylko kilka. Większość godzin zajmują uczniowie, z którymi spotykam się od lat. To

komfort samodzielnie prowadzonej działalności edukacyjnej – mam prawo, ale nie obowiązkiem, by kogoś przyjąć.

Znowu – niestety – zgłosiły się niemal same dziewczęta. Był wczoraj jeden chłopiec... Przyszedł z mamą, która kiedyś chciała zostać

artystką sceniczną i nawet śpiewała w amatorskim zespole rockowym. Przekonał się jednak wspólnie, że w tej chwili zajęcia ze śpiewu nie są czymś, czym może zaimponować kolegom z klasy, a zajęć pozaszkolnych (basen, tenis, korepetycje) ma tak dużo, że brakuje czasu na odpoczynek. Straciłem ucznia, ale zyskałem wdzięczność w oczach dziesięciolatka. Kiedyś wróci....

Za chwilę pojawić ma się dziesięciolatka, a nieco później piętnastolatka... Może trafi się perełka? Jeśli tak – czego sobie życzę – to znów stanę przed zadaniem znalezienia atrakcyjnego dla nich, odpowiedniego do wieku i możliwości głosowych repertuaru. Lekcje śpiewu oparte wyłącznie na ćwiczeniach wokalnych i wprawkach nie mają w praktyce racji bytu, a od tego, czy znajdę – razem z uczniem, inspirowany jego, i mnie repertuar, zależy ciągłość i sukces takich spotkań. Teraz jednak jest we mnie ciekawość. Czy pojawi się osobowość, która poruszy moją „belferską” codzienność na tyle, by w niedalekiej przyszłości napisać nową piosenkę – specjalnie dla niej? Tego nie dają inne zawody. Nauczyciel przed pierwszą lekcją z nowym uczniem jest jak ktoś, kto otrzymał właśnie z księgarni wysyłkowej książkę i czym prędzej odprawia kuriera, by ją otworzyć i zacząć czytać.

„WYCHOWANIE POPRZEC PIOSENKĘ”?

W oficjalnej edukacji takie pojęcie nie istnieje. Na potrzeby niniejszego felietonu – stwórzmy je jednak jako „byt teoretyczny”. Jest w szkole wychowanie muzyczne, muzyka, ale to coś zupełnie innego. Nie o Moniuszce i Bachu chcę pisać.

Śłuchanie i śpiewanie piosenek od najmłodszych lat stymuluje pozytywnie rozwój mózgu i połączeń nerwowych, wpływa na jakość zapamiętywania, wrażliwość estetyczną, zdolności do przyswajania języków obcych – same zalety! Tak opisują w wielu opracowaniach potrze-

ba kontaktu ze śpiewem wydaje się oczywista i racjonalna. W czym więc problem?

Wielu z nas, nasycanych od najmłodszych lat muzyką i śpiewem, atakowanych medialnie potężną ilością dźwięków i głosów, zaczyna śpiewać, odtwarzać melodie zapamiętane gdzieś, kiedyś, nieświadomie nucąc sobie coś „pod nosem” albo i całkiem świadomie próbując naśladować ulubionych artystów. A ponieważ Jerzy Stuhr dał nam na to „pozwolenie” – bez większych wymagań co do jakości – to śpiewamy. I bardzo dobrze. Dla siebie każdy może być artystą – wokalistą. Problem zaczyna się pojawiać, gdy ktoś inny zaczyna nas słuchać, gdy tym śpiewem chcemy się z innymi dzielić. Śpiewamy zatem! No tak, ale co?!

Trudno w wieku dziecięcym być twórcą, kompozytorem i mieć własny repertuar. Trudno także „zdobyć”, zamówić piosenkę u znajomego kompozytora, autora albo kupić ją na wolnym rynku. Twórcy są wrażliwi i gdy ich propozycja nam się nie spodoba, ochłodzenie relacji towarzyskich jest niemal pewne. Odtwarzamy zatem najczęściej to, co wpadnie nam w ucho. W sieci pojawia się wiele utworów do śpiewania karaoke. Ma to dużo dobrego, popularyzujących śpiewanie cech, ale i złe. Bez odpowiedniego „przewodnika” – nauczyciela karaoke jest wyłącznie odtwórcze. Zanika wartość interpretacji piosenki! A przecież może być ona inspiracją do rozwijania własnej, artystycznej fantazji. Są artyści, których repertuar oparty jest niemal wyłącznie na coverach, które stają się nową wartością, często niemal lepszą od oryginału, na przykład Eva Cassidy, Diana Krall, czy Katarzyna Groniec. Możliwości wydają się ogromne, a tak naprawdę są bardzo ograniczone.

W przedszkolu „nasyca się” nas (najczęściej na zajęciach rytmiki) banalnymi melodyjkami z treściami o krasnoludkach, jagódkach, chmurkach, kwiatkach i coraz częściej – o zgrozo już wtedy! – o partyzantach i wojnie.

W czasach „słusznie minionych” był też stały repertuar zalecany przez „reżyserów społecznych”... Oby to nie powróciło! Intuicyjnie śpiew kojarzy się niemal każdemu z zabawą, radością, relaksem... Dopiero w dojrzałej wersji – z intelektualnym, poetyckim i muzycznym wyzwaniem...

Dużą rolę odgrywa też Kościół katolicki i muzyczne oprawy nabożeństw. Tu młody człowiek staje się – śmiem twierdzić – odbiorcą mało zrozumiałych dla niego treści i „ciężkich” motywów muzycznych, powodujących w najlepszym razie poczucie zagubienia. Nieliczne eksperymenty, by do kościołów w naszym kraju wprowadzić muzykę rockową, wzbudzały raczej konsternację i sprzeciw. Zauważam oczywiście wielość wykonawców „religijnych”, często importowanych z zachodniej kultury przeżywania chrześcijaństwa, jednak w Polsce ich obecność jest sporadyczna i trudno uznać to za ogólnie akceptowany trend.

Taki kontakt z muzyką, ze śpiewem ma i dzisiaj większość dzieci. To nasza, dorosłych, „zasługa”. Zreformowana i niestety nieco zideologizowana „lekcja muzyki” w szkole (reforma 2017) pogłębi dysonans młodego człowieka pomiędzy kameralistami wiedeńskimi a realnym na co dzień dla niego „lajkowaniem” piosenek na YouTube. Wciąż punktem wyjścia i jedynym kierunkowskazem jest tak zwana muzyka poważna, dominująca autokratycznie nad tą pozostałą, pozbawioną patyny naukowych opracowań. Prawdziwą reformą – moim zdaniem – byłoby odwrócenie tych priorytetów! Dlaczego Bach, Chopin, czy Musorgski nie są tylko historycznymi cezurami prowadzącymi do zrozumienia tego, czym obecnie jest muzyka? Do analizy jazzu, rocka lub aktualnych trendów obecnych w medialnej przestrzeni.

We współczesnej polskiej szkole podstawowej piosenka – jeśli w ogóle się na lekcjach poja-

wia – bywa bez litości zapędzana do przekazu historycznego, „patriotycznego”, co czyni jej ogromną krzywdę, skutecznie „wypychając” dzieci w świat medialnej muzycznej papki lansowanej w najbardziej komercyjnych rozgłośniach radiowych lub do internetu. Biorąc pod uwagę aktualne priorytety programowe i wychowawcze w szkolnictwie, proces ten – moim zdaniem – będzie się tylko pogłębiał. Szkoła nie zauważa „wychowania poprzez piosenkę”... I tutaj powróćmy do oczekujących na lekcję śpiewu dwóch dziewcząt...

PIERWSZA LEKCJA ŚPIEWU

Wspomniana na początku dziesięciolatka zaraz po „dzień dobry” opowiedziała mi, że śpiewa wszędzie! Na przerwach w szkole, na spacerach z rodzicami, przy odrabianiu lekcji... Gdy poprosiłem, by coś zaśpiewała (mama siedziała obok nas i emocjonalnie zachęcała córkę), usłyszałem... *Hello* z repertuaru Adele (kilka fraz), a zaraz potem fragment *Sorry* Justina Biebera. Prezentację zakończył oczywiście hit nad hity, *Despacito*. Mama, wyraźnie zadowolona z występu córki, spojrzała na mnie pytająco...

Byłem zachwycony! Dziewczynka sympatyczna, muzyczna, głos obiecujący, trochę kłopotów z intonacją, ale ogólnie „materiał do pracy”. Nieco gorzej było... z mamą. Poprosiłem, by poczekała na koniec zajęć poza salą. Wyszła z lekkim wewnętrznym oporem, ale miała możliwość podsłuchania całości zajęć przez drzwi. Po krótkim rozśpiewaniu i pozbyciu się wstępnego stresu zaśpiewałem młodej adeptce sztuki wokalne kilka piosenek. Zaproponowałem *W czasie deszczu dzieci się nudzą* Przybory i Wasowskiego, *Kropkę* swojego autorstwa i *Cud w szafie* Piątkowskiego i Sochackiego. Okazało się, że wszystkie te piosenki spodobały się młodej wokalistce! Choć nigdy wcześniej ich nie słyszała. Zapytałem, czy zechciałaby się ich nauczyć. Z dziecięcą szczerością odpowiedziała, że tak! W międzyczasie wróciła mama.

Po milej rozmowie o repertuarze odpowiednim dla wieku wykonawcy umówiliśmy się na następne spotkanie, jednak mam wątpliwości, czy się pojawi... Miałem wrażenie, że przegrałem z Adele.

To właśnie jest problem „wychowania poprzez piosenkę”, a raczej jego braku. Dotyczy on w konsekwencji także dorosłych, szczególnie w takim okresie rozwojowym dziecka, gdy jeszcze nie pojawił się „młodzieńczy bunt” i potrzeba samostanowienia. Rodzice – często nawet nieświadomie – przerzucają swoje marzenia na dzieci. To znany mechanizm psychologiczny, z którym często muszę walczyć jako nauczyciel śpiewu i – w takim przypadku w większym stopniu – surowy pedagog.

Postawa samostanowienia była już widoczna u kolejnej kandydatki oczekującej na zajęcia. Lekko nieśmiała piętnastolatka „castingowo” zaśpiewała mi jedną z piosenek Eda Sheerana, zaznaczając od razu, że to „tylko tak”, bo to umie i lubi, ale wie, że to nie dla niej, jeśli chodzi o ewentualność występu scenicznego. Zaimponowała mi dojrzałością. Przyznała, że koleżanki śpiewają i trochę im zazdrości tej pasji. Słyszała je na konkursach piosenki i stwierdziła, że może też spróbuje, kształcąc głos, dołączając do tego grona. *Wiem, że tam trzeba śpiewać polskie piosenki* – odpowiedziałem, że niekoniecznie. Ucieszyła się, jednak poprosiła, bym pomógł jej znaleźć coś z polskiego repertuaru. Zaznaczyła, że dużo słuchała podczas wakacji i wiele piosenek (polskich!) poznała i odkryła. Głos – jak na jej wiek – nieco słaby, ale intonacyjnie w porządku. Ciekawa, intrygująca osobowość, przekonała mnie jednak szybko do ustalenia stałego terminu zajęć. I cieszę się, że pojawiła się właśnie u mnie.

Opisując to spotkanie, wyrażam ponownie żal, że młody człowiek musi wykazać dużo

determinacji, by na własną rękę poszukiwać „odkrywać” piosenkę, której nie ma w komercyjnych mediach i w szkole. Internetowi „szpe-racze” znajdą już tematyczne stacje z bardziej wysublimowanym repertuarem, ale wymaga to dużej determinacji i skuteczniejszej promocji alternatywnych rozgłośni, nawet w szkole.

PIOSENKA BAWI, UCZY, WYCHOWUJE...

To stary slogan, który zasługuje na odkurzenie. Tworzymy pokolenie zagubione muzycznie, bezkrytycznie akceptujące linki do najnowszych „hitów” wysłuchiwanym w żalosnej jakości podczas szkolnej przerwy na smartfonach. Nie zamierzam jednak dramatyzować. Instynkt często podpowiada młodemu człowiekowi, że istnieje muzyczny świat poza tym, co go na co dzień atakuje. Staje się poszukiwaczem i odkrywcą.

Brak „wychowania poprzez piosenkę”, którego program mógłby obejmować standardy jazzowe, piosenki z kanonu muzyki rockowej, które „odmieniły świat”, historię polskiej piosenki estradowej i literackiej czy „poetów piosenki”, stanowi wielką lukę, ale i – jak się jednak okazuje – fascynującą młodemu człowiekowi przeszczerzeń w kulturze, do której chciałby wejść. Tym bardziej, im głębiej wchodzi w nastoletni wiek i staje się „niezależny”. Młody człowiek, przychodząc na lekcję śpiewu, nie chce już „zostać gwiazdą” w telewizyjnym *show*. Te intencje – dość częste kilka lat temu – już praktycznie zanikły. „Wynajmując” mnie, oczekuje raczej „przewodnika po piosence”, doświadczanego żeglarza i sternika. Wierzy, że wspólnie znajdziemy repertuar – cudowne wyspy wrażliwości na oceanie piosenek stworzonych od połowy ubiegłego wieku aż do dzisiaj. I takie osoby zapraszam.

Co dziś zaśpiewamy...?

Piotr Skucha

NA LWY BY...



Zwariowaliście? Chcecie się mierzyć z legendą? Mocować z pomnikiem? – taka była moja reakcja na propozycję grupy młodych aktorów, by pomóc im w przygotowaniu spektaklu z piosenkami Starszych Panów. *Nie. Chcemy je zaśpiewać* – odpowiedział rezolutnie przedstawiciel grupy, która na potrzeby tego przedsięwzięcia przyjęła nazwę Kwartet Bermudzki. Nazwa sugerowała, że znają ogrom ryzyka i są gotowi je podjąć, a nawet spotęgować, podnosząc tajemniczy trójkąt do kwadratu¹. Zaintrygowało mnie to, więc zacząłem osaczać przedstawiciela pytaniami. Przede wszystkim: po co? Przecież prócz mistrzowskich oryginalnych wykonania znane są znakomite interpretacje wybitnych artystów. Powstało kilka pamiętnych spektakli teatralnych (*Zimy żal*). Po drugie: które piosenki? Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski stworzyli ich przecież kilkaset. Po trzecie: jak? z kim? Po czwarte: gdzie? dla kogo? Po piąte, szóste... Gładko mu szło z odpowiedziami, więc chyba był na te pytania przygotowany, i to do tego stopnia, że wciągnął mnie w misternie zastawioną pułapkę. Tak sędzę dzisiaj. Wtedy się zgodziłem, bo spryciarz zaproponował, bym tylko pomógł ustalić kolejność wybranych przez kwartet piosenek i ułożył krótkie zapowiedzi. Na tyle się zgodziłem. Uznałem,

że dam radę. Gdyby chciał więcej, na pewno bym odmówił. A teraz napisałem „spryciarz”, bo go wreszcie przejrzałem. Od razu wiedział, że na zapowiedziach się nie skończy. Zbyt dobrane mnie znał.

I się zaczęło. Najpierw od długich rozmów rozszerzających odpowiedzi na postawione na początku proste pytania.

1. Po co? Po to, by przypomnieć nie tylko przeboje, ale i perełki mniej znane. By wykazać ich ponadczasowość. Wyłowić nowe znaczenia. By zaprosić widzów do wykreowanego przez ten Doskonały Duet świata, będącego przeciwagą siermiężnej codzienności PRL, i sprawdzić, jak on przystaje do rzeczywistości dzisiejszej. Czy się do niego zbliżyliśmy, czy wręcz przeciwnie. By zaangażować odbiorców emocjonalnie. Już tych kilka powodów zmotywowało nas do podjęcia zadania.

2. Które piosenki? Kwartet przysłał mi listę prawie pięćdziesięciu piosenek z adnotacją „te konieczne”. Koncert musiałby trwać kilka godzin bez zapowiedzi, więc zestaw należało radykalnie skrócić. Szereg trudnych decyzji do podjęcia. Na szczęście mieliśmy wspaniałe

¹ Moja żona matematyczka twierdzi, że trójkąt podniesiony do kwadratu nie daje kwartetu, ale się z nią nie zgadzam w tej kwestii.

wsparcie. Dzięki wydawnictwu: Jeremi Przybora, *Dzieła (niemal) wszystkie*, pieczołowicie opracowanemu przez Teresę Drodzę, zestaw... zaczął się wydłużać. W dodatku zaczęły rywalizować ze sobą różne wersje, więc zostały piosenki wspierające fabułę. Tak, fabułę. Jej obecność uznaliśmy za niezbędną i logiczną. Wszak wszystkie wieczory Kabaretu Starszych Panów ją miały. Często ze skomplikowaną intrygą, wątkami pobocznymi i bardzo charakterystycznymi postaciami.

3. Jak? Z kim? Emocjonalnie. Z pełnym zaangażowaniem i niezbędnymi atrybutami: kostiumy, rekwizyty, scenografia, światła... Koniecznie z akustycznym akompaniamentem co najmniej czteroosobowego zespołu profesjonalistów (kwartet bis). Na szczęście utalentowanych absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach ci u nas dostatek. U nas, czyli w okolicy.

4. Gdzie? Dla kogo? W kameralnych salach. Z dobrą akustyką. Ze sceną z zapleczem, kulisami i dobrze wyposażoną rampą świetlną. Dla wrażliwego widza. Dorosłego, ale bez ograniczeń wiekowych.

Równolegle ruszyły prace techniczne, artystyczne i marketingowe. Zbieranie funduszy, projektowanie kostiumów, wycieczki na targi staroci, rozpisywanie aranży, licytacje używanych mebli i konstruowanie fabuły, montowanie wielofunkcyjnych rekwizytów i budowanie scenografii. I najważniejsze. Jak zinterpretować piosenki? Skonfrontować z dzisiejszą rzeczywistością? Postawić w opozycji? Szukać odniesień? Zaskoczyć widza niespodziewanym skojarzeniem? A gdyby tak piosenkę *Jeżeli kochać* zaśpiewała cyniczna dziewczyna? Wykorzystująca bez skrępowania facetów owiniętych wcześniej wokół paluszków? Instruuja pani na widowni:

*Bo pojedynczo się z dziewczyną nie upora
Ni dyplomata, ni mędrzec, ni wódz,*

*Więc ty drugiego sobie dobiez amatora
I wespół w zespół, by żądz moc móg zmóc...*

A żądze nią targają rozliczne: władzy, dominacji, posiadania, chciwości... Może to wyżywiająca się na mężczyznach psychopatka?

A gdyby refren *Tanich drani* nucili dwaj elegancko ubrani i gładko ostrzyżeni panowie tuż przed wejściem na antenę? Bez rozstrzygnięcia, czy to politycy, biznesmeni czy dziennikarze:

*Za świństewka drobne, proszę
pani, pani płaci grosze,
I za świństwo większej skali
Budżet panu nie nawali.
Stosujemy niżek system
Za abonamencik świństew...*

Może to internetowi trolle?

A gdyby *Na ryby* śpiewali niewolnicy portali społecznościowych? Na ryby, grzyby, lwy, by zrobić sobie z nimi „selfie”? I umieścić na portalu z odpowiednim opisem:

*[...] a na drzwiach wieszamy kartkę:
Nie wracamy aż we czwartek
zapuszczamy się pod Warę...*

A gdyby *Bo we mnie jest sex* zaśpiewała w swojej obronie oskarżona o mobbing i molestowanie seksualne pani prezes?

*Bo we mnie jest sex,
Co pali i niszczy.
Dziesiątki już serc
Wypalił do zgłiszczy.
Kogo zmysłów pożogą ogarnie, już ten
Nie zazna już ten,
Co spokój i sen.*

Może to celebrytka skarżąca się na paparazzich?

*Lecz gdy ofiarę
Trawię pożarem
I żądzą suszę...*

A gdyby wycieczkowiczki, zafascynowane jego osobowością, próbowały „wygugłać” filozofa Mambo?

*Mambo Spinoza, Spinoza Mambo...
Żył w Amsterdamie oraz w Hadze,
wciąż mając wiedzę na uwadze,
zbudował system monistyczny
i naturalistyczny.
Do boju o swe prawdy ruszał
z orężem nauk Kartezjusza.
Choć i doktryna mu nie obca
Thomasa Hobbesa
sa.*

A gdyby *Herbatkę* śpiewali biznesmeni wciskający ekspresowe torebki do plastikowych butelek z wodą mineralną, podgrzewanych później w mikrofalach? Albo więźniowie wsypujący do kubka całą paczkę madrasu?

*[...] i nieraz się w piernatach
pomyslił w porze nocnej:
ha, trudno, lecz herbata,
herbaty szklanka mocnej.
Dopóki ciebie, ciebie nam pić,
Póty jak w niebie, jak w niebie nam żyć,
Herbatko, Herbatko, Herbatko*

A może biznesmeni, którzy w drugiej zwrotce są już więźniami?

A gdyby posłanka z mównicy sejmowej zain-tonowała w stronę kolegi podejrzanego o planowanie transferu do konkurencyjnej partii:

*Przeklnę cię, jeżeli mnie porzucisz,
Przeklnę cię, gdy się ku innej zwrócisz,
Przeklnę cię, jeśli postąpisz podle,
Dziś się za ciebie modłę, a jutro
Przeklnę cię.*

Nie wszystkie pomysły udało się zrealizować, ale i tak efekt przerósł nie tylko pierwotne założenia, ale i nasze najśmielsze marzenia. Zdaję sobie sprawę z tego, że możemy zostać oskarżeni o szarganie świętości, spłykanie, przeinaczanie, naciąganie, itp., itd., ale mam mocny argument na naszą obronę. Otóż zrowaliśmy się na Mistrzach. Kiedy Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski wystawili *Balladynę '68* w Teatrze Telewizji, na łamach „Walki Młodych” zarzucono im profanację i plugawienie wieszczą. Jeremi Przybora we wspomnieniach napisał, że *dobrodusznie zażartował sobie ze Słowackiego*. My przeciwnie. Z całą powagą chcieliśmy dowieść, że piosenki Mistrzów faktycznie są *dobrze na wszystko*. Mam nadzieję, że nam się udało.

Spektakl *W cylindrach na lwy by, czyli Starsi Panowie raz jeszcze* jest wycieczką do innego świata. Z przewodnikami, którzy sami są tego świata ciekawi, bo choć sporo o nim słyszeli i czytali, ciągle wiedzą o nim zbyt mało i odkrywają go na nowo, a prowadzony przez nich widz zastanawia się, jak trafnie dzisiejszą obyczajowość, współczesny świat, a nawet aktualne wydarzenia komentują piosenki napisane kilkadziesiąt lat temu.

Przez wrota-panele, wielokrotnie w półobrocie zmieniające tło scenografii, przenosimy się razem z wykonawcami do coraz bardziej tajemniczych zakamarków świata Starszych Panów. Proste wieszaki na kostiumy zmieniają się nagle w parkowe latarnie (*Zmierzch*), by kilka chwil później stać się kwitnącymi drzewami (*Wiosna*), a potem zniknąć pod śniegowym puchem (*W zimowym parku*). W fabułę wciągany jest zespół muzyczny. Obdarowany rybką pianista (*Na ryby*) tworzy z niej refren piosenki (*Nad Prosną*). Kontrabasista nie może się uwolnić od fetyszystki (*Szarp pan bas*). Wycieczkowicze integrują się z rezydentkami (*Mamo, jaki pan śliczny*), śpiewają wspólnie z przewodnikami (*Walczyk przy*

ognisku) i żegnają się z nimi czule (*Dobranoc*). Ale na krótko².

Premiera spektaklu *W cylindrach na lwy by* miała miejsce w katowickim Teatrze Korez 4 maja 2017 roku. Wystąpił Kwar-

tet Bermudzki w składzie: Agnieszka Bednarz, Anna Gamrot, Błażej Olma, Jarosław Tyran. Muzycy: Łukasz Kozera (instrumenty klawiszowe), Jakub Łępa (saksofony), Mateusz Szewczyk (kontrabas), Oskar Nowak (perkusja).

Grzegorz Tomczak

JAK POWSTAJĄ DUETY (impresja na przykładzie)



Wiele jest pytań zadawanych z czystej ciekawości. Na przykład: jak powstaje węgiel? Czy Elvis żyje? Co to jest czarna dziura? Jak powstają duety? To ostatnie pytanie jest o tyle istotne, że nie ma na nie jednej, jedynej odpowiedzi. Bowiem geneza duetów bywa niekiedy zaskakująca. Ale zazwyczaj duety powstają: a) z kalkulacji menedżera, b) z zapotrzebowania społecznego, c) z przypadku. Przypadek. A może to element drogi dla człowieka niewiadomej, bo wyznaczonej przez siły wyższe? Kto wie? Pozostańmy jednak przy prozaicznym przypadku, bo taki był początek duetu Iwona Loranc i Grzegorz Tomczak.

W 2008 roku nagrywałem płytę *Miłość to za mało*, na której znalazło się kilka piosenek

śpiewanych w duecie ze wspianymi wykonawczyniami. Jedną z owych pieśniarek była Iwona Loranc. Nagraliśmy wtedy piosenkę *Szukałem cię wśród jabłek*. Jakież było moje zdziwienie, gdy niedługo po ukazaniu się płyty piosenka owa znalazła się na Liście Przebojów Trójki. Z notowania na notowanie pięła się w górę, aż doszła do pierwszego miejsca i tam się na dłużej zadomowiła. Powiedzmy sobie szczerze: czyż to nie jest piękny początek współpracy na linii autor-wykonawca?

Jesienią 2009 roku miałem zaszczyt być jurorem na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. Pamiętam poranek przed przesłuchaniami, a konkretnie śniadanie w hotelu

Cracovia (nie ma już tego przybytku; jest sentymentalny żal). Przez przypadek (znów!) o tej samej porze zjawiła się na śniadaniu Iwona Loranc. Zaprosiłem do stolika. Przyjęła zaproszenie. Wspominaliśmy *Jabłka*. Rozmowa przy kawie zakończyła się zobowiązaniem moim do napisania kilku piosenek dla Iwony.

I w tym momencie (przypadek?) wkroczyła proza życia / szara rzeczywistość. Pisanie piosenek przerwane zostało moim dłuższym pobytem w szpitalu. Ale też (z bardzo różnych powodów) nasza współpraca trochę się zawiesiła, a potem zamknęła się w szufladzie na trzy lata. Każde z nas poszło swoją indywidualną drogą.

Przypadek był jednak uparty. Organizatorzy dużego i ważnego koncertu zażyczyli sobie, by Iwona Loranc i Grzegorz Tomczak zaśpiewali tam *Szukałem cię wśród jabłek* (po trzech latach ciszy). Na pytanie, czy się zgadzam, odpowiedziałem: jeśli Iwona się zgodzi, to proszę bardzo. Zgodziła się. Wróciła współpraca koncertowa, wróciło pisanie piosenek, wspólne występy, powstał pomysł na duetowe wydawnictwo. I mimo że Iwona nagrywała swoją płytę, ja wiedziałem, że prędzej czy później *O!powieści o kobietach* – wspólna płyta Iwony Loranc i Grzegorza Tomczaka – znajdzie swój czas i miejsce. I znalazła. W październiku 2017 roku płyta się ukazała.

Ale tu należy poprosić przypadek o oddalenie się. Nic tu po nim. Bo tak długa i kręta (przepisy BHP łamane były wielokrotnie) współpraca między Iwoną (Wrocław) a mną (Do-

piewo koło Poznania) to nie tylko przypadek. To jedność myśli, nadawanie i odbieranie na podobnych falach – w działaniu i twórczym, i codziennym.

Abstrahując od niesamowitych warunków wokalnych Iwony, stwierdzić należy, iż jest to kobieta o ogromnej wrażliwości. I mimo że jest artystką-realistką, to jednak często fruwa w chmurach. Owo nieustanne zadziwienie pięknem otaczającego nas świata owocuje potem na scenie: gdy w nas jest ten świat, gdy umiemy się nim zachwycić, przekaz jest bardziej sugestywny, pełen emocji. I tak jest u Iwony.

Jako piosenkarka, pieśniarka, aktorka – idzie swoją drogą. Niezależną. Wiem, że nie interesuje Jej piosenek „odśpiewywanie” i słodkie fotki na ścianie. Zawsze podczas koncertu jest bardzo skupiona na przekazie. A dzięki temu widz/słuchacz otrzymuje – w piosenkach, słowach, dźwiękach – ogromną porcję wrażliwości i emocjonalnych przeżyć.

Iwona Loranc jest artystką – z pewnością – nienachalną. Nie pcha się tam, gdzie Jej nie proszą, nie wydeptuje ścieżek. A nawet gdyby chciała, jestem pewien, że tego nie potrafi. A może nie pozwala Jej na to delikatność, wrażliwość? A może szacunek dla Sztuki?

Duety. Losowi (przypadkowi? siłe wyższej?) dziękuję za to, że: a) mogliśmy z Iwoną Loranc *O!powieści o kobietach* nagrać i wydać, b) co jakiś czas możemy owe opowieści na koncertach śpiewająco opowiadać. W duecie.

²Bisy, bisy, bisy...

Andrzej Wawrzyniak

CAFE NOSTALGIA



Jeden z ostatnich sierpniowych wieczorów. Zduńska Wola. Kawiarnia Jurydyka. Nic wyjątkowego, a jednak. Jakimś magicznym zbiegiem okoliczności jest ciepło i spokojnie, bez nawałnic, burz, bez jazgotu polityki. Pomiędzy stolikami rozstawionymi w pięknym ogrodzie przy jednym ze starych, zabytkowych domów zduńskowolskich tkaczy kołysz się słowo. Unoszone muzyką miesza się z zapachem kawy i smakiem sączonych powoli trunków. Delikatnie, nostalgicznie, czasami z przymrużeniem oka wnika w rozmowę lub zamysłenie albo strąca niepokój porannej pogoni za rozdygotanym czasem. Mógłby to być Kraków. Jedną z tych magicznych piwnic, skąd tyle wzruszeń i uniesień artystycznego geniuszu nie raz wracało nad ranem do domu po aspirynę codzienności. Czasami na odwrót. Mogłoby być wszędzie.

Jest tu podobnie jak w innych niewielkich miasteczkach, gdzie są ludzie z apetytem na sztukę, na arcyzm, na klimat, przeżycie, poszukujący im podobnych, żeby razem stworzyć jeden publiczny organizm. Organizm gotowy do realnego współtworzenia piosenki – miniaturowego dzieła literacko-muzyczno-teatralnego. To jest ta publiczność, która stanowi jedność z wykonawcą, oczywiście o ile wykonawca jest w stanie nawiązać z nią ten magiczny kontakt. Ta publiczność nie potrzebuje wszechobecnej informacji o koncercie, nie trzeba się do niej mizdrzyć ustawieniem tysiąca straganów z ba-

lonikami i wesołego miasteczka. Ona jest, bo tego potrzebuje, a nie dlatego, że to modne, że radio, internet, itp., że przyszła po „produkt”, by go skonsumować. Najlepiej „w promocji”. Bywa, że zadaję sobie pytanie: Czy naprawdę konieczne jest to koszarne nakręcanie się na wszystko? Byle nowe, byle „odjechane”, byle popularne.

Dziś wszystko jest tylko na chwilę. Z przerażeniem słucham propozycji repertuarowych przynoszonych przez małe dzieci na przesłuchania. Masakra (zwrot użyty świadomie, by młodzież załapała, „o co kaman”). Próżno czekam na nieśmiertelnego Ogórka. Brzdąc jeszcze, bo siedmiolatek, a już oszalał na punkcie zielonych oczu, a ośmiolatek umiera z rozpaczy po utracie ukochanego. No ludzie!!!

Czyja wina? Szkoły!!! – ryknie zblazowany tatuś, bo zapomniał, że mamusia zapisała pociechę do tejże zaledwie przed tygodniem. Szkoły – napisze poirytowany dziennikarzelek, bo z klucza obwinia szkołę w pierwszym rzędzie o wszystko, a przecież to właśnie w domu docierają do nas pierwsze dźwięki tego świata. Niestety później bardzo często głównie przez słuchawki podłączone do komputera.

Dlatego wymyśliłem sobie taki koncert – *Cafe Nostalgia*. Trzeba się o nim dowiedzieć, trzeba sobie zarezerwować miejsce, trzeba przyjść i włączyć wszystkie zmysły.

Cafe Nostalgia to koncert organizowany przez Miejski Dom Kultury w Zduńskiej Woli, raz w roku, w pięknym ogrodzie kawiarni Jurydyka.

Początkowo była to taka próba wychodzenia z prezentacją działalności domu kultury poza własne mury, do miejsca, gdzie już od lat pachniało atmosferą artystycznej bohemy. Nic odkrywczego, choć wielkie to szczęście, że w naszym mieście miejsce takie mamy. Koncert ten miał być formą corocznego podsumowania pracy Klubu Piosenki A Priori, który w MDK prowadzi od kilku lat. Od ubiegłego roku udało mi się namówić i zaprosić do współpracy moich znakomitych kolegów muzyków: Tomasza Cyranowicza, Patryka Sowałę, Witolda Furmańczyka oraz Marcina Jagiełłę i Dariusza Wawrzyniaka. Tego ostatniego parę lat temu zaprosiłem też na ten świat. Koncert *Cafe Nostalgia* stał

się jednak czymś więcej, Poza prezentacją najmłodszych objawień wykonawczych w przestrzeni piosenki artystycznej i stworzeniem im możliwości zaznania niezwyklej koncertowej atmosfery na podsumowanie roku działalności Klubu A Priori jest to także (a mam wrażenie, że staje się przede wszystkim) spotkanie starych dobrych znajomych, tych, którzy zakończyli nawet już przygodę ze śpiewaniem, ale chcą do niego choćby raz w roku wracać, by zbudzić czasami głęboko schowaną w kieszeniach „słynnego niebieskiego prochowca” tęsknotę za niedawnymi przecież wzruszeniami. Wracają: Michał Oleszczyk, Monika Syrczyńska, Adam Furmańczyk, Martyna Łaniewska i inni. Mam nadzieję, że będą zawsze. Wtedy moja praca w domu kultury zyska kolejny sens, a nostalgia nie będzie tylko sentymentalnym powrotem do przeszłości, lecz terazniejszą tęsknotą do kolejnych spotkań.

Jakub Zuckerman

DEKALOG DOBREGO FESTIWALU



Każdego roku w Polsce odbywa się kilkadziesiąt ogólnopolskich festiwali poezji śpiewanej i piosenki poetyckiej. Różnią się one niuansami w tematyce, przyjmowaną formułą czy patronami. Obserwując jednak zjawisko, jakie stanowią, postanowiłem wyróżnić dziesięć czynników sprawiających, że

festiwal cieszy się popularnością i uznaniem uczestników. Poniższe punkty wyklarowały się wskutek rozmów z wykonawcami oraz własnych doświadczeń.

Miejsce integracyjne stanowi serce każdego festiwalu. Organizator, który zadba o przytulny

punkt, ma niemal pewność, że uczestnicy nie rozpierzchną się po najbliższej okolicy, tylko usiądą razem i zaczną się integrować. W takim miejscu powinna się znajdować wystarczająca liczba krzeseł, kilka stołów, dostęp do wody mineralnej. Dlaczego tak ważna jest integracja uczestników? Ponieważ to właśnie oni są najlepszą reklamą konkursu oraz stanowią o jego prestiżu. „Dobre słowo”, czyli reklama szeptana, stanowi największą siłę oraz jeden z najistotniejszych czynników branych pod uwagę przy decyzji o udziale w festiwalu. Kolejną zaletą utworzenia miejsca integracyjnego jest fakt, że przedstawiciele mediów mogą z łatwością odszukać wykonawców i porozmawiać z nimi. Podobnie rzecz się ma w przypadku konsultacji jurorskich – punkt pozwala uniknąć zbędnego chaosu oraz daje poczucie komfortu i sprawnej organizacji.

Próby mikrofonowe są koniecznością. Szczególnie w przypadku festiwalu, gdzie większość wykonawców korzysta z żywych instrumentów. Każdemu z uczestników zależy na tym, żeby jego instrument brzmiał możliwie dobrze, a odpowiednie ustawienie poziomu instrumentów i wokalu w odsłuchach stanowi podstawę udanego występu. Próby mikrofonowe stanowią także naturalny czas, kiedy wykonawcy uczą się współpracy z akustykiem, co ma niebagatelne znaczenie w ich scenicznym rozwoju. Ważnym aspektem, na który należy zwrócić uwagę, jest zachowanie przez dźwiękowców parametrów nagłośnienia z próby mikrofonowej i wdrożenie ich podczas wykonania konkursowych. Wydawałoby się, że jest to oczywista praktyka, jednak jak się okazuje, nie zawsze ma to miejsce. Nagłe sprzężenie instrumentu czy znacząca różnica w poziomach dźwięku powoduje ogromny dyskomfort u konkursowiczów, co odbija się także na jakości wykonania i *post factum* na ogólnym wrażeniu składającym się na ocenę festiwalu.

Akredytacja nie zawsze jest wadą. Wydawać by się mogło, że konieczność uiszczenia opła-

ty za udział w festiwalu zawsze będzie przez uczestników traktowana z niechęcią, w rzeczywistości jednak może stanowić o charakterze festiwalu. Na samym początku pragnę podkreślić, że nie chodzi tu o akredytację pozwalającą jedynie na udział w konkursie. Tego typu opłaty, mające być jednym ze źródeł finansowania nagród, nie spotykają się nigdy z entuzjazmem wykonawców. Jak pokazuje jednak praktyka, opłata za uczestnictwo, która zawiera w sobie nocleg w jednym miejscu dla wszystkich wykonawców, wspólne śniadanie czy obiadokolację, a nawet wieczorną „posiadówkę”, może stanowić idealny sposób integracji uczestników. Wspólne posiłki czy noclegi sprawiają, że zwykle zmagania konkursowe zmieniają się w platformę wymiany twórczych doświadczeń, dyskusji na temat bieżących wydarzeń w sferach zarówno dotyczących muzyki, jak i światopoglądowych. Takie spotkania stają się zarzewiem przyjaźni, nowych piosenek, a nierzadko także wspólnych koncertów.

Wolontariusze to skarb festiwalu. Komfort uczestników jest nieporównanie większy, kiedy czują się „zaopiekowani”. Wolontariusze, którzy pokażą, gdzie jest garderoba, zaprowadzą do miejsca noclegu czy wywołają z garderoby za kulisy, sprawiają, że wykonawcy czują się potraktowani podmiotowo i mogą się skupić na występie.

Konferansjerzy są twarzą przedsięwzięcia. Dobry prowadzący potrafi sprawić, że przesłuchania konkursowe stają się atrakcyjnym dla widowni spektaklem, a nie li tylko zmaganiem niepowiązanych ze sobą podmiotów wykonawczych. Osoba konferansjera stanowi zachętę dla potencjalnego widza, żeby posłuchać nieznanego wcześniej wykonawców. Co więcej, spokój oraz profesjonalizm zapowiadającego udzielają się występującym. Kilka słów otuchy przed wyjściem na scenę naprawdę potrafi wiele znaczyć. Warto zadać sobie pytanie, czy dobry konferansjer powinien być osobą znaną. Jak

wspomniałem, może mieć to znaczenie przy promocji wydarzenia, jednak budżety festiwalowe nie zawsze pozwalają na zatrudnienie kolejnej „gwiazdy”. W takim przypadku warto odwołać się do przyjaciół festiwalu. Dobrym zwyczajem części organizatorów jest tworzenie więzi z laureatami poprzednich edycji. Warto wśród nich poszukać osoby, której sceniczny polot będzie stanowił uświetnienie imprezy, a stawka nie zrujnuje kieszeni organizatorów. Stanowi to także rodzaj wsparcia dla młodych utalentowanych artystów.

Gwiazda wieczoru może odmienić widownie festiwalu. Problemem, który występuje podczas większości festiwalu, jest niewielka frekwencja na widowni, szczególnie podczas zmagania konkursowych. Wśród publiczności niezwykle trudno jest znaleźć ludzi młodych. Znajdą się, rzecz jasna, głosy mówiące, że powodem tego jest upadek kultury muzycznej, powinniśmy się jednak zastanowić, jak można to zjawisko odwrócić. Gwiazdami festiwalu są uznani pieśniarze oraz zespoły, które w środowisku poezji śpiewanej noszą status kulturowych. Niestety często zapominamy o tym, że nie są to nazwiska występujące w powszechnej świadomości. Warto, szczególnie jeżeli zaprasza się więcej niż jedną „gwiazdę”, zdwersyfikować wykonawców. Nie twierdzą, że organizatorzy powinni zrezygnować ze sprawdzonych nazwisk ze świata poezji śpiewanej, ale warto zapraszać także artystów mogących zachęcić do udziału w wydarzeniu też młodszą widownię. Warto to traktować jako „wychowywanie” widza, który być może wróci na inne przedsięwzięcia organizatora.

Sala widowiskowa to konieczność, nie przywilej. Niesłuchanie irytujące jest, kiedy festiwalu noszące status ogólnopolskich organizują część konkursową w nieprzygotowanych do tego miejscach. Świetlice, sale gimnastyczne, sale zajęciowe w domach kultury to wyraźny sygnał do wykonawców biorących udział w konkursie: „Nie jesteście dla nas ważni”.

To także sygnał dla publiczności: „To nie jest ważne, fajne wydarzenie”. Kiepska akustyka, pogłasy, brak garderoby – to tylko część długiej listy niedogodności, na jakie skazuje się uczestników konkursów. Fakt, że koncert galowy odbywa się w najpiękniejszej nawet sali, nie stanowi usprawiedliwienia dla takich praktyk. Na odbiór piosenek składa się nie tylko to, co słyszymy, ale także odpowiednia atmosfera, komfort widza, oświetlenie itd.

Konsultacje z jury oraz część warsztatowa to wkład festiwalu w rozwój wykonawców. Często bagatelizowane przez organizatorów konsultacje czy warsztaty, z których w wielu miejscach zupełnie już zrezygnowano, to część festiwalu o niebagatelnym znaczeniu dla rozwoju uczestników. Szczególnie w przypadku debiutantów regularne spotkania z jury mogą pomóc w obraniu kierunku rozwoju, szlifowaniu poczucia dobrego smaku, a także kontrolowaniu własnych postępów. Warsztaty natomiast są szansą na posłuchanie innych wykonawców „na spokojnie” i możliwość konstruktywnej wymiany opinii na temat utworów. To także spotkanie z mistrzem, jakim powinien być prowadzący, i kolejna możliwość pracy nad piosenkami.

Nagrania występów to prezent, jaki niewielkim kosztem organizator może podarować każdemu z uczestników. Sztuką trudną i wymagającą niemałego doświadczenia jest ocena swojego występu. Nagranie pozwala dostrzec własne słabości, przyczynia się do zwiększania samoświadomości występujących, nie tylko na temat walorów piosenek, ale przede wszystkim zachowań scenicznych. Udostępnianie nagrań to też kolejna metoda promocji festiwalu, w szczególności w mediach społecznościowych. Trzeba jednak pamiętać, że jeżeli zadeklarowano, że pojawią się nagrania z konkursów, to warto się z tej obietnicy wywiązać w rozsądnym terminie, a nie kazać na nie czekać kilka miesięcy czy nawet rok.

To w rękach organizatora leży wyjątkowość festiwalu. Powyższa lista stanowi jedynie zbiór wskazówek, które sprawią, że uczestnicy będą chcieli do was wracać i „zaprzyjaźnią się z festiwalem”. Część z nich przyczyni się także do zwiększenia liczby widzów, a przecież wszystkim na tym zależy. Warto jednak pamiętać, że czasami to z pozoru drobne

sprawy decydują o tym, że dana impreza będzie wspominana z uśmiechem. Coroczny bigos, pizza niespodzianka, oprowadzanie wykonawców po mieście, wycieczka kolejką wąskotorową – to pomysły, które już funkcjonują i pokazują, że niewielkim kosztem można pozytywnie zaistnieć w świadomości uczestników festiwalu.

Leszek Żuliński

TEKSTY JAK ŻAGLE



Piosenka, jak każde dziecko wie, jest utworem nie tylko muzycznym; jest utworem muzyczno-słownym. Nie ma dobrej piosenki w sytuacji, gdy zdecydowanie lepsza w niej muzyka lub zdecydowanie lepszy tekst. Taka piosenka zawsze kuleje na jedną nogę. Już nie zatańczy ona w tobie lekko i zwiwnie; już nie pozostawi po sobie nuconego zachwyty. Arcydzielko każdego rodzaju musi być harmonią, a do piosenki słowo, te a nie inne słowa – muszą panować jak rzadko które. Dobry przykład: *Karuzela z madonnami* śpiewana przez Demarczyk do tekstu Białoszewskiego...

