

2018

numer
SPECJALNY

PIOSENKA
rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

**STO
LAT
PIOSENKO!**

STO LAT PIOSENKO!

ROCZNIK 2018
NUMER SPECJALNY

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 Dźwinel
Maria Folwarska
Krzysztof Gajda
Sylwia Gawłowska
Dariusz Piwowarski
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 adiacji, skrótów, dawania własnych tytułów, nagłówek, przypisów itp.,
a w przypadku zdjęć i rysunków – własnego kadrowania

SPIS TREŚCI

STULECIE

POPRAWA – Od Redaktora	8
FINK – Pieśń w walce o wolność	10
LERSKI – Piosenka przez stulecie... Stulecie w piosence... ..	23
SKOCZEK – Niepodległa w pieśni. Rola pieśni legionowych w polskiej kulturze i tradycji	36
SKOCZEK – Do niebieskich powań	46
BITTNER – W duchu socrealizmu. Muzyka rozrywkowa w latach 40. i 50.	48
BOGUNIA-PACZYŃSKI – Teatr na Grzegórkach	64
KOPANIA-PRZEBINDOWSKA – Festiwal Piosenki Interwizji... ..	73
MAMCZUR – <i>Plac wietnamskich dzieci</i> . Kontrkultura lat 60. w polskim big beacie	84
GAJDA – Niepodległość według Jacka Kaczmarskiego	88

STUDIA I SZKICE

LIPIEC – Tożsamość i konkretyzacja piosenki. Interpretacja, aranżacja, sytuacja	95
DŹWINEL – Mimochodem szukamy łotrostwa między nami... ..	102
KOTIN – Gitarą i pędzlem. Słowoobrazy Boba Dylana	111
MAŃCZYK – Tajemnica <i>Masakry</i> – zaszyfrowana opowieść biograficzna?	118

KONTEKSTY KULTUROWE

POPRAWA – Od Redaktora	135
DROZDA – Sto lat po czesku	136
PUTZLACHER-BUCHTOVÁ – Karel Kryl – mały wielki pieśniarz	144
KUREK – Fantastyczne śpiewanie, czyli o pewnym fenomenie... ..	154

POECI PIOSENKI

POPRAWA – Od Redaktora	167
WOŁEK – Pieśni Jana Wołka	169
GAJDA – Jan Wołek – poeta i tekściarz	180
TERCZ – Pieśni Marka Tercza	193
GAWŁOWSKA – Poezja na skrzydłach Ikara... ..	200
PACZKOWSKI	207
DZIK	213
SNAŻYK	217

PRZYCZYNKI DO BIOGRAFII

BOGUNIA-PACZYŃSKI – Kompozytor powstańczego hymnu	222
SALA – Żołnierz z Sosnowca	234
MAKOMASKA – Kitschmann. Ocalić od zapomnienia	240
FRANÇOIS-KOS – Zbigniew Krukowski – brukselski pieśniarz Warszawy	252
FRANÇOIS-KOS – „Byłem zawsze wolnym ptakiem!” O Andrzeju Tylko-Tylczyńskim... ..	260

TRYBUNA

POPRAWA – Od Redaktora	271
ARMATYS	272
BEDNAREK & SŁUPIANEK	276
BERNATEK	279
BIERZAŃSKA	282
CICHOCKA	284
CIECIERĘGA	285
DOMAGAŁA	287
GRUNWALD	291
JANOWSKI	293
KIERZKOWSKI	295
LEOSZEWSKI	296
LISOWIEC	304
MACIEJEWSKA	306
MARCHEWCZYK	309
MAZUREK	312
MĄDRAKIEWICZ-STANEK	314
PACZKOWSKI	319
PARTYK	321
SKUCHA	325
SOJDA	328
SZPIKOWSKA	329
WAWRZYŃNIAK	331
WIŚNIEWSKA	333

ZAPIS

POPRAWA – Od Redaktora	339
BINASIAK – Bibliografia piosenki literackiej, cz. III	340
KRAJEWSKA – 55. KFPP	399
NUTY DLA OJCZYZNY 2.0	405
STO ULUBIONYCH PIOSENEK POLSKICH NA STULECIE	409



STYL REFLECTE

ROZDZIAŁ 1

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Předstawiam P.T. Czytelnikom specjalne wydanie Rocznika Kulturalnego PIOSENKA. Robię to z niemałą satysfakcją. PIOSENKA jest bowiem jedynym w naszym kraju periodykiem poświęconym szeroko rozumianej sztuce estradowej. Ukazuje się dzięki bezinteresownemu zaangażowaniu wielu osób i instytucji. Środowiska naukowe, artyści, animatorzy kultury - znaleźli w naszym roczniku miejsce na refleksje i przemyślenia dotyczące roli i rangi najpopularniejszej dziś ze sztuk. Podjęcie przed laty przez Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu krakowskiej zrazu inicjatywy edytorskiej niżej podpisanego i doktora Tadeusza Skoczka - umożliwiło trwanie PIOSENKI. Wsparcie Samorządu Miasta Opola było wprost nieocenione.

W tegorocznym tomie naszego rocznika zwróciliśmy się w stronę przeszłości. To oczywiste w roku wielkiego polskiego jubileuszu. Stulecie

niepodległości stało się okazją do niezliczonych wydarzeń okolicznościowych, manifestacji politycznych, ale też artystycznych. PIOSENKA zachowując swą wypracowaną formułę - zgromadziła teksty historyków kultury, muzykologów, literaturoznawców itd., dotykające stuletniej przeszłości zjawiska w Polsce. Z przekonaniem, że „gdy się nie wie kim się było, to się nie wie kim się jest”. Z punktu widzenia profesjonalnego historyka - sto lat to zaledwie historia najnowsza. Tak się jednak składa, że właśnie to stulecie, burzliwe i trudne - stało się fundamentem dzisiejszej kultury popularnej.

Rola i znaczenie piosenki w życiu polskim zmieniały się w minionym stuleciu nieustannie. Funkcja artystyczna nie zawsze była najważniejsza. Trudno jednak nie podkreślić w to nasze stulecie innych ważnych piosenki funkcji: pobudzania patriotycznego, budzenia nastroju bitewnego, artykułowania wielkiej narodowej

(ale i mniejszych, choćby zawodowych) solidarności, demonstracja marzeń o wolności *etc.* Oczywiście są to tematy wykraczające poza obręb możliwości jednego rocznika kulturalnego. Ale wystarczy w czasie lektury kojarzyć podejmowane przez autorów PIOSENKI tematy, nie ograniczając się tylko do sfery rozrywki i muzycznych przyjemności. Wtedy na pewno znaleźć będzie można ślady spraw przez całe ostatnie polskie stulecie - najważniejszych. Wszak historia to nie jest kronika wydarzeń jakie były, ale zrozumienie tego co było - dla przyszłości.

Jak zwykle dla przejrzystości podzieliliśmy tom na rozdziały. Na pierwszy z nich, tradycyjnie stanowiący pole rozważań akademickich - złożyły się dwie części: „Stulecie” i „Studia”. W pierwszej znalazły się artykuły historyczne, nadesłane przez uczonych średniego i młodego pokolenia, związanych

z ośrodkami akademickimi w Warszawie, Krakowie, Rzeszowie, Poznaniu. Zadanie dane środowisku pobudziło jego zainteresowanie, z nadesłanych i zamówionych prac możemy wkrótce skompletować następne wydanie PIOSENKI. Część tekstów czytelnicy znajdą też w następnych rozdziałach (o czym wspomnę w poprzedzających je objaśnieniach). „Studia i szkice” - to artykuły i eseje dotyczące istoty samego gatunku, wciąż nie do końca opisanego w polskiej literaturze fachowej. Historia synkretyzmu tego zjawiska, zwłaszcza wspólności słowa i muzyki - podejmowana jest tu wielorako, z jednej strony w tekstach filozoficznych, z innej znów w formie rozważania zgoła literackiego. Język naukowego komentowania piosenki nie został jednak jeszcze zunifikowany.