Harmonia... Czy piosenka francuska, a zwłaszcza paryska, istnieje bez harmonii? Ostatnio robiłem sobie „przełgądy” klasyki z paryskiej Olimpii – i jak postać z obrazów Chagalla płynąłem nad dachami Paryża, nad bulwarem Saint Germain, nad kanałem St.

Martin, ogrodami Rodin i Tuileries, nad mostem Desarts, a za mną snuły się głosy Greco, Piaf, Aznavoura, Becaud, Brassensa, Brela, Viana... Uświadomiłem sobie, że kochaliśmy te legendy Olimpii nie tylko za francuski *charm*, subtelność i specyficzną ekspresję, szczególnie klimat. Przecież przesłania tamtych piosenek stawały się częścią naszej młodzieńczej filozofii życiowej, tworzyły „smak życia”, koloryty naszej kultury. Przecież *Non, je ne regrette rien*, *Ne me quitte pas* czy *Quand il est mort le poète* to były – ze względu na tekst – piosenki kultowe. Moi koledzy (i ja też), wówczas początkujący poeci z warszawskiej polonistki, mieliśmy do *Kiedy umiera poeta* Brassensa stosunek nabożny; wówczas – niewiele lat po śmierci wierszujących powstańców warszawskich, a potem śmierci kolejno: Borowskiego, Gałczyńskiego, Ośniałowskiego, Poświatowskiej, Bursy, Wojaczka (a przecież ten krąg był

większy, by przypomnieć Burtowego, Gielniaka, Zelenay...) – ta właśnie piosenka pełniła rolę liturgiczną, była „odprawiana” jak msza, była zapalana jak świeczka w *Popiele i diamenty* Andrzejewskiego, a jeszcze bardziej Wajdy. W jakiejś mierze, choć bardziej do sytuacji miłosnych niż całunowych (ale tych też), odniosła się wspomniana *Nie opuszczaj mnie*, którą Piaf zaśpiewała jeszcze wspanialej niż Brel, choć to po Brelu wydawało się niemożliwe. Potem, już chyba w późnych czasach Grochowiaka, Francuzów zastąpił Bogdan Chorażuk. Przecież jego *Zegarmistrz światła*, śpiewany przez Tadeusza Woźniaka, odprowadził w ziemię niejednego poetę.

W piosence polskiej nie brak przykładów wspaniałych. Wykluczam z tego rozumowania utwory pisane do gotowych tekstów poetyckich. Te przypadki są oczywiste i na ogół przesądzające sukces. Przecież muzyka do tekstów Baczyńskiego, Gałczyńskiego, Herberta, Jasnorzewskiej, Mickiewicza, Norwida,

Tuwima itp. – to z góry spodziewany sukces. Prawdziwa sztuka jakby warunkowała reprodukcję wysokich wartości. Wiemy też, że gdy profesjonalni poeci brali się za „tekściarstwo”, efekty były czasami zdumiewające, ot, choćby wkład Bogdana Loebła w rangę Breakoutu i w pozycję Tadeusza Nalepy, więcej niż niepodważalny.

Tekst w ogóle potrafi być nośnikiem i muzyki, i wykonawcy; potrafi być marką. Myślę, że po latach możemy tak właśnie powiedzieć o tekstach śpiewanych na przykład przez Piotra Szczepanika. W imaginarium jego *emploi* miały one swoją odrębną pozycję. Łatwo sobie przykładowo wyobrazić, że *Zabawa podmiejska* z tekstem (Jerzego Millera) wyjętym z innej wyobraźni – miałyby inny rezonans. Niekoniecznie lepszy. Tak, dobierając tekst do muzyki (lub na odwrót), robimy to samo, co żeglarze, którzy muszą wiedzieć wszystko o żaglach. Inaczej łajbę piosenki znieść może na straszne mielizny.



6.
ZAPIS & ZABYTKI



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Ostatni z rozdziałów „Piosenki” wykluwa się od dłuższego czasu. Zrazu zawierał głównie noty recenzyjne odnoszące się do książek i płyt, mieścił też recenzje i korespondencje z festiwalu i konkursów o ponadregionalnym charakterze. Z czasem do tematów dołączyliśmy bibliografie, także zawartości czasopism. Liczba festiwalu i konkursów wyraźnie jednak przekraczała możliwości ich obiektywnego odnotowywania („Piosenka” nie dysponuje kadrami i finansami pozwalającymi na obecność wszędzie). Dlatego drastycznie ograniczyliśmy informacje „z terenu”, w tym wydaniu zamieszczając tylko noty informacyjne z najstarszego w Polsce Studenckiego Festiwalu Piosenki i największej imprezy festiwalowej – Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Poza nimi zamieszczamy bieżące korespondencje z imprez cyklicznych, tych zwłaszcza, które przygotowały zarys historycznej swjej dokumentacji. Okolicznościowe jubileusze itp. będą dla nas wskazówką trwałości i (co za tym idzie) historycznego znaczenia każdego przedsięwzięcia.

Ważnym fragmentem tego „zapisu”, który służyć ma jako pomocniczy materiał dla ewentualnych prac historycznych – są bibliografie. Marcin Binasiak kontynuuje i poszerza wydawnie swoją „bibliografię Binasiaka” (będzie kontynuacja). W odmienny od klasycznego sposób przedstawiamy bibliografię tematyczną ważnego periodyku lat 1967–1981, krakowskiego pisma „Student”. Dajemy też notę prasoznawczą o poważnym osiągnięciu edytorskim rodziny Matysików („Twój Blues”). Obok Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu istnieją i inne instytucje utrwalające pamięć. Z tego wątku polecamy dwa teksty: o Grubie Bluesa w Chorzowie i Spichlerzu Polskiego Rocka w Jarocinie. A na dodatek dajemy szkieletowe opisy piosenkowej pomnikomanii polskiej oraz zabawny „słownik” muzyków, muzykantów i klezmerów, opracowany przez wielkiego znawcę tematu Bogusława Klimsę.

Powodzenia w brnięciu przez bezdroża tej bardzo rozległej tematyki, którą nazwaliliśmy niejasno „Zapis & zabytki”.

Z BIŁGORAJA

Maria Folwarska

29. SPOTKANIA Z POEZJĄ ŚPIEWANĄ I PIOSENKĄ AUTORSKĄ

W dniach 22–24 września 2017 roku odbyły się 29. Biłgorajskie Spotkania z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską. To jedna z ważnych imprez tego gatunku artystycznego, mająca niebagatelny wpływ na jego istnienie w Polsce. Rezygnując ze szczegółowego opisanego czy recenzowania wydarzenia, pragniemy jednak podkreślić jego cechy wyjątkowe. Biłgorajskie Spotkania są bowiem unikatowym połączeniem artystycznej „ogólnopolskości” z najlepiej rozumianym regionalizmem. W Biłgoraju znaleziono też oryginalny klucz porozumiewania się artystycznych poko-

leń, pomagający w osiągnięciu artystycznych satysfakcji. Spotkania silnie związane są ze stałą pracą miejscowego Centrum Kultury oraz Stowarzyszenia „Teatr i Muzyka”. Wspiera je także biłgorajski samorząd i urząd (którego przedstawicielem bywa na scenie – z artystycznym sukcesem – burmistrz Janusz Roslan). Od wielu lat nad programem i organizacją imprezy czuwa pani Maryla Olejko. Można mieć nadzieję, że przyszłoroczny jubileusz trzydziestolecia będzie okazją do nagrodzenia zasług.

Tegoroczny konkurs stał na dobrym poziomie. Obsadzony był licznie – przez postaci już to nieprzeciętne, już to barwne. Skróconą listę laureatów dopisujemy do załączonej dokumentacji. Kto interesuje się „piosenką artystyczną” w Polsce – znajdzie w tym wykazie bardzo wielu dobrych znajomych.

*

Kronika Spotkań: laureaci nagród głównych

1989

Gęste Sito Krytyki – BOGDAN KRAWIEC
Nagroda autorska – Jacek Fałkiewicz
Nagroda wykonawcza – Marek Kulesza

1990

Gęste sito krytyki – JAROSŁAW WASIK I PRZEMYSŁAW WITKOWICZ
Nagroda autorska – Jacek Fałkiewicz i Przemysław Rybak
Nagroda wykonawcza – Radosław Popłonikowski

1991

Gęste Sito Krytyki – MAGDALENA TUROWSKA
Nagroda autorska imienia Jacka Fałkiewicza – Andrzej Wawrzyniak
Nagroda wykonawcza imienia Bogdana Krawca – Katarzyna Szramko

1992

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – SAMBOR DUDZIŃSKI; SZYMON ZYCHOWICZ
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Sambor Dudziński
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Szymon Zychowicz

1993

Gęste Sito Krytyki – CECYLIA SADOWSKA
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Sambor Dudziński
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Jagoda Naja
Wyróżnienie i nagroda publiczności – Agata Ślęzyk

1994

Gęste Sito Krytyki – SZYMON ZYCHOWICZ
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Jacek Musiatowicz
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Barbara Stępniaak
Wyróżnienie – Agata Ślęzyk

1995

Gęste Sito Krytyki – WALDEMAR ŚMIAŁKOWSKI
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Jacek Musiatowicz
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Barbara Chmielewska
Wyróżnienia: Szymon Wydra & Carpe Diem; Agata Ślęzyk; Jola Sip

1996

Gęste Sito Krytyki – nie przyznano
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Jacek Musiatowicz
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Anna Kadulska
II nagroda – Agata Ślęzyk
Małe Sitka Nadziei – Marek Król; Agnieszka Osińska

1997

Gęste Sito Krytyki – JAROSŁAW CHOJNACKI
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Marek Sochacki
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Joanna Czerwonka
Wyróżnienia – Agata Ślęzyk; Marcin Różycki

1998 (X Spotkania)

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – DZIDKA MUZOLF; BAZIA SZOT
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Dwidka Muzolf
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Bazia Szot
Nagroda jubileuszowa i nagroda jury – Marcin Różycki
Nagroda – Piotr Selim

1999

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – BEATA OSYTEK; MARCIN STYCZEŃ
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Beata Osytek
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Marcin Styczeń

2000

Gęste Sito Krytyki – nie przyznano
Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Michał Fałkiewicz
Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Maria Stręk

2001

Gęste Sito Krytyki – ANNA GÓRYWODA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Sylwia Kołowiecka

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Monika Węgiel

2002

Gęste Sito Krytyki – nie przyznano

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Krzysztof Krawczyński

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Basia Szarwiłło

2003 (XV Spotkania)

Gęste Sito Krytyki – MARIUSZ OZIU-ORZECZOWSKI

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Marek Król

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Michał Konstrat

2004

Gęste Sito Krytyki – nie przyznano

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Mariusz Marcin Dekiel

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Joanna Pilarska

2005

Gęste Sito Krytyki – KRZYSZTOF KRAWCZYŃSKI

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Jacek Kadis & Michał Dzik

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Drużyna Wawrzyna

2006

Gęste Sito Krytyki – MAGDALENA KEMPIŃSKA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Marek Sochacki

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Marek Król

2007

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – GABRIELA LENCKA; KAROLINA SEROCKA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Gabriela Lencka

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Karolina Serocka

2008 (XX Spotkania)

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – MATEUSZ RULSKI-BOŻEK; DOMINIKA BARABAS

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Dominika Barabas

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Mateusz Rulski-Bożek

2009

Gęste Sito Krytyki – ŁUKASZ JEMIOŁA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Waldemar Pawlikowski

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Magdalena Lepiarczyk

2010

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – JOANNA PILARSKA; MIREK SOKOŁOWSKI & Couleur Cafe

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Mirek Sokołowski & Couleur Cafe

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Joanna Pilarska

2011

Gęste Sito Krytyki – PAWEŁ LESZOSKI

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Monika Parczyńska

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Dariusz Rubin z zespołem

2012

Gęste Sito Krytyki (*ex aequo*) – AGATA KUSEK; JAKUB PAWLAK

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Agata Kusek

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Jakub Pawlak

2013 (XXV Spotkania)

Gęste Sito Krytyki – PIOTR DĄBRÓWKA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – zespół Quasimodo

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Aleksander Talkowski; Marcin Skrzypczak

2014

Gęste Sito Krytyki – KATKA KOTECKA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Marek Król

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Aleksandra Abramczyk

2015

Gęste Sito Krytyki – ŁUKASZ JĘDRYS

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – duet Jarząbek & Jurkiewicz

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Izabela Szafrąńska & Paweł Sokołowski

2016

Gęste Sito Krytyki – MAREK KRÓL

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Grzegorz Paczkowski

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Grzegorz Grunwald

2017

Gęste Sito Krytyki – DOROTA KUZIELA

Nagroda autorska im. J. Fałkiewicza – Grzegorz Paczkowski

Nagroda wykonawcza im. B. Krawca – Zuza Wiśniewska

Nagroda za kreację sceniczną im. A. Kubackiej-Bazan – Dawid Gębala

Oprac. MF

Z KRAKOWA

Maria Folwarska

SFP

Odbył się 53. Studencki Festiwal Piosenki. Piękna, przeszło półwieczna tradycja tego najstarszego polskiego konkursu podtrzymana została siłami wolontariuszy zgromadzonych w Fundacji SFP. Miasto Kraków, słusznie uważające SFP za klejnot w swej ofercie artystycznej – wsparło festiwal materialnie. Nie starczyło co prawda środków na przyjęcie wszystkich chętnych, by kontynuować tradycję startu wielkich gwiazd wyrosłych kiedyś ze „studenckiego” (ostatnimi laty w Krakowie spotykało się około czterdziestu finalistów), ale i tak z poziomu 53. finału można być zadowolonym.

Konkurs jest istotą SFP, ale oprócz niego warto zwrócić uwagę na imprezy towarzyszące. Było wśród nich wykorzystanie plenerowych

doświadczeń „lekcji śpiewania” Waldemara Domańskiego (ze specjalnie wydanym okolicznościowym śpiewnikiem), było powtarzające się od lat w różnych miejscach (ostatnio w Lublinie przy okazji „Metamorfoz”) spotkanie młodzieży zagranicznej studiującej w Polsce. Wreszcie był świetny „koncert galowy”, w całości dedykowany zmarłemu w tym roku Wojciechowi Młynarskiemu. Mistrz był miłośnikiem SFP, dziesięciokrotnie zasiadał w jego jury, został wyróżniony „Złotym Indekssem” – nic więc dziwnego, że rodzinna Fundacja wyraziła zgodę na pierwsze od śmierci Wojciecha uczczenie Jego pamięci koncertem. Bardzo udanym, wykonanym głównie przez laureatów SFP z ostatnich kilku lat. Przekonać się o jego poziomie mogła półmilionowa widownia specjalnej retransmisji TVN.

Dla potrzeb dokumentacyjnych załączam „metrykę” 53. Studenckiego Festiwalu Piosenki, wypożyczoną z przygotowywanej na rok przyszły monografii.

53. STUDENCKI FESTIWAL PIOSENKI
Kraków, 21–22 października 2017 roku

KONKURS:

Jury:

Jan Kanty Pawluśkiewicz (przewodniczący)
Jan Młynarski
Jan Poprawa
Jarosław Wasik

*

Laureaci:

1. nagroda: **Joanna Nawojka** (Kraków)
 2. nagroda (ex aequo): **Dorota Kuziela** (Wrocław); **Trzy Tony Gruzu** (Zielona Góra)
 - 3 nagroda: **Gabriela Kundzewicz** (Warszawa)
- Wyróżnienia honorowe: **Dawid Gębala** (Wrocław); **Ewelina Kisiel** (Łódź); **Marika Klarman** (Wrocław); **Julita Zielińska** (Lębork); **Drabina Jakuba** (Kraków); **Oreada** (Piotrków)
- Nagroda Fundacji Młynarskich: **Justyna Sieniuc** (Wrocław)
- Nagroda im. Wojtki Bellona: **Dorota Kuziela**

Pozostali finaliści konkursu;

Aleksandra Batko (Kraków); Karol Konachowicz (Siedlce); Aleksandra Muszyńska (Białystok); Grzegorz Paczkowski (Warszawa); Marcin Piotrowski (Wrocław), Klaudia Szwałkosz (Kraków), Karolina Świętochowska (Wólka Mińska); Grupa Projekt Kantorek (Kraków); Grupa Mirka Szawińska Band (Jaworzno–Warszawa); Grupa Siostry Łotry (Szczecin–Toruń); Grupa Za 5 Pierwsza (Brzoza Królewska)

22 uczestników finału.

Mimo nominacji nie wystąpili: Marta Horyza; Olga Lisiecka; Agnieszka Ozon; Paulina Serwatka; Adam Turczyk; grupa Jabłonka; grupa Sądą.

Nominacji dokonano na przeglądach w: Dzierżoniowie, Ślesinie, Józefowie, Olsztynie, Siedlcach, Radzynie, Biłgoraju, Lublinie (2), Rybniku, Elblągu, Kędzierzynie, Opolu, Rawiczu i Krakowie (3). Ponadto Rada Artystyczna obserwowała bezskutecznie konkursy w Poznaniu, Wrocławiu, Mińsku Mazowieckim, Andrychowie, Krakowie, Gorlicach, Radomiu, Warszawie (2), Kołobrzegu i Ustroniu.

Przesłuchania konkursowe

(Krakowskie Forum Kultury, Kamienica Lamellich)

*

IMPREZY TOWARZYSZĄCE

Festiwal studentów obcokrajowych

(Krakowskie Forum Kultury, Kamienica Lamellich)

65. Lekcja śpiewania – „Studencka”

Udział: Artyści Fundacji Loch Camelot, Jarosław Wasik; publiczność

Prowadzenie: Waldemar Domański

Kierownictwo muzyczne: Ewa Kornecka

(Mały Rynek, impreza plenerowa)

KONCERT FINAŁOWY

Cz. 1 – **Koncert laureatów konkursu**

Cz. 2 – **Wojciech Młynarski. Awers – rewers**

Scenariusz i reżyseria: Bogusław Sobczuk

Kierownictwo muzyczne, aranżacje: Jasiék Kusek

Wykonawcy:

– Soliści: Beata Banasik, Adrianna Kuśmierz, Jakub Pawlak, Agnieszka Przekupień, Agata Rożankowska, Paweł Ruskowski, Anastazja Simińska, Piotr Tłustochowicz

– Zespół muzyczny w składzie: Anna Buda (skrzypce), Aleksandra Szota-Prószyńska (skrzypce), Aldona Trybulec (altówka), Monika Krasicka (wiolonczela); Tomasz Drabik (as), Łukasz Belcyr (g), Wojciech Szwugier (b, gb), Dominik Stankiewicz (dr), Jasiiek Kusek (p, keyb)

– Jan Młynarski

– Maciej Maleńczuk z zespołem w składzie: Marek Piątek (g), Dominik Wywrocki (b), Wiesław Jamioł (dr)

Koncert rejestrowany przez TVN 24 (emisja godzinna 1 listopada 2017 roku na antenie ogólnopolskiej) (Małopolski Ogród Sztuki)

*

Organizator: Fundacja Studencki Festiwal Piosenki

Dyrektor SFP: Bogusław Sobczuk

*

Rada Artystyczna: Elżbieta Adamiak, 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

Z KRAŚNIKA

Jacek Kadis

BARDOGRAJKA

Cykliczne Spotkania z Twórczością Bardów „Bardograjka” to impreza, która miała przybliżyć kraśnickiej publiczności utalentowanych a szerzej nieznanych twórców i wykonawców piosenki poetyckiej. Z drugiej zaś strony Bardograjka miała zapewnić wymienionym wyżej artystom możliwość zaprezentowania się publiczności w wymiarze pełnego recitalu. Wymyśliłem tę imprezę w czasach, kiedy sam aktywnie brałem udział w festiwalach i konkursach. Poznałem wtedy środowisko związane z piosenką literacką, ludzi, którzy jeżdżą z konkursu na konkurs, niekoniecznie pchani żądzą ścigania się, ale raczej jedyną dla nich dostępną możliwością zaprezentowania swojej twórczości. Tak więc Bardograjka wymyślona była nie dla radzących już sobie na scenie zawodowej „gwiazd” gatunku,

lecz dla tych artystów, którzy talentem wcale gwiazdom nie ustępują, a nie mieli dotychczas szczęścia, determinacji lub możliwości, żeby sami gwiazdami się stać.

Gwiazdom jednak miejsca na bardograjkowej scenie nie odmawiamy, gościliśmy między innymi: Jana Kondraka, Roberta Kasprzyckiego, Marcina Lenca, Jacka Musiatowicza, Andrzeja Brzeskiego, Marka Andrzejewskiego, Pawła Orkisz, Piotra Selima.

Bardograjka zawsze mogła liczyć na wsparcie finansowe i organizacyjne Starostwa Powiatowego w Kraśniku, Urzędu Miasta Kraśnik oraz Centrum Kultury i Promocji w Kraśniku. Pierwsza edycja miała miejsce w lutym 2009 roku, w roku 2014 została zawieszona, w 2016 wznowiona i trwa do dzisiaj. Aktualnie koncerty odbywają się w Galerii Trójka w CKiP Kraśnik, a w miesiącach letnich w plenerze. A oto pełna lista występujących artystów w kolejności występowania:

1. Dominika Barabas
2. Jacek Kadis
3. Mateusz Rulski-Bożek
4. Piotr Dąbrowka z zespołem, Noro Lim
5. Jan Kondrak
6. Łukasz Jemioła
7. Marek Andrzejewski
8. Łukasz Majewski, Marcin Skrzypczak, Jacek Kadis
9. Michał Konstrat
10. Anna Kosakowska
11. Dariusz Rubin, Jacek Kadis

12. Tomasz Rokosz
13. Jacek Gutry z zespołem
14. Piotr Selim
15. Marcin Lenc
16. Jacek Musiatowicz, Michał Musiatowicz
17. Wiesław Ciecieręga i Ada Jędraszek
18. Paweł Szymański
19. Paweł Orkisz z zespołem
20. Jacek Kadis z Michałem Dzikim
21. Piotr Dąbrówka solo
22. Andrzej Brzeski
23. Mirek Sokołowski
24. Jan Kondrak, Łukasz Jemioła, Marek Andrzejewski
25. Beata Osytek z Agnieszką Szczepańską Jacek Kadis, Kuba Tarnawski
26. Tomek Krzywiński
27. Katka Kotecka
28. Andrzej Wawrzyniak
29. Michał Pastuszek
30. Jacek Kadis z Michałem Dzikim i Kubą Tarnawskim
31. Robert Kasprzycki
32. Piotr Kędziora
33. Kinga Suchora z zespołem
34. Zespół Piosenki Poetyckiej JAK
35. Łukasz Majewski

Ciąg dalszy nastąpi, obiecuję.

Z LUBLINA

Ewelina Krawczyk

WSCHODY

Festiwal Wschody, a wcześniej Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej „Wschody”, odbywa się od 2012 roku w Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka” (ostatnia edycja także w Centrum Spotkania Kultur) w Lublinie. Idea zrodziła się w Redakcji Kultury Akademickiego Radia Centrum w odpowiedzi na festiwalową i muzyczno-poetycką niszę we wschodniej Polsce. Organizatorom zależało przede wszystkim na prezentacji niedocenianej piosenki artystycznej i na redefinicji piosenki niesłusznie zamykanej w szufladzie obok piosenki turystycznej, aktorskiej czy poezji śpiewanej. Podczas gdy piosenka artystyczna, zdaniem organizatorów, jest czymś w rodzaju nadkategorii muzycznej. To nie tyle gatunek, co zjawisko dźwiękowe i literackie, którego świetność nie przebrzmiała w latach 80. Co więcej – obecnie przeżywa renesans.

W ramach festiwalu odbywa się Konkurs Piosenki Artystycznej. Tutaj spotykają się śpiewający artyści. Bazą jest twórcza rywalizacja (organizatorzy dbają o zminimalizowanie jej konkurencyjnego charakteru, przeważnie z dobrym skutkiem) oraz prezentacja muzycznej pracy, talentu i wizji kilkudziesięciu wokalistów z całej Polski. Od kilku lat coraz liczniej towarzyszą im instrumentalni. Stopniowo zanika pośliskowanie się podkładami mu-

zycznymi. Coraz wyraźniej podkreślana jest wartość muzyki prawdziwej, żywej, własnej, eksperymentalnej czy inaczej – poszukującej. Przy okazji ostatniej, szóstej odsłony festiwalu znalazło to odbicie w regulaminie. Organizatorzy, wraz z jurorką Karoliną Cichą, stworzyli tak zwaną nową klasykę, czyli listę z utworami, które powstały po 2000 roku i które niosą wartość dźwiękową, słowną i możliwość ciekawej interpretacji. Uczestnicy konkursu prezentują dwa utwory: jeden dowolny w języku polskim, drugi – wybrany spośród „nowej klasyki”, zaproponowany przez uczestnika i zaakceptowany przez organizatorów, lub piosenkę autorską. Największą popularnością cieszy się ostatnia opcja, co w pełni wpisuje się w misję festiwalu.

MISJA FESTIWALU WSCHODY:

Promowanie polskiej piosenki artystycznej w jej szerokim rozumieniu, bazującym na mądrym słowie, ambitnym dźwięku i silnej ekspresji przy świadomości przeszłych, istniejących i rozwijających się wyznaczników nurtu; wspieranie wokalistów oraz muzyków z całej Polski poprzez tworzenie im przestrzeni do prezentacji, wymiany inspiracji i rozwijanie ich umiejętności; dbanie o najlepszą jakość artystyczną i pragmatyczną dla odbiorców, z uwzględnieniem ich potrzeb oraz zainteresowań; wspieranie identyfikacji oryginalnego i prezentującego wysoki poziom wydarzenia muzycznego z regionem Polski wschodniej, Lubelszczyzny i Lublina.

„Wschodowicze” to grupa wokalistów i muzyków z całej Polski, których różnią muzycz-

ny temperament, doświadczenie i kierunek twórczości. Łączą ich natomiast dobra energia i zainteresowanie działalnością innych, chęć wymiany pomysłów, a często współpracy. Jurorzy zgodnie podkreślają, że Festiwal Wschody gromadzi czołówkę polskich artystów obracających się w kręgu piosenki artystycznej. Dzieje się tak mimo dotychczas losowo przeprowadzanej kwalifikacji do konkursu (liczyła się kolejność zgłoszeń). Ze względu na zwiększające się zainteresowanie i potrzebę dywersyfikacji prezentowanych gatunków muzycznych od 7. edycji elementem festiwalu będzie wstępny dobór występujących.

Obok debiutujących na scenach Wschodów występują doświadczeni i uznani artyści – ich koncerty dopełniają misję prezentowania szerokiej publiczności piosenki o konkretnej wartości. Stanowią ją mądre słowo, ambitny dźwięk i silna ekspresja. Publiczność poznaje niszowych twórców, ale przede

wszystkim ma okazję w jednym miejscu posłuchać kilku dobrych koncertów artystów często utożsamianych z tak zwanym mainstreamem – organizatorzy świadomie decydują się na zapraszanie gwiazd o znaczących w Polsce nazwiskach, których rozpoznawalność nie jest przypadkowa, bo wiąże się przede wszystkim z imponującym dorobkiem artystycznym.

Idea Wschodów niesie się coraz szerzej, towarzyszy temu autentyczna i radosna atmosfera, o którą pilnie dbają wszyscy twórcy festiwalu. „Wschodowicze” spędzają wspólnie większość czasu. Jest on wypełniony koncertami, wieczornymi spotkaniami, *jam sessions* i wspólnym wyjściem czy „warsztatem”. Z zakończeniem festiwalu wiąże się więc często ogólne rozżalenie. Dotyczy nie tylko zaangażowanych całym sercem organizatorów, ale i uczestników, którzy wywołują nowe inspiracje, uśmiech i szereg nowych znajomości.

*

I Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej Wschody

Data: 20–22 kwietnia 2012

Jury: Jan Kondrak, Iwona Loranc, Jan Poprawa

Grand Prix: **Jakub Pawlak**

I miejsce: **Judyta Wenda**

II miejsce: **Piotr Tlustochowicz**

III miejsce: **Dominika Ratyńska**

Wyróżnienia: **Klaudia Fober; Maria Jankowska**

Nagroda Akademickiego Radia Centrum: **Paweł Leszowski**

Gwiazda festiwalu: **Hubert „Spięty” Dobaczewski**

*

II Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej Wschody

Data: 12–14 kwietnia 2013

Jury: Jan Poprawa, Barbara Stępnia-Wilk, Urszula Bobryk

I miejsce: **Agata Struzik, Przemek Mazurek**

II miejsce: **Antonina Markut, Michał Czarnecki**

III miejsce: **Justyna Kuśmierczyk, Paweł Leszowski**

Wyróżnienia: **Justyna Grzywaczyk; Agata Klimczak; Agata Grześkiewicz**

Nagroda Akademickiego Radia Centrum: **Justyna Kuśmierczyk**

Nominacja do finału 49. SFP w Krakowie: **Antonina Markut**

Gwiazda festiwalu: **Piotr Rogucki Solo**

*

III Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej Wschody

Data: 11–13 kwietnia 2014

Jury: Jan Poprawa, Urszula Bobryk, Karolina Cicha

I miejsce: **Kinga Suchora**

II miejsce: **Justyna Jary**

III miejsce: **Anna Przedlacka**

Wyróżnienia: **Magdalena Pamuła; Aleksandra Abramczyk; Justyna Grzywaczyk**

Nagroda za walory akompaniamentu: **Justyna Jary, Piotr Senkowski**

Nominacja do 50. SFT w Krakowie: **Łukasz Jędrzyk, Aleksandra Abramczyk**

Nagroda Akademickiego Radia Centrum: **Kinga Suchora z zespołem Poefonia**

Nominacja do finału 49. SFP w Krakowie: **Antonina Markut**

Nominacja do występu podczas festiwalu „Prezentacje Muzycznych Form Teatralnych”: **Justyna Jary**

Gwiazdy festiwalu: **Jacek Bończyk & Zbyszek Krzywański; Katarzyna Nosowska**

*

IV Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej Wschody

Data: 17–19 kwietnia 2015

Jury: Jan Poprawa, Karolina Cicha, Urszula Bobryk

I miejsce: **Kaja Kurczuk**

II miejsce: **Beata Bocek, Katka Kotecka**

III miejsce: **Zuzanna Moczek**

Wyróżnienia: **Aleksandra Abramczyk; Łukasz Jędrzyk; Agnieszka Maciaszczyk; Agnieszka Ozon**

Nagroda Akademickiego Radia Centrum: **Natalia Stolarska**

Nagroda dla najlepszego akompaniatora: **Michał Ciesielski**

Gwiazdy festiwalu: **Karolina Czarnecka; Karolina Cicha; Czesław Śpiewa**

*

V Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej Wschody

Data: 15–17 kwietnia 2016

Jury: Jan Poprawa, Karolina Cicha, Urszula Bobryk

I miejsce *ex aequo*: **Angela Gaber i Dominik Mironiuk**

II miejsce: **Bogdan Travinskiy**

III miejsce: **Agnieszka Mendel**

Wyróżnienia: **Marcin Piotrowski** – za tekst piosenki *Wszystko będzie tak, jak było*

Nagroda dla najlepszego akompaniatora: **Piotr Zygm**

Nominacja do 52. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie: **Angela Gaber; Dominik Mironiuk i Bogdan Travinskiy**

Nagroda specjalna – występ na festiwalu Prezentacje Form Muzyczno-Teatralnych „Dźwięki

Słów”: **Gabriela Kundzewicz**.

Gwiazdy festiwalu: **Katarzyna Groniec; Babu Król; Andrzej Poniedziałki & Dawid Podsiadło**

*

VI Festiwal Wschody

Data: 7–9 kwietnia 2017

Jury: Karolina Cicha, Konrad Dworakowski, Jan Kondrak

I miejsce: **Dorota Kuziela**

II miejsce: **Joanna Nawojcka**

III miejsce *ex aequo*: **Gabriela Kundzewicz; Marcin Piotrowski**

Wyróżnienia: **Izabela Modrzewska; Michał Kuczer; Andrzej Kotin; Łukasz Jędrzy; Andrzej Dębowski**

Nominacja do 53. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie: **Joanna Nawojcka**

Nagroda dla najlepszego akompaniatora: **Mateusz Strzempa**

Gwiazdy festiwalu: **Pablopavo i Ludziki; Gaba Kulka; Voo Voo**

Organizatorzy:

I edycja – Stowarzyszenie Rozwoju Kultury Akademickiej, Radio Centrum

II–V edycja – Fundacja Absolwentów UMCS, Radio Centrum

VI edycja – Fundacja Się Tworzy, Radio Centrum

Fundacja Się Tworzy chce wspierać twórczy rozwój ludzi. Działa na rzecz budowania własnej tożsamości dzięki sztuce i pobudzania zdolności do jej tworzenia. Fundację założyli organizatorzy Wschodów – to podczas festiwalu zorientowali się, że w „robieniu kultury” z ludźmi i dla ludzi czują się najlepiej.

Dyrektor artystyczny – Kacper Sulowski

Producentka – Ewelina Krawczyk

Więcej informacji:

wschodyfestiwal.pl

facebook.com/wschody

Kontakt:

biuro@wschodyfestiwal.pl

Z OPOŁA

Kinga Krajewska

KFPP 2017

Wiele się wydarzyło, zanim w opolskim amfiteatrze wybrzmiał sygnał inauguracyjny 54. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki. Najpierw miał się odbyć w Opolu, jak zawsze. Potem w Kielcach, w końcu istniało ryzyko, że w ogóle się nie odbędzie. Ostatecznie wrócił jednak do miasta, z którym od przeszło pół wieku jest związany. I tegoroczna edycja Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej odbyła się w Opolu w dniach 15–17 września.

Dla kilku artystów 54. KFPP Opole 2017 był czasem wyjątkowym. bo przyszło im podczas dorocznego święta polskiej piosenki obchodzić własne artystyczne jubileusze. Maryla Rodowicz czciła koncertowo 50-lecie pracy artystycznej, grupa Rezerwat 35-lecie kariery, a zespół Feel zakończył obchody jubileuszu dekady wspólnego muzykowania.

15 WRZEŚNIA (PIĄTEK)

20:20 *Wariatka tańczy – 50 lat na scenie.*

Jubileusz Maryli Rodowicz

22:40 Debiuty

Festiwal rozpoczął się wieczorem 15 września w wielkim stylu. Koncertem, który był podsumowaniem 50-lecia pracy artystycznej Maryli Rodowicz, niekwestionowanej królowej polskiej piosenki. Koncert reżyserował

Bolesław Pawlica, a poprowadzili Maria Szablowska i Marcin Kusy. W programie znalazły się największe przeboje artystki w nowych aranżacjach i nowych interpretacjach. Obok jubilatki na scenie pojawili się popularne zespoły i wokaliści, którzy uświetnili jubileusz. Wszyscy wykonywali przeboje Maryli Rodowicz wspólnie z nią lub przedstawiając autorskie wersje piosenek z jej repertuaru. A byli to: Marcin Wrosteck, Kozak System, Pectus, Kasia Popowska, Andrzej Lampert, Feel, Doda, Cleo, Blue Cafe, Damian Ukeje, Mateusz Ziółko, Piotr Cugowski, Tomasz Szczepanik oraz Opole Gospel Choir, który wspomagał wokalnie artystów.

Maryla Rodowicz przez lata przyzwyczaiała publiczność do niezwyklej kostiumów estradowych i tym razem nikt nie powinien był doznać uczucia zawodu. W trakcie koncertu artystka zmieniała stylowe kreacje kilka razy, a podczas bosonogiego, energicznego tańca z Janem Klimentem zaprezentowała się w niezwykle krótkiej sukience. Oprócz piosenek w koncercie przedstawiono również archiwalne materiały filmowe przypominające najważniejsze wydarzenia z artystycznego życia gwiazdy i przedstawiające jej pasje oraz fascynacje – nie tylko muzyczne. Jubilatka została również uhonorowana Nagrodą Super Expressu za największy przebój. Czytelnicy tego pisma uznali za taką piosenkę *Niech żyje bal*. A laureatka otrzymała specjalną, pamiątkową okładkę „Super Expressu”. Publiczność gromkim *Sto lat* podziękowała bohaterce tego wieczoru za spotkanie w opolskim amfiteatrze.



A królowa Maryla odwdzięczyła się piosenką finałową *Ale to już było*, z którą wyszła do fanów na widowni, zachęcając do wspólnego śpiewania.

Spektakularny i wzruszający jubileusz królowej polskiej piosenki Maryli Rodowicz poza widzami zgromadzonymi w Amfiteatrze Tyśiąclecia obejrzało w szczytowym momencie niemal 4 mln widzów, a koncert znalazł się na pierwszym miejscu najchętniej oglądanych programów we wszystkich stacjach telewizyjnych podczas weekendu.

Pojawiło się i miłe *post scriptum* tego wieczoru. Dotyczyło wydarzenia, które miało miejsce następnego dnia w gościnnych progach Muzeum Polskiej Piosenki. Tutaj właśnie Maryla Rodowicz spotkała się z członkami swojego ogólnopolskiego fanklubu na artystycznym urodzinowym przyjęciu. Z tradycyjnym tortem, wspomnieniami i planami na przyszłość. W Opolu artystka promowała swoją najnowszą płytę *Ach, świecie...*, do której okładkę zaprojektowała znakomita ilustratorka Olka Osadzińska. Grafikę tej obwoluty, powiększoną i oprawioną w ramę, wraz ze swoim autografem Rodowicz przekazała Muzeum Polskiej Piosenki.

Drugim koncertem tego wieczoru były Debiuty. Podobnie jak w poprzednim roku możliwość zaprezentowania się na opolskiej scenie dano młodym artystom przedstawiającym własną twórczość. Wszyscy debiutanci zamiast coverów wykonali autorskie utwory. Usłyszeliśmy najbardziej wyróżniające się i najlepiej zapowiadające muzyczne osobowości. Solistów i zespoły, przed którymi stoi zadanie wyznaczenia stylów i trendów na rodzimej scenie muzycznej. Na estradzie Amfiteatru wystąpili: BBR&G z piosenką *Szmaragdowa mgła*, Arkadiusz Kłusowski z *To już za nami*, Karolina Leszko z utworem *Oboje wiemy*, Octavia Kay wykonała *Gdy zamykam oczy*, Ravel zaprezentował *Wstawaj*, zespół Sen piosenkę *Wiem*, a Szymon Pejski *Walizki*, Agnieszka Twar-

dowska *Północ*, Aneta Nayan zaśpiewała *Nowy dom*, Leon Tylko *powiedz*, zespół Ogień wystąpił z utworem *Mary Jane*, a Dominika Ptak z *Jak wiatr*, formacja MOA pytała natomiast, *Ile udźwignie niebo*.

Na scenie obok tegorocznych debiutantów pojawiła się opolska nowicjuszką sprzed lat Katarzyna Cerekwicka. Koncert reżyserowany przez Bolesława Pawicę prowadzili Rafał Szatan i Sylwia Dekiert.

O wyborze najlepszego debiutanta zdecydowali zarówno jury zebrane w amfiteatrze, jak i widzowie głosujący przez SMS-y i aplikację. W gronie jurorów tegorocznego konkursu Debiutów znaleźli się: aktorka i piosenkarka Izabela Trojanowska oraz panowie Piotr Moc – Prezes Polskiego Radia Opole i muzycy Ryszard Rynkowski, Piotr Cugowski i Marcin Wyrostek. A laureatem opolskiej Karolinki, głównej nagrody im. Anny Jantar w konkursie Debiutów, został zespół MOA z wokalistką Martą Fitowską. Młodzi artyści zachwycili jury, wykonując utwór *Ile udźwignie niebo*. Nagrodę Publiczności oraz Nagrodę Słuchaczy Radia Opole zdobył zespół Ogień. Formacja, na czele której stoi wokalista i autor tekstów Filip Popow, wyśpiewała nagrody piosenką *Mary Jane*.

16 WRZEŚNIA (SOBOTA)

20:20 Premiery

22:30 Jan Pietrzak. *Z PRL-u do Polski*

Premiery to jeden z najstarszych koncertów Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Wyjątkowo i po raz pierwszy w historii wybór zwycięzcy odbył się w dwóch etapach: najpierw widzowie wybrali trójkę finalistów, a następnie wielkiego zwycięzcę konkursu Premier. Zanim jednak doszło do wokalnejszej rywalizacji, z minirecitem wystąpiła grupa Feel, finalizująca podczas sobotniego koncertu obchody 10-lecia istnienia na polskiej scenie muzycznej. Zespół wykonał swoje największe hity. A wokalista i lider zespołu Piotr Kupicha podkreślał,

jak ważny dla muzyków okazał się opolski festiwal: *To w opolskim amfiteatrze w 2008 roku zespół otrzymał aż trzy Superjedynki: jako Zespół Roku, za Płytę Roku oraz za Superwystęp podczas festiwalowego koncertu, kolejną Superjedynkę otrzymaliśmy w 2014 roku*. Atmosferę koncertu w ten chłodny wrześniowy wieczór podgrzał recital zespołu Kombi w repertuarze z najlepszych lat, ze Sławomirem Łosowskim jako liderującym klawiszowcem. Obok artystów jubilatów i uczestników konkursu wystąpił Stan Borys z nową piosenką *Pokonaj los*.

Do premierowego konkursu przystąpiło 12 wykonawców: grupa Zakopower z utworem *Było, minęło*, Monika Lewczuk z Antkiem Smykiewiczem śpiewali *Biegnę*, Pectus wykonał piosenkę *Iluzja*, Katarzyna Cerekwicka *Bez ciebie*, Formacja Nieżywych Schabuff *Poranki*, Lanberry *Ostatni most*, Krzysztof Kiljański *W drodze*, jurorka Debiutów Izabela Trojanowska zaprezentowała się wokalnie w utworze *Skos*, Patrycja Zarychta w *Uwolnij mnie*, a Szymon Wydra z zespołem Carpe Diem w piosence *Płyń*, Omen zaśpiewał *Wiem, tylko ty i grupa Navi Teraz wiem*.

Gdy nadeszła chwila ogłoszenia wyników głosowania, okazało się, że drugi dzień festiwalu to triumf Katarzyny Cerekwickiej. Zdobyła sama i w towarzystwie współtwórców trzy nagrody: jako wokalistka Główną Nagrodę im. Karola Musioła dla najlepszej premiery 2017 roku, nagrodę ZAiKS za najlepszą kompozycję na konkursie Premier z Anią Dąbrowską i Jakubem Galińskim oraz nagrodę ZAiKS za najlepszy tekst z Romanem Szczepankiem i Anią Dąbrowską. A wszystkie wyróżnienia za piosenkę *Bez ciebie*. Koncert poprowadzili Agata Konarska i Rafał Brzozowski.

Drugim wydarzeniem tego wieczoru był program *Z PRL-u do Polski* Jana Pietrzaka, obchodzącego w tym roku 50-lecie swojej działalności. Jan Pietrzak był twórcą i liderem dwóch kabaretów: studenckiego w Hybrydach

oraz Kabaretu pod Egidą; autorem tysięcy piosenek, monologów, felietonów oddających polskie nastroje i realia ostatniego półwiecza. Jubilat Jan Pietrzak otrzymał podczas koncertu specjalną nagrodę Telewizji Polskiej za całości kształt twórczości satyryczno-kabaretowej.

Do swojego festiwalowego projektu Pietrzak zaprosił artystów, którzy wykonali jego najbardziej znane utwory. Byli to między innymi: Paulina Grochowska, Zespół Zayazd, Julia Heichel, Bartek Kurowski, Natalia Sikora, Projekt Patriotci, Adam Kaczmarek, Grupa Świt, Nula Stankiewicz, Kasia Nova, Stanisław Klawe, Marlena Drozdowska i Ryszard Makowski. Wszystko potoczyło się w rytmie znanym z Egidy: zapowiedź, artysta, piosenka, czasem krótki tekst. Koncert od początku przybrał charakter podsumowania, był wspólną, artysty i widzów, podróżą w czasie. Niestety w bardzo niesprzyjających warunkach atmosferycznych, w chłodzie i deszczu.

17 WRZEŚNIA

20:10 *Od Opola do Opola*

22:40 *After Party*

Ostatniego dnia 54. KFPP, 17 września o godz. 20.20 rozpoczął się koncert *Od Opola do Opola*, który poprowadził Tomasz Kammel. Zaprezentowano w nim najważniejsze muzyczne wydarzenia, które miały miejsce w okresie pomiędzy opolskimi festiwalami. Do takich wydarzeń zaliczone zostały też telewizyjne koncerty, jubileusze oraz wydawnictwa muzyczne, które pojawiły się w okresie minionego roku. Gwiazdami koncertu byli: Bracia, Ania Wyszconi, Margaret, Włodek Pawlik, Natalia Szroeder, Mateusz Ziółko, Antek Smykiewicz, Monika Lewczuk, Edyta Górniak, De Mono, Rezerwat, No To Co, Jary Oddział Zamknięty, Aleksandra Bogucka i Rafał Brzozowski. W repertuarze koncertu znalazły się utwory muzyki popularnej: od klasycznego popu po pogranicze muzyki alternatywnej. TVP 1 uhonorowała wielu artystów, przyznając:

- Nagrodę specjalną Jedyinki dla zespołu Feel
- Nagrodę specjalną Jedyinki dla Anny Wyszkonii
- Nagrodę specjalną Jedyinki za płytę *Moje serce to jest muzyk, czyli polskie standardy* dla Rafała Brzozowskiego
- Nagrodę specjalną Jedyinki dla Margaret
- Nagrodę specjalną Jedyinki dla zespołu Rezerwat
- Nagrodę specjalną Jedyinki dla zespołu No To Co
- Nagrodę specjalną Jedyinki dla zespołu Jary
- Dwie nagrody zostały przyznane Edycie Górniak – wokalistka otrzymała tytuł „Artysta Bez Granic” od TVP Polonia oraz Nagrodę Dziennikarzy i Fotoreporterów Akredytowanych przy 54. KFPP Opole 2017.

Druga część wieczoru została wypełniona przez *After Party*, czyli ostatni koncert tegorocznego festiwalu. Poprowadzili go Edyta Herbuś, Norbi i Rafał Patyra. Przypomniano w nim największe przeboje polskiej muzyki tanecznej. Od big beatu i prywatek lat 70., przez elektroniczny pop lat 80., po wszelkie odmiany muzyki dance, obecnej w Polsce od lat 90. aż do czasów obecnych. Podczas tego wieczoru zabrzmiały hity, bez których nie może się odbyć żadna taneczna zabawa. Oprawę muzyczną nadali muzycy pod kierunkiem Marcina Urbana. Widzów koncertu do zabawy zachęcała grupa taneczna Volt.

W ten sposób, po raz pierwszy w historii KFPP w Opolu, wszyscy widzowie, zarówno przed telewizorem, jak i ci w amfiteatrze, mieli możliwość uczestniczyć w opolskim festiwalowym *after party*. Roli wykonawców w tym spotkaniu podjęli się nim między innymi: The Chance, Formacja Nieżywych Schabuff, Norbi, Papa D, Bolter, Pectus, Izabela Trojanowska, Andrzej Dąbrowski, Ryszard Rynkowski, Kapitan Nemo, Tercet Egzotyczny, Ewelina Lisowska, Cleo, Robert Chojnacki, Natalia Szroeder i DJ Gromee.

Jak co roku KFPP w Opolu to również czas bezpłatnych imprez okołofestiwalowych organizowanych na opolskim Rynku i w okolicach. Pierwszy festiwalowy dzień, piątek 15 września, oferował opolanom projekcję filmu *Dobry wieczór, Opole! Festiwal legenda* w reżyserii Tomasza Knittla. Po seansie odbył się koncert Janusza Radka z zespołem. A w sobotę i niedzielę Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu i TVP Rozrywka zaprosili mieszkańców Opola do Kawiarenki z Gwiazdami. Jej gospodarzem i partnerem w rozmowach z gwiazdami był dziennikarz muzyczny Artur Orzech.

Na scenie przy ratuszu spotkaliśmy w sobotę: Krzysztofa Kiljańskiego, Dode, Izabelę Trojanowską, grupy Feel i Zakopower, Pawła Stasiaka, Marlenę Drozdowską oraz zespół Kombi, a w niedzielę zespoły Pectus i Bracia, De Mono, Formacja Nieżywych Schabuff, Annę Wyszkonii, Karolinę Skrzyńską i Kasię Cerekwicką. Spotkania były transmitowane w kanale TVP Rozrywka.

Nieopodal Kawiarenki z Gwiazdami znajduje się Aleja Gwiazd Polskiej Piosenki, miejsce pielgrzymek turystów, mieszkańców Opola i stały punkt zbiorczy ważnych osobistości polskiej muzyki rozrywkowej. Co roku z okazji Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki stawiają się tu w otoczeniu fanów, by odsłonić gwiazdę z własnym nazwiskiem, zatopioną w alejce opolskiego Rynku. W piątek 15 września, tuż przed startem tegorocznego Festiwalu, swoje gwiazdy odsłoniли: Jan Pietrzak, legenda polskiego kabaretu, autor i wykonawca, oraz Anna Wyszkonii – polska piosenkarka, a w sobotę 16 września autor tekstów Marek Dutkiewicz. Oprawę muzyczną wydarzenia zapewnił Akademicki Chór Politechniki Opolskiej. Natomiast w Opolskiej Alei Gwiazd przy ulicy Studziennej, obok Dworku Artystycznego, w doborowym towarzystwie śladów dłoni Skaldów, Dody, Edyty Górniak czy Michała Bajora odciski swoich dłoni pozostawiła Izabela Trojanowska.



Ponadto w sobotę 16 września na Wzgórzu Uniwersyteckim miała miejsce uroczystość odsłonięcia pomnika Wojciecha Młynarskiego. Pojawił się na niej Jan Młynarski, syn artysty. Figurę twórcy niezapomnianych tekstów posadzono w towarzystwie Agnieszki Osieckiej. I choć prof. Stanisław Nicie-

ja, który zainicjował stawianie pomników na wzgórzu,

zapowiedział, że więcej ich już nie będzie, to w odpowiedzi słychać było głos prezydenta Opola Arkadiusza Wiśniewskiego: *Po co kończyć, skoro tak wspaniale idzie?*

Z OPOŁA

Mateusz Torzecki

XXVI YACH FILM FESTIWAL W MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI

Yach Film Festiwal od ponad ćwierćwiecza jest świętem polskiego wideoklipu, na którym docenione zostają najlepsze teledyski mijającego roku.

Tegoroczny Festiwal odbywał się w dniach 8–10 grudnia 2017 roku, po raz pierwszy w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Pierwszego dnia w sali kinowo-koncertowej Muzeum odbył się panel dyskusyjny pod tytułem „Dźwięk czy obraz? Teledysk jako kluczowe narzędzie promocji muzyki”, którego prelegentami byli twórcy muzyki hiphopowej: Rahim (Paktofonika/Pokahontaz/MaxFloRec), Stasiak (Alkopoligamia.com), Oskar Kozłowski (Sky Piastowskie), Mateusz Natali (Popkiller.pl) oraz Jakub Stemplowski (Step Records). Słuchacze panelu przez blisko dwie godziny uczestniczyli w dyskusji o znaczeniu wideoklipu w promocji muzyki w dobie jej cyfryzacji.

9 grudnia 2017 roku odbyła się gala Yach Film Festiwal, na której nagrodzono polskie teledyski. Statuetki przyznano w 11 kategoriach: scenariusz, zdjęcia, montaż, plastyczna aranżacja przestrzeni, animacja, kreacja aktorska, innowacja, reżyseria, Yach Opolan, Grand Prix oraz nagroda organizatorów. Na XXVI Yach Film Festiwal zgłoszono blisko 300 wideoklipów powstałych w ciągu ostatnich 12 mie-

sięcy. Zwycięzcy zostali wyłonieni przez jury w składzie: Yach Paszkiewicz, Tomasz Żąda, Jan Komasa oraz Łukasz Rusinek. Jednogłośnie decyzją jury laureatką Grand Prix XXVI Yach Film Festiwalu została Jola Kudela za teledysk do utworu *Trains* Poppy Ackroyd.

Po raz pierwszy w historii Festiwalu została przyznana nagroda publiczności „Yach Opolan”. Opolanie mogli wybierać swój ulubiony wideoklip spośród 56 nominowanych. Nagrodę zdobył teledysk w reżyserii Sebastiana Juszczyka do piosenki *Miejsca przedmioty kształty drzwi* w wykonaniu Marka Dyjaka.

Nagrodę za najlepszy scenariusz otrzymał Filip Załuska za teledysk dla grupy Eskimo do piosenki *Feed Fire*. Statuetkę za zdjęcia otrzymali: Daniel Kanka, Jakub Sztuk i Dawid Szurmiej, za teledysk *Czerni się* w wykonaniu Karoliny Skrzyńskiej. Paweł Czarnecki otrzymał nagrodę w kategorii montaż za *Tranz I: JJ* zespołu So Slow. Zwycięzcą nagrody za plastyczną aranżację przestrzeni została Emilia Gumańska wraz z zespołem Joy Pop za teledysk do utworu *Deadly Queen*. Wojciech Ostrycharz został laureatem w kategorii animacja za wideo dla zespołu Lion Shepard do utworu *Dream ON*. Teledysk do piosenki *Polsko* Krzysztofa Zalewskiego otrzymał Yacha w kategorii kreacja aktorska, nagroda powędrowała do występującego w wideoklipie Daniela Olbrychskiego. Statuetkę w kategorii innowacja otrzymał Maciej Dydyński, twórca teledysku do utworu *Little Giant* projektu Lasy. Nagrodę za reżyserię przyznano Romanowi Przyłipiakowi za



teledysk do utworu *Far Beyond the Heliopause* Dariusza Mazurkowskiego.

W trakcie gali wręczono również nagrodę organizatorów – „Drewnianego Yacha”, którą przyznano dyrektorowi Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu Jarosławowi Wasikowi.

Ostatniego dnia festiwalu przygotowane zostały warsztaty dla dzieci. W czasie ich trwania najmłodszy zdobyli wiedzę o tym, jak powstają teledyski, czym jest *storyboard* (scenorys), jak powstają animacje oraz na czym polega praca kamery.

Yach Film Festiwal pozostaje niezmiennie najważniejszym festiwalem w Polsce poświęconym sztuce wideoklipu, podczas jego ponad 25-letniej historii przyznano dziesiątki nagród za klipy ilustrujące muzykę, będące dziś kamieniami milowymi w polskiej sztuce teledysku, pamiętanymi i oglądanymi przez kolejne pokolenia słuchaczy i fanów.

*

Kinga Krajewska

YACH

Yach Paszkiewicz nazywany był ojcem chrzestnym polskiego wideoklipu i w tym określeniu nie ma przesady. To właśnie on na przełomie lat 80. i 90. położył podwaliny pod tę sztukę w Polsce. „Sztukę”, bo Paszkiewicz konsekwentnie nadawał owej krótkiej formie filmowej wymiar, który nie pozwalał jej się osunąć w sferę czystej promocji i komercji.

Studiując na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, poznał Józefa Robakowskiego i grupę artystów związanych z tak zwanym Łódzkim Ruchem Progresywnym oraz ar-

tystów kina eksperymentalnego i videoartu. Były to spotkania, które sprecyzowały obszar artystycznej kreacji Paszkiewicza. W 1987 roku uzyskał z wyróżnieniem dyplom grafika. Pozostając jednak w kręgu filmowych zainteresowań, powołał do życia Grupę Artystyczną Yach Film, która brała udział w licznych wydarzeniach końca lat 80. między innymi w warszawskim Arsenale 88, łódzkich Lochach Manhattanu, WRO-89. Zorganizował w Bydgoszczy i równolegle w innych miastach festiwal Yach Film, pokazując wyłącznie swoje własne filmy artystyczne przypominające wideoklipy.

Po rozpadzie grupy wyjechał do Gdańska i rozpoczął ten rozdział swego twórczego życia, z którego znamy i pamiętamy Go najlepiej. Stworzył tam pierwsze profesjonalne wideoklipy dla grup muzycznych gdańskiej sceny alternatywnej. Rozpoczął współpracę z Programem 2 TVP i TVP Gdańsk, a to zaowocowało nowatorskimi w formie telewizyjnymi programami muzycznymi i dziesiątkami zrealizowanych teledysków – niezwykle jak na owe czasy ruchomych obrazów o znaczeniu fundamentalnym dla sztuki wideoklipu w Polsce.

Paszkiewicz zaproponował nowy język wizualny, współbrzmiający z Jego osobistym przekonaniem, że: *Wideoklip niekoniecznie musi być opowieścią z filmowym początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. To sztuka, która pozwala na nieliniowość. Dla mnie wideoklip bywa wiadomością, która pokazuje obu artystów – tego za kamerą i tego, który śpiewa. Całość niekoniecznie musi być zamknięta w jakiejś super treści, ważniejszy jest obraz, który ludzie będą chcieli obejrzeć.*

Odważnie w swych pracach przeplatał elementy estetyki rodem z dzieł takich mistrzów teledysku jak Tim Pope z awangardowymi poszukiwaniami Józefa Robakowskiego i Warsztatu Formy Filmowej. Realizował psychodeliczne, z rozmysłem kręcone na zepsutej, przeterminowanej taśmie filmowej zdjęcia, a potem

na tej samej taśmie działał non-camerowo, dorysowując figury geometryczne, symbole, znaki – tak jak w teledysku zespołu Golden Life *Midnight Flowers*. Bywało, że bawił się zdjęciami archiwalnymi z PRL-owskich kronik filmowych, tworząc niezwykle remiks obrazu i dźwięku niedawnej jeszcze propagandy z blichtrzem współczesności, jak w teledysku grupy Kult 44–89, który w 2002 roku internauci uznali za najlepszy klip polski lat 90.

Był znawcą kultury wizualnej, potrafił błędnie wskazywać inspiracje, nawiązania, połączenia i cytaty. Był też znakomitym nauczycielem, z powodzeniem prowadził warsztaty tworzenia wideoklipu, przypisując w tym procesie równorzędne role zarówno kreacji, jak współpracy, bo realizacja wideoklipu według Yacha Paszkiewicza to praca zespołowa.

Potrafił dostrzec talent w nastolatkach przysyłających do niego swoje pierwsze, nieporadne prace, a potem czuwać nad ich rozwojem, aż sami stawali się mistrzami dla kolejnych pokoleń.

Przez dwie i pół dekady prowadził w Gdańsku festiwal wideoklipów Yach Film, za sprawą

którego miasto w latach 90. stało się mekką dla polskiej branży muzycznej, a w następnej dekadzie dla środowiska twórców teledysków. Przemysław Gulda, obecnie dziennikarz muzyczny, a kilkanaście lat temu pracownik ekipy, która festiwal organizowała, wspominał: *To były polskie MTV Video Music Awards. Na Yachy do Gdańska przyjeżdżała cała branża muzyczna z Warszawy. Największe wytwórnie płytowe bardzo aktywnie brały udział w imprezie, wysyłały swoje teledyski, promowały artystów. Jeśli się tworzyło muzykę, na Yachach trzeba było po prostu być.*

W ostatnich latach Yach Film stracił na znaczeniu, ale Paszkiewicz nie poddał się i wciąż organizował swój festiwal – kameralnie, lecz konsekwentnie. Bez ustanku śledził branżę wideoklipów i był na bieżąco z każdą nowinką. Jubileuszowa, 25. edycja imprezy odbyła się w ubiegłym roku. Okazała się też ostatnią trójmiejską. W tym roku Yachy wręczono podczas pierwszej odsłony festiwalu w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Yach Paszkiewicz na rozdaniu nagród nie mógł się już pojawić.

Zmarł cztery dni później, w środę 13 grudnia.

Z POZNANIA

Przemek Mazurek

WIECZORY Z PIOSENKĄ NIEOBOJĘTNĄ

*Nie ma w życiu nic lepszego,
niż wieczorem wyjść z kolegą
albo żoną czy kochanką i jej psem...
Można nawet wziąć teściową,
bo wrażliwa jest na słowo.
Znaleźć miejsce, w którym słowa mają sens...*

Taki słowami rozpoczynał się i rozpoczynać się będzie każdy następny Wieczór z Piosenką Nieobojezną, który od trzech i pół roku odbywa się w poznańskim klubie Cafe Dylemat. Wieczór, który przyciąga coraz większą rzeszę miłośników piosenki – do tego stopnia, że coraz częściej brakuje wolnych miejsc.

Warto zacząć od genezy, a ta jest dosyć odległa w czasie. Pomysłodawca Przemek Mazurek hasło „piosenka nieobojezna” usłyszał przed laty z ust Andrzeja Poniedziałkiego i to skłoniło go do stworzenia audycji radiowej o takim właśnie tytule – najpierw prowadzonej w zielonogórskim studenckim Radiu Index, później przeniesionej do poznańskiego Radia Emaus. Cztery lata temu Przemkowi i grupie muzycznych przyjaciół zaświtał pomysł stworzenia cyklicznych spotkań, można by powiedzieć: przestrzeni wymiany słów i melodii. Na propozycję takich cyklicznych spotkań przystał właściciel klubu Cafe Dylemat. Pomysłu na nazwę nie trzeba było długo szukać.

Już od początku organizatorom przyświecała idea, aby nie były to zwykłe popisy artystyczne, solowe recitale czy forma konkursu. Dlatego Wieczory dają przestrzeń wszelkim artystom – amatorom czy profesjonalistom – na pokazanie własnych interpretacji bądź autorskich pomysłów na piosenkę. Dodatkowym walorem jest fakt, że wszystko wykonuje zespół muzyczny, więc o żadnej sztuczności nie ma tu mowy. W praktyce możemy więc w ostatnie wtorki miesiąca (bo wtedy na ogół odbywają się Wieczory) pośpiewać wspólnie znane, polskie evergreeny, usłyszeć piękną, liryczną interpretację piosenki (na przykład z tekstem Agnieszki Osieckiej czy Jeremiego Przybory), poznać nową piosenkę poznańskiego barda czy usłyszeć kabaretowe propozycje Klubu Szyderców Bis.

Ta ostatnia grupa wykonawcza to kabaret literacki, który narodził się w trakcie Wieczorów. Należą do niego: Przemek Mazurek (pomysłodawca, autor piosenek), Krzysztof Dziuba (aktor, wokalista), Dominika Dobrosielska (wokalistka, laureatka wielu festiwali piosenki artystycznej) i Bartłomiej Brede (poeta związany niegdyś z Piwnicą pod Baranami czy kabaretem Zielone Szkiełko). Towarzyszy im zespół w składzie: Michał Ruksza (piano), Wojciech Winiarski (gitara), Paweł Głowacki (gitara basowa) i Robert Rekiel (instrumenty perkusyjne).

Warto nadmienić, że na prawie wszystkich spotkaniach pojawia się gość specjalny z minirecitem. Wśród zaproszonych byli między

innymi: Tomasz Szwed, Tomasz Lewandowski, Piotr Bakal, Piotr Woźniak, Andrzej Ciborski, Andrzej Lajborek, zespół Good Staff, Kwartet ProForma czy Wolny Elektron.

Wszystko to sprawia, że na Wiezorach z Piosenką Nieobojezną, choć nieco długich, bo z reguły dwuipółgodzinnych, nikt się nie nudzi i każdy znajdzie coś dla siebie. I to dzięki tej różnorodności i połączeniu wielu mu-

zycznych energii Wieczory mają się dobrze (w momencie pisania tego artykułu zbliża się trzydziesty piąty) i nic nie wskazuje, aby w najbliższym czasie zniknęły z artystycznej mapy.

*Znaleźć miejsce, w którym słowa mają sens
i pośpiewać sobie wespół
w klubie, gdzie gra dobry zespół.
Taki Wieczór mi się śni.*

Z RAWICZA

Stanisław Zasada i inni

FESTIWAL ARTYSTYCZNY KONIUJACJE

7 i 8 kwietnia 2017 roku w Domu Kultury w Rawiczu odbył się pierwszy Festiwal Artystyczny Koniugacje. Celem Festiwalu jest promowanie i propagowanie piosenki poetyckiej, ze szczególnym uwzględnieniem piosenki autorskiej o wysokich walorach artystycznych. A więc inspiracja młodych talentów do poszukiwań artystycznych w dziedzinie poezji, muzyki i muzycznych form scenicznych. A także aktywizacja społeczności lokalnej w zakresie rozwoju oraz popularyzacji kultury.

Festiwal trwał dwa dni. Pierwszego dnia koncertował zespół Stare Dobre Małżeństwo. Drugiego dnia odbyły się przesłuchania konkursowe. Dwunastu uczestników prezentowało po dwa utwory, w tym jeden autorski. Do koncertu finałowego jury zakwalifikowało ośmiu wykonawców, którzy zaśpiewali po jednym utworze. Z recitalem towarzyszącym wystąpiła grupa Koniugacja, której w kilku piosenkach towarzyszył gość specjalny – Jarosław Wasik. Całość błyskotliwie (a jednocześnie dyskretnie) prowadził Bogusław Sobczuk, dyrektor artystyczny Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie.

Jury w składzie: Jarosław Wasik, Jowita Augustyniak, Dariusz Taraszkiewicz, Marian Przybył, Bogusław Sobczuk (przewodniczą-

cy), nagrodziło następujących wykonawców: I miejsce (jednocześnie nominacja do finału 53. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie – zespół Trzy Tony Gruz (Zielona Góra); II miejsce – zespół Smutne Piosenki (Poznań); III miejsce – duet Violet Ultra (Wrocław). Do udziału w 45. Ogólnopolskim Turystycznym Przeglądzie Piosenki Studenckiej Bazuna 2017 w Przywidzu nominowano dwa duety: Mazurkiewicz/Bielawa (Sława) oraz Maciej Mielcarek & Adam Konieczny (Leszno). Wyróżniono również Klaudię Szarowską (Sieradz) oraz Kacpra Przybyłę (Wierchow k. Łościa).

Pomysłodawcą Festiwalu był Tomek Karmiński, prezes Stowarzyszenia „Koniugacja”. Festiwal zrealizowany został wspólnie z rawickim Domem Kultury, któremu dyktuje Dariusz Taraszkiewicz.

MARIAN PRZYBYŁ I KONIUJACJA

Marian Przybył urodził się 8 grudnia 1948 roku w Bojanowie (Wielkopolska). Maturę zdał w 1966 roku w Liceum Ogólnokształcącym w Rawiczu. Po ukończeniu polonistyki na UAM w Poznaniu podjął pracę w swojej dawnej szkole. Współpracował w tym czasie z Teatrem Ósmego Dnia (pisał songi do takich spektakli jak: *Jednym tchem*, *Musimy poprzestać na tym*, *co tu nazwano rajem na ziemi*, *Wizja lokalna*, *Przecena dla wszystkich*...). Jednocześnie komponował piosenki do tekstów poetyckich (Różański, Achmatowa, Barańczak, Leśmian, Staff, Mandelsztam, Pawłowski, Tagore, Locke).

Przygodę z Festiwalem Piosenki Studenckiej (obecnie Studenckim Festiwalem Piosenki) w Krakowie rozpoczął w 1969 roku. Jego piosenki śpiewały wówczas Anna Ratusińska i Anna Szmeterling (Jantar). Ostatni raz wystąpił na SFP z grupą Koniugacja, do której należeli jego uczniowie z rawickiego liceum. Znaleźli się wówczas kolejny raz w gronie laureatów najstarszego polskiego festiwalu. A było to w roku 1987.

Grupa Koniugacja obchodzi w tym roku swoje czterdziestolecie. Istniała w kilku formach. Jako zespół poezji śpiewanej była laureatem III nagrody w Zamkowych Spotkaniach z Poezją Śpiewanej – Olsztyn 1986. Jako teatr – z owocną współpracą Przybyła i Pawłowskiego (autora wierszy, do których Marian Przybył pisał muzykę) – Koniugacja została laureatem Temaforu (Cieszyn 1978) i OFTA (Gdańsk 1979). Działała również Grupa Redakcyjna, która korespondowała z ulubionymi twórcami.

nair

Stanisław Zasada

KONIUJACJA – REAKTYWACJA

Z dobywali nagrody na festiwalach teatralnych i przeglądach piosenki. Po trzydziestu pięciu latach spotkali się, żeby znowu razem wystąpić.

Sobota. Za oknami złota polska jesień. A w rawickim Domu Kultury, w dużej sali z witrażami, kilkanaście osób w różnym wieku ćwiczy śpiew i muzykę. Wszyscy byli uczniami rawickiego ogólniaka. Jedni zdali maturę trzydzieści lat temu, inni dwa lata temu. Co ich łączy? *Ta sama pasja* – mówią. Pasją zaraził ich polonista. Siedzi w sali z witrażami i przysłuchuje się próbie.

OD URODZENIA

No, coś w tym jest – przyznaje Jacek Pietrzyk, rocznik 1960. – *Przecież tyle lat razem nie występowaliśmy, a czujemy się, jakbyśmy ćwiczyli codziennie* – dodaje. Jacek przyjechał na próbę z Wrześni. Na co dzień handluje samochodami. Ale zamilowania do występowania na scenie nie zatracił.

To zasługa Mariana – odzywa się Dorota Łukowiak, z tego samego „pokolenia” koniugacyjnego co Jacek. Marian to Marian Przybył, ich dawny nauczyciel. W zespole wszyscy mówią mu po imieniu.

Jacek i Dorota występowali razem na scenie szkolnego teatru, który przeszło 30 lat temu założył Przybył. Teraz dawni licealiści reaktywowali zespół i przygotowują się do jubileuszowego koncertu – ma się odbyć w lutym.

Na próbie jest też Tomasz Karmiński, lekarz pediatra i dyrektor szpitala we Wschowie. *Dyrektorstwo jest pracą sezonową, jak zbieranie truskawek* – śmieje się. – *Lekarzem jestem od piętnastu lat, dyrektorem od trzech, a muzykiem od urodzenia* – dodaje. W obecnym zespole gra na gitarze i aranżuje piosenki.

Karminski chodził do rawickiego liceum w drugiej połowie lat 80. Występował z zespołem jako gitarzysta. Mówi, że jest ze „średniego pokolenia «koniugantów»” (tak nazywają siebie – od nazwy zespołu: Koniugacja).

Siostry Marta Puślecka i Anna Pawluś (nazwiska po mężach) to najmłodsze pokolenie. Najpierw w Koniugacji występowała ich mama, potem córka Anna. *Ja nie chodziłam do liceum, ale jak zespół się reaktywował, to mnie namówiły* – wyznaje Marta.

Sara Kicińska i Wanda Ryznar liceum skończyły niedawno, teraz studiuje. Co je przyciągnęło do zespołu? Sara: *Bo tutaj zwraca się*

uwagę na słowo. Wanda: *To, o czym śpiewamy, nawiguje do życia.*

Z młodymi świetnie się dogadujemy – mówi Wojciech Danielczyk, rocznik 1954. Występował kiedyś w Koniugacji, do dziś pracuje w liceum, w zespole śpiewa w chórk. – *Śpiew jest moją pasją.*

Z RÓŻEWICZEM POD PACHA

Jest rok 1971. Marian Przybył, młody absolwent polonistyki na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, zaczyna pracę w rawickim liceum. To szkoła z tradycją – powstała w 1920 roku, zaraz po odzyskaniu niepodległości. Gdy wybuchnie wojna, młodzież będzie się uczyła konspiracyjnie – lekcje będą dawać nauczyciele zamkniętej przez okupanta szkoły.

Gdy Przybył zaczyna uczyć w liceum polskie-go, w Polsce panuje komunizm. Minęły prawie dwa lata od krwawego stłumienia strajków na Wybrzeżu. Ekipa Gierka za zagraniczne kredyty zacznie wkrótce „modernizować” kraj. Po siermiężnych latach rządów Gomułki wielu ludziom istotnie materialnie żyje się lepiej (nie wiedzą jeszcze, że wkrótce nadejdzie krach). W oficjalnej propagandzie panuje urzędowy optymizm. Ale gierkowska Polska nie wszystkim się podoba. Elity dostrzegają manipulację i fałsz oficjalnego życia. Rodzi się opozycja demokratyczna i alternatywna kultura – jako wyraz buntu wobec systemu politycznego PRL. Marian Przybył od czasów studenckich związany jest z powstałym w Poznaniu jeszcze w połowie lat 60. Teatrem Ósmego Dnia – jego spektakle to zawaolowane, ale ironiczne komentarze na temat peerelowskiej rzeczywistości. Przybył pisze dla „Ósemek” muzykę.

Jako nauczyciel chce zarazić teatrem swoich uczniów. *Uważałem, że „nauczanie literatury poprzez teatr” to najlepsza droga do rozwoju duchowego i artystycznego młodego człowieka* – mówi. Czasy są sprzyjające: Przybył widzi na

przerwach licealistów z tomikami Różewicza, Stachury, Bursy. *Młodzież była wtedy bardziej odczytana niż dzisiaj. Widok kogoś z tomikiem poezji nie budził zdziwienia* – przyznaje dziś.

W listopadzie 1977 roku zakłada w rawickim ogólniaku uczniowski Teatr Poezji. Rok później, wspólnie z Henrykiem Pawłowskim, rawickim poetą i też polonistą, zakładają Grupę Teatralną Koniugacja. Nazwę wymyślił Pawłowski. Koniugacja to fachowa nazwa odmiany czasownika. *My też, jak czasowniki, odmieniamy się przez czasy, tryby, strony, osoby* – tłumaczy Pawłowski. – *Słowo „być” jest podstawą świadomości każdego człowieka* – dodaje. Uczniowski teatr z Rawicza zawojuje wkrótce Polskę.

RĘCE KRZYŻEM

*Tak stoimy – ręce krzyżem
sposępniali i wyniosli
tu, gdzie bieda się przybliża
ku granicy samotności.
Gdzie czas mierzy wciąż tak samo
nieprzekupny bieg wskazówek;
i uśmiechy tak jak bramy
zamykamy na zasuwę.*

To fragment wiersza słynnego rosyjskiego barda Bułata Okudźawy, który złożył się na jeden z tekstów najsłynniejszego spektaklu Koniugacji. Tytuł *Tak stoimy – ręce krzyżem* też wzięli z Okudźawy. W spektaklu ktoś śpiewał przejmujące słowa innego rosyjskiego poety – Dymitra Mereżkowskiego:

*Kierujący nasze oczy
Na wschód bladą mgłą owiany,
Dzieci smutku, dzieci nocy
Na proroka wciąż czekamy*

To był spektakl o zniewoleniu i śmierci – opowiada Przybył. W tamtych czasach słowa takie jak „wolność” czy „zniewolenie” były na politycznej cenzurze. Władza jak ognia bała się

kojarzenia ich z ówczesną sytuacją polityczną Polski rządzonej autorytarnie przez „przewodnią siłę narodu” i związanej wiernopoddańczym sojuszem ze Związkiem Sowieckim. *Nasz teatr kontestował tamtą rzeczywistość, ale nie był teatrem politycznym* – zarzeka się Przybył. – *To było wołanie o świat wartości.*

Trudno jednak nie zgodzić się, że teksty były odważne. W wykorzystanym w spektaklu wierszu polskiego poety Leszka Aleksandra Moczulskiego padały słowa:

*Do czego mnie przymierzacie
Do buntu czy do grzeszności.*

Co na to dyrekcja szkoły? – pytam Mariana Przybyła. *Byłem wdzięczny za to, że mi „nie przeszkadzano”* – odpowiada dyplomatycznie.

Być może dlatego, że licealiści z Rawicza zdobywali laury w całym kraju. W 1978 roku Koniugacja była laureatem Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Małych Form w Cieszynie, rok później Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Amatorskich w Gdańsku, a w 1980 roku dostała się do finału Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Studenckich w Kielcach. Było o nich głośno.

UDAWAĆ TRUPA

Dorota Łukowiak zaczęła naukę w rawickim liceum w 1978 roku. Koleżanka zaprowadziła ją na próbę Koniugacji. *Byłam dobra z recytacji i spodobało mi się* – wspomina. Ale na trzygodzinnych próbach, które odbywały się po dwa razy w tygodniu, nie tylko recytowała wiersze. *Było dużo ruchu scenicznego i pantomimy. To były ciężkie ćwiczenia* – opowiada po latach. Pamięta swój pierwszy spektakl. W *Tak stoimy – ręce krzyżem* wypowiedziała tylko jedno zdanie. Nie pamięta już nawet, jakie. Ale była jedną z głównych bohaterek – w połowie spektaklu ktoś oddał do niej strzał, a ona padła na scenę. Potem inni aktorzy przenieśli ją

na rękach i rzucili w ką, blisko widowni. Do końca przedstawienia musiały udawać trupa.

Po każdym występie dostawałam brawa za to, że tak umiem upaść i leżeć nieruchomo – opowiada Dorota. – *I mimo poobijanych kolan byłam zadowolona, że ktoś to w ogóle widzi.* Chodziła do klasy humanistycznej. Przez teatr zawałowała matematykę, chemię i fizykę. Nie podeszła do poprawki. Wykalkulowała sobie, że będzie powtarzać drugą klasę, ale o profilu ogólnym, której wychowawcą i polonistą był Przybył. Nie pożałowała. *Lekcje polskiego były jednym prawdziwym teatrem* – wspomina Łukowiak. – *Nawet „Dziady” dało się lubić... a szczególnie Wielką Improwizację.*

Dawni uczniowie chwalą Przybyła, że potrafił docenić ich zainteresowania, które wykraczały poza oficjalny program nauczania. Dorota Łukowiak opowiada, jak koleżanka pożyczyła jej *Narkotyki* Witkacego. Książkę musiała oddać za dwanaście godzin. Nie miała wyjścia, czytała na lekcjach. Na polskim też. Przybył omawiał z klasą twórczość Żeromskiego, przyłapał ją. *Pokaż, co tam masz* – zawołał do siebie zajętej czym innym uczennicę. – *Czytaj dalej* – powiedział, gdy zobaczył tytuł.

ESBEK ZAMIAST DZIENNIKARZA

W lutym 1980 roku z Marianem Przybyłem umawia się dziennikarz. Mówi, że chce napisać artykuł o jego teatrze. Spotykają się w restauracji na rynku, naprzeciwko ratusza. Po czterdziestu minutach rozmowy mężczyzna, który podawał się za dziennikarza, wyciąga legitymację Służby Bezpieczeństwa. *Wiedział o nas wszystko* – mówi trzydzieści dwa lata później Przybył. – *Dał mi propozycję, żebym z podróży po Polsce z moim teatrem przekazywał mu informacje o różnych środowiskach. To był odrażający szantaż.*

W sierpniu tego samego roku w Polsce wybuchną strajki, powstanie Solidarność. Ale

w lutym nikt nie ma jeszcze o tym pojęcia. W represyjnym państwie SB wydaje się wszechpotężna.

Zrozumiałem, że to koniec naszego teatru – Przybył wraca do rozmowy sprzed trzydziestu dwóch lat. Jedzie jeszcze z zespołem na Ogólnopolski Przegląd Teatrów Studenckich do Kielc. W maju rozwiązuje Koniugację. – Balem się wikłania młodzieży w ówczesną politykę – mówi. – Nie mogłem ich narażać.

Henryk Pawłowski przyczyny końca pierwszej Koniugacji widzi inaczej. – *Zaczęto nam zarzucać, że robiąc w szkole teatr na poziomie studenckim, manipulujemy młodzieżą. Mówiono, że ci młodzi nie rozumieją tego, co grają – opowiada. – Doszliśmy więc do ściany.*

Gdy w kraju trwa solidarnościowy karnawał, Przybył myśli o doktoracie i pochłonięty jest sprawami rodzinnymi – ma małe dziecko. Skromna pensja nauczycielska ledwo pozwala związać koniec z końcem. Nie myśli na razie o „nauczaniu literatury poprzez teatr”. Pawłowski angażuje się w Solidarność.

Odrodziliśmy się w 1984 roku – Marian Przybył znowu się ożywia. – Ale już nie jako teatr, tylko Zespół Poezji Śpiewanej. Pojechali do poznańskiej Areny na koncert Młodzi Wielkopole. Koncert był propagandowy, na widowni siedział konsul radziecki. Oni zgłosili odważny repertuar: chcieli śpiewać między innymi Czesława Miłosza. Miłosza cenzura im wycięła. Zaśpiewali więc wiersze poznańskiego poety Wincentego Różańskiego. Być może jego metafory były nieczytelne dla niektórych odbiorców i dlatego pozwolili nam go śpiewać – śmieje się dzisiaj Przybył. Zdobyli pierwsze miejsce.

W kolejnych latach zdobywali laury na festiwalach poezji śpiewanej, piosenki studenckiej i konkursach recytatorskich. Na początku lat 90., kiedy Przybył został wicekuratorem lesz-

czyńskiej oświaty, jego uczniowie pisali teksty do kuratorskiego pisma, które w niczym nie przypominało nudnego biuletynu. *Jechali na przykład na wywiad z poetą księdzem Janem Twardowskim albo korespondowali z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim – wspomina.*

Rok temu, po czterdziestu latach pracy nauczycielskiej, Marian Przybył odszedł na wcześniejszą emeryturę. Był to rodzaj buntu. *Dawniej szkoła prowokowała do akceptacji poglądów lub przeciwstawiania się im, była poszukująca – tak tłumaczy swoją decyzję. – A dzisiaj liceum to jest kurs do matury.*

ZROBIŁ AWANTURĘ

Dwa lata temu rawicki ogólniak świętował dziewięćdziesiątą rocznicę. Na jubileusz zjechali się absolwenci. Byli też dawni „koniuganci”. Po uroczystościach poszli na piwo, powspominali dawne czasy, pośpiewali stare teksty. Kilka dni później do Doroty Łukowiak zadzwonił dawny kolega z Koniugacji, który mieszka w Szwecji. – *Może byśmy zrobili Marianowi benefis? – zaproponował.*

Pomysł się spodobał. *Ale żeby zrobić benefis, trzeba mieć powód – mówi Dorota Łukowiak. Zadzwoniła do szkoły, żeby zapytać, czy Marian Przybył będzie miał jakąś okrągłą rocznicę – urodziny albo coś innego. Trafiła idealnie: powiedzieli jej, że we wrześniu następnego roku Przybył będzie obchodził czterdziestolecie swojej pracy nauczycielskiej. Powód do benefisu był. Odgrzebali stare teksty koniugacyjne i zaczęli się spotykać na próbach. Przyjeżdżało ze dwadzieścia osób: z Poznania, Wrocławia, Leszna, Wrześni, Murowanej Gośliny i oczywiście z Rawicza. Wszystko odbywało się w tajemnicy przed ich dawnym nauczycielem. W końcu dowiedział się i zrobił nam awanturę – opowiada Łukowiak. – Ze skromności.*

Benefis odbył się w maju 2011 roku (Mariana Przybyła jego dawni uczniowie musieli dłu-

go namawiać, żeby przyszedł). W rawickim Domu Kultury zebrało się prawie czterysta osób. Bawiono się trzy godziny.

Po benefisie tak się zapalili, że postanowili współpracować ze sobą dalej. Żeby łatwiej było im działać, na początku tego roku założyli stowarzyszenie Ruch Artystyczny Koniugacja. Tomasz Karwiński został prezesem, Dorota Łukowiak – członkiem zarządu i menedżerem. Od kilku miesięcy przygotowują koncert na 35. rocznicę powstania Koniugacji. Odbędzie się w lutym przyszłego roku. Po koncercie będą działać dalej.

WYPROSTUJ SIĘ

Jestem z nich dumny, że zachowują dystans wobec tego, co jest nieważne, i swój niezależny sposób myślenia – mówi Marian Przybył o swoich „koniugantach”. Dla niego Koniugacja to coś więcej niż zespół, który da jeden czy drugi koncert. To jest próba wychowania moralnego – mówi. – W naszej grupie zawsze obowiązywała zasada wyprostowanej postawy.

Pierwszym przykazaniem zespołu jest słowo „rozwój”. *Powtarzam im: Nie pytaj o cele, ale o rozwój – mówi. – Ja mam nadal ich rozwijać, a oni mnie.*

ZE SZKLARSKIEJ PORĘBY

Beata Jelonek

PÓŁ WIEKU

Pięćdziesiąta Ogólnopolska Turystyczna Giełda Piosenki w Szklarskiej Porębie przeszła do historii. Baza Pod Ponurą Małą w Szklarskiej Porębie kolejny raz układa się do zimowego snu. Od wiosny jak co roku rozpocznie się odliczanie dni do sierpnia.

Dokładnie rok temu, gdy opowiadałam komuś o planowanym jubileuszu 50. Giełdy Piosenki, nie mogłam wyzbyć się uczucia niepokoju przed nieuchronnym nadejściem początku sierpnia 2017 roku. Wystarczyło zacząć wertować karty giełdowych wydarzeń, przeglądać werdykty i stare zdjęcia, by uświadomić sobie, że przez lata stworzyła się historia niemal nie do ogarnięcia. Tę historię należało pokazać, wspomnieć, uczcić i zadumać się nad nią.

O 50. Giełdzie Piosenki mówiło się od dawna. Nie było wątpliwości co do tego, że tę Giełdę należy świętować naprawdę godnie i z przytupem. Próby wyobrażenia sobie huczności tego wydarzenia były raczej mgliste, a oczekiwania wszystkich ogromne. Jedno było pewne: to musiało być „coś” i tego „czegoś” miało być dużo. Na 49. Giełdzie ktoś żartobliwie rzucił pomysł, że może by tak 50. Giełda, zamiast 4 dni, potrwała tym razem tydzień. Wydawało się, że pomysł, choć tu i ówdzie przyjęty życzliwie, pozostał bez echa.

Porządkowanie archiwów Giełdy doprowadziło do przekonania, że choć wiele cennych i ciekawych pamiątek jest już w zasięgu ręki, znacznie więcej giełdowych wspomnień znajduje się na prywatnych strychach i w szufladach, najwięcej natomiast w pamięci uczestników imprezy. Udało się nawet zebrać wspomnienia pierwszych organizatorów i wykonawców, którzy w piękny sposób opisali początki Giełdy i czasy przedgiełdowe. Jednak po wstępnym i bardzo pobieżnym przejrzaniu zawartości owej historii podjęto jedyną chyba słuszną decyzję – że na 50. Giełdzie należy skoncentrować się na wspólnym świętowaniu, na spotkaniach, powrotach, wspomnieniach i wzruszeniach, a archiwa i zebranie historii odsunąć nieco w czasie. Wtedy też powrócił pomysł tygodniowej Giełdy i planowany jubileusz zaczął się mieścić w przyciasnych ramach czasowych.

Grupa organizatorów, zwana od koloru stroju służbowego Pomarańczową Ekipą, rozpoczęła przygotowania w Bazie Pod Ponurą Małą na tydzień przed planowanym rozpoczęciem festiwalu. Giełdowa społeczność zaczęła najeżdżać na Bazę już w ostatnią sobotę lipca. Pole namiotowe i okoliczne pensjonaty zapełniały się, w ekipie organizacyjnej trwały ostatnie przygotowania, a ogromna sarta drewna czekała na pierwsze ognisko. Uroczyste rozpalenie ogniska giełdowego nastąpiło zgodnie z planem w niedzielę wieczorem; wiadomo było, że ogień będzie płonął przynajmniej przez tydzień. Zgasł po dziesięciu dniach w środę, gdy Bazę miał opuścić ostatni namiot.

Każdy dzień Giełdy wypełniony był zdarzeniami rozpoczynającymi się w południe i kończącymi się kolejnego dnia rano. Najważniejsza była piosenka; wokół niej przecież przez lata snuła się nad Kamienną historia corocznych spotkań. Jubileuszowa Giełda w rozmachu swego świętowania miała dotknąć wielu dziedzin kulturalnych, artystycznych i towarzyskich. Sięgnięto do źródła powstania Giełdy: do turystyki śpiewanej. Aktywność studencka i związane z nią rajdy były zarysem spotkań w Bazie Pod Ponurą Małą. Pół wieku temu każdy rajd był okazją do poznania nowych piosenek i wymiany ich między środowiskami akademickimi. Z chwilą wymyślenia Giełdy przez wrocławskich studentów wymiana taka zaczęła odbywać się przy ognisku, a później na scenie Giełdy w Szklarskiej Porębie.

W poniedziałek giełdowy wyruszył Rajd Jubileuszowy pod hasłem „Śladami Ponurej Mały”. Na karkonoskie szlaki wystartowało ponad 200 giełdowiczów zaopatrzonych w śpiewniki okolicznościowe. Uczestnicy rajdu nie tylko śpiewali na trasach, ale mieli również okazję poznać ze śpiewniczków historię zawartych w nich piosenek. Edukacja uczestników Giełdy nie była zamierzonym celem. Raczej pojawiła się „przy okazji”, lecz trzeba przyznać, że wystąpiła w bardzo atrakcyjnej formie

W poniedziałkowe popołudnie zostały otwarte dwie wystawy jubileuszowe. Pierwsza, ustawiona w centrum Szklarskiej Poręby, prezentowała głównie portrety ludzi Giełdy. Druga, eksponowana w Bazie Pod Ponurą Małą, ukazywała historię miejsc związanych z Giełdą, zdarzeń z pierwszych lat festiwalu i ludzi, którzy zaznaczyli ważne ślady w historii, a których dziś już nie ma między nami.