Zapraszam do lektury
Jan Poprawa

Kinga Fink

PIEŚŃ W WALCE O WOLNOŚĆ

1863–1918



W muzyce polskiej XIX wieku dominowała liryka wokalna. Pieśń, jako osobista wypowiedź muzyczno-literacka, była gatunkiem o najszerszym społecznym oddziaływaniu. W warunkach nie-sprzyjających rozwojowi ruchu koncertowego pieśń miała szansę częstego wykonywania jej w domach prywatnych, najczęściej z towarzyszeniem fortepianu. Szczególnie silnie przemawiała aktualnymi treściami pieśń patriotyczna. Ze względu na szeroki zasięg jej oddziaływania pełniła funkcję sztuki masowej, wpływając niewątpliwie na rozwój muzykalności społeczeństwa. Sprzyjała ponadto pogłębieniu świadomości narodowej jako swoista forma oporu wobec zaborców. Przenikając z jednych środowisk do innych, przyczyniała się, w większym stopniu niż literatura, do jednoczenia społeczeństwa polskiego. Operując językiem symboli i aluzji, była bezcennym emisariuszem politycznym, docierającym pomimo podziałów granicznych do mieszkańców trzech zaborów. Uświadamiała społeczeństwu nierozzerwalność duchowej kultury narodu.

Po klęsce powstania listopadowego muzyka i pieśń patriotyczna miały rozbudzać nadzieję oraz mobilizować do dalszych wysiłków

w działalności narodowej. Na terenie Galicji, gdzie represje po upadku powstania były stosunkowo niewielkie, wykorzystano szczególnie mocno ową sytuację do rozwijania kultury muzycznej o zabarwieniu narodowyzwoleńcym. Przeżycia związane z tragicznymi chwilami dziejowymi, które rozegrały się w latach 1846–1863, stały się twórczym bodźcem dla wybitnych osób sztuki i kultury z terenu Galicji, między innymi Kornela Ujejskiego, Józefa Nikorowicza i Władysława Tarnowskiego. Ich pieśni: *Z dymem pożarów*, *Marsz polski* i *A kto chce rozkoszy użyć*, choć odmienne w swej sferze emocjonalnej i wyrazowej, miały moc krzepiącą. Dzięki zawartości twórczych myśli spełniały rolę drogowskazu i stawały się środkiem patriotycznej mobilizacji. Największą popularność zdobyły w okresie powstania styczniowego.

Kornela Ujejskiego (1823–1897), nazywanego często ostatnim wielkim romantykiem, jeszcze za życia niektórzy uważali za kolejnego – po Słowackim i Krasińskim – wieszczą. Do końca XIX wieku utrzymywał on niezachwianą pozycję w literaturze narodowej. Ujejski od początku swojej działalności literackiej, a później także publicystycznej związany był z lwowskim

środowiskiem sztuki i twórców kultury. Prowadził również działalność konspiracyjną¹. W okresie popowstaniowym postrzegany był jako człowiek moralnie doskonały. Wielu Polaków uznawało postawę i przekonania poety za wzorzec nonkonformizmu sprzeciwiający się wszelkiej ugodości. Ujejski współcześnie kojarzony jest co najwyżej jako autor jednego utworu, przejmującego *Chorału* – w umuzycznionej formie pieśni *Z dymem pożarów*, która odegrała doniosłą rolę społeczną w dziejach naszego narodu. Nie funkcjonuje w powszechnej świadomości fakt, że poeta pozostawił bogatą i ciekawą spuściznę poetycką, obejmującą nie tylko wiersze wpisujące się w nurt tyrtejski, ale także lirykę miłosną. Jeszcze inny rys osobowości twórczej Ujejskiego odsłania jego „muzyczna” spuścizna, na którą składa się ponad dwadzieścia wierszy powstałych pod wpływem konkretnych utworów muzycznych, między innymi Chopina, Beethovena i Schuberta. *Chorał* należy również do wierszy inspirowanych muzyką. Poetyckim natchnieniem Ujejskiego stał się pochodzący z 1846 roku utwór fortepianowy Józefa Nikorowicza (1827–1890), pianisty i kompozytora pochodzenia ormiańskiego, który działał na rzecz lwowskiego środowiska muzycznego (w latach 1861–1878 zasiadał w zarządzie Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i wspierał stowarzyszenie finansowo), był również zaangażowany w rozwój młodych artystów poprzez fundacje stypendiów, a w ostatnich latach życia realizował się w pracy pedagogicznej jako nauczyciel muzyki w Zakładzie Naukowo-Wychowawczym Ojców Jezuitów w Chyrowie². Twórczość Nikorowicza, obejmująca wyłącznie kompozycje wokalne i fortepianowe, jest odzwierciedleniem trendów dominujących w muzyce polskiej XIX wieku. Zarówno liryka wokalna, jak i muzyka fortepianowa wpisują się w nurt

domowego muzykowania, które stanowiło najbardziej powszechną formę praktyki wykonawczej w polskim społeczeństwie doby zaborów.

W latach 40. XIX wieku u młodego, niespełna 20-letniego Nikorowicza w jego rodzinnym domu w Zboiskach gromadziła się młodzież rewolucyjna, a dwór był pod stałą obserwacją policji. Do towarzyskiego grona skupionego wokół dworu należał także Ujejski, który na przełomie lutego i marca 1846 roku w czasie jednego z wieczorów muzycznych usłyszał w wykonaniu gospodarza jego utwór fortepianowy *Chorał*. Modlitewny charakter tej kompozycji był prawdopodobnie wynikiem przeżyć kompozytora związanych z tragicznymi wydarzeniami, jakie rozegrały się w Galicji z początkiem 1846 roku. Dzień 19 lutego zapisał się bowiem w naszej historii narodowej nie tylko wybuchem powstania krakowskiego, ale również rozpoczęciem „rabacji galicyjskiej”, która w ciągu kilku dni przybrała formę prawdziwej rzezi ziemiaństwa oraz grabieży i spalania kilku tysięcy dworów pańskich. Zachwycony muzyką poeta napisał niebawem wiersz pod tym samym tytułem rozpoczynający się od słów przystających do metryczki tekstu muzycznej kompozycji: *Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej do Ciebie, Panie, bije ten głos*³. Wedle dotychczasowych ocen zarówno ton emocjonalny utworu Nikorowicza, jak i historyczny kontekst jego powstania oraz sposób autorskiego wykonania kompozycji na równi zainspirowały poetę. *Chorał* Nikorowicza w swojej oryginalnej formie niestety nie jest znany, nigdy nie ukazał się drukiem, a w obiegu społecznym funkcjonował wyłącznie w połączeniu ze słowem poetyckim Ujejskiego.

¹ K. Ujejski, *Moja autobiografia*, „Lamus” 1908/1909, z. 1, s. 94; Z. Sudolski, *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986, s. 184–185, 250–252, 263–266; F. Ramotowska, *Narodziny tajemnego państwa polskiego 1859–1862*, Warszawa 1990, s. 355–356.

² Zob. K. Fink, *Józef Nikorowicz (1827–1890) zapomniany kompozytor lwowski*, „Musica Galiciana” 2007, t. 10, s. 46–61.

³ K. Ujejski, dz. cyt., s. 91–92.

Wiersz Ujejskiego stanowiący swego rodzaju zapis klęski i cierpienia narodu polskiego odrzucał jednocześnie zwątpienie w zwycięstwo sprawy narodowej, głosił kult powstania i uwieczniał patos śmierci na polu walki. Rozpowszechniany początkowo w odpisach, został wydany anonimowo w cyklu *Skargi Jeremiego* (Paryż 1848) i od tego czasu ukazywał się w zbiorach poetyckich Ujejskiego oraz różnego rodzaju antologiach nieprzerwanie do XXI wieku. Równocześnie *Chorał* został spopularyzowany w formie tekstu śpiewanego z linią melodyczną swego muzycznego pierwowzoru jako pieśń *Z dymem pożarów* (tytuł zaczerpnięty z incipitu wiersza). Patriotyczno-religijna pieśń Nikorowicza i Ujejskiego stała się w krótkim czasie pieśnią powszechnie śpiewaną na terenie całej Galicji, a później rozprzestrzeniła się poza granice zaboru austriackiego, obejmując pozostałe ziemie byłej Rzeczypospolitej. Towarzyszyła walkom w czasie Wiosny Ludów⁴, a w okresie poprzedzającym powstanie styczniowe była jedną z najczęściej wykonywanych pieśni podczas manifestacji patriotycznych i uroczystości narodowych⁵. Później stała się hymnem powstańczym uczestników walki o wolność w latach 1863–1864. Śpiewano ją w czasie nabożeństw w kościołach, na placach publicznych i na polu walki. W okresie popowstaniowym kompozycja Nikorowicza–Ujejskiego była popularna także we Francji, gdzie śpiewano ją między innymi w języku łaciniście w kościele podczas nabożeństwa „za pomyślność Polski”⁶. W związku z niebezpieczeństwem oddziaływania ładunku ideowego zawartego w tekście słownym kompozycji jej śpiewanie było surowo karane. Najwięcej wyroków skazujących wydawców i wykonawców

tej pieśni wydano w zaborze pruskim. Mimo że Galicja w okresie autonomii miała największe swobody pod względem stosunku cenzury do kwestii narodowych, to w przypadku publicznych prezentacji pieśni *Z dymem pożarów*, ukazującej w niechlubnym świetle austriackich monarchów, władze, obawiając się patriotycznych demonstracji, stawiały większe przeszkody podczas obchodów świąt narodowych⁷.

Podczas I wojny światowej *Chorał* był utworem nadal często wykonywanym. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości pieśń ulegała stopniowemu zapomnieniu, ponieważ jako pieśń-lament nie odpowiadała atmosferze ogólnej radości panującej w społeczeństwie polskiego. *Chorał* konkurował z innymi patriotycznymi pieśniami hymnicznymi, między innymi z *Boże, coś Polskę* i *Warszawianką*, o miano polskiego hymnu państwowego podczas narodowej dyskusji prowadzonej także w polskim sejmie w latach 1914–1927⁸. W czasie II wojny światowej na nowo odkryto modlitewną i krzepiącą moc *Chorału*. Śpiewanie tej pieśni było popularne między innymi w polskim obozie wojskowym w Persji podczas działań wojennych⁹. W czasie powstania warszawskiego melodia *Chorału* nadawana była przez radio BBC w Londynie jako zaszyfrowana wiadomość informująca walczących powstańców o zaniechaniu rzutów żywności i amunicji. W latach powojennych w Polsce pieśń *Z dymem pożarów* była sporadycznie przywoływana w czasie tragicznych wydarzeń, między innymi podczas pierwszego w PRL-u strajku generalnego pod koniec czerwca 1956 roku w Poznaniu, który został krwawo stłumiony przez wojsko i milicję¹⁰.

⁴ A. Batowski, *Diariusz wypadków 1848 roku*, rękopis przejrzał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył M. Tyrowicz, Wrocław 1974, s. 220

⁵ . Zob. *Śpiewy nabożne polskie*. 1861, z. 1, w: *Manifestacje warszawskie w 1861 r. z dodatkiem „Śpiewów nabożnych”* (1861), Warszawa 1916, s. 13–14.

⁶ D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Mazurek Dąbrowskiego. Dzieje polskiego hymnu narodowego*, Warszawa 1977, s. 334.

⁷ *Kronika*, „Dziennik Polski” 1886, nr 277, s. 2; *Kronika*, „Nowa Reforma” 1886, nr 276, s. 2; M. Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918*, Kraków 1995, s. 84, 90.

⁸ *Pieśń nieśmiertelna. W dwieście dziesiątą rocznicę powstania, w osiemdziesiątą rocznicę ustanowienia polskiego hymnu państwowego*, [red. H. Kozłowska], Poznań 2007, s. 58–59.

⁹ J. Krzysztoń, *Krzyż Południa*, Warszawa 1983, s. 125.

¹⁰ A. Bikont, J. Szczęśna, *Jacek Kuroń, syn Henryka*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 52, s. 13.

Konstrukcja muzyczna pieśni posiada budowę zwrotkową z refrenem (8 taktów – zwrotka i 8 taktów – refren). Charakteryzuje się strukturą symetryczną, w której ostatni czterotakt jest powtórzeniem pierwszego. Po latach przeobrażeń melodia pieśni przetrwała w takim oto kształcie:

Od drugiej połowy XIX do XXI wieku *Chorał* poddawany był różnorodnym zabiegom aranżacyjnym¹¹. Opracowania wokalne, instrumentalne oraz wokarno-instrumentalne ukazywały się w pojedynczych edycjach, a także w zbiorach pieśni o charakterze religijnym i narodowym. Publikowano je również w śpiewnikach przeznaczonych dla młodzieży szkolnej. Wśród autorów aranżacji znajdują się także kompozytorzy obcego pochodzenia, między innymi Franz Behr i Carl Burow, niemieccy twórcy popularnych szczególnie na przełomie XIX i XX wieku kompozycji salonowych. Inspirująca siła pieśni Nikorowicza i Ujejskiego została także w formie cytatów w twórczości kilkunastu kompozytorów polskich i obcych, między innymi Stanisława Moniuszki (*Gloria z Mszy e-moll*),

Karola Szymanowskiego (pieśń *Jestem i płacę* z cyklu *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5), Henriego Rabauda (muzyka do filmu *Szachista* z 1927 roku) i Tadeusza Kasserna (*The Ten Commandments* z cyklu *Blessed Music Book* z 1955 roku).

Inną pieśnią powstania styczniowego do tekstu Ujejskiego jest *Marsz polski*. Wiersz pod tym samym tytułem powstał w Jassach, w historycznej Mołdawii (obecnie w Rumunii), na przełomie jesieni i zimy 1860 roku¹². Wyprawa poety do Jass związana była z dążeniem polskiej młodzieży do utworzenia międzynarodowego legionu u boku Giuseppe Garibaldiego oraz szkoły wojskowej pod komendą Ludwika Mierosławskiego¹³. Mimo iż całe przedsięwzięcie zakończyło się fiaskiem, a listy Ujejskiego z pobytu w Jassach od jesieni 1860 do marca 1861 roku przepełnione były tęsknotą, goryczą i zniechęceniem¹⁴, to wiersz *Marsz polski* o incipicie *W górę serca i czoła! Noc się czarna rozślania* nastraja optymizmem i wiarą w odrodzenie Polski. Przesłany przez poetę do kraju, rozpowszechniany był w drukach ulotnych¹⁵.

¹¹ Pierwsze opublikowane opracowanie melodii pieśni: *Chorał. Słowa Kornela Ujejskiego. Muzyka Józefa Nikorowicza*, na cztery głosy ułożył i towarzyszenie fortepianu dodał K. Mikuli, Lwów [1860], K. Wild. Jedno z ostatnich opracowań pieśni zostało wydane w: *Pieśni patriotyczne na skrzypce z fortepianem*, [oprac. muzyczne M. Kółłowicz], Nieporęt 2015, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”.

¹² Z. Romanowiczówna, *Cienie (Kilka oderwanych kart z mojego życia)*, Lwów 1930, s. 50–51.

¹³ Na ten temat zob. Z. Sudolski, dz. cyt., s. 153–157.

W okresie przedpowstaniowym stanowił podbudkę wzywającą do czynu, a w czasie działań powstańczych w 1863 roku stał się powszechnie śpiewanym hymnem¹⁶.

Umuzyczniony przez nieznanego autora wiersz *Marsz polski* opublikowany został po raz pierwszy w 1863 roku w formie dwustronnego druku ulotnego¹⁷, następnie ukazywał się pod różnymi tytułami w zbiorach pieśni patriotycznych, ale dopiero od końca XIX lub początku XX wieku¹⁸. Z przekazów pamiętnikarskich wiadomo, że *Marsz polski* śpiewany był przez powstańców już z początkiem kwietnia 1863 roku, między innymi przez Maurycego

Chodylskiego¹⁹, żołnierza oddziałów Langiewicza. W tych samych oddziałach, rozwiązanych 19 marca po aresztowaniu dowódcy przez Austriaków, walczył również Wincenty Olewiński²⁰, dzięki któremu oparta na rytmie mazurowym melodia pieśni została utrwalona w śpiewniku opracowanym przez Franciszka Barańskiego i ukazała się w co najmniej sześciu jego edycjach w latach 1910–1944²¹. Pieśń *Marsz polski* charakteryzuje się symetryczną strukturą, w której wers odpowiada czterotaktowej frazie muzycznej. Po zakończeniu zwrotki występuje refren oparty na dwóch ostatnich wersach każdej strofy wiersza (dwukrotnie powtórzonych):

Zapis linii melodycznej refrenu *Marsza polskiego* z *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe*, zebrał F. Barański, wyd. 6, Lwów [ok. 1910].

¹⁶Z. Romanowiczówna, dz. cyt., s. 51.