Wtorek był drugim dniem rajdowych wędrówek po okolicy. Tego dnia swoją działalność

zaczęła również Giełdowa Scena Pod Metaforą – miejsce w centrum miasta, w którym każdego dnia od południa do wieczornego koncertu występowały wykonawcy Giełdy, prezentując swoją twórczość. Główna scena giełdowa, z barwną scenografią, światłami i techniką, musiała poczekać na swoją kolej. To na środę zaplanowane było rozpoczęcie Giełdy z hymnem śpiewanym przez Szare Łosie Giełdowe. Natomiast już wtorkowego wieczora, przed oficjalnym rozpoczęciem festiwalu, odbył się pierwszy koncert nocny. W czasie jubileuszowej Giełdy zaplanowano aż pięć koncertów nocnych, ale właśnie ten pierwszy oczekiwany był z największym zaciekawieniem.

Wtorkowy koncert miał być sentymentalnym powrotem do pierwszej Giełdy. Odbył się w miejscu pierwszej sceny, na trawie niedaleko ogniska, z odtworzoną wiernie scenografią pierwszej edycji imprezy. Koncert zapowiadał się niezwykle. Do udziału zaproszeni zostali laureaci pierwszych Giełd. Na historycznej scenie pojawili się członkowie zespołów Sztamajza i Kapelusznicy. Zespół Sztamajza zdobył Grand Prix pierwszej Giełdy, a Kapelusznicy z Tadeuszem Gosem, Jerzym Szymbozem i Wojciechem Jarocińskim zdobyli wówczas pierwszą nagrodę za piosenkę. We wtorkowym koncercie usłyszeliśmy też Andrzeja Mroza z zespołem Kociołek – zdobywców Grand Prix II Giełdy. Wystąpił też Krzysztof Szczucki (autor hymnu giełdowego) i Krzysztof Piasecki, który pojawił się na 50. Giełdzie specjalnie na ten jeden wieczór. Obaj panowie reprezentowali zespoły Kiego Grzyba i Brylantowe Spinki.

Ten wieczór był pierwszym w serii wielkich emocji, spotkań i powrotów. Publiczność, siedząca na tej samej skarpie co pół wieku temu, mogła wysłuchać oryginalnych wykonanych piosenek, które zaśpiewała z artystami. *Od Turbacza wieje wiatr, Zgubione marzenia, Niezapominajka, Ojczyzna, Noc jest na falach*

– z dźwiękami tych piosenek i z wielkim wzruszeniem znaleźliśmy się w latach 60. ubiegłego wieku.

Środa przyniosła kilka atrakcyjnych akcentów, których głównym założeniem było wspólne spędzenie czasu w oryginalny sposób. Odbył się Rajd Retro w strojach turystycznych pamiętających pierwsze Giełdy. Scena Pod Metaforą serwowała piękne piosenki giełdowych wykonawców. W południe w Bazie Pod Ponurą Małą rozpoczął się spektakl Teatru Kulinarnego i wspólne gotowanie na olbrzymiej patelni nad ogniskiem gulaszu. Po południu przy ognisku Mistrz Krzysztof Górski wydał 600 porcji potrawy.

Po hymnie na głównej scenie odbył się drugi koncert nocny. Mile zaskakująca była duża liczba giełdowiczów biorąca udział w tegorocznej edycji festiwalu. Kiedyś, w pierwszych latach, Giełda zaczynała się w piątek. Po dwóch dekadach konieczne okazało się przedłużenie imprezy i rozpoczynanie jej już w czwartek. Spostrzeżenia stałych bywalców były bardzo optymistyczne: artystów i publiczności było w tę świąteczną środę przynajmniej tak dużo jak w piątek na „zwykłej” Giełdzie. Środowy koncert nocny, jak każdy kolejny, pomyślany był tak, aby na scenie spotkali się artyści różnych pokoleń. W tę noc podziwialiśmy Andrzeja Mroza, który dwa lata temu świętował na Giełdzie 50-lecie pracy artystycznej. Wystąpili też: Zbigniew Stefański, zespół Bez Idola, Rafał Nosal i Darek Czarny, Tomasz Lewandowski, Małgorzata Lipińska, Magda Turowska „Cytryna”, Przemek Śledziuha i Jerzy Kostrzewa, a z młodszego pokolenia między innymi: Chwila Nieuwagi, Póki Co, Basia Beuth. Po koncercie każdej nocy przy płonącym ognisku piosenka królowała do rana.

Czwartek od samego rana dał możliwości świetnej zabawy, nawiązującej do historii Giełdy. Słynne Mistrzostwa Świata w Splywie

Materacami Dmuchanym Rzeką Kamienną od wielu lat nie mogły się odbyć, co spowodowane było stanem zarówno Kamiennej, jak i floty materacowej. Dmuchane materace, którymi dysponują organizatorzy, pamiętają pierwsze splywy. Jednak splyw Kamienną wrócił w czasie jubileuszowej Giełdy w pięknym stylu. Odbyły się I Mistrzostwa Świata w Splywie Rzeką Kamienną Łódkami z Kory. Dodać warto, że hymnem tego splywu stała się piosenka *Zgubione marzenia* Elżbiety Żołniercz i Wojciecha Jarocińskiego. Hymn odśpiewano, zwycięzców wyłoniono i najprawdopodobniej mistrzostwa zagospodzą na stałe w kalendarzu giełdowym.

Sportowy czwartek zrealizowano, rozgrywając tradycyjny mecz piłki nożnej Giełda kontra Miasto. Turystyczny czwartek sprawił wielką niespodziankę wielbicielom dalekich wypraw. Nasz giełdowy bard, podróżnik i himalaista Jerzy Kostrzewa odbył z giełdowiczami podróż *W 80 minut dookoła świata*, racząc gości filmami, zdjęciami i opowieściami z najdalszych zakątków Ziemi. Muzyczny czwartek Pod Metaforą syczył się w pięknych klimatach do popołudnia, a wieczorem rozpoczęła się uczta trzeciego koncertu nocnego.

Podobnie jak poprzedniej nocy, tradycja i doświadczenie łączyły się z młodzieńczą radością tworzenia. Ten koncert przyniósł wiele wzruszeń i niespodzianek, jednak przede wszystkim była to noc powrotów i spotkań po latach. W pięknych recitalach wystąpili: Słodki Całus od Buby, Maciej Służała, Leonard Luther, Leszek Kopec i Czysta Jak Ta. Po wielu latach nieobecności na Giełdzie wystąpili Grzegorz Bukala i Wojciech Gęsicki. Wielką niespodziankę sprawiły zespoły, które z okazji 50. Giełdy reaktywowały swą sceniczną obecność: Wszystkiego Najlepszego, Ukryty Zegarek i Oczy Mam Niebieskie. Na scenie zagospodowali również: Na Bani, Celtic Tree, Bieguni, Marzena Nowakowska, Zielony Szlak i Małżeństwo z Rozsądku. Ognisko giełdowe czekało

cierpliwie na swoich stałych bywalców, którzy z gitarami i piosenką dotrwali do porannego koncertu konkursowego.

Piątek już od rana w każdym swoim detalu związany był z piosenką, która wypełniła całą przestrzeń Szklarskiej Poręby. Był bardzo ważnym dniem dla młodych twórców; w godzinach przedpołudniowych odbył się jeden z najważniejszych koncertów każdej Giełdy – koncert konkursowy. Wzięto w nim udział 25 wykonawców. Jurorzy sprostali trudnemu zadaniu i wydali werdykt, a poziom artystyczny był przyjemnie wysoki.

W piątek, tradycyjnie, w muszli koncertowej w Esplanadzie na profesjonalnej scenie występują nasi najmłodsi. W konkursie *Od przedszkola do Giełdola* dzieci śpiewały piosenki znane z przedszkola czy szkoły, ale w programie pojawiło się też kilka turystycznych hitów, bardzo dobrze zaśpiewanych przez naszych milusińskich. Dzieci śpiewały *a capella* lub z towarzyszeniem instrumentów. Małej Emilce zagrał na gitarze jej tata – Jurek Filar, Adaś z Łodzi sam świetnie zagrał na gitarze, śpiewając piosenki Mikroklimatek, a mała Lidzia z Hanią wykonały kilka turystycznych przebojów, w tym *Niezapominajkę* – laureatkę II Giełdy. Koncert obserwowany był jak zawsze z dużą sympatią. Słuchano występów tych, którzy kiedyś prawdopodobnie dopiszą kolejne strony giełdowej historii.

Wieczorny, czwarty już koncert nocny dopieścił najwrażliwszych odbiorców. Wspinały recitale następowały jeden po drugim, publiczność uczestniczyła w niezwykle dynamicznym widowisku, a na scenie i wokół niej widoczne były wzajemne relacje między artystami i wytrawną publiką. Działo się dużo i działo się niezwykle. Po raz pierwszy przed giełdową publicznością wystąpili Marek Andrzejewski i Jan Kondrak. Po wielu latach nieobecności z recitalem pojawił się na scenie Marek Majewski. W tę noc zaśpiewali

również: Ryszard Żarowski, Piotr Bakal, Do Góry Dnem, Browar Żywiec, Seta, Jan Błyszczak „Mufka”, Gasta Mire, Bądź Ciszą, Fart, Apolinary Polek, Tomek Jarmużewski, Celtic Tree i Waldemar Pawlikowski. Koncert był magiczny jako całość, a każdy występ zapadł w pamięć w swej pięknej odrębności. Ta noc też miała swój świt, a ognisko paliło się dla najwytrwalszych.

Sobota niebezpiecznie przybliżyła wszystkich do zakończenia festiwalu. Od samego rana konkursowicze mieli możliwość spotkania się z częścią jurorów i skorzystania z warsztatów. Warsztaty poetycko-tekściarskie prowadziła poetka Aleksandra Bacińska, warsztaty gitarowe – muzyk i gitarzysta Przemysław Śledziuha. Warsztaty sprawdziły się jako świetna forma kontaktu młodych twórców z artystami, dały też możliwość uzyskania wskazówek od jurorów w bardzo sympatycznej atmosferze wspólnej pracy nad utworami.

W sobotę tradycyjnie już od dziewięciu lat odbywa się wydarzenie niemające odpowiednika na żadnym innym festiwalu. W konkursie *Nowe dzieła starych twórców* startują nasze gwiazdy. Jurorami w konkursie są jego uczestnicy. Na tegorocznej Giełdzie odbyła się X edycja tego konkursu. Wśród dotychczasowych laureatów znaleźli się: Waław Juszczyszyn, Andrzej Mróz, Piotr Bakal, Mikroklimatek, Ryszard Żarowski, Bez Idola, Sklep z Ptasimi Piórami i Jerzy Filar. Tegoroczną edycję wygrał Wojciech Michalski. Z okazji jubileuszu 50. Giełdy wydana została płyta ze studyjnymi wersjami piosenek-laureatek konkursu *Nowych dzieł*.

Po konkursie odbyła się próba pobicia Gitarowego Rekordu Świata w Zespołowym Wykonaniu Przeboju Turystycznego Pod Gołym Niebem. Ten zwyczaj w żartobliwy sposób nawiązuje do wrocławskiego Gitarowego Rekordu Guinnessa, ale przez uczestników traktowany jest bardzo poważnie.

Sobotni wieczór stanowił kulminację dotychczasowych zdarzeń i emocji jubileuszowej Giełdy. Koncert nocny rozpoczął, podobnie jak w poprzednich latach, laureat poprzedniej Giełdy. W tym roku byli to zdobywcy Grand Prix 49. Giełdy – zespół Jan i Klan.

Po tym występie rozpoczął się koncert wspomnień, emocji i najwspanialszych tradycji piosenki turystycznej i studenckiej. Na ekranie rozpoczęła się projekcja historycznego filmu z pierwszej Giełdy. Po raz kolejny cofnęliśmy się do 1968 roku. Nagrodzoną piosenkę *Ojczyzna* śpiewali studenci z Wrocławia – zespół Sztamajza. Ekran został płynnie wygaszony, rozbłysły światła, a na scenie w licznych składzie, z uśmiechami na twarzach, zespół Sztamajza zaczął śpiewać *Ojczyznę*. Łzy wzruszenia były nie do opanowania. Byliśmy świadkami historii, która od pół wieku działa się w tym niewielkim zakolu rzeki, w Bazie Pod Ponurą Małpą.

Noc dopiero się zaczynała. Wzruszenia zjawiały się równie często i licznie jak nasze gwiazdy wieczoru. Po wielu latach przyjechał i zaśpiewał dla nas Waław Masłyk, również Waldemar Chyliński. Wystąpili też: Przyjaciele Mirka Hrynkiwicza, Jerzy Filar, Wolna Grupa Bukowina, Elżbieta Adamiak, zespół Mikro-klimat, Sklep z Ptasimi Piórami, Tony Milner, Bractwo Wiecznego Natchnienia, Piotr Pieńkowski i Wojtek Lachowski.

Występy wykonawców przeplatały rozmaite niespodzianki. Syn Waławy Juszczyszyna Tomek, świetny gitarzysta, idealnie przebrał się za tatę, wtargnął na scenę i zaśpiewał jedną z piosenek Bukowiny, perfekcyjnie naśladowując śpiew i ruchy swojego ojca. Na scenie zagościł na krótką chwilę redaktor Marek Niedźwiecki, który specjalnie przyjechał z Warszawy, by złożyć Giełdzie urodzinowe życzenia. W pięknym filmie autorstwa Ryszarda Żarowskiego na ekranie przedstawione zostały osoby związane z Giełdą i z piosenką studencką, których już

nie ma z nami. Był to znacznie dłuższy film, niż byśmy chcieli. Zakończyły go niekończące się brawa publiczności.

Oczywiście przyszła pora na tort urodzinowy. Sprytnie uniknęliśmy tysięcy tekturowych talerzyków umazanych ekskluzywnym wypiekem z poleconej cukierni. Na widowni zgasły światła, a na ekranie ukazał się piękny czekoladowy tort z płonąca świeczką. Publiczność pomyślała życzenia, na trzy-cztery zdmuchnęła tort (technika zadziałała idealnie) i w tym momencie w pięćdziesięciu różnych miejscach na widowni wystrzeliły szampany! To był najpiękniejszy toast wzniesiony w tym miejscu i najbardziej zdyscyplinowana, specjalnie wyselekcjonowana grupa szampańska. Koncert na chwilę zakłócił krótki rześisty deszcz, zaintonowany przez Wolną Grupę Bukowina piosenką *Rzeka*. Po ostatnim koncercie nocnym ognisko przygarnęło najwytrwalszych nocnych śpiewaków. Kolorowe światła na scenie ostatni raz ucieszyły Giełdę i zgasły.

„Niedziela o dziesiątej” to pożegnalne spotkanie, na które zaprasza giełdowiczów zespół Bez Idola. Jest to kameralny koncert odbywający się na Scenie Nad Potokiem, przy dawnym Motelu „U Parylaka” nieopodal Bazy.

W południe zaczął się Koncert Laureatów, odczytany został werdykt jury i na scenie zaprezentowali się ze swoimi piosenkami laureaci. W tym roku zwycięzcą konkursu na piosenkę został Janusz Kurowski z Łodzi, a za najlepsze wykonanie jury uznało występ zespołu Bez Hałasu z Kędzierzyna-Koźla. Nagrodę im. Wojtka Bellona otrzymał zespół Pod Fryzjerką, a nagrodę im. Jerzego Pawła Dudy – Tomasz Sawicki. Koncert Laureatów stał się w tym roku też okazją od uhonorowania i przedstawienia ludzi, których najczęściej nie widać, a bez których Giełda nie odbyłaby się. Akustycy, scenografowie, radiowcy, graficy, obsługa, nieco bardziej niż inni rozpoznawal-



ni konferansjerzy. Podziękowano obecnym organizatorom i przyjaciółom Giełdy, wręczając Laur im. Szarego Łosia Giełdowego. Wśród wyróżnionych znaleźli się też organizatorzy pierwszych Giełd, którzy nadal przyjeżdżają do Szklarskiej Poręby. Uehonorowani zostali przedstawiciele najstarszych i najmłodszych wykonawców, a na ich ręce złożono podziękowania dla wszystkich artystów, którzy przez pół wieku współtworzyli tę imprezę. Specjalny Laur im. Szarego Łosia otrzymała też giełdowa publiczność. Po koncercie każdy mógł się sfotografować z Laurem, a po Giełdzie otrzymać pamiątkowe zdjęcie. Giełdę zakończył tradycyjny hymn, a ostatnie jego wersy *znów za rok się zobaczymy na Giełdzie Piosenki* jak co roku były pocieszeniem na otarcie łez pożegnania.

Ostatni dzień Giełdy dobiegał końca. Po wszechobecnych masowych pożegnaniach i uściskach wszyscy zaczęli się spieszyć, opuszczając Bazę Pod Ponurą Małą i dolinę Kamiennej. W Bazie pozostały plamy żółkłej trawy po namiotach, tłące się ognisko i nieznaczna grupa giełdowiczów, którzy postanowili jeszcze nie wracać do domu. I oczywiście Pomarańczowa Ekipa.

*

Wielki jubileusz skłania do podsumowań i refleksji. Miniona Giełda w liczbach wygląda imponująco: odbyło się osiem koncertów w Bazie Pod Ponurą Małą, siedem koncertów na scenach poza Bazą (Pod Metaforą, w muszli koncertowej w Esplanadzie, na Scenie nad Potokiem). Przeprowadziliśmy 10 imprez towarzyszących (między innymi ogniska z recitalami, rajdy, prelekcje, Rekord Gitarowy, warsztaty, Teatr Kulinaryny, Spływ Rzeką Kamienną).

W koncertach wystąpiło 98 podmiotów wykonawczych (zespoły, duety, soliści). Ponieważ część wykonawców występowała w kilku miejscach, zagranych zostało 140 recitali.

Łączna liczba wykonawców, którzy wystąpili na scenach giełdowych, to około 300 osób. Do tego trzeba doliczyć 10 konferansjerów i grupę około 35 dzieci z konkursu *Od przedszkola do Giełdola*. Ten obraz robi wrażenie.

*

Myszę o małej, kilkunastoosobowej Pomarańczowej Ekipie, o liczbie zdarzeń, które miały miejsce nad Kamienną w sierpniu, a także o liczbie artystów współtworzących to wydarzenie i tłumach publiczności, która nadawała sens wszystkiemu. Przeprowadzenie tego festiwalu nie było łatwym zadaniem. Ale jest jeszcze ta druga strona: zaangażowanie i energia Pomarańczowych, życzliwość i uśmiech każdego spotkanego w Bazie człowieka. Artyści, których wspominam z wielkim uznaniem i szacunkiem. Ich zrozumienie dla wyjątkowości całej sytuacji, ich krótkie recitale, na które wyrazili zgodę, żeby wszyscy inni wykonawcy też zdążyli zagrać, dostosowanie się do rygorystycznych zasad panujących przy scenie i trzymanie się ram czasowych. I jeszcze to, że są oni współtwórcami festiwalu, występując zupełnie bez honorariów. I wreszcie to, że wszyscy, identyfikując się z tym miejscem i wydarzeniem, tworzą wspólną atmosferę. Tak to wszystko trwa.

W czasie pożegnań ktoś bardzo miły powiedział mi: *To nie była tylko Giełda Piosenki. To było wydarzenie kulturalne*. Dużo racji było w tych słowach. Bellonowskie wspólne bytowanie nie ograniczyło się do śpiewania lub słuchania piosenek. To było wspólne wędrowanie po szlakach i wspomnieniach, to było uczestniczenie w historii, którą tworzyli ludzie będący obok, blisko. To były wszystkie spotkania po latach, powroty na Giełdę, powroty na scenę. Tego doświadczyliśmy wspólnie, a dzięki tej nieco dłuższej Giełdzie – nabyliśmy się ze sobą trochę bardziej niż zwykle. Gdy ucichły ostatnie dźwięki hymnu kończącego Giełdę, ogłoszony został Rok Jubileuszowy, który po-

trwa do 51. Giełdy. Dopiero wtedy bowiem Giełda skończy 50 lat. Nasza Jubilatka otrzymała w urodzinowym prezencie imprezę, na jaką zasłużyła, a tak udane wydarzenie z pewnością daje energię na kolejne lata trwania najstarszego w Polsce turystycznego festiwalu piosenki studenckiej.

Dokładnie rok temu, gdy opowiadałam komuś o planowanym jubileuszu 50. Giełdy Piosenki, nie potrafiłam się wyzbyć uczucia niepokoju. Równie silna była niecierpliwość i chęć znalezienia się w miejscu, do którego tęskni się już od popołudnia pierwszej niedzieli sierpnia.

BIBLIOGRAFIA PIOSENKI LITERACKIEJ CZ. II

„OSKARŻAM” TEGO, KTÓRY (JASNO)WIDZI

Ma niezwykłą moc. Bez wątpienia. Zachęca, dywaguje, inspiruje, namawia, przypomina, pilnuje, wydzwanina. Z rok temu w toku cotygodniowych (niekiedy częstszych) wielominutowych rozmów telefonicznych zaproponowałem Mu zamieszczenie w „Piosence. Roczniku kulturalnym” dawno obmyślanej bibliografii piosenki literackiej. Podchwycił. Nazwał mnie Estreicherem¹ piosenki literackiej. I dalej nuże zachęcać, dywagować, inspirować...

Wie, że periodyk ów musi łączyć profesjonalizm z popularnonaukowością, wodę z ogniem, niekiedy kwiatek z kozuchem. Nie stosuje kija. Marchewki w sumie też nie. Mimo tego powoduje, że się człowiekowi chce, choć przecież wcale nie musi. Żeby tak zawsze, wszędzie i na wszystkich arealach życiowej aktywności chciało się chcieć... Tu widać (i czytać), że jednak wielu się chce. I to bardzo. Dzięki Niemu, przez Niego, czy w końcu... dla Niego.

Mam Mu za złe. Rok temu wydawało mi się, że „mam pod górkę”, bo – od wielu lat gromadząc wszelkie publikacje poświęcone piosence

literackiej (studenckiej i nie tylko), o czym Ten wie – postanowiłem, poczawszy od poprzedniego numeru, zamieszczać tę „nieszczęsną” bibliografię. Zgodził się, bo „nieszczęsną” jest nie dla Niego przecież. I tak, budowana latami pierwsza część „pooszała!”².

Mam Mu za złe i „oskarżam”. Zamiast siedzieć sobie spokojnie i po raz enty oglądać dowolnie wybrany film z ulubionej serii o pewnym brytyjskim agencie, siedzę, dumam i zwyczajnie trudzę się, jak tu „ugryźć” kolejną odsłonę bibliografii. Bo to „pod górkę” z poprzedniego numeru ma się nijak w stosunku do tego, co – przez Niego – wykonywałem do bieżącego numeru periodyku. Trudzę, ale... nie nudzę się przecież. Przywołuję studenckie czasy, kiedy na studenckich estradach Krakowa wsłuchiwałem się w niestudencką (?) już twórczość Kaczmarekowskiego, Czyżykiewicza, Sikorowskiego, Poniedziałkiego, Tercza, Wolnej Grupy Bukowina, Kondraka, Turnaua, Kasprzyckiego, Zychowicza, Stępnia-Wilk i dziesiątków innych nadwrażliwych, których istnienie zdeterminowało moje wyobrażenie o piosence. O dobrej piosence. I pamiętam, że kiedy przyszło mi mierzyć się naukowo z gatunkiem i jego twórcami, doskwierały mi

skutki ulotności materiałów drukowanych, niedoborów bibliotecznych i organizacyjnych nieporządków. Nie wynikało to jednak tylko z potrzeb zmaistrowania przyzwoitej dysertacji, ale także z czegoś, co może się współcześnie wydawać równie banalne co trywialne: poczucia obowiązku, dążenia do ładu, wewnętrznej dyscypliny. A On patrzy w przyszłość. On to widzi, dostrzega, co więcej – wie, że wszystko to jest ważne, bo ułatwia rzetelne udokumentowanie Zjawiska. Zjawiska, które w międzyczasie uległo przeobrażeniom, ale jego sens pozostał niezmienny: odkryć i opisać świat. I okolice świata czasami też. Po swojemu.

Tymczasem nastał koniec października i przyszła kolej na obiecaną drugą odsłonę benedyktyńskiego zadania – zebranie wszelkich wydawnictw ujętych pod wspólnym hasłem „śpiewniki”. Ale nie tylko o śpiewniki tu przecież idzie, także o inne, niekiedy prawie zupełnie niedostępne już publikacje, którymi zdecydowali się otworzyć wszyscy, co za zakres zawodowych obowiązków obrali właśnie owo odkrywanie świata i okolic.

I On wie, że to jest bezwzględnie ważne, bo to materiał archiwalny, dokumentacyjny, wręcz źródłowy. Że bez tego opisywanie Zjawiska będzie tyleż trudne, co awykonalne. A że za opisywanie zabiera się coraz więcej osób, to warto tę machinę rozpędzać, ułatwiając dostęp do materiału opałowego, jakim ma szansę stać się ta właśnie bibliografia. Pozostaje żyć z nadzieją, że mimo wszystko materiałem opałowym w sensie metaforycznym jednak. I ja tę nadzieję mam, i z tej przyczyny odkrywam kolejne zabałaganione pokłady, które natychmiast chciałbym uporządkować, uzupełnić, sprecyzować, nie bacząc na czas, okoliczności i rozliczne obowiązki.

Kto jest tym „oskarżonym”? Oczywiście Jan Poprawa. Człowiek-instytucja. Człowiek-pasja. Samobieżna encyklopedia piosenki. Naczelnny.

Mógłbym obejrzeć Bonda. I pewnie mógłbym już teraz kliknąć w odtwarzaczu „open”, umieścić na tacce wybraną płytę DVD, a potem szybko nacisnąć „close”, ale... w tej chwili dużo większą przyjemność sprawia mi ułożenie w kilku wersach zestawu niskonakładowych świadectw odkrywania/dokumentowania/upowszechniania. A jeszcze większą – świadomość, że przede mną jeszcze wielka praca, żeby zasłużyć na owo Estreicherowe miano, bo wykaz ten jest bez wątpienia uświadczony rozlicznymi niedoskonałościami. Ale chętnie pracę tę podejmę i będę ją kontynuować, bo przeczuwam, że to może być dla kogoś ważne. Dziękuję Ci za to, Janie.

TYPOLOGIA WYDAWNICTW

Abstrahując od definicji zamieszczonych między innymi w specjalistycznej encyklopedii z zakresu wiedzy o książce³ tudzież dość popularnej encyklopedii muzyki⁴, w tej części bibliografii zostały zebrane i poddane klasyfikacji wydawnictwa, które zwyczajowo określa się mianem śpiewników. Są to jednak publikacje różnorodne, pośród których Czytelnik odnajdzie antologie, wydawnictwa nutowe, zbiorki tekstów i śpiewniki.

Wziąwszy pod uwagę zawartość, przeznaczenie, układ, cechy opracowania muzycznego i treści przedmiotowego materiału warto zauważyć, że:

- Antologie wydawane są najczęściej przez organizatorów przeglądów/festiwali/giełd piosenki i gromadzą możliwie szerokie spektrum utworów (zwykle tylko tekstów) wykonywa-

¹ Karol Estreicher (22 listopada 1827 w Krakowie – 30 września 1908 tamże), polski historyk literatury i teatru, krytyk literacki, bibliograf, wieloletni dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, nazywany „ojcem bibliografii polskiej”

² M. Binasiaak, *Bibliografia piosenki literackiej cz. I*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4, s. 484–491.

³ *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971

⁴ *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960.

nych na przestrzeni kolejnych edycji, prezentując różnicowanie gatunku, a także oryginalność autorów;

- Wydawnictwa nutowe dedykowane są odbiorcom posiadającym dobrą znajomość czytania nut i potrafiących korzystać z zapisów nutowych do celów artystycznych, naukowych czy edukacyjnych i zwykle – w kontekście interesującego nas gatunku, jakim jest piosenka – zawierają zapis fortepianowy, a także tekst zwykle umieszczony pod/nad nutami;

- Zbiorek tekstów to najczęściej spotykana i najpowszechniej występująca forma wydawnicza, niejednokrotnie zawierająca niezwiązane ze sobą teksty, które w określonych gremiach uznawane są za popularne i lubiane, a których linia melodyczna jest znana i nie zachodzi konieczność jej zamieszczania, niekiedy przy poszczególnych wersach zwrotek i refrenów podane są akordy dla wykonawców potrafiących grać na przykład na gitarze lub akordeonie;

- Paradoksalnie nieczęsto spotykanymi publikacjami są śpiewniki stanowiące w zasadzie połączenie wydawnictwa nutowego i zbioru tekstów, przy założeniu, że zapis nutowy ogranicza się do melodii (prymki) piosenki.

RODZAJE, ZAKRES I ZASIĘG OPRACOWANIA

Ze względu na cechy zarejestrowanego materiału niniejsza część bibliografii łączy typ wydawniczo-formalny, obejmujący publikacje ze względu na ich wydawnicze i formalne cechy, z typem treściowym, za pomocą którego rejestruje się wydawnictwa charakteryzujące się określoną treścią, w tym przypadku zawartością piosenek literackich (studenckich, „średka”, „z tekstem” *etc.*).

Bibliografia śpiewników, podobnie jak cała, powstająca na naszych oczach, bibliografia piosenki literackiej, ma zakres ograniczony, bowiem rejestruje publikacje dotyczące wyłącznie określonego gatunku piosenki.

Także zasięg terytorialny bibliografii ma ograniczony zakres obejmujący zasięgiem publikacje wydane wyłącznie na terenie Polski, jak również ograniczony zasięg językowy – do polskich autorów i języka polskiego. Opracowanie rejestruje wydawnictwa wydane w latach 1962–2014, w związku z czym nosi znamiona typowe dla bibliografii retrospektywnej. Ponieważ założeniem wykazu jest rejestrowanie wydawnictw związanych z określonym gatunkiem tak zwanej kultury studenckiej – piosenką, jest on także bibliografią o ograniczonym zasięgu formalnym.

Reasumując, niniejsze zestawienie jest bibliografią retrospektywną o ograniczonym zakresie oraz ograniczonych zasięgach: chronologicznym, językowym, formalnym i terytorialnym.

PODZIAŁ ZE WZGLĘDU NA ZAWARTOŚĆ, PRZEZNACZENIE I FUNKCJE

W poniższym zestawieniu można wyszczególnić publikacje:

- autorskie – zawierające piosenki zwykle jednego podmiotu wykonawczego, w których układ jest determinowany indywidualną koncepcją autora/-ów (lub redaktora/-ów publikacji), spełniające rolę prezentacji repertuaru i funkcję poznawczą;

- „festiwalowe”, wydane jako materiał dokumentujący przeglądy/festiwale/gielfy piosenki – skupiające utwory wykonywane zwykle w konkursach tychże, o układzie alfabetycznym lub – rzadziej – w kolejności prezentacji, mające na celu popularyzację nowych utworów w ramach gatunku;

- „rajdowe”, realizujące funkcję integrującą, stanowiące „pamięć zewnętrzną” i dedykowane uczestnikom różnych form uprawiania turystyki – najczęściej gromadzące piosenki w układzie tematycznym (na przykład studenckie, patriotyczne, marszowe, wojenne, wojskowe, harcerskie, biesiadne, ludowe, rewolucyjne, religijne, regionalne), dla ułatwienia zaopatrzone w praktyczne indeksy (na przykład alfabetycz-

ny spis piosenek, alfabetyczny spis pierwszych słów piosenek, alfabetyczny spis pierwszych słów refrenów).

Gwoli kronikarskiej precyzji spieszę dodać, że w niniejszym wykazie:

- Brakuje wydawnictw PTTK, których są setki, a może i tysiące, a których inwentaryzacja w chwili obecnej wydaje się tyleż konieczna, co niemożliwa;

- W zasadzie nie znajdzie tu Czytelnik śpiewników harcerskich, których także jest, jak niebezpiecznie przypuszczam, niezliczona liczba, a które – wydane w latach 1910–2010 – w sile 437 pozycji zostały zarejestrowane w znakomitej pracy magisterskiej im poświęconej⁵;

- Stosunkowo niewiele miejsca zajęły licznie obecne (kalkulacja na poziomie kilku ładnych setek), niezwykle ciekawe (choć edytorsko pozostawiające zwykle niemało do życzenia) i dramatycznie niskonakładowe (niekiedy nawet po kilkaset czy kilkadziesiąt egzemplarzy) publikacje stanowiące dorobek przeglądów/festiwali/gielfy piosenki, niejednokrotnie wydane staraniem studenckich klubów turystycznych, w niesłusznie minionych latach obowiązkowo obecnych w zasadzie w każdej szanującej się wyższej uczelni w Polsce; jako żywiciel nadziei pocieszającej pozwałam sobie wyrazić graniżące z pewnością przypuszczenie, że przy pomocy kilku wytrawnych zbieraczy i znawców tematu ów niedobór może (i winien) zostać uzupełniony w formie suplementu/aneksu/apendyksu w jednym z kolejnych numerów niniejszego periodyku.

Mając świadomość możliwie kompletnego ewidencjonowania wszelkich publikacji w ramach bibliografii piosenki literackiej, dodam, że kończąc ów artykuł, dostrzegam konieczność dokonania kwerendy w katalo-

gach ważniejszych dostępnych *via* internet bibliotekach.

PROWNIENCJA MATERIAŁU

Prezentowane publikacje zostały zarejestrowane w zasobach:

- Jana Poprawy z Krakowa,
- Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu,
- Ośrodka Kultury Biblioteki Polskiej Piosenki w Krakowie,
- własnych autora.

*

Zdając sobie sprawę, że gromadzenie cokolwiek może w niekontrolowany sposób doprowadzić do kolekcjonerstwa, które z zasady jest niezdrowe, w tym szczególnym miejscu kieruję do Wyżej Wymienionych wyrazy najwyższego uznania i słowa podziękowania za udostępnienie wykazów zbiorów gromadzonych od kilku (dziesiątek) lat. Wtrąć tylko, że niezdrowe nie dla ducha, a dla ciała raczej, bowiem coraz trudniej jest zbieraczom jednocześnie gromadzić literaturę i mieszkać we własnych czterech ścianach: w/na pudłach, pod/nad pudłami, tuż obok/o krok od pudeł (niepotrzebne skreślić lub nieujęte dopisać). A co, jeśli do tych niedogodności dołożyć jeszcze bezsporną alergogenność?

Kontynuując myśl o idei wspólnego budowania bibliografii, ponawiam prośbę do wszystkich zbieraczy, pasjonatów i autorów o przesyłanie informacji o wszelkich publikacjach poświęconych piosence literackiej na adres: marcin.binasiak@gmail.com.

*

⁵A. Lorańc, Edycje śpiewników harcerskich w latach 1910–2010, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Próchnickiej w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

WYKAZ ANTOLOGII, WYDAWNICTW NUTOWYCH, ZBIORÓW TEKSTÓW I ŚPIEWNIKÓW PIOSENKI LITERACKIEJ, JEJ KOMPOZYTORÓW I AUTORÓW

1. Adrjański Z., *Tadeusz Chyła i jego ballady*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
2. Adrjański Z., *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*, Oficyna Wydawnicza Volumen & Wydawnictwo Bellona, Warszawa 1997.
3. Aleksiewicz W. (red.), *Piosenki niedośpiewane*, OTO Kalambur, Wrocław 1976.
4. Antoszczyk B., Hesse H. (wyb.), *Ty mi wierzbo graj... Śpiewnik TUL*, Towarzystwo Uniwersytetów Ludowych, Warszawa 1995.
5. Bakal P., *Piosenki autorskie*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1982.
6. Bakal P., *Piosenki autorskie*, Studenckie Centrum Piosenki Turystycznej CKS UW „Hybrydy”, Warszawa [1980].
7. Bakal P., *Śpiewnik autorski*, Warszawa 2010.
8. Balicki R., Banach W. (red.), *„Stare Dobre Małżeństwo” 1984–1992 w czterech częściach*, Muzeum Miasta Ostrowa Wlkp., Młodzieżowe Centrum Kultury w Ostrowie Wlkp., Ostrów Wielkopolski [1992].
9. *Ballady. Współczesny kabaret literacki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962.
10. Bartkowski A., *Graj tango. Wiersze, ballady, piosenki*, Wydawnictwo Hi-Endpol, Warszawa 2014.
11. *Bazuna na bis, czyli Przeglądu krótki przegląd*, [Gdańsk] 2007.
12. *Bazuna. Śpiewnik jubileuszowy*, Gdańsk 2002.
13. Bellon W., *Niechaj zabrzmi Bukowina...*, Wrocław 1986.
14. *„Bez Jacka”. Śpiewnik autorski*, Studenckie Centrum Piosenki Turystycznej przy SKT „W Siną Dal” PTTK, [Łódź 1986].
15. Bień A., *Piosenki ze studenckiego teatru Kalambur na głos z fortepianem*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011.
16. Bodziony M., Jachyra P. (red.), *XXX Europejski Rajd Politechniki Krakowskiej*, Kraków 1992.
17. Borkowska B., Frąckowiak F., Kluj M., Kłos D., Paszyn K., Sikora D., *Włóczęga. Śpiewnik*, Studencki Klub Turystyczny WSP Zielona Góra „Osesek”, Akademicki Klub Turystyki Kajakowej „Belfegorek”, Zielona Góra [1984].
18. [Budzyńska A.], *Rozpalcie nowe słońca, Agata Budzyńska w piosenkach, listach, wywiadach, wspomnieniach*, Norbertinum, Lublin 1997.
19. Bugalski D., *83 piosenki, które pomogą ci dociągnąć do czterdziestki*, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co., Warszawa 2006.
20. Cichocki A. (wyb., opr.), *Sen znaleziony w lesie*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1998.
21. Cichy A., Roszkowiak K., Słoński Ł. (red.), *Śpiewnik. Hity opolskiego festiwalu i nie tylko*, Muzeum Polskiej Piosenki, Opole 2014.
22. Ciecieręga W., *Miniatury, wiersze, piosenki*, Itatis, Chorzów 2002.
23. Czajkowski L., *Piórkiem Oszołoma*, Wydawnictwo „Szaniec”, Warszawa 2001.
24. Czyżykiewicz M., *Piosenki*, Ośrodek Kultury Ochoty, Warszawa b.r.
25. Danek M., *Biały wiersz. Wiersze i piosenki*, b.m. 2004.
26. Danek M., Krok T., *Piosenki*, Krakowskie Wydawnictwo Akademickie ZSP „Alma Art”, Kraków [1990].
27. Daukszewicz K., *Byłoniebyło*, Wers, Olsztyn 2003.
28. Daukszewicz K., *Piosenki z życiorysem*, Wydawnictwo Orgelbrandów, Warszawa 1995.
29. Daukszewicz K., *Prawdziwki i zmyślaki*, Wydawnictwo Orgelbrandów, Warszawa 1996.
30. Długosz L., *Pewnego dnia, pewnego dnia...*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
31. Długosz L., *Śpiewnik ilustrowany*, Wrocław 1986.
32. [Duda J.P.], *XX Jubileuszowe Ogólnopolskie Spotkania Młodych Autorów i Kompozytorów „Smak 98” w Myśliborzu. Śpiewnik XX-lecia 1978–1998*, Wojewódzki Dom Kultury w Gorzowie Wlkp., Myślibórz 1998.
33. *„EKT Gdynia”. Śpiewnik przewlekłych smakoszy piwa*, Radom [1992].
34. *„EKT Gdynia”. Śpiewnik*, Agencja Artystyczna Paweł Komolibus, Kalisz 2000.
35. Faber W. (red.), *Balią przez H2O. Piosenki z teatrzyków studenckich na głos z gitarą*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
36. Fajfer M., Głuchowski H., Indyk M., Piotrowski M., Salamon J., Świątek K., Wiater P., Wojniłko J., *Ech muzyka, muzyka... Śpiewnik piosenki studenckiej*, Kraków 1983.
37. *Festiwal Piosenki Turystycznej „Ukleja”*, Śpiewnik, Giżycko [1996].
38. Frelik K. (red.), *Jacek Musiatowicz. Gdybym kochać Cię potrafił*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 2002.
39. Garczarek A., *Ballady dla bliskich i dalekich*, Wydawnictwo im. Konstytucji 3 Maja, Warszawa 1981.
40. Garczarek A., *Spoko spoko*, Agencja Reklamowa Blik, Warszawa 1991.
41. Gebhard Z., *Piosenki*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Wrocław 1989.
42. Gintrowski P., Kaczmarek J., Łapiński Z., *Muzeum. Śpiewnik*, Oficyna Wydawnicza i Fonograficzna Pomaton, Warszawa 1991.
43. Gintrowski P. & Kaczmarek J., *Mury. Śpiewnik*, Oficyna Wydawnicza i Fonograficzna Pomaton, Warszawa 1990.
44. Głuchowski H., Piotrowski M., Salamon J., Świątek K., Wachałowicz A., Wiater P., Wojniłko J., *Ech muzyka, muzyka... Śpiewnik piosenki studenckiej*, Kraków 1981.
45. Grechuta M., *Krajobraz pełen nadziei*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1990.
46. Grechuta M., *Na serca dni*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1991.
47. Grechuta M., *Sztandary*, Oficyna Pod Baranami, Kraków 1988.
48. Grochowina A. (red.), *Edward Stachura, Włodzimierz Wysocki, Leonard Cohen. Piosenki*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.
49. Grunwald A. (wyb.), *Antologia polskiej poezji śpiewanej*, Wydawnictwo Siedmióróg, Wrocław 2003.
50. *Hej w góry, w góry. Piosenki o górach i włóczędze. Śpiewnik studencki*, Wrocław 1991.
51. Hempel W. (red.), *Śpiewnik turystyczny*, cz. 1–2, Łódź 1971.
52. [Herbert Z. i in.], *Poezja śpiewana*, Wydawnictwo DJ, Gdańsk b.r.
53. Idzik D., Słaska M. (red.), *Ile dziewczyn się marnuje. Piosenki do tekstów Jana Pietrzaka na głos z fortepianem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
54. *IX Kiermasz Piosenki Studenckiej*, Warszawa 1969.
55. *J. Kaczmarek. Wiersze*, Niezależne Zrzeszenie Studentów Akademii Medycznej, [1981].
56. Jabłońska B., Jaroszczak A., Jarząbek J., Kaźmierski K., Kluska T., Świerczyński J., *Studenckie Koło Przewodników Beskidzkich w Łodzi 1981–1991*, Łódź [1991].
57. *Jacek Kaczmarek*, Agencja Artystyczna ALBA, Opole 1990.
58. Jakubicki J., Kuna E. (wyb.), *Śpiewnik studencki*, AKT Maluch, RU SZSP PW, RU SZSP SGGW, Zarząd Stołeczny SZSP, BPiT „Almatur”, Warszawa [1977].
59. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Andrzej Garczarek*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 1999.
60. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Andrzej Poniedziałki*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 1999.
61. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Andrzej Sikorowski*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 1999.

- Styl, Warszawa 1999.
62. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Jacek Kaczmarski*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 2000.
 63. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Jacek Kleyff*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 2000.
 64. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Jonasz Kofta*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 2001.
 65. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Leszek Wójtowicz*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 2001.
 66. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Maciej Zembaty: Piosenki z trumienki*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 2002.
 67. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Mirosław Czyżykiewicz*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 1999.
 68. Jaształ-Kowalska E. (red.), *Tomasz Szwed*, seria Biblioteka Bardów, Twój Styl, Warszawa 2000.
 69. Jaworska K. (red.), *Zygmunt Konieczny: Taki pejzaż, Karuzela z madonnami, Czarne anioły*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
 70. Juszczyszyn W., „*Wolna Grupa Bukowina*”. *Śpiewnik źródłowy w opracowaniu...*, [z płytą CD], Wydawnictwo HIT, [Wrocław] 2007.
 71. Kaczmarek Jan, *Kurna chata... Wiersze, piosenki, piosneczki*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1999.
 72. Kaczmarski J. (wyb.), *Krzyk*, Oficyna Wydawnicza i Fonograficzna Pomaton S-ka z o.o., Warszawa 1991.
 73. Kaczmarski J., *Antologia poezji*, Demart S.A., Warszawa 2012.
 74. Kaczmarski J., *Rozbite oddziały. Wiersze i piosenki 1985–1988*, Les Editions Noir sur Blanc, Montricher (Suisse) 1988.
 75. Kaczmarski J., *Śpiewał, że blisko już świt*, Wrocławskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław 1990.
 76. Kadłubski E., *Studencki zbiór piosenek turystycznych BAZUNA*, t. I, Gdańsk 1977.
 77. Kadłubski E., *Studencki zbiór piosenek turystycznych BAZUNA*, t. II, Gdańsk 1989.
 78. Kaniowa M. (red.), *Jacek Cygan. Drobiazgi liryczne*, Oficyna Literacka, Kraków 1995
 79. Kapusta K., Jędrzejewski B. (red.), *Buty całkiem przemoczone*, Rada Osiedla PŁ, Łódź 1981.
 80. Kasprzycki R., *Piosenki i nie*, [z płytą CD], Radio Kraków, Kraków 2007.
 81. Kiełb O., *Stare Dobre Małżeństwo, czyli jak to się robi*, [z płytą CD], Dalmafon Plus, Łódź 2000.
 82. Klatka Z. (opr.), *Śpiewajmy aż do rana...*, Polskie Stowarzyszenie Prasy Lokalnej z siedzibą w Tarnowie, [Tarnów] 1998.
 83. Klott K. (red. naczk.), *Śpiewnik jubileuszowy. Bazuna 2012. 40 lat. Przegląd na szlaku...*, Stowarzyszenie Absolwentów Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2012.
 84. Kofta J. (wyb., opr.), *Jonasz Kofta. Moja paranoja*, Wydawnictwo ROK Corporation S.A., Warszawa 1992.
 85. Kofta J., *Co to jest miłość*, OTO Kalambur, Wrocław 1991.
 86. Kofta J., *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane. Tom I*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.
 87. Kofta J., *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane. Tom II*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.
 88. Kofta J., *Dolina tysięcy brzuchów. Zebrane utwory sceniczne i satyryczne. Tom I*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.
 89. Kofta J., *Na wszystkich dworcach świata*, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 1989.
 90. Kofta J., *Pamiętajcie o ogrodach*, Czytelnik, Warszawa 1991.
 91. Kofta J., *Wiersze*, Wydawnictwo „C & T” Editions, Toruń 1994.
 92. Kołakowski S., *Śpiewnik „Bez znieczulenia”*. Teksty nowe, Stefan Kołakowski, Lubin 1992.
 93. Kołodziejczyk J., *Na Roztocze...*, Wydawnictwo „Aksjomat”, Toruń 2010.
 94. Kondrak J., *Piosenki*, b.m., b.r.

95. Konieczny Z., Wiśniewski M., Wiśniewski S. (opr.), *Pocałunki*, Marcus, Kraków 1995.
96. Konieczny Z., Wiśniewski M., Wiśniewski S. (red., opr.), *Ta nasza młodość*, Marcus, Kraków [1999].
97. Kopeć T., „*Wolna Grupa Bukowina*”, *Bukowina. Śpiewnik*, [wyd. I, na zszywkę], Oficyna Wydawnicza i Fonograficzna Pomaton S-ka z o.o., Warszawa 1991.
98. Kopeć T., „*Wolna Grupa Bukowina*”, *Bukowina. Śpiewnik*, [wyd. II, klejone], Oficyna Wydawnicza i Fonograficzna Pomaton S-ka z o.o., Warszawa 1991.
99. Kopeć T., „*Wolna Grupa Bukowina*”, *Bukowina. Śpiewnik*, Kompania Muzyczna Pomaton EMI i Wydawnictwo S.R., Warszawa 1995.
100. Krajewski S., Wiśniewski M., Wiśniewski S. (opr.), *Dozwolone od lat osiemnastu*, Marcus, Kraków 1994.
101. Krajewski S., Wiśniewski M., Wiśniewski S. (opr.), *Przemija uroda w nas*, Marcus, Kraków 1996.
102. *Krzyk. Piosenki Jacka Kaczmarskiego (śpiewnik)*, Szczecińska Oficyna Solidarność, Szczecin 1989.
103. Książek Z., Szmyd L., *Piosneczki*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1992.
104. Kulikowska I. (red.), *Jak szczęście pomnożyć. 20 piosenek estradowych na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa [1977].
105. Lisowiec J. (opr.), *Ropenaliowy śpiewnik okolicznościowy turystycznopodobny*, b.m. 1984.
106. Lubart-Krzysica J. (red.), *Przychodzimy-odchodzimy. „Piwnica pod Baranami” – piosenki sprzed lat*, Kraków 1990.
107. Lubart-Krzysica Jacek (red.), „*Piwnica Pod Baranami*”. *Przychodzimy odchodzimy*, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2000 (wydanie drugie).
108. Łepkowska T. (opr.), *Zupełnie jak w piosence... Kompozycje estradowe* [teksty: J. Abramow, A. Jarecki, A. Osiecka], Wydawnictwo Związkowe CRZZ, Warszawa 1966.
109. Łojko J. (wyb.), *Studencka Piosenka Kabaretowa*, wyd. powielane, Ośrodek Kultury Studenckiej „Odnowa”, Poznań b.r.
110. Majewski J., (wyb., opr.), *Jacek Kaczmarski. Encore, jeszcze raz, encore... Piosenki z lat 74–95*, Scutum, [Warszawa] 1999.
111. Majewski J., (wyb., opr.), *Jacek Kaczmarski. Pejzaż z szubienicą. Piosenki z lat 74–95, część II*, Scutum, [Warszawa] 1999,
112. Mizgalski K., Sośnicki J., Widomska S. (opr.), *20 lat Akademickiego Klubu Turystycznego Akademii Rolniczej*, Akademia Rolnicza we Wrocławiu, Wrocław 1984.
113. Młynarski W., *Dziewczynny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
114. Młynarski W., *Miłe panie i panowie bardzo mili*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1995.
115. Młynarski W., *Róbmy swoje*, Iskry, Warszawa 1985.
116. Młynarski W., *W co się bawić?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
117. Moczulski L.A., *Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 2013.
118. Mucha S., *Wiersze i piosenki*, Biuro Promocji i Mediów FILMAR, Warszawa 2000.
119. Muracki A., *Wiersze i piosenki*, Książnica Pruszkowska im. Henryka Sienkiewicza, Pruszków 2013.
120. Musiatowicz J., *Wiersze*, [Agencja SDM], Warszawa 1998.
121. *Na kolejowym szlaku*, Studenckie Centrum Piosenki Turystycznej, [Gorzów Wlkp. 1981].
122. *Nasza piosenka. Studencki śpiewnik turystyczny*, SZSP, BPiT „Almatur”, Warszawa 1972, 1973, 1974.
123. *Od ragazzy do ragazzy. Piosenki Jacka Zwoźniaka*, Absonic, Wrocław 1993.
124. *Ogólnopolski Przegląd Piosenki Turystycznej*

- nej WŁÓCZĘGA, Zielona Góra 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988.
125. *Ogólnopolski Studencki Przegląd Piosenki Turystycznej YAPA*, Łódź 1975, 1977, 1983, 1984, 1985, [1986].
126. *Ogólnopolski Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej BAZUNA*, Gdańsk 1972 (Jesienny Ogólnopolski Studencki Przegląd Piosenki Turystycznej), Rzucew 1978, Malbork 1979, Sopot 1981, Gołun 1982, Gołun 1983, Wdzydze Kiszewskie 1985, Wejherowo 1990, Gdańsk-Sobieszewo 1992, Wejherowo 1993, Gdynia 1995, Gdańsk-Sobieszewo 1999, Wejherowo 1998, Wejherowo 1999, Gdynia 2000, Gniew 2001, Tczew 2003, Lubań 2004, Elbląg 2006, Elbląg 2007, Wejherowo 2008, Lubań 2009.
127. Orkisz P., *Piosenki Pawła Orkisz i grupy „Passs”*, Kraków 1984.
128. Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie, tom 1*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
129. Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie, tom 2*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
130. Owczarek S., Kobalczyk G., Dudek M., Owczarek E., Pohihiełko E., Ciećwierz A., *SKT Plazik. X lat YAPY*, Łódź [1984].
131. Ozga A., *Bardzo smutne piosenki. Do Arkadii*, Teatr Szwedzka 2/4, Warszawa 1993.
132. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. T. I – muzyka Adama Sławińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2004.
133. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. STS i nie tylko. T. II – muzyka Jarosława Abramowa–Neverlego, Marka Lusztiga, Edwarda Pałlasza, Zbigniewa Rudzińskiego, Wojciecha Solarza, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnic-
- two Muzyczne, Warszawa–Kraków 2005
134. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Apetyt na życie. T. III – muzyka Przemysława Gintrowskiego, Macieja Małeckiego, Jerzego Satanowskiego, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2005.
135. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Strofy o miłości. T. IV – muzyka Seweryna Krajewskiego, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2006.
136. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Rock and roll. T. V – muzyka Seweryna Krajewskiego, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2006.
137. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Rock and roll. T. VI – muzyka i opracowanie Andrzeja Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2006.
138. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Krakowskie anioły. T. VII – muzyka Marka Grechuty, Zygmunta Koniecznego, Ewy Korneckiej, Grzegorza Turnaua, Andrzeja Zaryckiego, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2007.
139. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Małgośka. T. VIII – muzyka Katarzyny Gaertner, Jacka Mikuły, Jana Pietrzaka, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2007.

140. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Zielono mi. T. IX – muzyka Krzysztofa Komedy Trzcńskiego, Andrzeja Kurylewicza, Jerzego Dudusia Matuszkiewicza, Wandy Warskiej, Jana Ptaszyna Wróblewskiego, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2008.
141. Passent A., Borkowski J. (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej. Dawne zabawne. T. X – muzyka różnych kompozytorów, opracowanie Wojciecha Zielińskiego*, Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2009.
142. Paupa P., Mordal P. (wyb.), *Śpiewnik turystyczny*, PTTK Oddział w Szamotułach, Szamotuły 2003.
143. Pawlak A. (red.), *Jacek Kaczmarski, Tunel*, [z płytą CD], Tower Press, Gdańsk 2004.
144. Piasecki Z. ks. [red.], *Spotkanie turystyczne z gitarą*, Instytut Prymasowski Ślubów Narodu, Warszawa 1989.
145. *Pieśni i hymny „Piwnicy pod Baranami”*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006.
146. *Piosenki sprzed lat*, Akademicki Klub Sportowy [Turystyczny] „Gronie”, Oddział BPiT ZSP „Almatur”, Studencka Spółdzielnia Pracy „Alma-Service” w Katowicach, Katowice 1986.
147. *Piosenki. Jacek Zwoźniak*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1979.
148. *Piosenki-laureatki 12. Ogólnopolskiej Turystycznej Gieldy Piosenki Studenckiej*, cz. 1–2, Szklarska Poręba 1979.
149. Platte M., *Dusze mgieł. Wybór wierszy i piosenek*, Stowarzyszenie Autorów Polskich, Olsztyn 2003.
150. Platte M., *Jedynie co mam... czyli pięć lat współpracy z Czerwonym Tulipaniem*, Firma Promocyjno-Wydawnicza Platte, Olsztyn 1993.
151. *Po Beskidzie z jajem*, Studenckie Koło Przewodników Beskidzkich, Warszawa 1984.
152. Poniedziałki A., *Piosenki to...*, Wydawnictwo Jednocześnie, b.m. 2014.
153. Poprawa J (red.), *My róbmy swoje... Antologia piosenek śpiewanych podczas Studenckich Festiwali Piosenki w Krakowie w latach 1962–1983*, Kraków 1984.
154. Powroźniak J. (opr.), *Piosenki z poddąsza na głos i gitarę*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.
155. Przybora J., *Dzieła (niemal) wszystkie. Tom 2*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.
156. Reiser J., Pampuch M. (opr.), *Jaworzyna. Piosenki zespołu „Browar Żywiec”, cz. 2*, Kraków 1989.
157. Sapińska D. (opr. red.), *Jeremi Przybora: Piosenki, które śpiewali inni*, seria Poeta–Pieśniarz, t. 12, OTO Kalambur, Wrocław 1990.
158. Sapińska D. (opr. red.), *Jeremi Przybora: Piosenki, które śpiewałem sam lub z Przyjacielem*, seria Poeta–Pieśniarz, t. 11, OTO Kalambur, Wrocław 1990.
159. Sapińska D. (opr. red.), *Jonasz Kofta: Co to jest miłość*, seria Poeta–Pieśniarz, t. 13, OTO Kalambur, Wrocław 1991.
160. Sarnecki G. (opr.), *Śpiewnik Wolnego Stowarzyszenia Wędrujących i Wesoło Śpiewających Krasnoludków im. Koszałka Opałka*, Wrocław [1982].
161. Sarnecki G., *Śpiewnik turystyczny Wolnego Stowarzyszenia Wędrujących i Wesoło Śpiewających Krasnoludków im. Koszałka Opałka „A niebo nad nami...”*, Wrocław [1982].
162. Schab M., *Śpiewnik dla ciebie*, Wałcz 1991.
163. Sikorowski A., *Lecz póki co żyjemy*, Kraków 1990.
164. Sikorowski A., Wiśniewski M., Wiśniewski S. (opr.), *Nie przenoście nam stolicy do Krakowa*, Marcus, Kraków 1994.
165. Siwczak W. (opr. red.), *Śpiewnik turystyczny*, Studencka Spółdzielnia Pracy

- „Alma-Service”, Katowice [1985].
166. SKT OSESEK, *Śpiewnik*, Zielona Góra [1984].
167. SKT PG „FIFY”. *Zbiór piosenek turystycznych*, Gnień 1977.
168. SKT Płazik PŁ. *Śpiewnik turystyczny*, 1971 cz. 1–2, Łódź [1972].
169. *Spotkania śpiewających poetów. Edycja I*, OKS Od Nowa, Poznań 1977.
170. Spólnik K., *Śpiewnik Katarzyny Spólnik*, Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Kraków 1990.
171. Stachura E., *Piosenki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
172. Stachura E., *Piosenki*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1986.
173. „*Stare Dobre Małżeństwo*”, „*Czarny blues o czwartej nad ranem*”, Agencja Artystyczna EMES, Łódź 1992.
174. „*Stare Dobre Małżeństwo*”, Agencja Artystyczna ALBA, Opole 1990.
175. „*Stare Dobre Małżeństwo*”. *Antologia*, Dalmafon Plus, Łódź 1999.
176. Stępnia-Wilk B., Danczewicz M., Kudas S.L., Muzolf D., Eckhard de Eckenfeld S., *Grupa Apokryficzna*, Wydawnictwo DjaF, Kraków 2004.
177. Stolarczyk J. (opr. red.), *Andrzej Garczarek: Krowie ciepło*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 4, Wrocław 1985.
178. Stolarczyk J. (opr. red.), *Andrzej Poniedziałki: Chyba już można...*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 3, OTO Kalambur, Wrocław 1984.
179. Stolarczyk J. (opr. red.), *Jacek Kleyff: Piosenki z lat 1967–1980*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 10, OTO Kalambur, Wrocław 1989.
180. Stolarczyk J. (opr. red.), *Leszek Długosz: Śpiewnik ilustrowany*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 1, OTO Kalambur, Wrocław 1984.
181. Stolarczyk J. (opr. red.), *Maciej Zembaty: Mój Cohen*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 9, OTO Kalambur, Wrocław 1988.
182. Stolarczyk J. (opr. red.), *Marek Grechuta: Będziesz się uśmiechać*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 2, OTO Kalambur, Wrocław 1985.
183. Stolarczyk J. (opr. red.), *Roman Kołakowski: Piosenki ocenzone*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 6, OTO Kalambur, Wrocław 1986.
184. Stolarczyk J. (opr. red.), *Wojciech Bellon: Niechaj zabrzmi Bukowina...*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 5, OTO Kalambur, Wrocław 1986.
185. *Studencki śpiewnik turystyczny. Śpiewnik XII Ogólnopolskiego Rajdu Studenckiego [RO ZSP i O/M PTTK Katowice] w Beskidach*, Węgierska Górka 1968.
186. *Studenckie Koło Przewodników Beskidzkiej w Łodzi 1981–1991*, Łódź [1991].
187. Szwed T., ... *jabłko od jabłoni. Wybór wierszy rodzinnych*, Agencja Wydawniczo-Handlowa PASJA, Warszawa b.r.
188. Śliwa J., *Leszek Kopeć – śpiewnik autorski*, Kraków 1990.
189. Śliwa J., *Zielona nadzieja. Śpiewnik Katarzyny Spólnik*, Krąg Białej Podkładki im. Aleksandra Kamińskiego działający przy Krakowskiej Chorągwi ZHP, Kraków 1989.
190. Śmigielski W. (opr. red.), *Andrzej Sikorowski: Moje piosenki*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 7, Wrocław 1987.
191. Śmigielski W. (opr. red.), *Wojciech Młynarski: Jeszcze w zielone gramy*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 8, OTO Kalambur, Wrocław 1988.
192. Śmigielski W. (opr. red.), *Wojciech Młynarski: Jeszcze w zielone gramy*, seria Poeta-Pieśniarz, t. 8, [wyd. 2], OTO Kalambur, Wrocław 1989.
193. *Śpiewnik Akademickiego Klubu Turystycznego „WATRA”*, Gliwice 1969.
194. *Śpiewnik AKT „WATRA”*, Gliwice [1984].
195. *Śpiewnik turystyczny YAPA*, Łódź [1981].
196. *Śpiewnik turystyczny*, [SKT PŁ „Płazik”], Łódź [1978].
197. Tercz M., *Pomóż mi*, Agencja Inter Alia, Kielce 1992.

198. Tomasz Olszewski, *Zapiski z podróży*, Wydawnictwo „C & T”, Toruń 1991.
199. Tomczak G., *Ja to mam szczęście*, Wydawnictwo „C & T”, Toruń 1992.
200. Trawki A. i J., *I koń by też zaśpiewał*, Katowice [1983].
201. Turmau G., *Piosenki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999
202. Warchał A., *Teksty z Piwnicy pod Baranami oraz inne*, Kraków 2000.
203. Wiśniewski M., Wiśniewski S. (red.), *Taki pejzaż. Piosenki Zygmunta Koniecznego*, Marcus, Kraków b.r.
204. Wojsław Katarzyna (wyb., opr.), *Śpiewnik. Największe polskie hity wszech czasów*, Przedsiębiorstwo Wydawniczo-Handlowe „Arti”, Ożarów Mazowiecki 2014.
205. „*Wolna Grupa Bukowina*”, [Wrocław] b.r.
206. „*Wolna Grupa Bukowina*”, „AYA” s.c., Wrocław 1992.
207. Zgorzelski B. (red.), *YAPA 1974–2005. Śpiewnik jubileuszowy*, Łódź 2005.
208. Zgorzelski B. (red.), *YAPA 2004. Magazyn festiwalowy*, [z płytą CD], Łódź 2004.
209. ZHP, Komenda Krakowskiej Chorągwi im. Tadeusza Kościuszki, Wydział Propagandy i Kultury, *Piosenki Andrzeja Mroza*, Kraków 1973.
210. Zychowicz Sz., *Listy do Joanny*, Kraków 1998.

BIBLIOGRAFIA

Binasiak M., *Bibliografia piosenki literackiej cz. I, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2016, nr 4. Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971.

Lorańc A., *Edycje śpiewników harcerskich w latach 1910–2010, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Próchnickiej w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010. Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960.

Andrzej Pacuła

PIOSENKA I KULTURA PIOSENKI W „STUDENCIE”

(BIBLIOGRAFIA ZAWARTOŚCI ZA LATA 1967–1981)

„Student” – pismo społeczno-kulturalne środowiska studenckiego wydawane w latach 1967–1981 w Krakowie, najpierw pod egidą Zrzeszenia Studentów Polskich, a od roku 1973 – Socjalistycznego Zrzeszenia Studentów Polskich; najpierw jako miesięcznik, a od roku 1971 jako dwutygodnik. Pismo i skupione wokół niego środowisko dziennikarzy, publicystów, poetów, krytyków, myślicieli i współpracowników z różnych dziedzin nauk uniwersyteckich i politechnicznych stanowiło w latach 60. i 70. jeden z najważniejszych ośrodków krytycznego namysłu nad „kulturą studencką” i kulturą w ogóle, w ówczesnych warunkach politycznych, społecznych i ekonomicznych. Poczesne miejsce zajmowała na łamach pisma piosenka, zarówno ta zwana studencką, w jej najróżniejszych odmianach (poetyckiej, kabaretowej, autorskiej, turystycznej, itd., itp.) jak i ta zwana popularną, komercyjną, estradową. Recenzenci i reporterzy „Studenta” byli obecni na najważniejszych festiwalach (i konkursach) środowiska studenckiego – jak Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich (później: Festiwal Piosenki Studenckiej) i środowiska estradowego – jak Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu i Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie.

Bibliografia zawartości „Studenta” skupia się na dwóch obszarach tematycznych: 1 – twórcy i wykonawcy piosenki, 2 – festiwale i konkursy piosenkarские.

TWÓRCY I WYKONAWCY PIOSENKI

1969

1. „**Idole i debile**”, Jan Krzysztof Mroziwicz (list do redakcji), nr 4, kwiecień; satyryczny felieton na temat filmu dokumentalnego o Czesławie Niemenie – *Sukces* w reż. M. Piwowskiego i publicznych debat z udziałem przeciwników i zwolenników Czesława Niemena; *Oceny filmu „Sukces” są egzemplifikacjami dwu zwalczających się teorii: według pierwszej – Czesław Wydrzycki jest człowiekiem o mądrości wiekowego dębu, wedle innej – niemądrym i niedoświadczonym, zgoła żółtodziobem (żeby nie wyrazić się dosadniej) [...] według pierwszej – piszącym doskonale melodie i teksty do piosenek; według drugiej osobnikiem komponującym dyletanckie melodie i grafomańskie teksty.*
2. „**Co nam zostało z tych lat... dwudziestu pięciu?**”, Jan Poprawa, nr 7–8, 22.07.; analiza dokonania twórców muzyki estradowej, ze szczególnym uwzględnieniem piosenki,

w latach 1945–1969 (w tym jazz i muzyka młodzieżowa).

3. „**W muzycznym podziemiu**”, Marek Jackowski, nr 9–10, październik; syntetyczne omówienie najważniejszych zjawisk muzyki młodzieżowej w USA i w Europie, poza Polską, w drugiej połowie lat 60; „*The Underground Movement*” obejmuje cały zachodni świat. Czy jednak ci, którzy rzeczywiście mają coś do powiedzenia, są wystarczająco silni, aby przetrwać dłużej niż moda, czy nie utoną w morzu przygodnych i fałszywych wyznawców, przylepiających sobie etykietkę „underground?” (Notabene: Marek Jackowski, założyciel i lider muzyczny zespołu „Maanam”).

1970

4. „**Dziewczyna z kabaretu «Pod Szmackiem»**”; rozmowa z Bożeną Gajdą (studentką II roku prawa, UMK, Toruń), laureatką II nagrody na IX Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie. Notował: „M. Tobiasz”, pseud. (Edward Chudziński).
5. „**Balią przez hadwao**”, Adam Augustyn, nr 7–8, sierpień; recenzja antologii piosenek teatrzyków studenckich (wraz z opracowaniem na głos i gitarę przez Jerzego Powroźniaka), pod red. Wincentego Fabera, wyd.: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.

1972

6. „**Ptasi chór**” (felieton), Jan Poprawa, nr 2/3 15.01.; krytyczna analiza piosenek prezentowanych podczas eliminacji do Festiwalu Piosenkarzy Studenckich; przykłady grafomanii i tekstów kompletnie oderwanych od rzeczywistości, a nie tworzących osobne wartości estetyczne; przykład pozytywny: *Dobre wychowanie* – program kabaretu Salon Niezależnych i teksty Marcina Wolskiego – *pierwsza od lat próba młodego człowieka, którego interesuje kształt i definicja jego czasu i jego pokolenia.*
7. „**Zawody o «Złoty Antafelek»**”, Jan Poprawa, nr 13, 19.06.; recenzja i relacja z konkursu

studenckich zespołów muzyki młodzieżowej o „Złoty Antafelek”, Olsztyn (maj); *Owszem, zdarzały się produkcje zupełnie sprawne warsztatowo, zdarzały się też występy znamionujące szczerą talent. Niemniej przy wszystkich, jakże mizernych komplementach – dała się zauważyć ogromna przepaść między tym, co przedstawiali reprezentanci studenckiej „muzyki rozrywkowej”, a tym, co decyduje o uznaniu efektu jakiejś działalności twórczej za sztukę.*

1973

8. „**Jakim sposobem**”, Jan Poprawa, nr 25, 13.12.; felietonowe i krytyczne rozważania na temat rockowej „operzy” *Naga* (Niebiesko-Czarni) oraz kondycji polskiej muzyki młodzieżowej; *Profesor Aleksander Bardini stwierdził niedawno, że w rozrywce młodość przestała być stanem, a stała się zawodem. Zawodem piekielnie trudnym. O tym, jak trudny jest zawód młodzieżowego, a więc młodego idola, przekonuje choćby obserwacja wszystkich bez wyjątku polskich grup uprawiających tzw. „muzykę młodzieżową”. Przecież od wielu lat nie pokazał się na profesjonalnej estradzie [...] żaden młody zespół.*

1974

9. „**Wszystko o rozrywce**”, J.P. (Jan Poprawa), nr 2, 24.02.; artykuł programowy nowej rubryki redakcyjnej poświęconej analizie kultury masowej, rozrywki telewizyjnej i festiwalu piosenkarских; *Piosenka staje się w Polsce, przynajmniej kilka razy w roku najpopularniejszym tematem, nad którym biadają najzręczniejsi – choć nie zawsze najlepiej zorientowani – rycerze pióra... Czy znaczy to jednak, że nie warto poruszać tematu tak eksploatowanego? Na pewno nie, tym bardziej, że mimo częstej obecności na łamach prasy polskiej – rodzima piosenka nie doczekała się wcale nie tylko poważniejszego potraktowania, lecz nawet obnażenia niektórych swych słabości i uroków.*
10. „**Jaka powinna być piosenka?**” J.P. (Jan

Poprawa), nr 7, 4.04.; relacja ze spotkania twórców kultury estradowej, w tym twórców piosenki (m.in. W. Dymny, J. Kofta) z kierownictwem organizacji młodzieżowych (m.in. S. Ciosek) oraz rozważania na temat roli i znaczenia muzyki młodzieżowej, piosenki popularnej czy piosenki literackiej (artystycznej); *Spotkanie zorganizowane przez Radę Główną Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej [...] było pierwszą bodaj w takim gronie próbą refleksji nad stanem i funkcją twórczości piosenki w naszym kraju.*

11. „Piosenki Brassensa”, tł. Edward Stachura, wstęp: Józef Opalski, nr 11, 30.05.; teksty piosenek, m.in.: *Marionietta, Piosenka dla Owerliaka i Parasol*; ze wstępu: *Brassens przywraca wiarę w możliwość istnienia piosenki poetyckiej, bowiem w naszych czasach rezygnacja z kostiumu, orkiestry, aparatury nagłaśniającej, bogatej wystawy, światła, podawanie piosenki w sposób ascetycznie prosty, grozi wielkim ryzykiem. Ale Brassens zwycięża – wielki pieśniarz, żywy dowód na niesłabnącą siłę słowa poetyckiego.*

12. „Nowe lektury”, Jan Poprawa, nr 12, 13.06.; omówienie pierwszej w historii naszej kultury książki o Czesławie Niemenie pióra Wacława Panka, wydanej nakładem – *sic!* – Domu Kultury w Brzegu (Wrocławskie).

13. „Salon Niezależnych”, Jan Poprawa, nr 16, 15.08.; historia i charakterystyka programów kabaretu oraz jego twórców; *Jakie miejsce zajmuje „Salon Niezależnych” we współczesnym ruchu satyrycznym i kabaretowym? Nie będzie przesady w stwierdzeniu, iż jest to rola pionierów i mistrzów.*

14. „Gdyby kabel przemówił”, Jan Poprawa, nr 19–20, 3.10.; w felietonowym stylu rozważania o jakości pracy akustyków estradowych i jakości sprzętu nagłaśniającego oraz ich wpływie na jakość przekazu prezentacji piosenki.

1975

15. „Tey”, Jan Poprawa, nr 2, 23.01.; historia i charakterystyka kabaretu, jego głównych

twórców oraz programów z lat 1972–1976.

16. „Bułat Okudźawa – piosenki z «Wodewilu z myszką»”, w przekł. Witolda Dąbrowskiego, nr 10, 15.05.; teksty piosenek, m.in.: *Piosenka Potapa, Marsz żandarmski, Chór grozy i oburzenia, Piosenka zdemaskowanego Szypowa, Tango Szypowa* i in.

17. „Nie mam żalu do świata...”, z Czesławem Niemenem rozmawia Waclaw Krupiński, nr 21, 16.10.; Czesław Niemen odpowiada na pytanie o swoje związki z zachodnioeuropejskimi wytwórniami płytowymi; *Żeby wejść w nasz wypadek na rynki zachodnie – trzeba tam stale siedzieć. A na to nie mam ochoty, nie chcę też wykonywać repertuaru narzuconego. Tak bardzo mi na sławie nie zależy. Sława w tym kontekście brzmi śmiesznie. To atut dla ludzi o kompleksach Napoleonów...*

1976

18. „Jestem cały...”, z Leszkiem Długoszem rozmawia Jan Poprawa, nr 26, 23.12.; Leszek Długosz: [...] *nie ma tematów do wiersza i tematów do piosenki. Staram się tylko, by w piosenkach wszystko, co mam do powiedzenia, było bardziej komunikatywne. Nie uproszczone, komunikatywne. Inaczej deprecjonuje się wagę słowa, przychodzi wata, służąca do owijania linii melodycznej. Tak zwane „słowa”. A ja mam ochotę śpiewać o znaczeniach.*

1977

19. „Demarczyk w Olimpii”, Bruno Koper, nr 6, 8.03.; korespondencja z Paryża z relacją z kolejnego, triumfalnego występu p. Demarczyk w Olimpii; opis „praw” rządzących zachodnim rynkiem płytowym, odpowiedź na pytanie, dlaczego Bruno Caquatrix, francuski producent muzyczny i przyjaciel Ewy Demarczyk nie zadbał o właściwą reklamę i PR artystki, której mistrzostwo autor zestawia z mizerią europejskich „gwiazdeczek” o niewielkiej wartości artystycznej, za to dających szybkie i tanie dochody bossom rynku muzycznego:

Podejrzewam nie tyle sklerozę wyobraźni, ale zagmatwane i zastygłe komplikacje natury handlowej. W pewnym, bardzo ważnym stopniu Demarczyk jest zagrożeniem dla wygodnego (w swojej nieprzyzwoitej nonszalancji) galanteryjnego świata „variétés” piosenkarstwa francuskiego. Niecodzienny talent polskiej piosenkarki sprawia na tym towarzystwie wzajemnej adoracji wrażenie słonia wchodzącego do sklepu z porcelaną; mistrzostwo Ewy Demarczyk bezlitośnie dewaloryzuje komercyjne zalety rodzinnych „vedettes”, ośmiesza wylakierowany i sztucznie utrzymywany przez wytwórnie płytowe „hit-parade”.

20. „Piosenki Andrzeja Sikorowskiego”, wstęp: Jan Poprawa, nr 9, 5.05.; teksty piosenek: *Miasto, Podróż*, *** *Gdy mnie kochać przestanieś..., Zamieszkamy pod wspólnym dachem*; ze wstępu: *To, co śpiewa (Andrzej Sikorowski), ma sens i jest piękne. Czegóż więcej chcieć od piosenki?*

21. „Studenckie płyty gramofonowe”, Jan Poprawa, nr 9, 5.05.; recenzja dwóch płyt długogrających, nagranych przez „Polskie Nagrania”, zawierających wybór piosenek z Festiwalu Piosenki Studenckiej z lat 1973–1977; płyta nr 1 zawiera piosenki m.in. E. Adamiak, E. Wojnowskiej, W. Bellona, A. Sikorowskiego, J. Wołki i in., a nr 2 – *Songi Teatru STU*, ze spektakli: *Spadanie, Sennik polski, Exodus* i *Pacjenci*.

22. „Ballady Wojciecha Bellona”, wybór i wstęp: Jan Poprawa, nr 11, 2.06.; teksty ballad: *Nocna piosenka o mieście, Piosenka, Zakończenie, Sielanka o domu*; ze wstępu: *Liryki Bellona niosą bezcenną wartość: spokój. W świecie przewalających się tłumów, kłótni, inwektyw, cynicznych graczy – potrzebna nam wszystkim chwila ciszy i skupienia nad sobą...*

23. „Lubelskie niże wokalistyki jazzowej”, Grzegorz Tusiewicz, nr 12–13, 16.06.; recenzja siódmej edycji Spotkań Wokalistów Jazzowych w Lublinie; *Przesłuchania konkursowe obnażyły braki naszych żółtodziobych śpiewaków bezlitośnie. Niewielu z nich potrafi*

śpiewać z sekcją rytmiczną, a kilku – ośmiela się stwierdzić – śpiewać w ogóle nie potrafi. [...] Jury miało trudny orzech do zgryzienia. Nagrodziło opanowanie warsztatu, umiarkowanie, muzykalność. Tomas Berki z Budapesztu zdobył pierwszą nagrodę, drugą Jerzy Kaczanowski z PWSM z Katowic, a trzecią Hanna Banaszak z „Samych Swoich”.

24. „W operetce Baduszkowej”, Jan Poprawa, nr 21, 27.10.; charakterystyka działalności i repertuaru Teatru Muzycznego w Gdyni i afiliowanego przy nim Studia Muzycznego, założonego i prowadzonego przez p. Danutę Baduszkową.

1978

25. „Żanna Biczewska”, Jan Poprawa, nr 21, 26.10.; [...] *cechą szczególną sztuki piosenki Biczewskiej jest jej podejście do muzyki. Stara się mianowicie śpiewanym pieśniom nadać charakter współczesnej ballady. Odzierając folklor z akompaniamentu ludowych instrumentów, bałajek i bałajanów – wydobywa linię melodyczną, podpieraną zupełnie prostym (choć perfekcyjnym) akompaniamentem gitary.*

26. „Kaczmarski”, rozmowa Stanisława Stabry z Jackiem Kaczmarskim, nr 24, 7.12.; Stanisław Stabro: *W twoich balladach z niezwykłą siłą ujawnia się wrażliwość moralna charakterystyczna dla twojej generacji. Co o tym sądzisz i na ile jest to twoje świadome założenie, a na ile obiektywny efekt przyjętej przez ciebie koncepcji artystycznej? Jacek Kaczmarski: Jeżeli się mówi o ludziach, a ja chciałbym, żeby moje śpiewanie było tak traktowane, to tematyka moralna automatycznie musi się w wypowiedzi znaleźć. Skrótość formy, którą przyjąłem, zakłada istnienie wartości, które uznają moi odbiorcy, wartości, bez których odbiór moich tekstów nie spełniałby moich zamiarów.*

27. „Fragment całości”, Jan Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 20, 12.10.; przekrojowa analiza wartości i charakterystyka stylu (lub jego braku) kilku dziedzin twórczości w ob-

szarze kultury studenckiej – jazzu, kabaretu i piosenki; *Mówiąc o piosenke studenckiej zbyt często ulegamy błędnemu porównywaniu z czasem przeszłym. Stąd częste opinie dyletantów: ot, kiedyś piosenka studencka była czymś. Była Demarczyk, była Rodowicz. Dziś – nie znamy, więc pewnie nie ma. Tymczasem dziś istnieje przecież cały ogromny nurt piosenkarski, który w chwili obecnej kojarzymy z „piosenką studencką”, a który posiada wybitne osiągnięcia artystyczne i sporego formatu postaci twórców.*

1979

28. „Piosenki Grzegorza Tomczaka”, wstęp: Jan Poprawa, nr 18, 6.09.; teksty piosenek: *Poeci nie idą do nieba, Fragment pewnego artykułu o Marku Hłasce*; ze wstępu: *Programem Tomczaka – twórcy staje się wiersz nieznanego poety, w którym śpiewa: „wypośredkować trzeba/ możliwie bezpieczne locum/ gdy lęk bulgocze w trzewiach/ trudno o spokój”. Trudno o spokój, gdy dotyka się spraw o wymowie dramatycznej. W piosenkach Tomczaka, choć nie bezpośrednio nazwanych, jest ich wiele. Może dlatego obok tego młodego artysty nie można przejść obojętnie?*

29. „Muzyka młodej generacji”, Jana Poprawa, nr 24, 20.11.; relacja z XV Ogólnopolskiego Festiwalu Muzycznych Zespołów Amatorskich – MUZA 79 w Jeleniej Górze; *Jeśliby tylko z tego festiwalu wysnuwać wnioski, to by trzeba powiedzieć, że zdecydowanie dominuje jazz. Na ponad dwadzieścia dopuszczonych do finałowej rozgrywki zespołów – około czterdziści procent, w mniej lub bardziej udany sposób, podjęło próbę grania muzyki jazzowej.*

30. „Grupa muzyczna Pod Budą”, wstęp: Jan Poprawa, nr 25–26, 20.12.; obszerna historia zespołu oraz analiza stylu muzycznego i programu literackiego grupy Pod Budą; piosenki A. Sikorowskiego: *Podróż, Ballada o ciotce Matyldzie, Zamieszkamy pod wspólnym dachem, Ballada o walizce, Piosenka z podróży, Blues o starych sąsiadach.*

1980

31. „Piosenki Naszej Basi Kochanej”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 1, 3.01.; charakterystyka historii i stylistyki zespołu oraz jego twórców; teksty piosenek Jacka Cygana i Jerzego Filara z muzyką Elżbiety Adamiak, Jerzego Filara i Andrzeja Pawlukiewicza: *Przybywa czasu w nas, Spokojniejszy kolejny dzień, Piosenka na Nowy Rok, Modigliani, Za szybko, Ludzie żyją jak dawniej, Odchodzić męska rzecz.*

32. „Piosenki Grupy Niebo”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 2, 17.01.; charakterystyka historii i stylistyki zespołu oraz jego twórców; teksty piosenek Jerzego Ignaciuka, Waldemara Chylińskiego i Bogusława Żmijewskiego z muzyką Stefana Brzozowskiego: *Budzi się dzień, Dom, Samotność, Rozmowa z lustrem wieczorna, Dy-stans, Zatopieni, Psalm o pestkach* (do wiersza T. Nowaka).

33. „Piosenki Andrzej Strzeleckiego”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 4, 12.02.; charakterystyka biografii twórczej i stylu tekstarskiego A. Strzeleckiego oraz wybór piosenek z jego tekstami i muzyką: *Kołysanka z wierszem, Niespokojni oraz Poetom* (muz. Andrzej Jaremko).

34. „Protekt – Poprawa”, Waclaw Krupiński, nr 5, 28.02.; recenzja programu *Poprawa* krakowskiego kabaretu studenckiego Protekt, pióra Marka Mierzyńskiego, oraz wybór jego tekstów do piosenek z muzyką M. Jaworskiego i K. Czubackiego: *Kropelka, Deszcz, Wieczór panieński i Amator.*

35. „Piosenki Jacka Bąka”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 6, 13.03.; teksty piosenek (wszystkie bez tytułu): **** Pierwszy oddech, spojrzenie, *** Jak nazwać zdolność przejawiania inicjatywy* (cytat: *Między cierpieniem i nudą jest dużo miejsca/ Mieszczą się tam swobodnie wszyscy ludzie*), **** Każdy chodzi, oko mu błyszczy, a w rękę trzyma cyrkiel, *** Ktoś ci przed chwilą wręczył i oto leży, *** Przepraszam za tętent, za galop, *** Od zara-*

nia każdy z nas jest cierpliwym zbieraczem; ze wstępu: Jacek Bąk [...] pisze swe wiersze-piosenki na wzór komputera: wszystko tam szczegółowo wyrozumowane, niemożliwy jakikolwiek błąd. Być może brak w tej twórczości potocznej łatwości czy wdzięku, może jest zbyt zracjonalizowana, pozbawiona ezoterycznej aury „poetyczności”, ale taki też jest Jacek. Jego umysł najzupełniej ścisły (z zawodu jest elektronikiem bodajże) nie ma serca do czegoś tak niekonkretnego jak poezja. Dziwne tylko, że to co robi „z rozumu” – mimowolnie się do poezji zbliża.

36. „Piosenki Litwińca”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), z cyklu: „Archiwum piosenki studenckiej”, nr 7, 27.03.; wybór tekstów ballad pióra Bogusława Litwińca – twórcy teatru Kalambur, pisanych na przełomie lat 50. i 60., do których muzykę sporządzili: Andrzej Bień, Jerzy Pakulski oraz Ryszard Uklański; teksty: *Monsieur Bernard, Ballada o leniwym Prosperze, Ballada o pedale od perkusji, Człowiek za beczką – blues*; ze wstępu: *Nie miał jeszcze „Kalambur” dzisiejszej sławy, wahał się widać i Litwiniec nad tym, w którą stronę nakierować wehikuł swojej fantazji. Pisał więc ballady do kabaretowych programików raczkującego „Kalamburka”, pisał stylizowane na francuszczyznę rymy, motał w przedzę słów nieco absurdalne wice...*

37. „Nowe piosenki Wojtka Bellona”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 8, 10.04.; teksty piosenek, z muzyką: Wojciecha Bellona – *Nocna piosenka o mieście*, Jana Hnatowicza – *Bar na Stawach*, Waclawa Juszczyżyna – *Kołysanka dla Joanny II* i Wojciecha Jarocińskiego – *Pieśń łagodnych*; ze wstępu: *Bellon w swych nowych piosenkach jest też kimś nowym. Nie opiewa piękna i wzruszeń zeń wynikających. Komentuje stany psychiczne i myśli człowieka zbiedniałego od nadmiaru życia. Coraz mniej w tych piosenkach tzw. „lirycznej zadumy” czy „melancholijnej pogody”. Więcej – niepokoju, niepewności, znaków zapytania.*

38. „Ta Osiecka z kabaretu”, wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), z cyklu: „Archiwum piosenki studenckiej”, nr 9, 24.04.; ze wstępu: *Piosenki [...] z programów STS-u, napisane pod koniec lat 50. lub w pierwszych latach 60. – pokazują Osiecką jeszcze nie tak wyrafinowaną, jeszcze nie tak dojrzałą, nie tak jawnie kreującą swój poetycki świat – lecz świeżą, autentycznie czasem niezręczną w zapisywaniu wzruszeń. Już w kabarecie Osiecka snuła (później w jej piosenkach rozwinięty) wątek „realizmu kobiecego”, w którym świat składa się z dziwnie nieproporcjonalnych rekwizytów: wielkiej tęsknoty, średnich miłości, małych pieniędzy i znów wielkich księżyców.*

39. „Piosenki – XVII Studencki Festiwal Piosenki”, wybór i wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 10, 8.05.; m.in. piosenki olsztyńskiej Grupy EX, Grzegorza Tomczaka z Poznania oraz Grażyny Kowalczyk z Katowic i Ewy Rutkowskiej z Łodzi.

40. „Piosenki – kabaret «Długi»”, wybór i wstęp: Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 12–13, 5.06.; charakterystyka programu kabaretu i teksty piosenek: *Marsz, Powiedzmy, Kowalski i Sen dziecka.*

41. „W kółeczko”, Jan Poprawa, nr 14, 19.06.; recenzja wydawnictw – płyty winylowe małego formatu „Tonpressu” i „Wifonu” – prezentujących twórców piosenki studenckiej, m.in.: Pod Budą, Jana Wołka, Wałów Jagiellońskich, Jacka Kaczmareckiego, Wojtka Bellona z Bukowiną i in.

1981

42. „Konspekt artykułu o Jacku Kaczmareckim”, Jan Poprawa, nr 2, 15.01.; omówienie twórczości, światopoglądu artystycznego i biografii twórczej Jacka Kaczmareckiego oraz wybór jego tekstów, m.in.: *Ballada o dzwonniku, Pamiętnik znalezione w starych nutach, Ballada o poczekalni* oraz *Pieśń* (znana pod tytułem „Mury”).