¹⁷*Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. 9: *Romantyzm*, hasła osobowe P–Ż, uzupełnienia, oprac. zespół pod kierownictwem I. Słowińskiej i S. Stupkiewicz, Warszawa 1972, s. 252. Wiersz *Marsz polski* został opublikowany przez poetę w: *Poezje Kornela Ujejskiego*, nowe wyd. z wyboru autora, t. 2, Lipsk 1866, s. 192–194.

¹⁸Zob. J. Prosnak, *Powstanie styczniowe w muzyce, w: Powstanie styczniowe 1863–1864. Wrzenie, bój, Europa, wizje*, red. S. Kalembka, Warszawa 1990, s. 709.

¹⁹Egzemplarz należał do warszawskiego kolekcjonera muzykaliów Gustawa Soubise-Bisier (1849–1937). Zob. J. Prosnak, *Kolekcjonerstwo muzyczne w Warszawie w latach 1850–1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980, s. 309.

²⁰W uzupełnieniu informacji należy dodać, że *Marsz polski* ukazywał się w latach 1865–1874 w zbiorach tekstów przeznaczonych do śpiewu, ale tego typu śpiewniki nie zawierały zapisu nutowego melodii pieśni. Zob. *Lutnia. Piosennik polski*, zbiór drugi, Lipsk 1865, s. 145–147; wyd. 2, Lipsk 1874, s. 145–147.

²¹Zob. J. Prendowska, *Moje wspomnienia*, przygot. do druku, przedm., przypisy E. Kozłowski, K. Olszański, Kraków 1962, s. 135, 374, przyp. 20.

²²Zob. J.B. Cholodecki, *Pamiętnik powstania styczniowego. W pięćdziesiąt rocznicę wypadków*, Lwów 1913, s. 318; H. (Ostoja) Samborski, *Wspomnienia z Powstania 1863 r. i pobytu na Syberji*, Warszawa 1917, s. 40.

²³*Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe* zebrał F. Barański, wyd. 6, Lwów [ok. 1910], cz. 1: *Muzyka*, cz. 2: *Słowa*, s. 222–223; wyd. 7, Lwów [po 1910], cz. 1: *Muzyka*, s. 159–160, cz. 2: *Słowa*, s. 192–194; wyd. 8, jubileuszowe, Lwów 1913; wyd. 9, Lwów [przed 1918]; wyd. 10, Lwów [ok. 1918]; New York 1944.

Pieśń *Marsz polski* w opracowaniu Barańskiego na fortepian z podłożonym tekstem (bez podania nazwiska autora aranżacji oraz autora tekstu) ukazała się ponadto w zbiorze *Wieniec melodi polskich* wydanym w 1913 roku przez polonijną firmę wydawniczą W.H. Sajewski w Chicago. W tej edycji kompozycja otrzymała tytuł zaczerpnięty z incipitu wiersza: *W górę serca i czoła*. Po raz ostatni melodia pieśni według przekazu Olewińskiego, w aranżacji Feliksa Rybickiego na dwa głosy równe, została opublikowana jako *Mazur polski* w antologii pieśni i poezji opracowanej przez Alicję Bełcikowską²².

Twórca pieśni *A kto chce rozkoszy użyć*, pianista i kompozytor Władysław hr. Tarnowski (1836–1878), właściciel majątku Wróblewice położonego koło Drohobycza, polski arystokrata o wspaniałym rodowodzie, był wszechstronnie uzdolnionym artystą, człowiekiem o niezwyklej osobowości, erudytą, kolekcjonerem, podróżnikiem oraz mecenasem artystów. Oprócz talentu muzycznego zauważonego we wczesnym dzieciństwie posiadał talent literacki – spełniał się jako poeta, dramaturg, tłumacz. Swoje wiersze i utwory literackie wydawał pod pseudonimem Ernest Buława, publikował również recenzje, przeglądy i szkice muzyczne oraz literackie na łamach prasy, między innymi „Dziennika Literackiego”, „Gazety Narodowej” i „Dziennika Poznańskiego”.

Gruntowne wykształcenie muzyczne (w Paryżu u D. Aubera, Lipsku u I. Moschelesa i E.F.

Richtera oraz w Rzymie u F. Liszta), wysoka technika gry i niezwykle talent improwizatorski zapewniły Tarnowskiemu wysoką pozycję wśród europejskich wirtuozów²³. Uznanie międzynarodowej krytyki dla jego wysokich umiejętności pianistycznych nastąpiło w konsekwencji wielu zagranicznych koncertów, między innymi w Rzymie, Florencji, Lipsku, Dreźnie, Weimarze, Wiedniu, Paryżu²⁴. Jedynie na ziemiach polskich występy tego przedwcześnie zmarłego artysty odbyły się we Lwowie w dniach 20 i 24 listopada 1871 roku²⁵. Na spuściznę kompozytorską Tarnowskiego składają się: inspirowana kulturą Orientu opera *Achmed*²⁶, dzieła orkiestrowe i kameralne, w tym uwertury do sztuk teatralnych *Karlińscy* i *Joanna Grey* oraz *Kwartet smyczkowy D-dur*, pieśni na głos i fortepian, między innymi cykl pt. *Cypresen. Fünf charakteristische Gesänge* (wyd. Wiedeń ok. 1972, A. Bösendorfer) dedykowany Paulinie Viardot-Garcia, słynnej wykonawczyni wokalnych transkrypcji mazurków Chopina, oraz kompozycje fortepianowe, które – zgodnie z XIX-wiecznym zwyczajem propagowania własnej twórczości fortepianowej przez wirtuozów-kompozytorów – znajdowały się w repertuarze wykonawczym pianisty. Talent Tarnowskiego jako pianisty i kompozytora, oceniany wysoko poza granicami kraju, nie zdążył się spotkać z szerszym odbiorem na ziemiach polskich. Dobrze zapowiadającą się karierę artystyczną przerwała nagła śmierć kompozytora, która nastąpiła 19 kwietnia 1878 roku na Oceanie Spokojnym u brzegów Kalifornii w czasie jego podróży dookoła świata²⁷.

²²*Powstanie styczniowe. Zbiór pieśni i poezji poprzedzony zarysem historii powstania*, zebrała i oprac. A. Bełcikowska, melodie dla chóru ułożył F. Rybicki, Warszawa 1931, s. 70–75.

²³*Listy ze Lwowa*, cz. 6, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 11, s. 690–691; A. Giller, *O Władysławie Tarnowskim*, „Ruch Literacki” 1878, nr 25, s. 395; *Wróblewice z księgi wspomnień B. Sulity*, „Kłosy” 1880, nr 807, s. 397.

²⁴A. Sowiński, dz. cyt., s. 383; *Korespondencye czasopisma „Kłosy”*, „Kłosy” 1877, nr 616, s. 247; N.E.R., *Kronika lwowska*, „Kłosy” 1877, nr 623, s. 368; *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 4, Warszawa 2003, s. 241.

²⁵Zob. K. Fink, *Lwowskie koncerty pianisty i kompozytora Władysława Tarnowskiego*, „Musica Galiciana” 2016, t. 15, s. 42–52.

²⁶Opera Tarnowskiego *Achmed oder der Pilger der Liebe (Achmed, czyli pielgrzym miłości)* została wydana w formie wokalnego wyciągu fortepianowego (Lipsk ok. 1876, R. Forberg).

²⁷*Zgon Władysława Hr. Tarnowskiego*, „Kłosy” 1878, nr 676, s. 371; *O ostatnich chwilach i śmierci ś.p. Władysława hr. Tarnowskiego*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 14, s. 93–94.

Kompozycje Tarnowskiego, które swego czasu miały powodzenie, dziś są zapomniane. Do czasów nam współczesnych przetrwała natomiast jego pieśń powstańcza zatytułowana *A kto chce rozkoszy użyć*²⁸, w śpiewnikach występująca pod różnymi tytułami, między innymi jako: *Pieśń żołnierza*²⁹, *Dawna pieśń żołnierska*³⁰, *Marsz ułański*³¹, *Wojenka*³² lub *Jak to na wojence ładnie*³³. Słowa i melodia pieśni powstały w 1863 roku w czasie działań powstańczych związanych z wyprawą na Poryck, w której Tarnowski uczestniczył jako żołnierz siódmego oddziału dowodzonego przez Wojciecha Komorowskiego. Tekst tej

powstańczej kompozycji pod tytułem *Pieśń* (incipit *A kto chce rozkoszy użyć*) został opublikowany w 1865 roku w tomiku poetyckim Tarnowskiego pt. *Krople czary*³⁴ i w tym samym roku w zbiorze tekstów do śpiewu wydanym przez Brockhousa w Lipsku³⁵. Warto zaznaczyć, że tekst pieśni, pełen ironii o gorzkim zabarwieniu, opisujący z żartem tragiczne w gruncie rzeczy życie żołnierza, wzorowany jest na słowach pieśni ludowej pochodzącej ze zbioru Wacława z Oleska (incipit *Kto chce rozkoszy użyć*)³⁶ opracowanej na głos i fortepian przez Karola Lipińskiego³⁷:

Allegretto quasi Andante



A kto chce ro - zko szy u - żyć, nie - chaj i - dzie w wojsku słu - żyć, tam to ro - zko -
szy u - ży - je, na - je się do - brze na - pi - je lez go - rzkich.