FESTIWALE, PRZEGLĄDY, KONKURSY PIOSENKARSKIE I KABARETOWE

1969

43. „Im gorzej – tym lepiej”, **Marek Tobiasz, pseud. (Edward Chudziński), nr 1, I–II**; recenzja i relacja z VIII Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie; *Na tegorocznym festiwalu zemściła się także „innovacja” w nazwie (przemianowanie konkursu na Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich). W poprzednich latach narzekaliśmy na brak w repertuarze piosenkarzy autentycznych utworów studenckich. Skoro więc postanowiono nagradzać także piosenki, wszyscy zaczęli na gwałt komponować i pisać teksty, co przyniosło efekty oplakane.*

44. „Vedetta festiwalu, czyli o studenckiej piosence”, **Janusz Lemański, nr 6, VI–VII**; omówienie i recenzja „Festiwalu Festiwalu Piosenki”; *Przeglądam się od kilku lat studenckiej piosence. Niektórzy traktują festiwale studenckie jako poczekalnię do wielkiej kariery w Sopocie i Opolu.*

45. „List do Opoli”, **Jan Poprawa, nr 6, VI–VII**; w kontekście Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu rozważania na temat estetyki piosenki popularnej i kultury masowej; *Problem piosenki masowej jest również problemem edukacyjnym. Daremny będzie wieloletni trud popularyzatorów sztuki, daremne wysiłki pedagogów, próżne próby przekonania o istnieniu kryteriów smaku artystycznego – póki grasować będą propagatorzy pana Laskowskiego i jego „Beaty”.*

46. „Awangarda big-beatowa nad Prosną”, **Jan Poprawa, nr 12, 26.12.**; omówienie i recenzja I Ogólnopolskiego Festiwalu Awangardy Big-beatowej w Kaliszu; *Powodzenie „Kalisza” wynika stąd, że nie zorganizowano jakichkolwiek eliminacji. Wszyscy, którzy mieli ochotę „zapisać się do awangardy”, czynili to skwapliwie. Stąd też ogólny poziom przedstawiał się żałośnie.*

1970

47. „Rykwisko komercjalizmu – Opole 70”, **Jan Poprawa, nr 7–8, VII–VIII**; recenzja i relacja z VIII Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Festiwal stał się egzemplifikacją wszystkich niemal problemów, jakie w chwili obecnej przeszkadzają uznać naszą działalność w tej dziedzinie za przodującą. Pisaliśmy niedawno: nie ma troski o należyty rozwój i przygotowanie zawodowe utalentowanych amatorów [...]. Jak długo można bowiem słuchać ochotniczych zastępczyni Sipińskiej i Tutinas?*

48. „... bo zawołałam panią Dziedzic”, **felieton, Anioł Szczęsny Patrzydło, pseud. (Edward Chudziński), nr 9, 9.09.**; *Festiwal sopocki nie byłby tym, czym jest, gdyby – właściwie od samego początku – nie starał się lansować oprócz piosenek i ich wykonawców, także prezenterów. Znaczenie tych ostatnich rosło z roku na rok, aż doszło do tego, że po dziesięciu latach nie bardzo wiemy, czy Karel Gott przyjeżdża do Sopotu, żeby go zapowiedziała Irena Dziedzic, czy też może Irena Dziedzic jest w Sopocie po to, żeby zapowiedzieć Karela Gotta?*

1971

49. „Jarmark różności”, **Jan Poprawa, nr 1–2, I–II**; omówienie programu i recenzja VIII Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich; *Tegoroczny Festiwal był klasycznym niemalże przykładem usychania żywej za naszej pamięci krzewiny zwanej „studencką piosenką”. Repertuar proponowany zarówno w konkursie piosenek, jak i w turnieju wykonawców przeczył jakimkolwiek pojęciu odrębności czy oryginalności stylu. Nie znaczy to, co prawda, że poziom festiwalu był niski czy skandaliczny.*

50. „Słodkie życie”, **Adam Zagajewski, nr 4, IV**; relacja i recenzja z VII Giełdy Studenckiej Piosenki w Opolu; *Sam model piosenki studenckiej zdaje się przeżywać głęboki kryzys, kto wie, czy nie dzieli go z całą tzw. studencką kulturą. Wrażenie drugorzędności i wtórności pogłębiane było przez niedostosowanie piosenek*

do spraw, którymi żyjemy [...] od dłuższego już czasu region piosenki (nie tylko studenckiej) jest oderwanym od realiów naszego życia obszarem – małą Arkadią, choć Arkadią płacziwą, gdzie Laura uporczywie porzuca Filona.

51. „Michałki fiołkowe czyli Opole polskiej piosenki”, **Jan Poprawa, nr 7–8, VII–VIII**; recenzja i relacja z IX Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Wśród wybijających się utworów tegorocznego festiwalu, w licznej grupie utworów nagrodzonych – nie ma ani jednej melodii typowo rozrywkowej, takiej, która mogłaby posłużyć do zabawy! To wystarcza za tłumaczenie powszechnego niezadowolenia z koncertów festiwalowych. „Pospać mogliśmy w domu” – mówili rozchodzący się widzowie. Podejrzewam skrycie, że mieli sporo racji.*

52. „Co fama głosi? – FAMA 71”, **Krzysztof Kasprzyk, nr 9, IX**; recenzja i relacja z Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu (od 2 do 29 lipca); *Jedno jest pewne: przerosła tegoroczna FAMA oczekiwania, a co najważniejsze – możliwości organizatorów [...], odbyło się blisko 100 imprez festiwalowych, gromadząc w sumie ok. 150 tys. widzów [...]. Dużym powodzeniem cieszyły się występy studentów wśród wczasowiczowej społeczności, zalewanej permanentnie przez pseudorozrywkowe chałtury różnych „Estrad” [...]. Miała też FAMA swoje „specialité de la Maison” – wielkie koncerty w amfiteatrze miejskim. Na ich tle wyłoniła się indywidualność FAMY (zarazem jej główny realizator i reżyser) – Krzysztof Jasiński. Ten doświadczony krakowski działacz stworzył tu nowy typ rozrywki masowej.*

53. „Rzecz o jazzowym śpiewaniu”, **Stanisław Danielewicz, nr 9, IX**; relacja z II Spotkań Wokalistów Jazzowych w Lublinie.

54. „Lekko, łatwo i przyjemnie”, **Anioł Szczęsny Patrzydło, pseud. (Edward Chudziński), nr 15, 15.12.**; satyryczna recenzja telewizyjnego programu rozrywkowego *Muzyka lekka, łatwa i przyjemna* (J. Rzeszewski, L. Kydryński) oraz piosenek w nim prezentowanych.

1972

55. „Jak kwalifikowaliśmy”, **dodatek satyryczny: „Kurier Akademicki”, nr 2–3, 15.01.**; satyryczne wspomnienia jednego z członków komisji kwalifikującej piosenkarzy i zespoły do udziału w Festiwalu Piosenki Studenckiej; *SO-SNOWIEC: Zjechała cała czołówka ze Śląska i Zagłębia. Próba przekupstwa ze strony pana, którego żona śpiewa [...]. GDAŃSK: Znany krytyk Danielewicz także komponuje. O Jezus Maria. Ludzie z jego zespołu potrafią nawet gubić saksofony, tacy goście. Jeden z nich śpiewa o „ostrzeniu kotwic swych marzeń”. Placemy, ale nie kwalifikujemy.*

56. „Bardzo dobre wychowanie”, **Jan Poprawa, nr 4, 15.02.**; recenzja i relacja z X Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie; *Jeszcze nigdy festiwalu nie przygotowano z takim nakładem sił i środków. Ostra selekcja piosenkarzy i piosenek doprowadziła do wyeliminowania produkcji zupełnie nieudanych czy nie posiadających jakiegokolwiek wartości. „Dno się podnosi”, powiedział metaforycznie Jonasz Kofia. I to najlapidarniejsze określenie najlepiej określa ogólny poziom tegorocznego festiwalu, zarówno jeżeli chodzi o poziom autorów, jak i wykonawców. Nie jest to jednak szczególny komplement.*

57. „Cztery «wielkie» dni”, **Janusz Hańderek, nr 5, 1.03.**; [...] wracamy do tej wielkiej imprezy (Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie) w reportażu Janusza Hańderek, który starał się zaglądać za kuliszy odświętnych i oficjalnych imprez. Reporter dostrzegł tam zjawiska, które nas zaniepokoiły – obyczaje i styl działania przypominające nie najlepsze wzory i atmosferę komercyjnych festiwali [...]. Czy rzeczywiście studencka piosenka i działalność nie może się bez tego obyć?

58. „Giełda drugiego rzutu”, **Han (Janusz Hańderek), nr 10, 8.05.**; recenzja i relacja z VIII Zimowej Giełdy Piosenki Studenckiej w Krakowie; *Wśród 40 piosenek, które przedstawiono w ciągu dwóch dni, zaledwie kilka wznosiło się ponad przerażająco niski poziom.*

[...] *Osobne zagadnienie – to wykonawcy. W swojej masie dostroili się oni do poziomu prezentowanych przez siebie piosenek.*

59. „Wędrując z piosenką”, Janusz Bekas, nr 11, 27.07.; relacja z IV Festiwalu Studenckiej Piosenki Rajdowej w Poznaniu.

60. „Skierniewizacja”, Jan Poprawa, nr 15–16, 17.07.; recenzja i relacja z Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Można zgodzić się na preferowanie piosenek rozrywkowych, przebojów, z natury swej stanowiących materię bezkonfliktową, ale gdy usiłowanie zgromadzenia wszystkiego, doprowadza do konfrontacji w jednych zawodach konkurentów tak różnych, jak Kleyff, Niemen i Stenia Kozłowska – podstawowym obowiązkiem uczciwości musi być zastosowanie kryteriów, które stworzyłyby wszystkim konkurentom jednakowe szanse. Kryterium takie – to już nie kryterium masowych oklasków i falowania rzędów stłoczonej publiczności, lecz artystyczne wartości.*

61. „To, co szumi, to morze...”, Ryszard Krynicki, nr 19, 11.09.; recenzja i relacja z VII Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej – Fama '72, w Świnoujściu; *Lipcowe Festiwale Młodzieży Akademickiej są jedyną okazją przeglądu całorocznego dorobku kulturalnego, firmowanego przez Zrzeszenie Studentów Polskich, praktycznie więc – całego dorobku kulturalnego studentów i tych absolwentów, współtwórców studenckiego ruchu kulturalnego, którzy nadal w swej działalności opierają się o ZSP.*

62. „Co dalej z FAMĄ?”, Jan Poprawa, nr 19, 11.09.; recenzja VII Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej – Fama '72 w Świnoujściu; *Tegoroczny festiwal przekonał wszystkich, że bardziej pożyteczne zarówno dla imprezy, jak i dla zespołów byłoby zaproszenie do udziału większej ilości kabaretów czy piosenkarzy [...] przydałby się też udział przedstawicieli innych dyscyplin twórczych – jak choćby poetów. W roku bieżącym ów brak literatury w festiwalowym kalejdoskopie doskwierał nieznośnie.*

63. „Do pogrzebania jeden krok”, Anioł Szczęsny Patrzydło, pseud. (Edward Chu-

dziński, nr 19, 11.09.; felietonowa, satyryczna recenzja Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie; *Celebra festiwalu sopockiego budzi od wielu lat nieklamany podziw. Panie defilują na estradzie w wytwornych toaletach, panowie – w czarnych frakach. Jednak ludzie w świecie bywali, jak na przykład Andrzej Szczypiorski, twierdzą, że bardziej przypomina to paradę kelnerów w Bristolu niż „party” angielskich lordów.*

1973

64. „Wyjaśnienie – X Jubileuszowy Festiwal Piosenki Studenckiej”, Jan Poprawa, nr 9, 3.05.; *W tegorocznym festiwalu jury, z prostej niemożności pomnożenia ilości laurów, musiało pominąć wiele bardzo interesujących piosenek, czy choćby niebanalnych wykonawców (jak choćby Roger Gregorowicz, Jolanta Zimmerman, Stanisław Zygmunt, Tadeusz Oliferko, Grażyna Szymkiewicz, Włodzimierz Uchwat i inni).*

65. „Śpiew cienki, choć nie łabędzi”, Jan Poprawa, nr 13, 28.06.; recenzja i relacja z II Lubelskich Spotkań Wokalistów Jazzowych; *Świetna strona organizacyjna sprawiła pewnie, że na niepowodzenia artystyczne imprezy wszyscy musieli spojrzeć inaczej: odczytywać „Spotkania” jako szlachetną w zamiśle próbę ożywienia dyscypliny zapuszczonej, a przecież tak pożytecznej.*

66. „Z pozycji szpiega”, Jan Poprawa, nr 14, 12.07.; recenzja i relacja z XI Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Czy jednak znajdzie się u nas rozrywka należycie wartościowa, by zastąpić nią beztalencie i szmonces wszechogarniający polską estradę? Otóż tak! Właśnie tegoroczny festiwal opolski, jakby mimochodem udowodnił, że istnieje niemal gotowy model masowej i wartościowej zarazem rozrywki estradowej. Pod względem muzycznym udowodniła to znaczna część „Musicoramy” (przypomnę: niebywała grupa „Niemen”, Marianna Wróblewska, Ossian, Skaldowie, Nurt, Hagaw, Bemibem i inni). Pod względem tekstów – przekonała wszystkich reżyserowana przez Olę Lipińską*

parada kabaretów („Tey”, „Pod Egidą”, „Elita” i „Salon Niezależnych”).

67. „Fama 73 – wprowadzenie do...”, Jan Poprawa, nr 15–16, 28.08.; analiza wyróżników programowych i organizacyjnych Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu oraz recenzja; *Jest więc FAMA w swym założeniu festiwalem twórczym [...] artyści zgromadzeni na FAMIE częstokroć stwarzają zjawiska artystyczne tylko tutaj możliwe. [...] FAMA '73 potraktowana została, mimo całego szacunku dla ciekawych innowacji (programowych) i kontynuacji – zbyt „po studencku” w nie najlepszym znaczeniu tego słowa. Impreza, która jak żadna inna stać by się mogła sztandarem MŁODEJ KULTURY – zinfantylizowana została przez sprowadzenie jej do wymiarów spotkania środowiskowego.*

68. „Festiwalowy Berlin”, Jan Poprawa, nr 17, 23.08.; relacja z X Światowego Festiwalu Młodzieży w Berlinie, w tym z polskiego koncertu galowego (Friedrichstaadt Palast) w reż. K. Jasińskiego, z udziałem reprezentacji artystycznej wywodzącej się ze środowiska „kultury studenckiej”, m.in.: A. Rosiewicz i Hagaw, Old Metropolitan Jazz Band, Teresa Iwaniszewska, Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej i in.

69. „Krajobraz po FAMIE”, Jan Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 20, 4.10.; podsumowanie, omówienie i recenzja Famy '73 – Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu; *FAMA, jak żadna bodaj polska impreza kulturalna stanowi odbicie rzeczywistego stanu młodej kultury naszego kraju – a także stanu świadomości młodego, twórczego pokolenia. I każdy, kto nie spoziera na zjawiska oddzielnie, lecz usiłuje powiązać je w logiczną całość, musi mieć świadomość, że sytuacja w roku 1973 była odmienna od tej, jaka kształtowała FAMĘ rok, dwa i pięć lat temu.*

1974

70. „Drażliwy temat – XI Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich”, Emil Baltazar,

pseud. (Jan Poprawa), nr 8, 17.04.; *Impreza krakowska jest na pewno jednym z tych nielicznych festiwali, podczas którego wszystkiego słucha się z zaciekawieniem [...] W tym roku słuchaliśmy jeszcze bardziej ciekawie: efektem nowego założenia organizacyjnego był tłumny udział piosenkarzy z mniejszych środowisk akademickich, którzy dotychczas rzadko docierali do centralnych prezentacji. Zielona Góra, Koszalin, Kielce, Rzeszów, Białystok, Olsztyn, a nawet Ciechanów – przyjemnie zaprezentowały swych przedstawicieli, z których wybrano nawet laureatów!*

71. „Wstyd przyznać, ale sukces”, Jan Poprawa, nr 9–10, 23.04.; recenzja i relacja z XII Festiwalu Piosenki Studenckiej; *Nazwisk i nazw można by wymieniać doprawdy wiele. Na dobrą sprawę bowiem (zdradzam tajemnice Jury) na 42 uczestników konkursu – aż u 35 zauważyć można było coś, co nakazuje uwagę. Oznaki talentu mianowicie. A przyznać trzeba, że w odrzuconej mniejszości są też ludzie utalentowani...*

72. „Złoty Orfeusz”, J.P. (Jan Poprawa), nr 13, 26.06.; relacja z X Międzynarodowego Festiwalu w Piosenki Brzegu w Bułgarii.

73. „Chmura na Opolem popuściła...”, Jan Poprawa, nr 14, 18.07.; recenzja i relacja z XII Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *W cieniu lśniących jak „słońca” gwiazd [...] – dziesiątki oczekujących na swą kolej. Najciekawsze imprezy opolskiego festiwalu: „Mikrofon dla wszystkich” i „To śpiewa młodość”. Nieznani i mało znani piosenkarze i autorzy, talenty szczere, umiejętności niezgorsze. Większość z nich idzie utartym szlakiem: za idolami: bliźniacze gesty, pomałpowane kreacje, identyczny repertuar...*

74. „«Sopot» w Miechowie”, Zygmunt Szych, nr 16, 15.08.; reportaż z V Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Młodzieżowej w Rytmie Ludowym w Miechowie; *Wreszcie głos mają nagrodzone zespoły. Grają i śpiewają. „Miało być na ludowo, a grają tak jakoś po ichniemu” – słyszę gdzieś z tyłu. Ale to jakaś odosobniona krytyka. Na ogół bit pożeniony z folklorem*

podoba się. Są oklaski. Jest też dziewczynka z kwiatami. Tylko jedna. „Zmęczy się” – *boi się ten sam głos. Nie szkodzi. Najważniejsze, że jest. Jak w Sopocie, jak w Opolu. Tylko Telewizji nie ma. Szkoda.*

75. „Mikrofon w plecaku”, Józef Adamik, nr 17, 5.08.; recenzja i relacja z VII Ogólnopolskiej Giełdy Piosenki Turystycznej w Szklarskiej Porębie.

76. „Przejaśnienie”, Jan Poprawa, nr 18, 19.09.; krytyczne omówienie XIV Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie; *Porównując tegoroczny festiwal z poprzednimi [...] – można by uczciwie uznać go za udany. Nie było przecież amatorszczyzny, jeszcze przed rokiem zalewającej estradę. Zdziwiła staranna organizacja, rzetelne zabezpieczenie techniczne imprez [...]. Mimo tych niewątpliwych blasków, ta część sopockiej imprezy, która kiedyś była jej jedynym światem – koncerty w Operze Leśnej – była nudna i drugorzędna.*

77. „Krach na giełdzie”, Emil Baltazar, pseud. (Jan Poprawa), nr 25, 12.12.; recenzja i relacja z V Bydgoskiej Giełdy Piosenki Studenckiej (24.11.); *Pierwsze słowa werdyktu jurorów tak sformułowały ogólne wrażenie: „podkreśla się wyjątkowo niski poziom artystyczny tegorocznej Giełdy”. Szczera prawda!*

1975

78. „Festiwal: «Słoneczny Brzeg»”, Jan Poprawa, nr 13, 26.06.; relacja z XI Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Słonecznym Brzegu w Bułgarii.

79. „Na betonie kwiaty nie rosną”, Jan Poprawa, nr 14–15, 17.07.; recenzja i relacja z XIII Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Wierzcie lub nie: nie było tym razem w Opolu ani jednej imprezy pozbawionej pomysłów i wartości...*

80. „Dla kogo FAMA?”, Jan Tasak, pseud. (Jan Poprawa) nr 14–15, 17.07.; analiza jakości programowej i celów organizacyjnych Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej

oraz uwarunkowań, jakie stwarza kontekst miejsca – letniskowe Świnoujście; *„FAMA” nie jest więc festiwalem młodzieżowym – bo być nim przestała. Nie jest też festiwalem dojrzałych twórców – bo nim się nie stała. Wszystko, co dziś usiłuje pogodzić te dwie koncepcje – jest namiastką koncepcji, jak festiwal ten winien wyglądać.*

81. „FAMA 75”, Jan Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 16–17, 14.08.; recenzja i relacja z Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu; *Już podczas ubiegłorocznej Famy okazało się, że większość uczestniczących w imprezie studentów nic albo niewiele wie o artystycznych zdarzeniach ostatnich lat. Nieznane nazwiska poetów „nowej fali”, niewidziane spektakle teatrów studenckich, niezrozumiała artystyczna ideologia Sawki i innych plastyków jego pokolenia. Młodzi twórcy, przez szkołę i telewizor uświadomieni, że teatr to Hanuszkiewicz, poezja zaś – Bryll... [...] Poezje Harasymowicza wywoływały najprawdziwszy dreszcz podniecenia wśród młodych uczestników świnoujskiego festiwalu. „Bar na Stawach” najbardziej kontestacyjna piosenka studentów a.d. 1975. Koniec świata! Czy może – koniec mitu?*

82. „Tyle słońca w całym mieście”, Jan Poprawa, nr 18, 4.09.; relacja z XV Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie; *Pewnie nie jest to wielkie wydarzenie artystyczne, ale też nie dorabiamy mu na siłę „poważnej gęby”.*

83. „Warsztaty w Koninie”, Jan Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 20, 2.10.; recenzja i relacja z „warsztatów artystycznych poznańskiego środowiska akademickiego” w Koninie. *Porażka tegorocznych „Warsztatów” w dużej mierze wzięła się z niemożności mechanicznego wtłoczenia wypracowanego przez lata ubiegłe kształtu imprezy w warunki wielkiego, wojewódzkiego miasta. Sądzę, że podejmując decyzję o lokalizacji „Warsztatów” w Koninie – należało program radykalnie przemodelować.*

84. „Diafora”, Agata Bielec, nr 24, 27.11.; recenzja i relacja z trzydniowego festiwalu form muzycznych, plastycznych i literackich

w warszawskim klubie studenckim „Riviera-Remont”; *„Diafora” łącząc poezję współczesną z muzyką dała nowe rozwiązania wokalko-kompozycyjne, ułatwiła start debiutantom i uświęciła triumf już znanych.*

85. „Festiwal bez gwiazd”, Jan Poprawa, nr 26, 25.12.; recenzja i relacja z XII Festiwalu Piosenek i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie; *Intencje i regulaminowe zasady tegorocznego spotkania śpiewających studentów były identyczne, jak w roku ubiegłym. Nie przeprowadzono centralnych eliminacji czy kwalifikacji, lecz oparto się na rozeznanii i guście animatorów działalności kulturalnej w poszczególnych akademickich ośrodkach. Istniała więc szansa sprawdzenia rzeczywistego zainteresowania piosenką wśród studentów (dzięki powszechności, ogólnodostępności imprezy), ale też istniało niebezpieczeństwo dramatycznych pomyłek artystycznych. Sądzę, że szansa została wykorzystana, zaś niebezpieczeństwa – ominięte.*

1976

86. „Jelenie na kabaretowisku”, Jan Poprawa, nr 2, 18.01.; relacja i recenzja IV Zakopiańskich Konfrontacji Kabaretowych o „Złote Rogi Kozicy”; *Wartość tej konfrontacji – to przede wszystkim szansa poznania zjawiska, rozpoznania charakterystycznych postaw, bowiem nawet nieudane spektakle kabaretowe są ciekawsze od „lirycznych” piosenkowań panienek z „estrady”.*

87. „Festiwalowa 13”, rozmowa Wacława Krupińskiego z Waldemarem Jandą, dyrektorem XIII Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie, nr 7, 1.04.

88. „Studenci śpiewają – karawana jedzie dalej”, Jan Poprawa, nr 9, 29.04.; recenzja i relacja z XIII Studenckiego Festiwalu Piosenki; *Istotną wartością tego festiwalu (więc i całego studenckiego śpiewania) – było wprowadzenie do skomercjalizowanego świata, którego synonimem „Opole”, kilku zjawisk. Zjawisk nowych, wynikających nie ze sterowanych przez*

interesy mód, lecz z autentycznych motywacji artystycznych.

89. „Złoty Orfeusz”, J.P. (Jan Poprawa), nr 14, 1.07.; relacja z XII Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Słonecznym Brzegu w Bułgarii.

90. „Opole – 76”, Jan Poprawa, nr 15, 22.07.; recenzja i relacja z XIV Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Festiwal opolski jest imprezą rozrywkową, odbywającą się w pewnej (ograniczonej przecież) konwencji artystycznej. Tymczasem wiele krytycznych uwag i narzekań sprawia wrażenie, jakby ich autorzy rozczarowali się, nie otrzymując w Opolu dzieł Szekspira i Lutosławskiego.*

91. „FAMA”, ze sprostowań i tekstów różnych autorów skomponował całość Jan Tasak, pseud. (Jan Poprawa), nr 16, 11.08.; obszerna, wielowątkowa relacja z Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu, wraz z licznymi tekstami, zdjęciami i rysunkami satyrycznymi Jana Sawki.

92. „O «Trójząb Neptuna»”, Jan Poprawa, nr 17, 2.09.; recenzja i relacja z konkursu kabaretów studenckich – o „Trójząb Neptuna” – w ramach Famy '76; Śmiechu jednakże niewiele w kabaretach studenckich A.D. 1975. [...] Z większości programów wyróżnionych w Świnoujściu wynikał dość jednolity obraz ich twórców – poszukujących sensu we wszystkim wokół, poszukujących celu własnej obecności.

93. „Zamiast Sopotu”, Jan Poprawa, nr 18, 16.09.; recenzja i relacja z Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie; *„Spotkania” są imprezą niewielką, lecz nie pozostaną nią. Czas na decyzję: czy rzecz przekształcić w przyjemny widowiskowy festiwal pod gołym niebem – czy uczynić zeń zdarzenie artystyczne. [...] Obok skanalizowanych pod ziemią imprez studenckich „Olsztyn” jest przecież jedyną imprezą w swoim rodzaju, imprezą piosenkarską z sensem (a nie pieniędzmi) w herbie.*

1977

94. „Nocne śpiewanie na zamku”, Ewa **Mo-dzelewska**, nr 11, 2.06.; relacja z II Ogólnopolskiego Nocnego Śpiewania w Radzynie Chełmińskim (14–15.05.); *Zaprezentowano różne piosenki, od typowo rajdowych poprzez kabaretowe, do piosenek z poetyckimi tekstami Galczyńskiego czy Herberta.*

95. „Międzynarodowa wiosna estradowa”, Jan **Poprawa**, nr 9, 5.05.; recenzja i relacja z Międzynarodowej Wiosny Estradowej w Poznaniu, z udziałem estradowych gwiazd z krajów „wspólnoty socjalistycznej”: Polski, Czechosłowacji, Bułgarii, Rumunii, Węgier, Związku Radzieckiego i NRD; *Organizacyjnie „Wiosna” wygląda tak: w olbrzymich pawilonach odbywają się reprezentacyjne „gale” narodowe. Każda powtarzana trzykrotnie, toteż w trzy wieczory można było obejrzeć wszystkie (w tym roku osiem). Ponadto w mniejszych salkach czynna jest swoista giełda programów estradowych przygotowanych przez wykonawców polskich.*

96. „Opole 77: tytuł wymyśl sam”, Jan **Poprawa**, nr 14, 21.07.; recenzja i relacja z XV Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu.

97. „FAMA”, Jan **Tasak**, pseud. (Jan **Poprawa**), nr 15, 21.07.; recenzja i relacja z Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej – FAMA w Świnoujściu; *Kryzys „Famy” to coś oczywistego. Wszak czas wszystko zmienia i my, ludzie zmieniamy się w innych, bądź na innych. Stało się jednak niedobrze, iż gwałtowna wymiana ludzi tworzących „Famę” zachwiała najważniejszy walor tego przedsięwzięcia. [...] Począwszy od niepełnej reprezentacji wszystkich reprezentacji twórczego środowiska akademickiego, poprzez narastający chaos programowy i organizacyjny, imprezy festiwalu straciły swój magnetyzm, stały się tuzinkowe, zaczęły tracić widzów.*

98. „Kogo zbliża piosenka”, Krzysztof **Magowski**, nr 24, 8.12.; relacja z Festiwalu Piosenki Studentów Zagranicznych w Poznaniu (12–13.11.); [...] *przybyli do Poznania wy-*

konawcy, których jedyną pasją jest śpiewanie. Problem, jak im to wychodzi, w tym przypadku jest drugorzędny. [...] Jest ten festiwal antytezą wszystkich podobnych imprez, jakie odbywają się w naszym kraju. Nie występuje tu tzw. szlachetna rywalizacja, uczestnicy nawzajem pożyczają sobie nuty, Kubanka poprawia kok we włosach Wietnamce, kibice pomagają autsajderowi; jednym słowem – sielanka.

99. „Komunikat o akcji odnowy w zakresie piosenki”, Jan **Tasak**, pseud. (Jan **Poprawa**), nr 25–26, 22.12.; satyryczny felieton i recenzja pierwszego „Konkursu Piosenki Kabaretowej” w poznańskim klubie studenckim „Od Nowa” (listopad); *Nonsensowność pojęcia „piosenka kabaretowa” dla wyróżnienia pewnej części współczesnej twórczości estradowej jest udowodniona. Kabaret bowiem jest zjawiskiem wiele szerszym od piosenki. Zbudować kabaret z piosenki, to ustawić dom z cegieł niespojonych zaprawą murarską. [...] Lepiszczem kabaretu jest bowiem idea.*

1978

100. „Festiwal studencki w Leningradzie”, Jan **Poprawa**, nr 1, 12.01.; relacja z festiwalu twórczości polskich studentów – piosenka i teatr – studiujących w ZSRR.

101. „Z notatnika opolskiego”, Jan **Młot-Kowalski**, pseud. (Jan **Poprawa**); nr 15, 20.07.; satyryczny felieton o niezborności programowej i organizacyjnej XVIII Festiwalu Polskiej Piosenki, jego dyrektora artystycznego i TVP, organizatorki imprezy.

102. „Festiwal Interwizji w Sopocie”, Jan **Poprawa**, nr 18, 14.09.; recenzja i relacja z Festiwalu Interwizji, organizacji zrzeszającej telewizje narodowe krajów „bloku wschodniego”; *Festiwal Interwizji po swej ubiegłorocznej premierze uznany został przez FIDOF (międzynarodową organizację festiwalu piosenkarskich) za najlepszą w swym rodzaju imprezę europejską. Tegoroczny, drugi Festiwal Interwizji z całą pewnością był od poprzedniego lepszy.*

103. „Z notatnika festiwalowego”, **Wacław Krupiński**, nr 22, 9.11.; reportaż z VI Festiwalu Kultury Studentów PRL w Poznaniu, w tym z koncertów piosenki.
1979

104. „Tak samo poeci śpiewają”, Jan **Poprawa**, nr 9, 19.04.; recenzja i relacja z XVI Studenckiego Festiwalu Piosenki; *Dlaczego piosenka studencka nie cieszy się popularnością, na jaka od lat zasługuje? Dlaczego unikają jej jak morowej zarazy organizatorzy telewizyjno- płytowego interesu?*

105. „FASP – może za rok w Kijowie”, Jan **Poprawa**, nr 2, 25.12.; relacja z czwartego festiwalu twórczości polskich studentów – piosenka i teatr – studiujących w ZSRR, zorganizowanego na przełomie października i listopada w Moskwie.

106. „Międzynarodowa Wiosna Estradowa”, Jan **Poprawa**, nr 11, 7.07.; recenzja i relacja z „Międzynarodowej Wiosny Estradowej” w Poznaniu z udziałem estradowych gwiazd z krajów „wspólnoty socjalistycznej”: Bułgarii, Czechosłowacji, NRD, Polski, Rumunii, Węgier, Związku Radzieckiego.

107. „Kabaretowo: smutno, nijako”, Jan **Poprawa**; nr 12, 31.05.; recenzja i relacja z KIKS-u, Konkursu Inicjatyw Kabaretów Studenckich w klubie „Rotunda” w Krakowie; *Wszystko, co nastąpiło w efekcie konkursu, nazwałem skrótowo – kacem. Kac po KIKS-ie nie był bynajmniej gigantyczny. Częściej wruszano ramionami niż załamywano ręce. A wszystko dlatego, iż obserwatorzy zdawali sobie sprawę, iż uczestniczące w konkursie zespoły bynajmniej nie są aktualnym szczytem osiągnięć tzw. „kabaretu studenckiego”.*

108. „W opolskiej knajpie nad ranem”, Jan **Poprawa**, nr 15, 19.07.; recenzja i relacja z XVII Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; [...] *właściwie całą konstrukcję nośną tegorocznego festiwalu wyznaczyło wspomnienie. Cykl „przebojów trzydziestopięciolecia” tak silnie odcisnął się na artystycznej i programowej jakości imprezy, że zgola tylko dodatkiem wy-*

dawały się premiery, przeboje ostatniego roku, debiutanci, itp.

109. „Festiwal czas kończyć”, Jan **Poprawa**, nr 18, 6.09.; recenzje i omówienia letnich festiwalu piosenkarskich w rodzaju: Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, Festiwal Interwizji i „Pop-session” w Sopocie, „Muzyczny Camping” w Lubaniu Śląskim czy olsztyński Konkurs Poezji Śpiewanej.

1980

110. „Gdzie ci aktorzy?”, Jan **Poprawa**, nr 7, 27.03.; rozważania o estetyce gatunku wykonawstwa estradowego zwanego piosenką aktorską na kanwie wrocławskiego III Przeglądu Śpiewających Aktorów; *Myszę, że tegoroczne wydanie PAL-u dobitnie pokazało, że patent aktorski nie wystarcza, by wykonywana piosenka nabrała jakichkolwiek indywidualnych cech scenicznych (a te wszak utożsamiać zwykliśmy z „piosenką aktorską”).*

111. „Studia bez dna”, Jan **Poprawa**, nr 12, 13.05.; recenzja i relacja z XVII Studenckiego Festiwalu Piosenki; *Przyznam się, że mam własne, nieco odmienne od pozostałych jurorów zdanie w kwestii poziomu tegorocznego konkursu studenckiej piosenki. Otóż mianowicie uważam, iż był on taki, jak zazwyczaj. Tym różny od kilku poprzednich festiwalu, że nie zdominowany przez ukształtowaną osobowość artystyczną. [...] Ale czy to coś naganego? Artyści nie rodzą się codziennie.*

112. „Dziesięć lat śpiewania na pustyni”, **Grzegorz Tusiewicz**, nr 12–13, 5.06.; recenzja dziesiątej edycji Spotkań Wokalistów Jazzowych w Lublinie.

113. „O „Opolu ’80””, Jan **Poprawa**, nr 15, 10.07.; relacja i recenzja XVIII Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Kiedys festiwale polskiej piosenki były zupełnie inne. Nie chcę mówić, że lepsze czy ciekawsze. Inne. Były bowiem imprezą prezesa Karola Musiała, miasta i mieszkańców Opolu, wreszcie – ale w trzeciej kolejności – środowiska twórców, interpretatorów i animatorów naszego piosenkarstwa.*

[...] *Było, minęło. Dziś czym jest „Opole”: gigantycznym miejscem produkcji programów telewizyjnych.*

114. „Sopot 80 – chłodnym uchem”, Grzegorz Tusiewicz, nr 18, 11.09.; recenzja i relacja z Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie; *Estetyka prezentowanych propozycji wahała się od popu o anglosaskich wzorach, poprzez quasi-disco, aż prawie do bel canto, zaś sam poziom – od amatorszczyzny do perfekcyjnego profesjonalizmu.*

1981

115. „Na odcinku festiwalu”, Jan Poprawa, nr 1, 3.01.; refleksje nad jakością rozrywki „masowej”, telewizyjnej i festiwalu, w tym festiwalu piosenkarskich; *Pisanie o festiwalach – to pisanie o rzeczywistości polskiej kultury popularnej, o środkach produkcji duchowego ekwipunku społeczeństwa idącego do ataku na stare. Przez lata całe powstawał system kulturalnej paranoi. Zdominowanie masowej wyobraźni przez rozrywkę telewizyjną było tej paranoi celem.*

116. „Trzeci oddech Opola”, Jan Poprawa, nr 16, 2.07.; recenzja i relacja z XIX Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu; *Kiedy przez lata całe usiłowałem – nie tylko ja, oczywiście – zainteresować opolskich „decydentów” balladą i piosenką, rodzącymi się w kręgu „kultury*

studentkiej” – odpowiedzi były zdecydowanie niechętnie. [...] Tym razem „piosenka studentka” – zdecydowanie zwyciężyła w festiwalu. Oto bowiem wśród laureatów tegorocznego „Opola” widzimy „Trzeci Oddech Kaczuchy”, S. Brzozowskiego, R. Kołakowskiego, grupę „Babsztyl”, J. Kaczmarskiego, P. Gintrowskiego, L. Wojtowicza i „Wały Jagiellońskie”.

117. „Po Olsztynie”, Jan Poprawa, nr 18, 18.08.; recenzja i relacja z VIII Spotkań Zamkowych w Olsztynie; *Tegoroczne „Spotkania Zamkowe” stały się kolejną – po „Opolu” – manifestacją autentycznego znaczenia, jakie w naszym czasie i dla nas, tu żyjących, ma piosenka.*

118. „Prawdziwa piosenka krytyk się nie boi”, Jan Poprawa, nr 19, 2.09.; recenzja i relacja z I Przeglądu Piosenki Prawdziwej, Gdańsk-Oliwa, sierpień; *Nasze traktowanie imprez o charakterze festiwalowym ukształtowane jest w sposób oczywisty przez doświadczenie. Podczas PPP okazało się, jak trudno wydobyć się z przyzwyczajień. Oto bowiem cały przegląd stał się klasycznym festiwalem piosenki. Z tą różnicą, że zamiast fachowcom (jest kilku fachowców niezależnych od koterii, jest) – powierzono ocenę widowni. Zgodnie z regułami demokracji. Tyle, że – niestety – demokracja nic tu nie ma do rzeczy, jeśli traktujemy piosenkę jako zjawisko artystyczne. Celem sztuki jest jej odbiór, ale wartość sztuki nie zależy od odbioru.*

Andrzej Matysik
(redaktor naczelny kwartalnika „Twój Blues”)

„TWÓJ BLUES” STORY

Kwartalnik „Twój Blues” ukazuje się od roku 2000 i jest jedynym w Polsce piśmie w całości poświęconym muzyce bluesowej. Za swe główne przesłanie postawił sobie dostarczanie informacji o bluesie i propagowanie tej muzyki. Celem naczelnym czasopisma jest poszerzenie i przybliżanie wiedzy o muzyce bluesowej w Polsce oraz jej związkach z gatunkami pokrewnymi, jak gospel, rhythm & blues, jazz, soul i rock.

Pomysł narodził się pod koniec 1999 roku w gronie ludzi skupionych wokół klubu bluesowego Taj Mahal w Łaziskach Górnych. Wydawcą pisma była firma będąca właścicielem Taj Mahala, wydająca też bluesowe płyty. Mnie powierzono funkcję redaktora naczelnego oraz zadanie skompletowania zespołu redakcyjnego. Nie była to pierwsza w Polsce próba wydawania czasopisma bluesowego, dwie wcześniejsze skończyły się jednak na jednym i trzech wydaniach. Niemniej o bluesie pisano od lat. Sam czyniłem to już od połowy lat 70. w czasopiśmie „Jazz”, „Jazz Forum”, „Student”, „Opcje”. Pomysł stworzenia pisma w całości poświęconego bluesowi – gdy po 1989 roku nastały już warunki ku temu – marzył mi się od dawna.

Z końcem 2002 roku wydawca stracił zainteresowanie TB i z dnia na dzień oświadczył, że

zabawa skończy się z wydaniem ostatniego numeru w tymże roku. Zrobiło mi się smutno, bo dorobek jedenastu edycji był już znaczący nie tylko dla mnie, ale i dla czytelników, a zwłaszcza prenumeratorów. Po kilku dniach kalkulacji i burzy mózgów w rodzinnym gronie postanowiliśmy powołać do życia rodzinną agencję Delta. Kolejny, dwunasty numer TB ukazał się – teraz wyłącznie na nasz rachunek – zgodnie z terminem, w marcu 2003 roku. Startowaliśmy praktycznie od zera i w tym miejscu chcę podkreślić fantastyczną postawę zespołu redakcyjnego, który – nie mając żadnych gwarancji finansowych – prawie w komplecie pozostał z nami i tak jest do dziś.

Kolegium redakcyjne tworzą wybitni polscy, europejscy i amerykańscy znawcy bluesa. Treść kwartalnika stanowią eseje, wywiady, recenzje płyt, fotogalerie, relacje z najważniejszych wydarzeń w Polsce i na świecie. „Twój Blues” sprzedawany jest w sklepach sieci EM-PiK oraz w prenumeracie krajowej i zagranicznej (Anglia, Czechy, Słowacja, Niemcy, Hiszpania, Białoruś, Kanada, USA), także poprzez sieci Ruch, Garmond i Kolporter.

Kwartalnik jest pomysłodawcą ankiety „Blues Top” i dorocznego koncertu jej laureatów „Gala Blues Top” połączonego z wręczaniem laureatom specjalnych nagród (w środowisku

określanych mianem Bluesowych Oskarów) podczas uroczystego koncertu w chorzowskim teatrze. Jego forma jest tak atrakcyjna, że był kilkakrotnie w całości powtarzany w Zakopanem i w Tarnowie.

W czasie swej siedemnastoletniej działalności „Twój Blues” wywarł znaczący wpływ na rozwój polskiego środowiska bluesowego, propagując koncerty i festiwale bluesowe i gromadząc ludzi zainteresowanych tą muzyką. Pismo skupia wokół siebie wybitne dziennikarskie i fotograficzne autorytety polskie, europejskie i amerykańskie, dające gwarancję wysokiego poziomu merytorycznego i wizualnego. Staraliśmy się zamieszczać interesujące teksty, tak historyczne, jak i aktualne, dbać o atrakcyjną szatę graficzną, rozwijać działania promocyjne. Czasopismo oprócz pełnienia funkcji informacyjnej zachęca do uczestnictwa w kulturze przez propagowanie koncertów i płyt oraz tworzy atmosferę sprzyjającą kontaktom między ludźmi zainteresowanymi tym rodzajem muzyki, co czyni je znacząco wpływowym na stopień integracji środowiska bluesowego. Odbywa się to w różnoraki sposób: nasi czytelnicy mają możliwość spotykania się na imprezach bluesowych w całym kraju, poznają się, wymieniają opinie i nawiązują przyjaźnie, a dzięki temu coraz liczniejszemu i przychylniejszemu odbiorowi promotorzy takich imprez w całym kraju organizują ich coraz więcej.

Istnienie kwartalnika przyczynia się też do wzrostu świadomości lokalnych władz wielu miejscowości w różnych zakątkach Polski tego, jaki potencjał tkwi w bluesowym środowisku, co zaowocowało powstawaniem wielu nowych festiwali bluesowych. Wystarczy powiedzieć, że na początku naszej działalności w kraju było takich imprez kilka w roku, zaś dziś bluesowych festiwali w Polsce organizuje się dziesiątki, i to nie tylko w dużych miastach, ale i w mniejszych miejscowościach lub nawet wioskach. Festiwale bluesowe stanowią tury-

styczne i kulturalne atrakcje i wizytówki takich miast jak: Katowice, Chorzów, Suwałki, Olsztyn, Gdynia, Toruń, Lublin, Głogów, Ostrów Wielkopolski, Zakrzewo, Sława, Przeworsk, Grodków, Biała Podlaska, Człuchów, Siemiatycze i innych.

Redakcja współpracuje z Polskim Stowarzyszeniem Bluesowym i innymi tego typu organizacjami w Polsce, na Słowacji, w Czechach, Niemczech, Danii i USA. Po wejściu Polski do strefy Schengen duży nacisk położyliśmy na rozszerzenie idei „blusowej turystyki” nie tylko w kraju, poprzez promocję ciekawych bluesowych zdarzeń poza granicami i rozwijanie współpracy z zagranicznymi promotorami bluesa, wspólne wyjazdy na koncerty, pomoc w rezerwowaniu biletów, hoteli. Z roku na rok wzrasta liczba polskich bluesfanów i wykonawców spędzających czas i występujących na festiwalach bluesowych w Niemczech, Czechach, Słowacji, Szwajcarii, Włoszech, Francji, Danii.

Pracy nad koncepcją każdego wydania przyświeca naczelną myśl, aby wyszukiwać ciekawe aktualne tematy mogące interesować i sprawiać przyjemność naszym czytelnikom, które mieszczą się w ramach tematycznych działów czasopisma:

– *U źródeł*, gdzie publikujemy teksty związane z historią bluesa w Polsce i na świecie, opisujące miejsca, w których ta muzyka się rodziła i jest tworzona; o związkach muzyki bluesowej z innymi dziedzinami kultury (filmu, piśmiennictwa); o związkach bluesa z innymi gatunkami muzycznymi (gospel, jazz, rock, muzyka symfoniczna).

– *Postacie* – zawierający teksty biograficzne, monografie poświęcone wybitnym postaciom bluesa.

– *Z pierwszej ręki* – wywiady z wybitnymi przedstawicielami polskiej i światowej sceny bluesowej.

– *Gorący temat* – wywiady z artystami aktualnie koncertującymi w Polsce, wydającymi

nowe płyty, zdobywcami nagród, etc.

– *Płyty jeszcze ciepłe* – recenzje płytowych nowości.

– *Płyty, które dobrze jest znać* – recenzje płyt ważnych dla historii bluesa.

– *W pięciu zdaniach* – krótkie recenzje wartych odnotowania płyt, także zawierających muzykę przekraczającą granice gatunkowe bluesa.

– *Książki* – recenzje książek, wydawnictw albumowych, opracowań.