²⁸ Zob. Śpiewnik byłych powstańców, zebrał J. Eichhorn, Katowice 1921, s. 4–5; Śpiewnik strzelecki szkoły junaka dla organizacji przysposobienia wojskowego, [melodje zebrał i opracował J. Cepelli], Warszawa 1933, s. 208–209.

²⁹ *Jeszcze Polska nie zginęła!*..., wyd. 2 pomnożone, Lwów [1897], cz. 1: Muzyka, s. 93, cz. 2: Słowa, s. 193; *Pieśni narodowe*, Kijów 1916, s. 49–50.

³⁰ C. Niewiadomska, *Legends, podania i obrazy historyczne*, XIV: Kościuszko – Książę Józef, Warszawa 1912, s. 27–28.

³¹ *Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, zebrał A. Z.[agórski], Piotrków 1915, s. 25.

³² *Pieśni legionów w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu*, op. 65, oprac. O.M. Żukowski, Kraków [ok. 1917], s. 10.

³³ *Melodye polskich pieśni żołnierskich*, [b.m.] 1915, b. pag.; *Żołnierskie piosenki obozowe* (50 piosenek – tekst i melodje), zebrał A. Z.[agórski], Piotrków 1916, melodia, s. 7 (wkładka); tekst, s. 31.

³⁴ *Cześć druga*, 1864, w: *Krople czary. Poezye*, spisał i wyd. E. Buława, Lipsk 1865, s. 153. Tekst pieśni został zamieszczony wśród *Wspomnień obozowych poświęconych „kolegom trzeciej kompanii siódmego oddziału wyprawy wołyńskiej (1863 w listopadzie)”*. Tutaj znajduje się także wiersz pt. *Na cmentarzach poryckich* (s. 155–156).

³⁵ *Lutnia*..., s. 202–203.

³⁶ *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*, zebrał i wyd. Wacław z Oleska, Lwów 1833, s. 74–75.

³⁷ *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska do śpiewu i na fortepian*, ułożył K. Lipiński, Lwów 1933, s. 12–13. W opracowaniu muzycznym Lipińskiego incipit pieśni brzmi: *A kto chce rozkoszy użyć*.

Jednak melodia tej krążącej wśród ludu pieśni o charakterze kujawiaka jest całkiem odmienna od utrzymanej w marszowym rytmie kompozycji Tarnowskiego:

z węgierskiej pieśni ludowej⁴⁰. W okresie II wojny światowej pieśń znana była między innymi wśród harcerzy z Szarych Szeregów⁴¹. Wśród licznych aranżacji pieśni powstańczej



A - kto chce ro - zko - szy u - żyć, a kto chce ro - zko - szy u - żyć,
Niech i - dzie w wo - je - nce słu - żyć, niech i - dzie w wo - je - nce słu - żyć.

Zapis linii melodycznej pieśni Tarnowskiego z *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe* zebrał F. Barański, wyd. 2 pomnożone, Lwów [1897].

Pieśń *A kto chce rozkoszy użyć*, która największą popularność zdobyła w obozach Langiewicza, ulegała różnym modyfikacjom tekstu i melodii³⁸. Przekształcona wersja tekstu pieśni pt. *Marsz żołnierzy Langiewicza* o incipicie *Jak to na wojence ładnie* ukazała się obok oryginalnego tekstu Tarnowskiego w drugim wydaniu śpiewnika opracowanego przez Franciszka Barańskiego³⁹. Pieśń Tarnowskiego z tekstem o incipicie *Jak to na wojence ładnie* śpiewano w Legionach Polskich zarówno na melodię wersji pierwotnej z 1863 roku, jak i na melodię zapożyczoną w 1915 roku prawdopodobnie

Tarnowskiego, które ukazywały się w zbiorach pieśni patriotycznych, na uwagę zasługuje wyróżniająca się niebanalnym językiem harmonicznym opracowanie na fortepian Karola Szymanowskiego pochodzące z przełomu 1925 i 1926 roku, wydane w zbiorze *Pieśni polskie*⁴². Fragment pieśni Tarnowskiego, zaczerpnięty z wersji śpiewanej powszechnie przez legionistów od 1915 roku, wykonywany jest na trąbce solo jako sygnał pt. *Śpij, kolego* podczas obchodów państwowych oraz ceremonii upamiętniających walczących żołnierzy. Sygnał ten zapisany jest w ceremoniale wojskowym⁴³:



³⁸ T. Matulewicz, *Skąd ta pieśń*, Olsztyn 1987, s. 97.

³⁹ *Jeszcze Polska nie zginęła!*..., wyd. 2 pomnożone, cz. 2: Słowa, s. 192–193.

⁴⁰ *Pieśni Legionów Polskich 1914–1915 z melodyami*, zebrał Z.W. Mroczek, z. 1, Kraków 1915, s. 30–31; *Pieśni i piosenki Legionów Polskich dawne i współczesne na fortepian*, ułożył B. Wallek-Walewski, Kraków [po 1916], s. 18–19; *Pieśni legionów w układzie na fortepian*..., s. 10.

⁴¹ J. Krzyczkowski, *Zwiadowcy z Szarych Szeregów*, Warszawa 1972, s. 201.

⁴² *Pieśni polskie*, oprac. na fortepian z podłożonym tekstem F. Szymanowski i K. Szymanowski, Warszawa 1928, Gebethner i Wolff. Karol Szymanowski opracował dziewięć pieśni ze zbioru, a jego brat Feliks – jednaście. Zob. T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 349.

⁴³ *Ceremoniał Wojskowy Sił Zbrojnych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 2014, s. 13, 21, 27, 42, 63, 64, 118, 121, 122, 124, 145, 148, 165, 198.

Melodia sygnału odpowiada ostatnim dwóm wersom tekstu pieśni:

*Śpij, kolego, a w tym grobie /bis
Niech się Polska przysni Tobie. /bis*

W dziejach polskiej pieśni patriotycznej zapisały się także inne kompozycje Tarnowskiego, między innymi śpiewana w obozach powstańców pieśń *Na bagnety!* (incipit *Rykneła pierś spiszowych dział*)⁴⁴ o podtytule *Pieśń spiskowa i obożna oraz Bądźmy gotowi* (incipit *We dnie i w nocy, sami czy w rodzinie bądźmy gotowi!*) o podtytule *Pieśń koleżeńska*⁴⁵.

Pieśni patriotyczne – powstańcze, rewolucyjne, religijne – odgrywając doniosłą rolę w wielu ważnych wydarzeniach naszej historii, podsycaly miłość do ojczyzny, dodawały sił powstańcom i legionistom, prowadziły naród przez najcięższe perypetie, przez pola walk o niepodległość. Stanowią dokument epoki, w której powstały. Pozwalają poznać duszę zbiorową narodu, jego przeżycia, nastroje, myśli i dążenia. Jako pamiątki historyczne zaszczipiają przywiązanie do tradycji, budzą świadomość łączności z przeszłością.