– *Na ekranie* – recenzje płyt DVD, filmów.

– *Koncerty, festiwale* – relacje z najważniejszych imprez w Polsce i na świecie.

– *Piórem praktyka* – rozważania muzyków związane z okolicznościami wykonywanej muzyki.

– *Krótko i na temat* – ankietowe wywiady z muzykami według stałego szablonu pytań.

– *Cat Head czyli blues z Mississippi* – dział oddany we władanie Rogera Stolle’a, właściciela słynnej galerii Cat Head w Clarksdale w stanie Mississippi, promotora, autora i producenta wielu filmów dokumentalnych związanych z historią bluesa.

Kwartalnik „Twój Blues” (jako pierwszy podmiot z Polski) uhonorowany został najbardziej prestiżowymi nagrodami w świecie bluesa, jakimi są:

– *Keeping The Blues Alive* – przyznana przez The Blues Foundation w Memphis (USA) w roku 2011 (zwana potocznie Bluesowym Oskarem);

– *German Blues Award* – International przyznana przez stowarzyszenie The Blues Baltica w roku 2013, oraz

– *Blues Behind The Scenes* – przyznana przez The European Blues Union w roku 2016.

SYLWETKI DZIENNIKARZY

Andrzej Matysik. Zaczynał w latach 70. XX wieku od organizowania imprez w Regionalnym Ośrodku Studenckim „Kocynder”

w Chorzowie, współredagowania klubowego biuletynu i publikacji tekstów w magazynie „Jazz”. Był szefem działów muzycznych „Studenta” i „Opcji”. Od czterech dekad wchodzi w skład redakcji „Jazz Forum”.

Swoje cotygodniowe felietony *Jazz czyli Blues* publikował na łamach „Trybuny Śląskiej”, pisał w pismach muzycznych w kraju i za granicą (amerykańskie czasopisma „Big City Blues” i „Blues Beat”, francuski „ABS Magazine”, wydana w USA książka *Chicago Blues* zawierająca jego zdjęcia, z okładką włącznie). Jego zdjęcia publikowane były na wystawie z okazji 25-lecia Chicago Blues Festiwal.

Od 30 lat ma swe autorskie programy muzyczne w Radiu Katowice i Radiu eM 107.6 Katowice (cotygodniowe półtoragodzinne *Historie bluesem pisane*). Wykładowca historii jazzu i bluesa na Warsztatach Jazzowych w Chodzieży i Puławach. Dla stacji TV zrealizował kilkadziesiąt odcinków dokumentalnych *Podróż śladami bluesa*. Uczestnik sesji naukowych w Polsce i za granicą.

Od 15 lat organizuje corocznie Galę „Blues Top” – koncert laureatów ankiety czytelników kwartalnika „Twój Blues”, oraz imprezy: plenery festiwal „Front Porch Blues czyli... Lauba pełno bluesa”; „Bluesowa Barbórka”, Bluestracje, Blues Alive, a także jest współpomysłodawcą kilku festiwali w Polsce i jurorem licznych festiwali w kraju i za granicą (między innymi w Czechach, na Słowacji, we Włoszech, w Niemczech i USA). Reprezentował polskie środowisko bluesowe w dorocznych konferencjach utworzonej w 2008 roku European Blues Union, które odbyły się w: Norwegii, Hiszpanii, Niemczech, Belgii, Danii, na Łotwie i we Włoszech. Odznaczony „Za zasługi dla kultury miasta” przez władze Suwałk, Głogowa i swojego rodzinnego Chorzowa, a przez władze Białegostoku uhonorowany tablicą w Białostockiej Alei Sław Polskiego Bluesa. Jest współautorem „Działu

bluesa” Muzeum Piosenki Polskiej w Opolu oraz Honorowym Członkiem Słowackiego Stowarzyszenia Bluesowego.

Danuta Matysik. Anglistka, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego, jest właścicielką Agencji Koncertowo-Wydawniczej „Delta”, wydającej kwartalnik „Twój Blues” i organizującej koncerty bluesowe amerykańskich i europejskich artystów. Tłumaczka, dziennikarka. Publikowała w czasopiśmie: „Jazz Forum”, „Bluesman”, „Notes Jazzowy”, „Trybuna Śląska”, „Opcje” i „Twój Blues”. Jako tłumaczka współpracowała z TVP, PR3, Polskim Stowarzyszeniem Jazzowym, na Warsztatach Jazzowych w Chodzieży i Puławach. Jej malarskie prace (jest także absolwentką Liceum Sztuk Plastycznych) związane z bluesowymi podróżami po USA prezentowane są na indywidualnych wystawach w Polsce, Czechach, Słowacji i Niemczech.

Sławomir Wierzcholski. Dziennikarz radiowy i prasowy, wybitny muzyk, kompozytor, twórca i od 35 lat lider zespołu Nocna Zmiana Bluesa. Wieloletni prezes Polskiego Stowarzyszenia Bluesowego, członek władz ZAIKS.

Ryszard Gloger. Muzykolog, wieloletni szef i dziennikarz redakcji muzycznej Radia Merkury w Poznaniu, realizator dźwięku, publicysta, wykładowca akademicki wrocławskiej Szkoły Jazzu. W latach 90. był redaktorem naczelnym czasopisma „Bluesman”. Juror festiwalowy, członek rady programowej festiwalu Rawa Blues, autor wielu publikacji w muzycznej prasie krajowej i zagranicznej.

Mariusz Szalbierz. Dziennikarz, redaktor naczelnny tygodnika „Fakty Piłskie”, autor *Encyklopedii polskiego bluesa* i *Antologii polskiego bluesa* vol. 1, 2 i 3, współautor „Działu bluesa” Muzeum Piosenki Polskiej w Opolu oraz wielu opracowań na temat bluesa w Polsce. Posiada najwięcej archiwum nagrań polskiego bluesa.

Roman Kalarus. Wybitny grafik/plakacista, profesor zwyczajny katowickiej ASP. Trzykrotny laureat Biennale Plakatu Polskiego, autor niezliczonych projektów oraz wystaw w kraju i na świecie, wielki miłośnik bluesa. Profesor Kalarus jest nie tylko autorem logo czasopisma, ale także cały czas sprawuje pieczę nad ostateczną graficzną formą każdego wydania. Oprócz tego jego grafiki ozdabiają niektóre wydania czasopisma i są nagrodami w dorocznej Gali „Blues Top”, funkcjonując pod nazwą „BluesyKalarusy”.

Ewa Matysik. Absolwentka Średniej Szkoły Muzycznej w klasie fortepianu i Instytutu Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego (obroniła pracę magisterską związaną z tematyką bluesową). Tłumaczka. Członkini zarządu European Blues Union z siedzibą w Brukseli. Dziennikarka działu muzycznego warszawskiego Radia Dla Ciebie, współpracuje z Radiem eM 107.6 Katowice. Publikowała w magazynach „Opcje”, „Jazz Forum” oraz brytyjskim „Blues Matters”. Reprezentowała Polskę w jury dorocznego konkursu European Blues Challenge.

Zofia Matysik. Absolwentka Szkoły Muzycznej im. Grzegorza Fitelberga w Chorzowie oraz Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Dziennikarka i tłumaczka publikująca zarówno teksty, jak i fotografie o tematyce bluesowej, wielokrotnie za nie nagradzana. Ma na swym koncie współpracę z licznymi pismami kulturalnymi („Opcje”, „Jazz Forum”) oraz śląskimi radiami i stacjami telewizyjnymi.

Andrzej Keyha. Amerykanista, tłumacz literatury, tekstów Boba Dylana, Jacka Kerouaca, publicysta muzyczny magazynów „Jazz”, „Jazz Forum”.

Zbigniew Jędrzejczyk. Działający w warszawskim środowisku animator bluesa, dziennikarz, fotografik, a także czynny muzyk. Przez 25 lat

prowadził autorską audycję radiową w Salt Lake City w USA, a obecnie propaguje bluesa audycją *Crossroads* w warszawskim radiu WNET.

Jacek Kurek. Historyk-kulturoznawca, eseista, poeta, animator kultury, znawca muzyki i malarstwa, pedagog, wykładowca uniwersytecki (dr). Autor wielu publikacji związanych z historią i kulturą Śląska, publicysta radiowy.

Robert Lenert. Bluesowy harmonijkarz i lider zespołu Los Agentos, organizator festiwalu Galicja Blues w Krośnie, z wykształcenia inżynier, a zamiłowaniem kolekcjoner i znawca płyt recenzent i autor recenzji i artykułów.

Krzysztof Szafranec. Fotografik mający w swym dorobku wiele wystaw towarzyszących największym imprezom jazzowym i bluesowym w Polsce i Europie.

Z czasopiśmem współpracują wybitni dziennikarze i fotograficy europejscy: Norman Darwen (GB), Helge Nickel (D), Aigars Lapsa (LV), Jindrich Oplít (CZ), Ondrej Bezr (CZ), Peter Radvanyi (SK), Montserrat Pratdesaba (S) oraz amerykańscy (Paul Natkin, Jack i Linda Vartoogian, Marc PoKempner, Dusty Scott, Gene Tomko, David Whiteis, Roman Sobus), uznane w swej dziedzinie autorytety, autorzy setek okładek płytowych, znani z publikacji w najbardziej wpływowych tego typu czasopiśmach na świecie, jak: „Living Blues”, „Blues Revue”, „Blues Blast Magazine”, „Blues

In Britain”, „Blues & Rhythm” oraz „New York Times”, „Chicago Tribune”, „Chicago Readers”, „Times”, „Ebony”, „Billboard”. Z kwartalnikami współpracują też znani polscy i zagraniczni muzycy, dzieląc się swymi doświadczeniami w działach *Piórem praktyka* i *Recenzje płyt*: Bartosz Łęczycki, Grzegorz Minicz, Bożena Mazur, Robert Lenert, Bartosz Szopiński, Janusz Szprot, Piotr Kałużny, Aaron Moreland (USA), Rod Demick (Wielka Brytania), Montserrat Pratdesaba (Hiszpania). Grono redakcyjne stale ulega powiększaniu o obiecujących, młodych dziennikarzy. Redakcja nie posiada pracowników etatowych, wszyscy publicyści współpracują na podstawie umów o dzieło.

Osiemnastoletni już okres istnienia kwartalnika podsumujemy w dorocznym święcie – Gali „Blues Top”, koncercie będącym nie tylko „urodzinami” pisma, ale także oprawą wręczania już po raz 15. nagród najlepszym muzykom wybranym przez naszych czytelników. Swoje opinie wyrażają oni każdego roku w ankiecie zamieszczonej w grudniowym numerze kwartalnika. Nagradzani są też autorzy najlepszych w roku: tekstu, zdjęcia, płyty, wydarzenia muzycznego, debiutu i osobowości. Jak co roku laureaci kategorii muzycznych zostaną poproszeni o przygotowanie specjalnego programu bez swojego stałego zaplecza, ale wyłącznie w gronie innych nagrodzonych. Daje to okazję do zaprezentowania jednorazowego, bardzo atrakcyjnego koncertu, na który zapraszamy do Chorzowskiego Centrum Kultury w kwietniu 2018 roku. Do zobaczenia!

Jacek Kurek

Muzeum w Chorzowie, Gruba Bluesa

DOTKNAĆ PIOSENKI?

KILKA MYŚLI O PARU EKSPOZYCJACH...

*Piosenka, której nie ma, niebieska jest jak świt
Nic nie ma, ledwo temat, rym jakiś, jakiś rytm
Nieśmiała, nieforemna, szara tak jak nocy brzeg
Gdy świt z ptaków snem miesza się
Andrzej Bianusz, Barwy piosenki*

INTRO

Najrozmaitszych muzeów było w Polsce w roku 2017 podobno około tysiąca. Wśród nich gros to muzea prywatne, rodzinne, pasjonackie, powoływane *ad hoc*, z potrzeby serca albo z pragnienia przyciągnięcia widzów. Często muzea te z definicji nimi nie są, choć tak nazywa się je w folderach promocyjnych, na stronach internetowych czy drogowkach. Poruszenie zatem w horyzoncie muzealnej rzeczywistości współczesnej Polski jest doprawdy imponujące. To siła, która choć wymyka się regułom i klasyfikacjom, warta jest docenienia i dobrze z niej korzystać.

Wakacyjne szlaki w Polsce zapełniają się wciąż nowymi atrakcjami. Jak grzyby po deszczu wyrosły w ostatnich latach trudne do policzenia parki miniatur, parki dinozaurów, „miasteczka na Dzikim Zachodzie”, „domki na dachach”, rodea, safari, ale też rekonstruowane osady średniowieczne, obowiązkowe w zamkach – a nawet w ruinach – sale i narzędzia tortur itd., itp. Dzięki komputerom, hologramom i wszelakim technicznym możliwościom praktycznie każda atrakcja turystyczna znajduje się w zasięgu

możliwości samorządów, instytucji i osób prywatnych (wszystko jest już tylko kwestią finansów, inwencji i promocji). Nie ma właściwie żadnych ani materialnych, ani niematerialnych przedmiotów i nie-przedmiotów, które nie mogłyby mieć w Polsce swojego „muzeum”, a więc... jest Żywe Muzeum Piernika w Toruniu i jest Rogalowe Muzeum (czyli muzeum rogała świętomarcińskiego) w Poznaniu, mamy Muzea Chleba w Radzionkowie i Ustce oraz szkolne Muzeum Gwizdka w Gwizdałach, Muzeum Pijaństwa w Gołębiu koło Puław, gdzie zobaczyć można butelkę w kształcie plemnika, ale i Muzeum Uwag, Przestróg i Apeli w Złotym Stoku. W Muzeum Ognia w Żorach można ugasić wirtualny pożar. Jest muzeum serialu *Czarne chmury* w Rytwianach, a Lubomierz i Dobrzykowice spierają się o to, które ma większe prawa do Muzeum Kargula i Pawlaka (spór zważywszy na losy i charakterystyki bohaterów filmu – w samej rzeczy najpewniej uzasadniony). Niektórzy pamiętają jeszcze krótko istniejące w Katowicach Muzeum Hansa Klossa, szybko zamknięte... Ale do dziś jest tam Muzeum Gitary, a w Akademii Muzycznej wyborne i jedyne w Europie Środkowej (poza jednym w Niemczech) Muzeum Orga-

nów. Pojawiają się Muzea PRL-u (z usilnymi zapewnieniami twórców, że to absolutnie nie z sentymentu). Wiele z takich i podobnych ekspozycji ma i może mieć niemałą wartość, ale to nie multimedia i nazwy o tym decydują, ale eksponaty (*vide* w stu procentach oparte na artefaktach wspomniane Muzeum Organów) oraz sposób ich prezentacji, roztropność oraz erudycja autorów scenariuszy wystaw, myśl zawarta w narracji. Pokazać można zatem wszystko... Piosenkę także. Ale po kolei...

Refleksję historyczną zastępuje się dzisiaj spektakularnym, i niestety często powierzchownym, czarowaniem wizualnym, w którym efekt wywoływany bywa nie w tej akurat sferze, w której najbardziej byłby pożądanym. Mniej myślimy o zabawie, częściej o rozrywce... Jednak to ta pierwsza ma istotny potencjał edukacyjny. Oczywiście jest, że kolekcja, nawet najcenniejsza i przez pokolenia gromadzona, sama w sobie nie wystarczy, by zaintrygować zwiedzających. Musi być stosownie wyeksponowana i skomentowana, musi mieć swoją logiczną narrację i cel oraz sens zawierający się w niej samej. Jednak muzeum to nie tylko przestrzeń organizowania wystaw czy realizowania zadań edukacyjnych, to przede wszystkim miejsce gromadzenia zbiorów, ich opracowywania, nieraz wręcz ratowania oraz szeroko rozumianej działalności naukowej, a więc wszystkiego tego, co zapewni wartościowe (nie tylko animowane) prezentacje oraz pomnoży naukowy dorobek i kulturowe dziedzictwo, a w końcu będzie emanacją dbałości o kulturę pamięci. Może nie wszystko zatem, co dotyczy zebranych (nawet bardzo cennych) kolekcji albo też co dotyczy historii, musi mieć „muzealny” sztyl. Jeżeli już próbujemy odczarować muzeum jako miejsce „nudnego” przechodzenia obok eksponatów, których „nie wolno dotykać”, to może spróbować to zrobić tak, by jednocześnie nie został zakwestionowany jego sensu, a tym bardziej nie była trywializowana historia (liczne grupy tak zwane rekonstrukcyjne to jednak co najwyżej grupy

inscenizacyjne). A wszystkie te atrakcyjne przestrzenie – mieniące się „muzeami” – mogą jednak nadal istnieć, choć pewnie trafniejsze byłoby, gdyby zmienić ich gatunkowe przyporządkowanie. Pasjonatów nie brakuje, ale muzealników, odpowiedzialnych za stronę merytoryczną i artefakty, tak. Zdarza się, że niedostatki scenariusza wystawy albo wręcz jego brak powodują, iż obiekty – nieraz cenne i rzadkie – nie są nawet podpisane lub niszczone, prezentowane w niewłaściwych warunkach.

Muzeum bez zwiedzających jest martwe. Ale, próbując ściągnąć jak najliczniejszą publiczność, nie można przestać dbać ani o jakość, ani zwłaszcza o misję. Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu trudno nie postrzegać jako przestrzeni efektownej, nowoczesnej, przemyślanej. Jest ciekawie zaaranżowane. Odwiedzają je tłumy. Jednak nie ukrywam, że czegoś istotnego mi w nim brakuje. Czy słuchanie piosenek z możliwością patrzenia na wywoływany przez dotknięcie ekranu film rzeczywiście stanowi o tym, że znajdujemy się w przestrzeni muzealnej? Dziś już przecież przed własnym komputerem jesteśmy w stanie osiągnąć efekt zbliżony, wpisując w wyszukiwarkę odpowiednie hasła. Tymczasem potencjał piosenki, niezależnie od tego, jak krotocwilnie ją przez wieki traktowano, jest ogromny, zwłaszcza gdy trafia ona do serca i ani rusz się stamtąd już nie chce wyprowadzić.

W przestrzeni tak znakomicie przygotowanej jak w opolskim Muzeum Piosenki szukałbym zatem jeszcze bardziej przestronnego i funkcjonalnego miejsca służącego lepszemu, pełniejszemu jej zobaczeniu i dotknięciu (nie myślę jednak ani o patrzeniu na teledyski, fragmenty koncertów czy programów telewizyjnych, ani też o dotykaniu ekranu w celu wywołania dźwięku albo obrazu). Gdyby tak w odpowiednim miejscu tej czarownej przestrzeni znalazł się na przykład mikrofon, przed którym stał Czesław Niemen, śpiewając w 1967 roku w Opolu *Dziwny jest te*

świat, a w innym – staranna rekonstrukcja studia, w którym Czerwone Gitary nagrywały pierwszy album (z możliwością zakosztowania pracy realizatora dźwięku i wejścia pomiędzy konsolę i suwaki). Albo gdyby tak znalazły się i góralskie stroje, które mieli na sobie Skaldowie, śpiewając w telewizyjnym filmiku *Uciekaj, uciekaj*, albo – najprościej już tak i najdosłowniej – gitara Tadeusza Nalepy, kapelusz Ryska Riedla czy jego buty, które Tomaszowi Wenklarowi tak dobrze posłużyły podczas realizacji posadowionej w Tychach rzeźby artysty, manuskrypt tekstu Wojciecha Młynarskiego, Agnieszki Osieckiej, albo Jacka Cygana, itd. itp. Oczywiście przykłady, które podaję, są czysto teoretyczne i nawet metaforyczne. Nie chodzi o te dokładnie przedmioty, z których wiele może być nieosiągalnych, ale o ten sposób dopełnienia piosenki jako wielowymiarowej przestrzeni. Nic tak nie porusza zwiedzających, jak oryginalne świadectwo czasów. Zresztą sami wiemy, jak oszałamiające ceny osiągają pamiątki po słynnych artystach czy najrozmaitsze namacalne ślady muzycznych wydarzeń, a najbardziej przedmioty osobiste; jak olśniewające kolekcje tworzą.

GRUBA BLUESA, CZYLI POWRÓT DO ŹRÓDEŁ

Górny Śląsk stał się w drugiej połowie XIX wieku miejscem nadzwyczajnego rozwoju amatorskiego ruchu śpiewaczego, stanowiącego fenomen kulturowy regionu¹. W tym samym czasie za oceanem rodził się blues – rezerwar nostalgii, tęsknoty, prawdy o codzienności, ale także przejmujący zapis dnia powszedniego, świadectwo woli życia oraz, co znamienne, duchowej pogody i erupcji perlistego humoru, skierowanego przeciw przeciwnościom losu. Ślązacy we własnej tradycji

muzycznej wyrażali uczucia podobne. Bluesowy muzyk z Kobióra, Adam Kulisz, powiedział o ukochanej przez siebie muzyce: [...] *geneza tak dużej popularności tego gatunku na tym terenie oraz dużej ilości muzyków przyznających się do bluesa wynika ze: zniewolenia Ślązaków przez kilka pokoleń, ciężkiej pracy fizycznej, dużego poczucia humoru Ślązaków, silnego poczucia więzi, dużej muzykalności oraz [...] ogólnoludzkiej potrzeby odreagowania*². Bluesowy albo blues-rockowy utwór wpisuje się na Śląsku w krajobraz z hałdami (*holdami*, jak mówiło się na moim podwórku, bo hałda to raczej w telewizji), kominami, wyciągowymi wieżami szybów, dymem w najrozmaitszych pastelowych odcieniach zasnuwającym niebo melodyjnymi refrenami. W tym kontekście powstanie w Chorzowie („mieście bluesa” – jak głosi jeden z najważniejszych sztyldów promujących miasto) instytucji kultury, która nazwana została Grubą Bluesa, czyli Kopalnią Bluesa, wydaje się praktyką wprost oczywistą. Znamienne, że siedzibą Gruby Bluesa stał się teren jednej z dawnych kopalni, a dokładnie miejsce znajdujące się w bezpośrednim sąsiedztwie pierwszej na ziemiach polskich żelbetowej wieży wyciągowej szybu „Prezydent” (zbudowanego w 1933 roku, a nazwanego na cześć prezydenta Ignacego Mościckiego kilka lat później, w roku 1937), prawdziwej ozdoby śląskiego szlaku zabytków techniki. Stały się – ów szyb i ów teren – przestrzenią przyjazną dla sztuki³. Miejsce to jest domeną prowadzącego intensywną działalność kulturalną (w przystosowanych do tego budynkach pokopalnianych) Kompleksu „Szytarka”, w którym Gruba Bluesa znalazła siedzibę. Działa tam z powodzeniem Interdyscyplinarny Ośrodek Edukacji i Kultury „Gruba Sztuki”⁴. A, co nie bez znaczenia, kopalnia to miejsce wydobywa-

¹ Istnieje ogromny dorobek literacki w tej materii, a do najważniejszych autorów należą Jan Fojcik i Rajmund Hanke. Kulturowanie zaś tej tradycji stało się domeną wydawanego od okresu międzywojennego periodyku „Śpiewak Śląski”

² Por. J. Kurek, *Pieśni węglobieraczy, w: tegoż, Rock i tożsamość. Notatki o muzyce i wyobraźni*, Sosnowiec 2014, s. 207-234.

³ Na przestrzeni dwustu bez mała lat w mieście wydobyto około 155 milionów ton węgla.

⁴ szytarka.pl/kultura/gruba-sztuki [dostęp 26.04.2017].

nia z głębi ziemi skarbów. Pracujący w podziemiach ludzie zanurzani są w tajemnym, metafizycznym świecie, kształtowani przez ciemność, strukturę kamienia i tajemnicę⁵. W pewnym sensie podobnie jest z piosenką, wydobywaną w gruncie rzeczy w tajemny sposób z wnętrza ludzkiej wyobraźni, pojawiającą się nieraz nagle ku zaskoczeniu nawet samych autorów. Kilka lat Paul McCartney wstrzymał się z nagraniem *Yesterday*, bo gdy kiedyś obudził się z tą melodią, przekonany był, że zna ją od dawna, tylko nie wiedział skąd.

Ze Śląska wyszli wybitni kompozytorzy i instrumentalści współczesnej polskiej muzyki klasycznej, między innymi Henryk Mikołaj Górecki czy Krystian Zimerman, ale i mistrzowie estetyki rockowej oraz jazzowej, jak Józef Skrzek czy cała plejada jazzowych absolwentów katowickiej Akademii Muzycznej. Wojciech Kilar zapytany przez Francisca Forda Coppolę, skąd u niego tak znakomita zdolność do tworzenia pięknych melodii, odpowiedział krótko: *Bo mieszkam w Katowicach*⁶.

W Chorzowie w chwili gdy piszę ten tekst odbywają się każdego roku trzy festiwale bluesowe: *Blustracje*⁷, *Blues Alive* (najśłynniejszy bodaj z czeskich i zakorzeniający się świetnie też na Śląsku) i *Lauba Pełno Bluesa*. Do tego dochodzi naprawdę niemało innych wydarzeń, jak chociażby Bluesowa Barbórka. W mieście organizowany był swego czasu Festiwal imienia Ryska Riedla „Ku Przestrodze”, przeniesiony z Tychów⁸ (Riedel większość życia spędził w Tychach, ale urodził się i umarł w Chorzowie). Tutaj wydawany jest markowy kwartalnik „Twój Blues” i tu działa od lat

Dom Pracy Twórczej „Leśniczówka”, z którym związane jest nazwisko Leszka Windera i gdzie rozbrzmiewa muzyka. Tutaj – w Chorzowie – otwarta jest „Szuflada 15”, no i w końcu wspomniana „Szytarka” (w której murach tak aktywnie działa organizujące wydarzenia artystyczne Stowarzyszenie Szytgart.art).

Wskazuję niektóre „bluesowe” przejawy współczesnego życia Chorzowa⁹, bo tworzą pewną logiczną całość. Miejsce, gdzie słucha się piosenki, patrzy się na nią, dotyka jej i żyje nią. To zresztą także główny zamysł Gruby Bluesa. Zainaugurowała działalność podczas Bluesowej Barbórki 3 grudnia 2016 roku. To nieco tak jak z rockiem, który otwiera przestrzeń sztuki totalnej: bo to muzyka, ale też wizualnie atrakcyjny koncert, dźwięk, słowo, nieraz dramaturgia i logiczny scenariusz przedstawienia, teatr i film, okładka płyty... W tę formułę prowadzi Gruba Bluesa, gdzie piosenka stanowi punkt wyjścia do rzeczywistości znacznie rozleglejszej.

Tak więc w grudniu 2016 roku otwarto Grubę Bluesa i przedstawiono w niej pierwszą, specjalnie przygotowaną ekspozycję, opartą na zbiorach prywatnych między innymi Tomasza Wenklara, Andrzeja Matysika, Leszka Windera, Adama Antosiewicza czy Soni Skrzek, która udostępniła wzruszające zdjęcie Janka „Kykasa”, jedno, niewielkie, skromne – ale włożone za szybką śląskiego byfiju zaczęło rozświetlać całe wnętrze, nadając mu jedyną w swoim rodzaju autentyczność i ciepło. Niecały rok później w tym właśnie wnętrzu miał miejsce koncert młodego charyzmatycznego, zespołu High Five, którego wyborne piosen-

⁵ Wartą osobnej refleksji kwestią jest wpływ hutniczego ognia oraz światła na mentalność Ślązaków. Por. *Poród w kuźni, czyli Śląsk z ognia i ciemności*, „Śląsk. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 2011, nr 5, s. 12–16.

⁶ Interesująco o muzycznych inklinacjach Wojciecha Kilara zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, Bytom 2015.

⁷ W kwietniu 2017 roku odbyła się XX edycja Festiwalu. Por. J. Kurek, *Blustracje. U źródeł „Twój Blues”* 2017, nr 68, s. 24–29; E. Kaszyca, *Blustracje. Kultura bluesowa na Śląsku 1998–2011*, Katowice 2012.

⁸ Z takim pomysłem przyszedł do mnie Adam Antosiewicz, wieloletni animator Festiwalu im. Ryska Riedla „Ku Przestrodze”. Wtedy zaczęliśmy rozmowy, układaliśmy plany, a w końcu podjęte zostały stosowne działania.

⁹ Miejsce, w których grano (na przykład wciąż wspominany a nieistniejący Klub Kotłownia) i gra się w Chorzowie bluesa jest znacznie więcej (MDK „Batory”, Chorzowskie Centrum Kultury, Teatr Rozrywki i inne).

ki wybrzmiały w scenografii Gruby tak, jakby od początku tworzyły z nią jedność, wręcz wspólnie powstawały. Gruba Bluesa to przestrzeń spotkania wokół muzyki i kultury, spotkania artystów i odbiorców pośród pamiątek i artefaktów, świadectw czasu¹⁰. To nie tylko przestrzeń rozwijającej się stałej ekspozycji muzealnej, ale także biblioteka, płytoteka, taśmota, czytelnia (mediateka), miejsce przechowywania afiszy, plakatów o tematyce muzycznej, instrumentów. To archiwum i ośrodek artystycznych zdarzeń, spotkań naukowych, edukacyjnych, towarzyskich... Miejsce realizacji koncertów i warsztatów, gromadzenia oraz inwentaryzowania źródeł historycznych najszerzej traktujących o śląskiej muzyce rockowej, bluesowej, jazzowej, klasycznej. To sfera przyjazna porządkowaniu i ochronie. Niektóre z zarysowanych tu zadań w chwili powstawania tekstu są dopiero w planach i zamysłach, inne jednak z powodzeniem już są wdrażane. Chorzowska Gruba Bluesa została tak pomyślana, by mogła w stosownej chwili przekształcić się w Centrum Śląskiego Bluesa & Rocka, popularyzując idee muzyki, jej historię i tożsamość, ale także troszcząc się o czas współczesny i tym samym śmiało wychylając się ku przyszłości. Piosenka wybrzmiewa w Grubie Bluesa dosłownie i w wielu wymiarach – i z gramofonu, i z odtwarzacza CD, a także na żywo, podczas koncertów, warsztatów i *jam sessions*. Widać ją w artefaktach i artystach odwiedzających tu miejsce. A jak powstanie tam jeszcze klub muzyczny – może nazwany Hołdą Bluesa albo Muzyczną Hołdą... Ta *hołda* muzyki to także z rzeczywistość z odpadów, resztek, nieużytków, taki właśnie z tej materii utworzony bajeczny i inspirujący krajobraz¹¹. Piosenka w nim wybrzmiewa, ale pokazywana jest też na filmach, w projekcjach, w przedstawieniach teatralnych wydarzeń i multimedialnych pre-

zentacjach. Przypomnijmy, żyje także w artefaktach, niczym tekst w rękopisie, i w wykładach podczas seminariów albo konferencji. W przypadku chorzowskiej „SztYGarki” wystarczy wykorzystać pomieszczenia piwniczne i już istniejący potencjał, a wszystko podzieje się bardziej. Taki klub łatwo wszak można wyposażyć w muzyczny sprzęt (*backline*, instrumenty muzyczne, w tym najbardziej klasyczne pianino). Wtedy goszczący tu muzycy zagrają *ad hoc* i *jam sessions* będą trwały.

Już teraz w samym sercu bibliotecznej kolekcji Gruby Bluesa znajdują się coraz liczniejsze winylowe płyty. Ceglane ściany tego miejsca zapraszają do powiększania kolekcji i samej ekspozycji. W potencjalnym klubie „pod ziemią” będzie mógł się urzeczywistnić jej ciąg dalszy. Zawisną tu być może instrumenty, stroje sceniczne, fotografie, anonsy, plakaty i cokolwiek tylko będzie w zasięgu (tak jak jest to już w obecnie działającej Grubie Bluesa). Takie miejsce stwarza pożądaną „moc” nowym zespołom na starcie (*vide* wspomniany już fenomenalny występ zespołu High Five w październiku 2017 roku). A, co nie najmniej ważne, istnieje już w tym miejscu sala (Magazyn Ciekłego Powietrza) dobrze wyposażona w nowoczesne nagłośnienie i ekran, gdzie odbywają się koncerty i spektakle teatralne z udziałem prawdziwych gwiazd.

Gruba Bluesa to opiewanie wartości, jaką jest muzyczny utwór, w tym przede wszystkim piosenka... Spojrzenie z wielu stron naraz. To również Galeria Sztuki, przestrzeń przeznaczona (zaprojektowana) do organizowania muzycznych wystaw (fotografia, rzeźba, malarstwo, dizajn, okładki płyt, pamiątki, wszelkie artefakty). A w Galerii oczywiście sklep, w którym nabyć można by było płyty, książki,

¹⁰ Śląska kultura jest głęboko muzyczna, a związki regionu z muzyką są nie tylko integralne, ale owocują wybitnymi muzycznymi wartościami. Por. J. Kurek, *Pieśni węglodzierny...*

¹¹ A. Nawarecki, *Halda – fenomenologia resztek*, w: *Halda. Materiały IV Sesji Śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 5–6 maja 1999*, red. T.M. Głogowski, M. Kisiel, Katowice 2000, s. 24–33.

wszelkie muzyczne wydawnictwa, gadzety, bibeloty itp.

A przecież Gruba Bluesa to także potencjalna możliwość zaistnienia Radia „Śląski Blues” – internetowego albo cyfrowego. No i, co oczywiste... Galeria Muzyków – miejsce przewidziane dla upamiętnienia tych nieżyjących, ale też do promowania nadal aktywnych, żyjących, na przykład odciski ich dłoni, ale koniecznie z atrybutem muzyka za szybką (kostka, kapodaster, pałeczki perkusyjne itd.). A idąc już w stronę utorowaną przez opolskie Muzeum Piosenki... przed występem w Grubie Bluesa zorganizować by można wydarzenie o randze medialnej w postaci – na przykład – uroczystego odsłonięcia takich pamiątkowych miejsc, a tu – w Galerii – z użyciem słuchawek i monitora wysłuchać opowieści o meandrach życia muzyków, ich twórczości, drodze artystycznej itd. Idea Gruby Bluesa to pochwała utworu, czyli także piosenki. Szansa dla twórców, animatorów, pedagogów, odbiorców, miłośników... a przede wszystkim tych, którzy na najrozmaitszych poziomach oraz w najróżniejszy sposób chcą obcować z muzyką jako wartością nie tylko estetyczną, ale i kulturową, historią żywą, zwróconą i ku przeszłości, i ku współczesności, ale przede wszystkim ku przyszłości.

VINYL FEST, CZYLI... PIOSENKA JAKO MIEJSCE SPOTKANIA

Gdzie usłyszysz śpiew, tam wchodź, tam dobre serca mają...

Dosłownym wcieleniem w życie idei Gruby Bluesa, ale też ożywieniem w niej przestrzeni dla piosenki stał się Vinyl Fest w Chorzowie. Jego pierwsza edycja stała się udaną próbą implementacji „totalnego” do utworu muzycznego. Zaczęło się w roku 2016, gdy w chorzowskim Muzeum organizowana była wystawa „Śląsk na winyl”, podczas której zaprezentowano ponad sto okładek płyt winylowych z muzyką śląską czy też projektowanych

przez śląskich artystów albo powstałych w atmosferze śląskiej kultury muzycznej. Otwarta została podczas Nocy Muzeów i zainspirowała dyrektora chorzowskiego Wydziału Kultury, Sportu i Turystyki Rafała Zarembę do zorganizowania w mieście święta płyty winylowej, w ostatnich latach odradzającej się i przeżywającej renesans. Od tamtej chwili trwały przygotowania, zwieńczone tygodniem muzycznych (i okołomuzycznych) wydarzeń, które miały miejsce w śląskim „mieście bluesa”, w Chorzowie, rok później – między 10 a 16 maja 2017 roku, i które spuentowała kolejna Noc Muzeów (20 maja 2017 roku).

Pierwszy chorzowski Vinyl Fest otworzył koncert Raya Wilsona. A poprzedziła go rozmowa Michała Kirmucia z artystą. Nazajutrz zgromadzeni w Grubie Bluesa wysłuchali opowieści o muzyce – autorstwa niżej podpisanego oraz redaktora naczelnego „Twojego Bluesa” Andrzeja Matysika. Pierwszy temat dotyczył *Orkiestry Klubu Samotnych Serc Sierżanta Pieprza* (oraz innych bohaterów „lata miłości”) – wszak to już 50 lat!!! – drugi traktował o The Rolling Stones i bluesowych konotacjach ich twórczości. Tego samego dnia po południu miał miejsce wernisaz muzycznych portretów tworzonych przez niezawodną Agnieszkę Krysiuk z ręcznie ciętych płyt winylowych (jeden z nich Ray Wilson otrzymał po koncercie). Koniecznie trzeba zaznaczyć, że Artystka korzysta z płyt, które są tak bardzo uszkodzone, iż nie można ich odsłuchać, tym samym odzyskuje je „z niebytu”, daje im nowe życie i chroni przed zapomnieniem czy śmiercią na składowisku odpadów. Przyznam, że dzięki Agnieszce odkryłem prawdę o czarnych płytach jako tworzywie, z którego powstały dzieła, które dzięki jedynym w swoim rodzaju rowkom pozwalają na nadzwyczajnie twórcze operowanie światłocieniem. Zupełnie inaczej patrzy się na nie z daleka niż z bliska. Wszystko zależy przecież od światła, które (obok sztuki Artystki) jest tu najważniejsze. Patrząc na czarne rowki (miejsce, w których

ukryte są piosenki), widzimy zarazem portrety artystów (kilka dzieł Agi zdobi ściany Gruby Bluesa...). Autorka pochodzi z Białegostoku, ale pochwałą recyklingu zgrabnie wpisuje się w śląską rzeczywistość Gruby Bluesa (z resztek nieużytecznych, *hołdy*...). Tu na Górnym Śląsku przeżywa się nieskrywaną radość, gdy tylko udaje się któregoś z postindustrialnych cmentarzy zamienić w tętniącą życiem oraz imponująca pod względem siły wystawową salę albo muzeum, nawet klub czy restaurację, ba! – galerię handlową...

Piosenki dotykać można było także trzeciego dnia Vinyl Festiwalu, kiedy w dopołudniowych godzinach odbywała się w chorzowskim Miejskim Domu Kultury „Batory” wystawa gramofonów oraz prelekcja Małgorzaty Witowskiej z Biblioteki Śląskiej na temat dźwiękowych pocztówek. Dotykali jej także dzień wcześniej Bogdan Kalus i Paweł Małaszyński, włączając podczas wieczoru autorskiego gramofon z ulubionymi płytami. A wieczór wspomnianego dnia trzeciego należał do amerykańskiego zespołu The Steepwater Band, którego koncert odbył się przy wypełnionej po brzegi dużej sali MDK „Batory”. Za ledwie godzinę od rozpoczęciu koncertu w innej części miasta, we wspomnianym już Magazynie Ciekłego Powietrza w „Sztęgarcie” rozpoczęła się noc twórczości spod znaku hip-hop (DJ 600V, Kaliber 44, Pokahontaz).

Jednak najdosłowniej dotykano piosenek i patrzono na nie czwartego dnia, który stanowił sedno blisko tygodniowych wydarzeń. W sobotę 13 maja w tymże wspomnianym już Magazynie Ciekłego Powietrza giełda winylowych płyt zgromadziła wystawców z całej Polski, a w kawiarni obok można było posłuchać czarnych krążków na sprzęcie wartym około 200 tysięcy zł. Piosenki się także tańczy – o godzinie 20.00 rozpoczęła się dyskoteka z okazji 40. rocznicy filmu *Saturday Night Fever* prowadzona (jak za dawnych, dobrych dla śląskich dyskotek czasów) przez Wojciecha

Zamorskiego. Nieraz wspominał, jak potrafił bawić się na jego ensablach w latach 70. XX wieku przy, dajmy na to, utworze *In-A-Gadda-Da-Vida* zespołu Iron Butterfly. Kto zna, może sobie wyobrazić... A swoją drogą to dopiero blisko dwudziestominutowa i rozimprowizowana „piosenka” (nie mówimy wszak o wersji singlowej, ale o tej pochodzącej z albumu).

W niedzielę 14 maja po południu odbyło się na terenie Kompleksu „Sztęgarka” kameralne, pełne jednak wdzięku spotkanie z Leszkiem Winderem („Winył na lufcie”). Rozmowa z artystą, którą prowadził Rafał Zaremba, toczyła się wokół pierwszych winylowych płyt i wspomnień gitarzysty, a osnową był wydany trzydzieści lat wcześniej LP *Midem '87*, na którym utwór Leszka Windera znalazł się (bez jego zresztą zgody) obok piosenek wykonawców takich jak Eleni czy Krzysztof Krawczyk. Owszem, „prawdziwa” to reprezentacja polskiej piosenki połowy lat 80. XX wieku, wyruszająca na podbój Europy, przynajmniej zdaniem ówczesnych decydentów... W poniedziałek 15 maja o godz. 13.00 w Muzeum w Chorzowie otwarto wystawę *Truskawkowe Pola na zawsze*. Poświęcona została zespołowi The Beatles i zorganizowana z okazji 50-lecia wydania płyty *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Na ekspozycję złożyły się eksponaty z dwóch znakomitych prywatnych kolekcji – Zbigniewa Jędrzejczyka i Adama Drewnioka. I znowu bezcenne artefakty!!! Imponujący tort truskawkowy ufundował Michał Wróblewski ze „Sztęgarki”, a utwory Beatlesów opracował specjalnie na tę okazję i wykonał Sławomir Witkowski. Nazajutrz rano na Facebooku Festiwalu znalazło się ponad 1200 postów dotyczących wystawy, co napełniło jej pomysłodawców i twórców niekłamaną radością, a nawet wzruszeniem.

Tegoż poniedziałkowego popołudnia w kameralnym chorzowskim kinie Grajka znajdującym się na drugim piętrze Chorzowskiego

Centrum Kultury zaprezentowano film Piotra Szulkina *Wojna światów – następne stulecie*. Po projekcji miało miejsce spotkanie z Józefem Skrzekiem wokół płyty o takim samym tytule. Skrzek (jednak nie z SBB) napisał muzykę do tego obrazu (pewne kuriozum związane z okładkami albumu *Wojna światów* to też swoisty epizod z historii polskiej muzyki¹²). Rozmowę prowadził biograf Józefa oraz grupy SBB, wydawca płyt kompaktowych i winylowych z cenną i rzadką muzyką jazzową i rockową, szef oraz założyciel wydawnictwa GAD Records, Michał Wilczyński, specjalista od ocalania piosenek i melodii, który już kilka miesięcy później mocno się przysłużył kolejnej wystawie w chorzowskim Muzeum – tym razem poświęconej Jerzemu Milianowi (Pretekst). Wysły też płyta i książka, ale to już osobna historia...

We wtorek, 16 maja, w ostatnim dniu Festiwalu w Magazynie Ciekłego Powietrza koncertował projekt Czarny Pies. Leszek Winder świadomie nie używa nazwy „zespół”, bo z Janem Gałachem, Michałem Kielakiem, Jerzym Piotrowskim, Mirosławem Rzepą, Dariuszem Ziółkiem (grającym w grupie zamiennie z Krzysztofem Ścierańskim) spotykają się okazjonalnie, zawsze elektryzując publiczność, kochającą naturalną, improwizowaną muzykę.

BIBLIOGRAFIA

- Gruszka-Zych B., *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, Bytom 2015.
 Kaszyca E., *Blustracje. Kultura bluesowa na Śląsku 1998–2011*, Katowice 2012.
 Kurek J., *Blustracje. U źródeł „Twój Blues”* 2017, nr 68.
 Kurek J., *Pieśni węglobieraczy*, w: tegoż, *Rock i tożsamość. Notatki o muzyce i wyobraźni*, Sosnowiec 2014.
 Nawarecki A., *Halda – fenomenologia resztek*, w: Halda. *Materiały IV Sesji Śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 5–6 maja 1999*, red. T.M. Głogowski, M. Kisiel, Katowice 2000.
Poród w kuźni, czyli Śląsk z ognia i ciemności, „Śląsk. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 2011, nr 5. sztęgarka.pl/kultura/gruba-sztuki [dostęp 26.04.2017].