ANEKS

Kornel Ujejski
Chorał (1846)

*Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej
Do Ciebie, Panie, bije ten głos,
Skarga to straszna, jęk to ostatni,
Od takich modłów bieje włos.
My już bez skargi nie znamy śpiewu,
Wieniec cierniowy wrósł w naszą skroń,
Wiecznie, jak pomnik Twojego gniewu,
Sterczy ku Tobie błagalna dłoń!
Ileż to razy Tyś nas nie smagał!
A my, nie zmyci ze świeżych ran,
Znowu wołamy: „On się przebłagał,
Bo On nasz Ojciec, bo On nasz Pan!”
I znów powstaję w ufności szczerzi,
A za Twą wolą zgniata nas wróg,*

*I śmiech nam rzuca jak głaz na piersi:
„A gdzież ten Ojciec, a gdzież ten Bóg?”*

*I patrzę w niebo, czy z jego szczytu
Sto słońce nie spadnie wrogom na znak...
Cicho i cicho – pośród błękitu
Jak dawniej buja swobodny ptak.
Owoż w zwątpienia strasznej rozterce,
Nim naszą wiarę ocucim znów,
Błuźnią Ci usta, choć płacze serce:
Sądź nas po sercu, nie według słów!*

*O Panie, Panie! Ze zgrozą świata
Okropne dzieje przyniósł nam czas:
Syn zabił matkę, brat zabił brata,
Mnóstwo Kainów jest pośród nas.
Ależ, o Panie! oni niewinni,*

⁴⁴Zob. A. Giller, dz. cyt., s. 381.

⁴⁵Teksty pieśni w: *Cześć druga...*, s. 105–106, 125–126; *Lutnia...*, s. 62, 165–167.

*Choć naszą przyszłość cofnęli wstecz,
Inni szatani byli tam czynni,
O! rękę karaj, nie ślepy miecz!
Patrz! My w nieszczęściu zawsze jednacy,
Na Twoje łono, do Twoich gwiazd,
Modlitwą płynięm jak senni ptacy,
Co lecą spocząc wśród własnych gniazd.
Osłoń nas, osłoń ojcowską dłońią,
Daj nam widzenie przyszłych Twych łask,
Niech kwiat męczeństwa uśpi nas wonią,
Niech nas męczeństwa otoczy blask.*

*I z archaniołem Twoim na czele
Pójdziemy potem na wielki bój,
I na drgającym szatana ciele
Zatkniemy sztandar zwycięski Twój.
Dla błędnych braci otworzę serca,
Winę ich zmyje wolności chrzest;
Wtenczas usłyszysz podły bluźnierca
Naszą odpowiedź: „BÓG BYŁ I JEST!”*

(Tekst wg Poezje Kornela Ujejskiego, nowe wydanie z wyboru autora, t. 1, Lipsk 1866).

Kornel Ujejski
Marsz polski (1860)

*W górę serca i czoła! noc się czarna rozslania,
Z bożej dłoni, co wskrzesza, idą blaski zarania,
I ta Święta, o którą moc szatańska się starła,
Drgnęła w grobie i mówi: Spałam tylko, nie zmarła!
Razem, razem odrzućmy grobnych głazów ostatki –
Precz! precz! – Ach, widne już oblicze tej Matki!*

*Wstaje ze snu straszego, a chwytająca i blade,
Niby spojrzeć się boi – a uśmiecha się rada;
Jakże wiele jej obce! i nie wszystko poznaje –
Te dwa morza to twoje i te grody i kraje!
Prędej, prędzej, niech biedna o swych
dzieciach się dowie –
Krwi! krwi! z żył wszystkich na jej szczęście i zdrowie!*

*Wiele było gorocy między braćmi rodnymi,
Spór my wiedli o ziemię, spadkobiercy bez ziemi;
Najprzód ziemię odzyszczem, potem stanie zagroda,*

*A w zagrodzie swoboda – gdzie swoboda, tam zgoda!
Ramię w ramię, ty Lachu, ty Rusinie serdeczny –
W bój! w bój! a błyskaj, jak miecz jeden dwusieczny!*

*To na stany, na wiary nas bezładnił ład stary:
Kto dziś w Polskę wierzy, ten bez stanu i wiary!
Nas niewola zrównała, a nadzieją my spolni,
Nazywano nas różnie – my nazwiemy się: wolni!
Ramię w armię herbowni, izraelscy, siermiężni –
W bój! w bój! my jedni, jeśli wszyscy orężni!*

*Z potępionych przez naród dziś niejeden rozpacza –
W górę serca i czoła! Polska wszystkim przebacza!
Do nas, bracia zbłąkani, do naszego tu łona,
Na czas smutku i grzechów niech zapada zasłona!
Przodem, przodem, na sławę rwij się, dziatwo niesławy –
W bój! w bój! tam zmyje plamy wasze chrzest krwawy!*

*W polskiej Wierze kto wygrywa, ten zwyciężył i dopiął;
Co nam stanie zawadą – w gruz niech idzie i popiół!
Miłość naszym orężem, lecz gdzie zdrada lub opór,
Tam nam miłość w jad przejdzie
– oręż zmieni się w topór!*

*W pochód! w pochód! a wszystko,
co dziś stanie przed nami.
W proch! w proch! się zetrze
pod milionów nogami!*

*O ty Polsko, o nasza! przez pokutę natchniona,
My na tarczach cię wzniesiem, krzycząc światu: To Ona!
To zwiastunka miłości, gwiazda szczęścia dla ludów,
To królowa bez koron, wiecznych ofiar i trudów.
Naprzód, naprzód, anielska, nasza apostolska –
Bóg, Bóg, Bóg z nami! tam gdzie walczy Polska!*

(Tekst wg Poezje Kornela Ujejskiego, nowe wydanie z wyboru autora, t. 2, Lipsk 1866).

Władysław Tarnowski
Pieśń (1863)

*A kto chce rozkoszy użyć,
Niech idzie w wojence służyć,
Na wojence jak to ładnie,*

Kiedy ulan z konia spadnie,
Koledzy go nie żalują,
Jeszcze końmi przytratają,
Rotmistrz z listy go wymaże,
Kapitan trumnę zbić każe,
A za jego trud i pracę
Hejnał zagrają trębacze.
Tylko grudy zahuczały,
Chorągiewki zafurczały,
Śpij, kolego! twarde łoża,
Obaczym się jutro może,
Dalej! naprzód! Cary z drogi!
W piekło Zbiry! z drogi wrogi!
Śpij, kolego!... a w tym grobie
Niech się Polska przysni tobie...
Więc kto chce rozkoszy użyć,
Niech idzie w wojence służyć!...

(Tekst wg *Krople czary. Poezycy*,
spisał i wydał E. Buława, Lipsk 1865)

Jak to na wojence ładnie

Jak to na wojence ładnie,
kiedy ulan z konia spadnie.
Koledzy go nie żalują,
jeszcze końmi potratują.
Rotmistrz z listy go wymaże
wachmistrz trumnę zrobić każe.
A za jego trudy, prace,
hejnał zagrają trębacze.
A za jego młode lata,
trąbka zagra: tra-ta-ta-ta.
A za jego trudy, znoje,
wysztzerła mu trzy naboje.
Śpij, kolego, twarde łoża,
zobaczym się jutro może.
Śpij, kolego, a w tym grobie,
niech się Polska przysni tobie.

(Tekst wg J. Matulewicz, *Skąd ta pieśń*,
Olsztyn 1987).

Kinga Fink – doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie (kierunek wychowanie muzyczne). Pracuje jako adiunkt na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień dotyczących kultury muzycznej i szkolnictwa muzycznego Galicji, zwłaszcza Lwowa, oraz związków literatury i muzyki. Jest autorką monografii *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego* (2018) oraz ponad dwudziestu artykułów i rozpraw naukowych opublikowanych w wydawnictwach zbiorowych i pismach naukowych w kraju i za granicą. Jako pianistka współpracuje z wokalistami i zespołami muzyki dawnej.

BIBLIOGRAFIA

- Batowski A., *Diariusz wypadków 1848 roku*, rękopis przejrzał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył M. Tyrowicz, Wrocław 1974.
Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut, t. 9: Romantyzm, hasła osobowe P–Ż, uzupełnienia, oprac. zespół pod kierownictwem I. Sliwińskiej i S. Stupkiewicz, Warszawa 1972.
Bikont A., Szczęśna J., *Jacek Kuroń, syn Henryka*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 52.
Czeremoniał Wojskowy Sił Zbrojnych Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 2014.
Cholodecki J.B., *Pamiętnik powstania styczniowego. W pięćdziesiątą rocznicę wypadków*, Lwów 1913.
Cześć druga, 1864, w: *Krople czary. Poezycy*, spisał i wyd. E. Buława, Lipsk 1865.
Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny, t. 4, Warszawa 2003.
Fink K., *Józef Nikorowicz (1827–1890) zapomniany kompozytor lwowski*, „Musica Galiciana” 2007, t. 10.
Fink K., *Lwowskie koncerty pianisty i kompozytora Władysława Tarnowskiego*, „Musica Galiciana” 2016, t. 15.
Giller A., *O Władysławie Tarnowskim*, „Ruch Literacki” 1878, nr 25.
Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał F. Barański, wyd. 2 pomnożone, Lwów [1897; wyd. 6, Lwów [ok. 1910]; wyd. 7, Lwów [po 1910]; wyd. 8, jubileuszowe, Lwów 1913; wyd. 9, Lwów [przed 1918]; wyd. 10, Lwów [ok. 1918]; New York 1944.
Korespondencje czasopisma „Kłosy”, „Kłosy” 1877, nr 616.
Kronika, „Dziennik Polski” 1886, nr 277.
Kronika, „Nowa Reforma” 1886, nr 276.
Krzyczkowski J., *Zwiadowcy z Szarych Szeregów*, Warszawa 1972.
Krzysztoń J., *Krzyż Południa*, Warszawa 1983.
Listy ze Lwowa, cz. 6, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 11.
Lutnia. Piosennik polski, zbiór drugi, Lipsk 1865; wyd. 2, Lipsk 1874.
Matulewicz T., *Skąd ta pieśń*, Olsztyn 1987.
N.E.R., *Kronika lwowska*, „Kłosy” 1877, nr 623.
Niewiadomska C., *Legends, podania i obrazki historyczne, XIV: Kościuszko – Książe Józef*, Warszawa 1912.

O ostatnich chwilach i śmierci ś.p. Władysława hr. Tarnowskiego, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 14.
Pieśni Legionów Polskich 1914–1915 z melodyjami, zebrał Z.W. Mroczek, z. 1, Kraków 1915.

Pieśni narodowe, Kijów 1916.

Pieśń nieśmiertelna. W dwieście dziesiątą rocznicę powstania, w osiemdziesięciolecie ustanowienia polskiego hymnu państwowego, [red. H. Kostrzevska], Poznań 2007.

Poezycy Kornela Ujejskiego, nowe wyd. z wyboru autora, t. 2, Lipsk 1866.

Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe, zebrał A.Z.[agórski], Piotrków 1915.

Powstanie styczniowe. Zbiór pieśni i poezyj poprzedzony zarysem historii powstania, zebrała i oprac. A. Belcikowska, melodie dla chórów ułożył F. Rybicki, Warszawa 1931.

Prendowska J., *Moje wspomnienia*, przygot. do druku, przedm., przypisy E. Kozłowski, K. Olszański, Kraków 1962.

Prosnak J., *Kolekcjonerstwo muzyczne w Warszawie w latach 1850–1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980.

Prosnak J., *Powstanie styczniowe w muzyce*, w: *Powstanie styczniowe 1863–1864. Wrzenie, bój, Europa, wizje*, red. S. Kalemka, Warszawa 1990.

Ramotowska F., *Narodziny tajemnego państwa polskiego 1859–1862*, Warszawa 1990.

Romanowiczówna Z., *Cienie (Kilka oderwanych kart z mojego życia)*, Lwów 1930.

Samborski H. (Ostoja), *Wspomnienia z Powstania 1863 r. i pobytu na Syberji*, Warszawa 1917.

Sudolski Z., *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986.

Szydłowska M., *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918*, Kraków 1995.

Śpiewnik bytych powstańców, zebrał J. Eichhorn, Katowice 1921.

Śpiewnik strzelecki szkoły junaka dla organizacji przysposobienia wojskowego, [melodie zebrał i oprac. J. Cepelli], Warszawa 1933.

Śpiewy nabożne polskie. 1861, z. 1, w: *Manifestacye warszawskie w 1861 r. z dodatkiem „Śpiewów nabożnych” (1861)*, Warszawa 1916.

Ujejski K., *Moja autobiografia*, „Lamus” 1908/1909, z. 1.

Wawrzykowska-Wierciochowa D., *Mazurek Dąbrowskiego. Dzieje polskiego hymnu narodowego*, Warszawa 1977.

Wróblewice z księgi wspomnień B. Sulity, „Kłosy” 1880, nr 807.

Zgon Władysława Hr. Tarnowskiego, „Kłosy” 1878, nr 676.

Zieliński T.A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

Zołnierskie piosenki obozowe (50 piosenek – tekst i melodie), zebrał A. Z.[agórski], Piotrków 1916.

Chorał. Słowa Kornela Ujejskiego. Muzyka Józefa Nikorowicza, na cztery głosy ułożył i towarzyszenie fortepianu dodał K. Mikuli, Lwów [1860], K. Wild.

Melodye polskich pieśni żołnierskich, [b.m.] 1915.

Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska do śpiewu i na fortepian, ułożył K. Lipiński, Lwów 1933.

Pieśni i piosenki Legionów Polskich dawne i współczesne na fortepian, ułożył B. Wallek-Walewski, Kraków [po 1916].

Pieśni legionów w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu, op. 65, oprac. O.M. Żukowski, Kraków [ok. 1917].

Pieśni patriotyczne na skrzypce z fortepianem, [oprac. muzyczne M. Kołłowicz], Nieporęt 2015, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”.

Pieśni polskie, oprac. na fortepian z podłożonym tekstem F. Szymanowski i K. Szymanowski, Warszawa 1928, Gebethner i Wolff.

Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wyd. Wacław z Oleska, Lwów 1833.

Tarnowski W., *Achmed oder der Pilger der Liebe*, Leipzig ok. 1876, R. Forberg.

Tomasz M. Lerski

PIOSENKA PRZEZ STULECIE... STULECIE W PIOSENCE...



W tym roku przypada jeden z najwspanialszych jubileuszy w polskim kalendarzu – jubileusz stulecia odzyskania niepodległości przez Polskę w listopadzie 1918 roku. Pośród tysięcy głosów, pośród setek wydarzeń i uroczystości oddających hołd wskrzesicielom i obrońcom Polski jedno jest pewne: ta data nierozdzielnie wiąże się z osobą Józefa Piłsudskiego, który potęgą swej osobowości oraz wielkością czynów militarnych i politycznych wskrzesił wolną Polskę, dając Jej tym samym dwadzieścia najwspanialszych lat – dwudziestolecie międzywojenne. Hołd właśnie dla Niego, jednego z największych Polaków w dziejach, ale także dla wszystkich żołnierzy polskich, znanych i nieznanymi z nazwiska, którzy poświęcili swe życie dla idei wolności i niepodległości naszego kraju, zawiera się w niejednej polskiej pieśni i piosence. Bez znoju, trudu i ofiary z życia setek tysięcy spośród polskich żołnierzy, bojowników, konspiratorów i partyzantów nie byłoby nas, wolnych Polaków, nie byłoby niepodległej Polski.

Mimo trwającej 140 lat niewoli, mimo powstań narodowych, stłumionych za każdym razem jakże krwawo, mimo permanentnie trwających represji politycznych i ekonomicznych, zsyłania na Syberię tysięcy patriotów, bezlitosnej rusyfikacji i germanizacji – Polacy dążyli zawsze i za wszelką cenę do utrzymania tożsamości narodowej i odzyskania niepodległego bytu państwowego.

Nadzieję na odzyskanie niepodległości Polski wzmocniały konflikty pomiędzy naszymi trzema zaborcami, nasilające się coraz bardziej pod koniec XIX wieku. Naciskała nieuchronnie wielka wojna w Europie, a tym samym coraz bardziej aktualizowała się sprawa polska. Kiedy Piłsudski w roku 1908 założył we Lwowie Związek Walki Czynnej, który za cel działania postawił sobie przygotowanie polskiej młodzieży do walki zbrojnej o niepodległość, stało się jasne, że już nic nie powstrzyma polskich dążeń do wolności. Sześć lat później wybuchła pierwsza wojna światowa, a Polacy natychmiast pokazali Europie i światu swe prawo do własnego państwa. 6 sierpnia

1914 roku Piłsudski wraz z pierwszą kompanią kadrową z bronią w ręku dotarł na teren zaboru rosyjskiego. Wkrótce powstały Legiony Polskie, które stały się pierwszą polską armią od czasów napoleońskich, liczącą 25 tysięcy żołnierzy. W 1916 roku Legiony wkroczyły triumfalnie do Warszawy. W listopadzie 1916 roku cesarz Niemiec i cesarz Austrii ogłosili wskrzeszenie polskiego państwa, ale tylko na ziemiach odebranych Rosji. To oczywiste, że chodziło im jedynie o pozyskanie setek tysięcy nowych żołnierzy, z pochodzenia Polaków, do prowadzenia dalszej wojny z Rosją, lecz był to dla sprawy polskiej niewątpliwym przełom – Akt 5 Listopada. W początku 1917 roku rewolucja lutowa w Rosji obaliła carat i powołała republikę. Rząd Rosji uznał wówczas prawo Polski do samostanowienia, niebawem rządy francuski i brytyjski uczyniły to samo. Niemcy i Austria nie chciały jednak przyznać Polsce niepodległości. Piłsudski wypowiedział im posłuszeństwo, za co internowano go w Magdeburgu, Legiony zaś zdelegalizowano, a żołnierzy zamknięto w obozach.