¹² W 1981 roku do kin wszedł film Piotra Szulkina *Wojna światów – następne stulecie*. Muzykę napisał i na ekranie pojawił się Józef Skrzek. Było to w chwili rozpadu SBB, dlatego nie wystąpili tam już pozostali muzycy zespołu. Zagrali natomiast: Janusz Ziomber, Robert Gola i Tomasz Szukalski. Płyta była jednym z pierwszych, a być może w ogóle pierwszym wydaniem w historii polskiego kina soundtrackiem. W tamtych znamienych historycznie, kryzysowych i „slusnie minionych” czasach o mały włos w ogóle by się nie ukazała, bo zwyczajnie nie było z czego zrobić okładki. Zabrakło papieru. Wtedy ktoś z Polskich Nagrań wpadł na pomysł, by poszukać w magazynach niewykorzystanych okładek najrozmaitszych innych wydawnictw. Tę czystą, białą wewnętrzną stronę odwrócono i zapelniono prostym czarno-białym projektem Piotra Stolarczyka, a jak ktoś po wyciągnięciu winylowej płyty z koperty zajrzał do środka, to zobaczył grafikę, ilustrację albo zdjęcie na przykład płyty Ireny Santor albo kursu języka angielskiego czy jeszcze inne niespodzianki.

OUTRO

W sobotę 20 maja 2017 roku odbyła się w całym kraju doroczna Noc Muzeów. Chorzowska miała silnie beatlesowski posmak, a to z okazji wspomnianej już przeze mnie wystawy *Truskawkowe Pola na zawsze*, okraszona wystąpieniami (w tym jedno autorstwa prof. Tadeusza Sławka) i muzyką Beatlesów. Grał kwartet Flautato, a śpiewała, grając na harfie, Ania Drewniak z muzykami Carrantuohill (Anka Projekt Harfowy). W tym drugim wypadku był to drugi dopiero raz, gdy trio w składzie: Ania Drewniak, Adam Drewniak (tata Ani) i Marek Sochacki zagrało razem.

Dla najmłodszych piosenki Beatlesów śpiewali członkowie chorzowskiego Stowarzyszenia „Freeland”, a Tomek Wenklar przyjął (jak i rok wcześniej) rolę przewodnika plastycznych zajęć. Narysowane wówczas szkice aktualnie są ozdobą jednej z chorzowskich galerii.

Muzyka, słowo, kreska i plama... Coś do słuchania, oglądania, czytania i wycinania... Zupełnie jak w chwili, gdy pierwsi odbiorcy płyty *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* trzymali ją wraz z okładką pięćdziesiąt lat temu w rękach. Zupełnie jak gdyby wrócił ten szczęśny czas, gdy piosenka rozkwitała niczym poemat: do czytania, widzenia, dotykania, słuchania...

Julia Rzepka

kierownik Spichlerza Polskiego Rocka

EDUKACJA W SPICHLERZU POLSKIEGO ROCKA

SPICHLERZ UCZY ROCKIEM!

Muzeum to nie tylko instytucja, która gromadzi dobra kultury. To również metoda komunikowania, która obejmuje wielorakie formy prezentacji ekspozycji. Jest także jednym z pozaszkolnych czynników kształcenia, wychowywania i rozwijania osobowości wychowanków. Współpraca muzeum ze szkołami może dać wiele korzyści w nauczaniu różnych przedmiotów i przyczynić się do integracji międzyprzedmiotowej. Lekcja muzealna jest szczególnie formą zdobywania wiedzy, ponieważ podstawowym nośnikiem wiadomości jest eksponat, co z kolei jest bazą pogłębienia nauczania.

Spichlerz Polskiego Rocka stał się instytucją, która jest rozpoznawalna także jako miejsce edukacji. Pierwsze lekcje muzealne, jakie przeprowadzaliśmy, powstały w ramach konkursu, który został przeprowadzony przy współpracy z Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu. Szybko zauważyliśmy ogromne zainteresowanie naszą ofertą. I tak kolejno powstał Rock-Tekst, Art-rockowe warsztaty, Garaż Twórczego Myślenia, Rock-Zrywka, a i kolejnych pomysłów nam nie brakuje. Mamy za sobą setki przeprowadzonych zajęć. Nasze

lekcje w znacznym stopniu ułatwiają realizację programów nauczania wielu przedmiotów. Konspekty zostały sprawdzone przez fachowców. Ogromnie pomogła nam Jagoda Zawal, nauczycielka z Liceum Ogólnokształcącego im. Marii Curie-Skłodowskiej w Wolsztynie, oraz zespół pracowników z dyrektorem Janem Bartczakiem z Ośrodka Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu. Dzięki tej współpracy mamy pewność, że nasza oferta edukacyjna jest profesjonalnie przygotowana.

Informator edukacyjny zawiera propozycje zajęć muzealnych przeprowadzanych w Spichlerzu Polskiego Rocka w Jarocinie dla uczniów szkół podstawowych, gimnazjów, liceów oraz przedszkoli. Znajdują się w nim informacje, w jaki sposób rezerwować zajęcia, regulamin i wykaz tematów, ich opisy oraz rys działalności pozaedukacyjnej muzeum.

Początki muzyki rockandrollowej w Polsce sięgają drugiej połowy lat 50. W ciągu ponad sześciu dekad nowy gatunek nie tylko zmienił oblicze polskiej sceny muzycznej, ale również dokonał wyłomu w świadomości i obyczajowości społeczeństwa. Na każdym kroku możemy dostrzec skutki „rewolucji rockandrollowej”.

Muzyczny charakter muzeum stwarza nieopowtarzalne możliwości na polu edukacji. Wielowymiarowość muzyki pozwala na wykorzystanie jej na wielu płaszczyznach. Rozrywkowy wymiar daje możliwość bardzo skutecznego nauczania nowych treści, a obecność w kulturze popularnej i życiu codziennym ułatwia kształtowanie właściwych postaw wśród dzieci i młodzieży. Ważne są również emocje, które muzyka wywołuje w każdym z nas, przez co jest świetnym narzędziem do ich poznawania i uczenia się.

Główne cele edukacyjnej działalności Spichlerza Polskiego Rocka:

– przybliżanie oraz popularyzowanie dorobku i historii polskiej muzyki rockowej, skłonienie do refleksji nad rolą muzyki w życiu człowieka oraz stworzenie możliwości zainteresowania się muzyką i pobudzenia umiejętności twórczych;

– ukształtowanie wrażliwego odbiorcy dóbr kultury i dziedzictwa, doceniającego wkład przeszłości dla teraźniejszości, rozumiejącego otaczającą go kulturę, świadomego jej zjawisk oraz promowanie postaw prospołecznych;

– współpraca z jednostkami o charakterze oświatowym, kulturalnym itp. oraz kreowanie wizerunku muzeum jako przyjaznej, ogólnodostępnej i nowoczesnej przestrzeni edukacyjno-rozrywkowej.

Zajęcia przeprowadzane w Spichlerzu Polskiego Rocka mają różnorodny charakter i przeznaczone są dla przedszkolaków wieku od 4 do 6 lat oraz dla uczniów szkół podstawowych, gimnazjów i liceów. Czas zajęć waha się, w zależności od etapu edukacyjnego, od 45 do 90 minut. Podczas zajęć wykorzystywane są zarówno metody aktywizujące, jak i podawcze. Korzystamy z prezentacji multimedialnych, elementów ekspozycji muzeum, zabaw interakcyjnych oraz metod pobudzających twór-

czość uczestników. Wszystkie zajęcia opierają się na ministerialnej podstawie programowej. Konspekty zajęć są gotowe do wglądu na życzenie nauczyciela przed odbytą wizytą oraz dołączane w dniu zajęć. Ze względu na szerokie spektrum adresatów oferta edukacyjna została podzielona na następujące działy:

Muzeum dla najmłodszych – przedszkole i I etap edukacyjny – tematyka zajęć oscyluje wokół zagadnień związanych z muzealnictwem i muzycznym charakterem placówki, jaką jest Spichlerz Polskiego Rocka.

Rock-Tekst – II, III i IV etap edukacyjny – to zajęcia, które dotyczą treści prezentowanych na wystawie muzeum. Lekcje łączą w sobie podstawy programowe różnych przedmiotów.

Art-rockowe warsztaty – przedszkole, I, II, III i IV etap edukacyjny – zajęcia warsztatowe są bardzo aktywizującą i twórczą formą pracy oraz przystępnym sposobem przyswajania wiedzy. Uczestnicy biorą czynny udział w procesie tworzenia, a także poznają zagadnienia, historię i okoliczności związane z tematem zajęć.

Garaż Twórczego Myślenia – I, II, III i IV etap edukacyjny – to zajęcia bazujące na ćwiczeniach i zabawach rozwijających twórcze myślenie oraz integrujących grupę. Stosowane zabawy interakcyjne uwzględniają wszystkie poziomy osobowości uczestnika wraz z jego myślami i uczuciami, odwołują się do jego wiedzy oraz oddziałują na emocje.

Rock-Zrywka – II, III, IV etap edukacyjny – to inicjatywy przeprowadzane w formie gier wykorzystujących sprawdzone mechaniki. Nasze gry mają charakter edukacyjny, integracyjny oraz międzypokoleniowy. Oprócz przekazywanej wiedzy rozwijają takie umiejętności jak między innymi czytanie ze zrozumieniem czy praca w grupach.

PRZYKŁADOWY KONSPEKT ZAJĘĆ

Rock-Tekst. Zajęcia edukacyjne w Spichlerzu Polskiego Rocka w Jarocinie

Temat: Uderzenie punka

Grupa docelowa: uczniowie na II etapie edukacyjnym

Czas trwania: 90 minut

Cele główne:

- Kształtowanie tolerancyjnej postawy wśród uczniów (Muzyka, III, WOS III.7)
- Poznanie muzycznego gatunku punk oraz jego podłoża społecznego (Muzyka, III)
- Dostrzeżenie wpływu muzyki na emocje (Muzyka, III)
- Zwrócenie uwagi na indywidualność i różnorodność każdego człowieka (WOS III.7)
- Wzbudzenie refleksji nad sposobami wyrażania emocji (Plastyka, II)

Cele szczegółowe:

Uczeń:

- Zna pojęcia: punk, ćwieki, załogant, rameska, irokez, glany, tolerancja.
- Opowiada o utworze punkowym, wskazując jego charakterystyczne cechy muzyczne (Muzyka, I.4.4.d).
- Wyraża emocje wywołane przez muzykę punkową za pomocą techniki rysowania (Muzyka, I.4.4.b, Plastyka II.2).
- Wymienia przejawy tolerancji w życiu codziennym (WOS, IV.7).
- Rozumie różnorodność każdego człowieka oraz zna sposoby jej wyrażania za pomocą stroju (WOS, I.1).

Metody i formy:

Prezentacja multimedialna, rysowanie, opis, pogadanka, wykład, prezentacja audio, krzyżówka.

Środki dydaktyczne:

Komputer, projektor, prezentacja multimedialna, głośniki, ołówki, flamastry i kartki papieru, krzyżówka „Tolerancja”, utwory w formacie mp3 (*Animals House of the rising sun*, *Akurat Lubię mówić z tobą*, *Siekiera Było tylko czterech nas*, *Armia Niezwyciężony*, *Farben Lehre Farben Lehre*, *Dezertor Szytaj milicjanta*, *Post Regiment Czar zły*, *Sex Pistols Anarchy in UK*, *Tilt Dziwny, dziwny*).

Przebieg zajęć:

- Prowadzący wita uczniów i zapoznaje ich z tematem zajęć.
- Prowadzący zaprasza do sali edukacyjnej, w której prezentuje uczestnikom utwory: *Animals House of the rising sun*, *Akurat Lubię mówić z tobą* oraz *Siekiera Było tylko czterech nas*. Na ekranie wyświetla tabelę z trzema kolumnami przyporządkowanymi każdemu utworowi. Każda z kolumn podzielona jest na 4 rzędy podpisane: melodia, dynamika, tempo, artykulacja. Prosi po wysłuchaniu każdego utworu o ocenienie go w skali od 1 do 5 w każdym rzędzie. Potem następuje porównanie ich na płaszczyźnie: melodycznej (*Czy jest melodia? Co ją tworzy?*), dynamicznej (*Jakie jest natężenie dźwięku? Czy jest głośno?*), agogicznej (*Jest szybko czy wolno?*) i artykulacyjnej (*Czy dźwięki są grane oddzielnie, czy sprawiają wrażenie ciągłości?*). Podsumowanie odbywa się poprzez wymienienie charakterystycznych cech muzyki, które wyróżniają punk rocka od innych gatunków. Zadaje pytanie: *Jak na nas wpływa melodia? Jak się czujemy, słuchając szybszej muzyki? Jak nastraja nas głośna muzyka?*
- Prowadzący rozkłada na środku sali paletę flamastrów o różnych barwach. Prezentuje uczestnikom fragmenty trzech utworów punkowych. Po każdym z nich prosi o wybranie dla siebie koloru, który według nich najlepiej odzwierciedla emocje, jakie wzbudza w nim słuchana przed chwilą muzyka. Po skompletowaniu trzech kolorów każdy prezentuje wybrane barwy. Prowadzący wskazuje na różnorodność skojarzeń i odczuwanych emocji w każdym z nas – każdy z nas jest inny i niepowtarzalny. Uczniowie otrzymują po kartce papieru i proszeni są, aby przy użyciu wybranych flamastrów namalować to, co kojarzy im się z muzyką punkową. Po każdym utworze uczestnicy przesuwają się, pozostawiając kartki na swoim miejscu, i przystępują do dalszego uzupełniania rysunku, do którego się przysunęli. Malowanie odbywa się przy dźwiękach muzyki punk. Po skończeniu rysowania prowadzący

prosi o odnalezienie kartki, na której rozpoczęli pierwszy rysunek. Po zapoznaniu się z nimi pyta uczniów: *Czy spodziewałeś się, że inni w taki sposób dokończą twój rysunek? Czy został dokończony zgodnie z twoim zamysłem? Jeśli nie, to dlaczego tak się stało? Co ciekawego pojawiło się w waszych rysunkach, czego się nie spodziewaliście?*

- Prowadzący zapoznaje uczestników z prezentacją multimedialną, która pokazuje zdjęcia członków ruchu punkowego. Prosi uczestników o opisanie stroju sfotografowanych ludzi w formie pogadanki: *Co ludzie mają na sobie? Jakie kolory przeważają? Jakich ozdób używają? Jakie wrażenia wywołuje w was wygląd tych ludzi? Jak myślicie, po co się tak ubierają? A jak my się ubieramy? W czym się dobrze czujemy? Co przez to chcemy wyrazić? Jak myślicie, co chcą wyrazić punkowcy swoim strojem?*
- Prowadzący zapoznaje uczestników z piramidą potrzeb i wspólnie z nimi omawia ją, posługując się przykładami życia codziennego, podsumowuje rozmowę, stwierdzając, że każdy z nas jest inny, choć posiada te same potrzeby, ponieważ realizuje je w różny sposób i nie należy ich oceniać ani dzielić na gorsze lub lepsze.
- Podsumowanie zajęć odbywa się poprzez wspólne rozwiązywanie krzyżówki i odczytanie hasła oraz jego znaczenia („Tolerancja”). Uczestnicy wraz z prowadzącym starają się wymienić zachowania, które można nazwać tolerancyjnymi – w szkole, na wycieczce, w domu itp.

REGULAMIN ZAJĘĆ W SPICHLERZU POLSKIEGO ROCKA

- Jedną z działalności wynikającej z charakteru placówki jest przygotowywanie i przeprowadzanie lekcji muzealnych przez pracowników w Spichlerzu Polskiego Rocka oraz w przestrzeni miasta (gra terenowa).
- Lekcje muzealne adresowane są do przedszkolaków oraz dzieci i młodzieży uczących się.
- Lekcje odbywają się w Spichlerzu Polskiego Rocka ul. Poznańska 2 w Jarocinie oraz w przestrzeni miasta Jarocin (gra terenowa).
- Chęć skorzystania z lekcji muzealnej należy zgłosić przynajmniej trzy dni przed planowanym terminem jej przeprowadzenia.
- Warunkiem przeprowadzenia lekcji muzealnej, oprócz ustalenia terminu, jest uiszczenie opłaty wynikającej z cennika usług Spichlerza Polskiego Rocka. Opłatę uiszcza się na miejscu.
- Spichlerz Polskiego Rocka ma prawo utrwalac przebieg lekcji muzealnych dla celów dokumentacji oraz promocji lub reklamy. Wizerunek uczestników może zostać utrwalony, a następnie rozpowszechniany dla celów dokumentacyjnych, sprawozdawczych, reklamowych oraz promocyjnych.
- Spichlerz Polskiego Rocka zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w przebiegu lekcji muzealnych z uzasadnionych powodów.
- Lekcję prowadzi od jednego do dwóch pracowników Spichlerza Polskiego Rocka.
- Przed rozpoczęciem lekcji muzealnej opiekun musi zgłosić prowadzącemu niezbędne dla właściwego przeprowadzenia zajęć informacje dotyczące ewentualnych problemów zdrowotnych uczniów.
- Uczestnicy lekcji muzealnych mają obowiązek stosować się do zaleceń pracowników prowadzących lekcję.
- W lekcji muzealnej może uczestniczyć maksymalnie 25 uczniów.
- Za zachowanie grup dzieci i młodzieży podczas lekcji muzealnych odpowiadają opiekunowie grup. Opiekun/opiekunowie grupy musi/muszą być obecni podczas lekcji.
- Uczestnicy, w zależności od charakteru lekcji, mają możliwość dotykania tylko wyznaczonych do tego eksponatów.
- Czas trwania lekcji zależy od charakteru zajęć i zawarty jest w konspekcie danej lekcji.
- Karta pracy jest zestawem zadań oraz informacji podsumowujących lekcję, której uzupełnienie, na podstawie uzyskanych podczas lekcji informacji, należy do ucznia.
- Utrwalanie przebiegu lekcji muzealnej w formie audio i/lub wideo przez jej uczestników może się odbywać tylko za zgodą prowadzącego.

JAK REZERWOWAĆ LEKCJE MUZEALNE?

Zajęcia w Spichlerzu Polskiego Rocka można zamówić drogą telefoniczną pod numerem 698-166-598, mailową pod adresem: edukacjaspr@gmail.com bądź osobiście w godzinach funkcjonowania muzeum. Rezerwację uważa się za ważną tylko w przypadku potwierdzenia jej przez muzeum. Przy rezerwacji należy podać nazwę i numer szkoły bądź instytucji oraz jej numer telefonu, etap edukacyjny uczniów, liczbę uczestników zajęć oraz dane osoby zamawiającej (imię, nazwisko oraz telefon kontaktowy). Zajęcia należy zarezerwować najpóźniej na 3 dni przed planowaną wizytą. Grupa nie powinna przekraczać 25 osób oraz nie może składać się z uczniów na różnych etapach edukacyjnych oraz klas nierównoległych!

Ceny zajęć muzealnych naliczane są od liczby uczestników wg cennika. Opłatę uiszcza się w dniu przeprowadzenia zajęć. Istnieje możliwość dokonania płatności przelewem oraz otrzymania FV w ciągu 14 dni od dnia odbycia zajęć.

Cennik:

Dzieci do 7 lat – wstęp do muzeum bezpłatny (nie dotyczy zajęć edukacyjnych)

Bilet normalny – 7 zł

Bilet ulgowy – 5 zł

Przewodnik – 20 zł za oprowadzaną grupę (maks. 25 osób)

Muzeum dla najmłodszych – 3 zł/os.

Rock-Tekst / Garaż Twórczego Myślenia / Rock-Zrywka – 5 zł/os.

Art-rockowe warsztaty:

- Rockowa koszulka – zrób to sam! – 10 zł/os.
- Pozostałe – 5 zł/os.

Godziny otwarcia muzeum:

Poniedziałek – nieczynne

Wtorek–piątek – od 10:00 do 18:00

Sobota–niedziela – od 14:00 do 20:00

SPIS TEMATÓW ZAJĘĆ MUZEALNYCH

ZWIEDZANIE EKSPOZYCJI Z PRZEWODNIKIEM

MUZEUM DLA NAJMŁODSZYCH

1. Dźwięki, wszędzie dźwięki!
2. Instrument? Fajna rzecz!
3. Mały muzealnik
4. Muzykuje całe ciało!
5. Tańce, wygibańce!
6. Teatr na rockowo

ROCK-TEKST

1. Co znaczy „big beat”?
2. Kobiecte ikony polskiego rocka
3. Wyśpiewana dojrzałość
4. Wielkopolskie Rytmu Młodych
5. Uderzenie punka
6. Jak brzmiał Festiwal w Jarocinie?

ART-ROCKOWE WARSZTATY

1. Płyta winylowa – stara, ale jara!
2. Przypnij się – tworzymy własną przypinkę

3. Rockowa koszulka – zrób ją sam!

GARAŻ TWÓRCZEGO MYŚLENIA

1. Jak zostać managerem?
2. Vademecum festiwalowicza
3. Wolność? Po co nam wolność?

ROCK-ZRYWKA

1. Rockowanie – karciana gra typu dixit
2. Jarocin? Znam! – przestrzenna gra festiwalowa
3. Spichlerzowy Questing Edukacyjny

PRZEDSIĘWZIĘCIA W SPICHLERZU POLSKIEGO ROCKA

Spichlerz Polskiego Rocka to także miejsce realizacji różnorodnych projektów. Parter budynku został zaadaptowany na klubokawiarnię, gdzie prezentują się młode zespoły oraz uznani twórcy. Muzeum organizuje i przeprowadza spotkania autorskie, wywiady z artystami, autorami książek i ludźmi kultury. Wspiera także wydawnictwa muzyczne. W Spichlerzu odbywają się między innymi: warsztaty i występy placówek muzycznych, kongresy oraz projekty edukacyjne.

Elementem promocji muzeum jest projekt „Z kontrkultury w popkulturę”, którego coroczne kolejne edycje pozostawiają w strukturze miasta wielkoformatowe murale nawiązujące do historii polskiego rocka. Projekt w dużym stopniu wpłynął na zwiększenie znaczenia kultury w regionie, a zwłaszcza kultury i historii polskiej muzyki rockowej, która w dużej mierze swoje korzenie ma w dotychczasowych edycjach jarocińskich festiwali.

Spichlerz uczy rockiem!

Anna Lubasińska-Tabacznik

POMNIKI PIOSENKI

Wznoszone w każdym mieście. Upamiętniają osoby, zdarzenia historyczne lub są świadectwem upływu czasu. Mowa tu o pomnikach. Ich forma może być różna – najczęściej jest to posąg lub grupa rzeźb na cokole. Może to być również kolumna, obelisk, naturalny głaz – kamień pamiątkowy, a nawet sztucznie usypane wzgórze, budynek lub pojazd wojskowy. Przez wiele tysięcy lat nasze dziedzictwo kulturowe w dużej mierze oparte jest na tej formie upamiętniania. Polacy przywiązują do pomników szczególną wagę, gdyż są elementem mocno zakorzonej pamięci narodowej. W wielu miejscach na mapie Polski możemy znaleźć pomniki, które przedstawiają nasze dzieje i wielkich ludzi. Wśród nich coraz częściej spotykamy współczesnych artystów i działaczy kultury, których twórczość znacząco wpłynęła na naszą spuściznę.

Jednym z takich miejsc jest miasto Gogolin. Od 1967 roku stoi tam pomnik poświęcony śląskiej pieśni ludowej *Poszła Karolinka do Gogolina*. Jest to jedna z piosenek z repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”. Autorem rzeźby jest Tadeusz Wencel. Pomnik przedstawia dwie tańczące postacie, kobietę i mężczyznę, w strojach ludowych. Należy zwrócić uwagę, że samemu Stanisławowi Hadynie, założycielowi Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, dedykowano dwa pomniki. Pierwszy znajduje się w Koszęcinie (siedzibie zespołu) i odsłonięto go w 2006 roku, natomiast drugi odsłonięto w 2010 roku na widowni amfiteatru w Wiśle.

Oba pomniki mają charakter ławeczki i przedstawiają kompozytora w pozycji siedzącej, naturalnej wielkości, z tym że w Koszęcinie Hadyna siedzi na obszernej ławce ogrodowej, a w Wiśle na pojedynczym fotelu. Obie rzeźby są dziełem Marka Maślańca.

W Sosnowcu i Krynicy-Zdroju można zobaczyć pomniki Jana Kiepury. Te dwie trzymetrowe rzeźby z brązu są umieszczone na granitowym cokole o wysokości 1,40 m. Przedstawiają pieśniarza w jego najbardziej rozpoznawalnej pozycji – artysta w rozwianym płaszczu i kapeluszu śpiewa z ręką wzniesioną ku górze. Autorami projektu są warszawscy artyści – Tadeusz Markiewicz i Gabriel Karwowski.

W Poznaniu znajduje się pomnik Krzysztofa Komedy-Trzczińskiego. Odsłonięto go w 2004 roku w ramach obchodów 90-lecia Uniwersytetu Medycznego. Projektantem jest Adam Dawczak-Dębicki. Monument z brązu przedstawia muzyka z kamertonem przy uchu, przeglądającego klatki filmowe wykonane ze szkła, zawierające zdjęcia z filmów, które współtworzył. Pomnik pokazuje Komedę jako autora muzyki filmowej i jazzmana oddanego swojemu zajęciu.

Kolejny znaczący pomnik nazywany „Ławeczką poetów” można zobaczyć w Tarnowie. Odsłonięto go w 2004 roku. Powstał z inicjatywy Miejskiej Biblioteki Publicznej w Tarnowie i Wydziału Kultury Urzędu Miasta Tarnów.



Ławeczka jest dziełem tarnowskiego rzeźbiarza Jacka Kucaby. Ma formę kamiennego murku, wzniesionego na planie kwadratu, przykrytego płytą z polerowanego kamienia, na której z trzech stron przysiadły odlane w brązie postacie literatów, wybranych w plebiscycie czytelników Biblioteki Publicznej: Zbigniewa Herberta, Agnieszki Osieckiej i Jana Brzechwy. Obok postaci znajdują się metalowe skrzynki z tomikami ich poezji.

W 2009 roku w Świebodzinie została odsłonięta kolejna rzeźba – ławeczka Czesława Niemena. Inicjatorem stworzenia pomnika było Stowarzyszenie Pamięci Czesława Niemena. Artysta siedzi swobodnie na ławce, a w jej przypominające pięciolinię oparcie wplecione są nuty. Projektantem i wykonawcą rzeźby jest Robert Sobociński.

W Łodzi od 1999 roku stoi spiżowy pomnik-ławeczka Juliana Tuwima. Autorem dzieła jest Wojciech Gryniiewicz. Posąg przedstawia naturalnej wielkości Tuwima siedzącego w pozie sprawiającej wrażenie, jakby poeta słuchał kogoś siedzącego obok niego. Obok rzeźby poety jest wolna przestrzeń, co umożliwia widzowi zajęcie miejsca obok niego i wczucie się w rolę osoby z nim rozmawiającej. W mieście można zobaczyć również popiersie Tuwima. Znajduje się przed gmachem Związku Młodzieży Chrześcijańskiej Polska YMCA. Autorami popiersia są Elwira i Jerzy Mazurczyk. Odsłonięto je w 1961 roku.

W Krakowie znajdują się dwa pomniki Piotra Skrzyneckiego – twórcy kabaretu Piwnica pod Baranami. Pierwszy z nich odsłonięto w 1998 roku przed II Katedrą Chorób Wewnętrznych Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przedstawia on dwoje ludzi – akrobatów: mężczyznę stojącego na ruchomych klockach, na którego prawym ramieniu stoi kobieta, unosząca w górę ręce. W wyciągniętej, dla równowagi, lewej ręce mężczyzna trzyma dzwonek, nieodłączny atrybut Piotra Skrzy-

neckiego. Na postumencie znajduje się napis „Pamięci Piotra Skrzyneckiego”. Pomnik z brązu ufundował prof. Andrzej Szczeklik. Rzeźba jest dziełem Karola Gąsienicy Szostaka. Drugi znajduje się na Starym Mieście. Odsłonięto go w 2000 roku. Postać Skrzyneckiego siedzi przy stoliku, w ulubionym kącie ogródka drinkbaru Vis-a-Vis, w miejscu będącym nieformalnym biurem Piwnicy, gdzie spotykali się artyści z nią związani. Pomnik z brązu jest dziełem Grażyny Borkowskiej-Niemojewskiej i Łukasza Niemojewskiego. Ufundował go słynny polski kompozytor Zbigniew Preisner.

W Warszawie w 2007 roku został odsłonięty pomnik Agnieszki Osieckiej autorstwa Dariusza i Teresy Kowalskich. Przedstawia poetkę siedzącą przy stoliku, na którym widać porzucane kartki z tekstami piosenek. W stolicy stoi też pomnik Polskiej Kapeli Podwórkowej, który odsłonięto w 2006 roku. Pomysłodawcą monumentu jest arcybiskup Sławoj Leszek Głódź, a autorem rzeźbiarz Andrzej Renes. Mosiężny pomnik składa się z postaci akordeonisty, gitarzysty, bandzolisty, skrzypka i bębniarza. Orkiestra w nocy jest podświetlana kolorowymi reflektorami.

Pomniki wielu polskich i zagranicznych artystów można zobaczyć w Kielcach. W 2001 roku przy Kieleckim Centrum Kultury stanął pomnik muzyka jazzowego Milesa Davisa grającego na trąbce. Autorem i wykonawcą rzeźby jest Grzegorz Łagowski. Pomnik jest wykonany z brązu, ma wysokość 2,25 m i waży 400 kg. Wyjątkowym w tym mieście miejscem jest również Aleja Sław na skwerze Szarych Szeregów. Znajduje się tu obecnie prawie 50 popiersi znanych artystów. Można zobaczyć między innymi popiersie: Marka Grechuty, Czesława Niemena, Włodzimierza Wysockiego, Edith Piaf, Johna Lennona i Jimiego Hendrixa.

Opole, jako stolica polskiej piosenki, również może się pochwalić miejscem, gdzie uwieczniono wybitnych poetów, kompozytorów,

pieśniarzy i ludzi teatru, którzy z racji swojej twórczości związali swoje biografie artystyczne z Opolem i odbywającym się tutaj rokrocznie Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki. Jest to tak zwany Skwer Artystów, który stanowi część Wzgórza Uniwersyteckiego przy Collegium Maius. Głównym autorem współczesnych pomników portretowych jest profesor rzeźby w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Opolskiego – Marian Molenda. Pierwszą rzeźbę odsłonięto w 2002 roku. Przedstawia ona znakomitą poetkę, autorkę sztuk teatralnych i tekstów do około trzech tysięcy piosenek – Agnieszkę Osiecką. Autor ujął jej postać w pozycji siedzącej na krześle, z głową podpartą na lewej dłoni i zagadkowym wyrazem twarzy, pogrążoną w nieustannej zadumie. Drugi pomnik przedstawia Jerzego Grotowskiego, znakomitego reżysera teatralnego, teoretyka teatru, twórcę Teatru 13 Rzędów. Odsłonięto go w 2004 roku. Autor uwiecznił jego postać w ruchu, z rozwichrzoną fryzurą i przewieszonym przez ramię plecakiem.

W 2005 roku odsłonięto kolejną rzeźbę autorstwa prof. Mariana Molendy. Tym razem był to pomnik Czesława Niemena. Dumnie podniesiona głowa podkreśla indywidualizm i zaangażowanie twórcze artysty. Trzy lata później na Wzgórzu Uniwersyteckim odsłonięto pomnik innego rzeźbiarza – Wita Pichurskiego, który wykonał postać znakomitego kompozytora, poety i malarza Marka Grechuty. Jest to kolejny przykład pomnikowej ławeczki. Obok siedzącej postaci artysty umieszczono liście dzikiego wina, które nawiązują do jego piosenki *W dzikie wino zaplątani*. Kolejny pomnik stanął na uniwersyteckim Skwerze Artystów w 2010 roku. Profesor Marian Molenda tym razem wykonał twórców Kabaretu Starszych Panów – Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybora. Obaj artyści, znani autorzy wielu popularnych piosenek kabaretowych, siedzą

na ławce, która kształtem nawiązuje do klawiatury fortepianu.

W 2013 roku spod ręki Mariana Molendy wyszedł kolejny pomnik, który tym razem stanął na schodach prowadzących do Collegium Maius. Jest to postać Jonasza Kofty – wielkiego poety, dramaturga, piosenkarza i satyryka. Jego sylwetkę przedstawiono w ruchu, wspinającą się po schodach. Głowa Jonasza Kofty zwrócona jest w kierunku skweru, na którym stoją pomniki innych artystów. Ostatnią rzeźbę na wzgórzu odsłonięto w 2017 roku i przedstawia ona postać Wojciecha Młynarskiego. „Przysiadł” on na krześle naprzeciwko Agnieszki Osieckiej. Obok artystów umieszczono wolne krzesło dla każdego, kto zechce się do nich dosiąść.

Nie sposób opisać wszystkich pomników i artystów, którym je poświęcono, gdyż ich liczba jest znacząca. W Polsce przypisuje się im fundamentalną rolę. Są one nie tylko fragmentem krajobrazu, twórczym dziełem czy przestrzenią. Ich największą wartością jest symbolizm i pamięć. Niektórzy twierdzą, że Polacy nadużywają tej formy przypomnienia. Inni natomiast uważają, że warto wnieść na „piedestał” ważne momenty z naszej historii i ważne postaci, które ją kształtowały. Jednakże należy zwrócić uwagę, że o trwałości pomnika nie świadczy materiał, z którego został wykonany. Jak napisał rzymski poeta Horacy we fragmencie swojego wiersza:

*Wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu
strzelający nad ogrom królewskich piramid
nie naruszą go deszcze gryzące nie zburzy
oszałały Akwilon oszczędzi go nawet*

Pomniki powstają i niszczą się, ale twórczość jest ponadczasowa, póki pamięć o wybitnych postaciach jest nadal podsycana i utrwalana.

Bogusław Klimsa

SŁOWNIK

ŻARGONU JAZZMANÓW, KLEZMERÓW I MUZYKÓW ROCKOWYCH

Aparat – akordeon
aprowizacja – improwizacja

Badył – klarnet
bajan – akordeon
band – zespół
bania – pijaństwo
baniaki – perkusja
barabany – perkusja
barabańszczyk – perkusista
basiownik – zamawiający boki (utwór na życzenie)
basmen – gitarzysta basowy
basówka, basowa – gitara basowa
baś – honorarium
białko – kartka z nutami
blacha – puzony, trąbki, saksofony w big bandzie
blacik – stroik do klarnetu lub saksofonu
blat – nuty
bok, boki – dodatkowa zapłata za wykonany podczas dancingu zamówiony utwór
brdak – synkopa
brek maszyna – hi-heat
bufet – półka w starym komplecie perkusyjnym na pałki, szczotki i instrumenty perkusyjne
budzik – bęben basowy
bulgotanie – sposób gry na fortepianie
ból zęba – nieczystości intonacyjne lub niezgodna współpraca w utworze

Centralka – bęben basowy
chałtura – okazja do zarobku lub jakość wykonania
chałturnik – marny artysta lub zeszyt repertuarowy z zapisanymi nutami
charlestonka – hi-heat
ciepło zapodać z konewki – zagrać dobrze na saksofonie
ciąć – grać
cięża – akordeon
cielak – wiolonczela
ciować – uprawiać miłość
cizia – ładna dziewczyna
cizio – niemuzyk

cmentarz – znaki przykluczowe od czterech krzyżyków wzwyż
cug – puzon albo pociąg do alkoholu
cudować – grać skomplikowane improwizacje
cyja – akordeon
czad, dawać czadu – grać na gitarach ekspresyjnie
czeski podział – równa, nieswingująca interpretacja zapisanych nut
czteroaktówki – solówki czterotaktowe
czytać dupą – biegle, *a vista* czytać trudne nuty
Dawać po sąsiadach – grać na niewłaściwych klawiszach na fortepianie
dawać po uchu – grać lub śpiewać fałszywie
decha, deska – gitara elektryczna bez pudła rezonansowego
deptak – efekt do gitary elektrycznej uruchamiany nogą
desant – zespół zastępujący inny, sprowadzony w ostatniej chwili
dęciak – muzyk grający na instrumentach dętych
dmuchać w miech – grać na akordeonie
drzazgi – skrzypce
drzewo – klarnety w big bandzie
dudlić – grać źle na dudach i na skrzypcach
duina – rodzaj rytmu ósemkowego
dziabać z blatu – grać z nut
działka – wynagrodzenie lub oddawany organizatorowi procent od gaży

Ecie-pecie – wysokość zapłaty, stawka za występ
es – sygnał dawany muzykom, by kończyć utwór
esta, esta – nabicie tempa utworu

Faja – saksofon
fajf – popołudniowa potańcówka
filce – pałki filcowe
filet – flet
frazę wywalać – grać bez wyczucia frazy
frontman – muzyk przewodzący zespołowi, solista
fujara – klarnet
funty – podpisane pod prymką funkcje harmoniczne

Gajger – skrzypek
gajgi – skrzypce
galery – granie na zagranicznym statku wycieczkowym
garmażerka – wyposażenie zestawu perkusyjnego
gary – perkusja
gęśle – skrzypce
gibol – gitara elektryczna marki Gibson
gitara prowadząca – gitara solowa w zespole rockowym
gitara rytmiczna, akordowa – gitara w zespole rockowym
gitara z wajchą – gitara z urządzeniem zmieniającym naciąg strun
gondola – kontrabas

gonić – przyspieszać
 grać za baś – grać za pieniądze
 grać z biglem, rajcem – grać ekspresyjnie
 grać z blatu – grać z nut
 grać fryty – grać free jazz
 grać do kotleta – grać w lokalu gastronomicznym
 grać do koncertu – wykonywać repertuar tylko do słuchania
 grać na klawiszach – grać na instrumentach klawiszowych, syntezatorach
 grać na kancie (rancie) – sposób gry na werblu
 grać na łajbie – granie na zagranicznym statku wycieczkowym
 grać na zapalenie płuc – przyspieszać rytmicznie
 grać o siedmiu zbójach – grać udawaną „awangardę”
 grać pod włos – przesunąć frazę o jedną ćwierćnutę
 grać z kapelusza, z czapy, z głowy – grać od razu bez nut
 grać z krop – grać z nut
 grać z kwitów – grać z nut
 grać nierówno, ale za to nieczysto – wyjątkowo ekscentryczny sposób gry
 grać niezapłacone dźwięki – fałszować
 grać trójkę – grać podczas dancingu trzy utwory, a po nich przerwa
 grepsować – grać pod publiczke
 grepser – efekciarsko grający muzyk
 grzejnik – wzmacniacz gitarowy
 guzikówka – akordeon guzikowy, harmonia

Hammond szelkowy – akordeon
 hawaj – gitara hawajska
 hotować – improwizować

Jechać rizdum – grać bez nut
 jechać z kapelusza – grać ze słuchu, bez nut
 jedzie knajpą – granie niskiej jakości i braku gustu muzycznego
 job (dżob) – praca za pieniądze dla muzyka i zespołu muzycznego

Kaczka – elektroniczny przekaźnik stosowany przez gitarzystów
 kajak – kontrabas
 kaloryfer – akordeon
 kantyczka – zeszyt z utworami z repertuaru zespołu
 kapuś – wtyczka przewodu elektrycznego
 kaszana – chaotyczne granie lub bałagan w utworze
 katarakty – skomplikowany fragment utworu, trudny do zagrania
 kataryna – akordeon
 kataryniarz – akordeonista
 katować – próbować kilkakrotnie utwór lub jego fragment
 kapela, kapelnia – zespół muzyczny
 kartofelki – tremolo na werblu
 kasta – akordeon

kij – klarnet
 kiks, kogut – źle zagrane dźwięki
 klapaczka – tłumik wah-wah
 klawiszowiec – muzyk grający na instrumentach klawiszowych
 klawiszówka – akordeon
 klezmer – muzyk gastronomiczno-weselny
 kilowy – dźwięki o dużych wartościach w zapisie nutowym
 kneflówka – akordeon guzikowy
 knurówka – akordeon
 kombajn – fortepian
 konewka – saksofon
 konserwy – czynele
 kopyto – mocne uderzenie w strunę kontrabas
 kostki, kości – clavesy, drewnianka hebanowe
 kozia nóżka – klarnet
 kropy – nuty
 kwit – papier z zapisanymi nutami
 kwoka – waltornia

Lewus – słaby muzyk
 literka – tonacja
 ludowce wycinać – grać repertuar składający się z utworów ludowych
 lufa – kieliszek, setka wódki

Łamańce – utwory w nieparzystych rytmach składanych
 łaż – słabe wykonanie utworu
 łoś – grać głośno
 łomotać – grać głośno i agresywnie wobec widowni nieoczekującej tego

Magiel – fortepian
 makariosy – marakasy
 marszałek – wzmacniacz gitarowy firmy Marshal
 maryna – kontrabas
 mieć prywatną frazę – grać bez poczucia frazy
 modlić się – grać na pogrzebie
 motać – grać zawile i nieprecyzyjnie

Nabić parówki – wycwiczyć mięśnie warg u trębacza lub puzonisty
 nabicie, nabijać – wystukać butem lub pałkami tempo utworu
 nagrywać muzykę na wynalazkach – korzystać z komputerowych instrumentów
 neskim – muzyk kolega
 niemiecki jazz – nieswingująca, kanciasta interpretacja zapisanych nut
 nocka – granie w nocy

Obciach – utwór lub prostackie jego wykonanie
 obciążać – zwalniać

obrzyn – gitara z obciętym gryfem bez maszynek
odeon – zespół taneczno-rozrywkowy o określonym składzie
oszukiwać – grać nieumiejętnie, niezgodnie z harmonią lub rytmem

Paczka – szafa głośnikowa
pałker – perkusista
parapet – syntezator
patelnia – banjo
pić z partytury – pić alkohol prosto z butelki
pedałować – grać na manuale nożnym organów
pianulek – słaby pianista
piec – duży wzmacniacz
piecyk – mały wzmacniacz, np. MV3
piłować – grać fałszywie
piszczala – klarnet
playback – nagranie kompletnego utworu do scenicznego wykonania
podkładać – akompaniować
popelina – kiepskie wykonanie, marny utwór
popielnica – kontrabas
południowiec – utwór w rytmach latynoskich
półplayback – nagranie akompaniamentu do scenicznego wykonania
prymka – najprostszy zapis nutowy
przeszkadzajki – drobne instrumenty perkusyjne
pudło – gitara akustyczna
pult – pulpit na nuty

Ratuj się, kto może – w czasie gry próba uratowania utworu za wszelką cenę
recepta – kartka z nutami
rybka – zbiór słów bez sensu służący do przekazania rytmu utworu
ryczeć – śpiewać
rura – saksofon
rzępolić – grać źle i na nienastrojonym instrumencie

Sadzić – grać z werwą
sadze – nieprzewidziane trudności muzyczne w grze
sanie – skrzypce
sekcja – instrumenty rytmiczne – dr, db, git, p
set – granie kolejno trzech utworów, po których następuje przerwa
sitko – mikrofon
siewnik – wibrafon
smyrać lub smerać – grać cicho szczotkami na werblu lub czynelach
spluwaczka – mikrofon Tonsil MD IV
statysta – niemuzyk w zespole
suwmiara – puzon
syntezator marszczony – akordeon
swingul, swingulec, swingulans – utwór grany swingowo w średnim metrum

szarpidrut – gitarzysta rockowy
szarpie kwity – gra biegle a vista
szaza – nauczycielka wychowania muzycznego (pani od muzyki)
szemrać tango – grać tango z wyjątkowym wyczuciem
szpadry – perkusja firmy Szpaderski
szufla – rodzaj rytmu

Świadek – niemuzyk dopełniający liczbowo zespół
świnia – akordeon
świńskie ucho – saxhorn

Taca – czynel
tłuczek – mikrofon

Umpa-umpa – rodzaj rytmu

Wesołe drzewko – klarnet
winogrona – drobne nuty szesnastki połączone w zapisie nutowym
wiosło – gitara
wióry – skrzypce
wstyd – akordeon
wyjec – śpiewak
wymiać – grać rewelacyjnie, wirtuozersko
wyżymaczka – akordeon

Zapodawać – grać, improwizować
zbiieranina – zespół złożony z przypadkowych muzyków
zbiórka na Talmud – zrzutka wśród muzyków na butelkę wódki
zemsta Ulbrichta – organy elektroniczne Vermona produkcji NRD
zemsta Breżniewa – organy elektroniczne Junost produkcji ZSRR
zmarszczka – akordeon

Zebrał i opracował: Bogusław Klimsa

Słownik to część I tomu *Jazz we Wrocławiu (1945–2000)* wydanego w 2015 roku. Autor pracuje obecnie nad kolejnym, trzecim tomem cyklu monografii wrocławskiego środowiska muzyki „niepoważnej” pod tytułem *Estrada we Wrocławiu (1945–2000). Twórcy, wykonawcy, festiwale, kabarety, muzycy i klezmerzy*, który ukaże się (jeśli wszystko pójdzie jak po maśle) w grudniu tego roku.

Edytorem jest Wydawnictwo c2, wrocławska oficyna specjalizująca się w opracowaniach poświęconych jazzowi, rockowi i muzyce rozrywkowej.

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W O P O L U