Tymczasem na Zachodzie Ignacy Jan Paderewski zbierał poparcie polityków państw zachodnich demokracji dla idei wskrzeszenia Polski. Dzięki Paderewskiemu prezydent USA Thomas Woodrow Wilson zrozumiał konieczność szybkiej odbudowy wolnej Polski. Jego zdanie zaczęło mieć wielką cenę, kiedy USA przystąpiły w 1917 roku do wojny. Alianci: Wielka Brytania, Francja oraz Włochy uznali Polaków jako swych istotnych sprzymierzeńców. Francja zezwoliła na utworzenie na jej ziemiach wielkiej Armii Polskiej, w której szeregi wstępowały gremialnie Polacy z całej Europy, z Ameryki, Kanady i wielu innych krajów. Armia ta rozpoczęła niebawem walkę z wojskami niemieckimi. Prezydent Wilson w swym wielkim, historycznym przemówieniu do Kongresu USA w styczniu 1918 roku ogłosił światu odbudowę niepodległej Polski jako jeden z podstawowych warunków zawarcia pokoju.

W październiku 1918 roku wojna w Europie zbliżała się do końca, upadły Austro-Węgry, cesarz Niemiec abdykował, polskie wojsko przystąpiło do rozbrajania wojsk zaborczych, tworzono samorzutnie instytucje wolnego polskiego państwa. Uwolniony z twierdzy Piłsudski przybył do Warszawy 11 listopada 1918 roku i skupił w swych rękach pełnię władzy cywilnej oraz wojskowej jako Naczelnik Państwa. Rozpoczął się pierwszy etap w historii Odrodzonej Polski. Kilka dni później Naczelnik Piłsudski rozesał przywódcom świata słynny telegram, dzięki któremu już nikt nie mógł zanegować faktu, że Polska odrodziła się jako wolny i niepodległy byt państwowy. Piłsudski pisał:

Do P. Prezydenta Stanów Zjednoczonych, Do Królewskiego Rządu Angielskiego, Do Rządu Rzeczypospolitej Francuskiej, Do Królewskiego Rządu Włoskiego, Do Cesarskiego Rządu Japońskiego, Do Rządu Rzeczypospolitej Niemieckiej i do Rządów wszystkich Państw wojujących i neutralnych:

Panowie!

Jako Wódz Naczelny Armii Polskiej, pragnę notyfikować rządowi i narodom wojującym i neutralnym istnienie Państwa Polskiego Niepodległego, obejmującego wszystkie ziemie zjednoczonej Polski.

Sytuacja polityczna w Polsce i jarzmo okupacji nie pozwoliły dotychczas narodowi polskiemu wypowiedzieć się swobodnie o swym losie. Dzięki zmianom, które nastąpiły wskutek świetnych zwycięstw armii sprzymierzonych – wznowienie niepodległości i suwerenności Polski staje się odąd faktem dokonanym.

Państwo Polskie powstaje z woli całego narodu i opiera się na podstawach demokratycznych. Rząd nasz zastąpi panowanie przemocy, która przez sto czterdzieści lat ciążyła nad losami Polski.

Opierając się na Armii Polskiej pod moją komendą, mam nadzieję, że odtąd żadna armia obca nie wkroczy do Polski, nim nie wyrazimy w tej sprawie formalnej woli naszej. Jestem przekonany, że potężne demokracje Zachodu udzielą swej pomocy i braterskiego poparcia Polskiej Rzeczypospolitej Odrodzonej i Niepodległej.

Józef Piłsudski, Naczelnik Państwa

Wolność Polski stała się wreszcie faktem! Pamiątkowy dzień 11 listopada 1918 roku ogłoszono potem Dniem Niepodległości, świętem państwowym. Dziś, w roku 2018, obchodzimy stulecie tego wielkiego wydarzenia.

*

Pieśń i piosenka towarzyszą od zawsze dziejom narodów i państw. Nie inaczej jest w przypadku Polski. Historyczne, dawne pieśni są elementem naszej tożsamości, porywają nas, wzruszają, cementują to, co wiąże nas wszystkich – naszą polskość. To one mówią o tym, co najważniejsze, przypominają, że jesteśmy Polakami. Chcę Państwu opisać pieśni dawne, lecz także wspomnieć o utworach nowszych, skomponowanych przez współczesnych nam twórców. Byłoby bowiem wspaniale, aby artystyczny ślad wśród pieśni dawnych pozostawiła też nasza współczesność, chyląca czoło przed wielką, wspaniałą przeszłością.

Pieśń najwcześniejsza, najstarsza, stanowiąca niepodważalny fundament i podglebie dla wszelkich późniejszych polskich pieśni narodowych i patriotycznych, powstała jeszcze w średniowieczu. Należy ona do najstarszych pieśni religijnych, zarazem hymnicznych, a datowana jest na koniec XIII stulecia. Stanowi nie tylko najdawniejszą polską pieśń religijną, ale też jest arcydziełem polskiej poezji średniowiecznej. *Latopis ruski*, najstarsza księga kronikarska, prowadzona od X wieku, podaje jeszcze przed 1248 rokiem fakt, że wojowie polscy przed każdą bitwą śpiewali specjalną

pieśń, wybłagującą wsparcie niebios dla ich sprawy, zwaną kierleszem. Badacz literatury Aleksander Wilkoń uważa zaś, że ową pieśnią mogła być *Bogurodzica*, o której tu mowa. Albowiem najbardziej charakterystyczny zwrot w tej pieśni – „kyrieelison” – w formie spolszczonej, używanej od czasów pradawnego średniowiecza, brzmiał „kierlesz”. Najwcześniejszy zapisany na piśmie przekaz tekstu i melodii tej pieśni pochodzi z roku 1407, lecz wiadomo, że utwór ten znany był znacznie, znacznie wcześniej, a to z przekazów ustnych. Przekazy te krążyć mogły nawet przez poprzedzające fakt zanotowania słów całe stulecie. A zatem może powstała w roku 1300 albo i jeszcze dawniej. W 1506 roku *Bogurodzicę* dołączono do *Statutów* Jana Łaskiego wydanych nakładem Jana Hallera w Krakowie, a obejmujących aż 15 pełnych zwrotek kanonicznych. Natomiast w XIV wieku stała się ona hymnem Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Słowa polskie tej pieśni napisano do melodii pieśni miłosnej rycerstwa Zachodu. Najstarszy zapis nutowy wraz z przyporządkowanymi słowami pochodzi z archiwum opactwa benedyktynów z Sankt Gallen w Alpach szwajcarskich. Stamtąd dotarł on do Polski. Kim był autor polskich słów, tego niestety nie wiemy, lecz wiele wskazuje, że był nim, a przynajmniej inspirował jego powstanie, sam święty Wojciech. Są jednak inne przypuszczenia – mianowicie jako twórców polskich słów wymienia się niekiedy brata Boguchwała z zakonu franciszkanów, świętego Jacka Odrowąża oraz Wincentego z Kielczy. Zachowane opisy obrzędów liturgicznych katedry w Płocku dowodzą, że tam właśnie po raz pierwszy zaśpiewano *Bogurodzicę*, aczkolwiek nie ma żadnego potwierdzenia, że tam także powstała.

Rękopis *Bogurodzicy* z 1408 roku znajduje się obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, odnalazł go około roku 1877 kustosz Władysław Wisłocki. Ale to nie wszystko. Poczyna-

jąc od XV wieku, dopisywano następne partie tekstu. Następnym zapisanym źródłem tekstu pieśni jest kodeks *Decisionesrote Wilhelmi Horborg*, w którym w 1408 roku umieszczono jej słowa i nuty.

Bogurodzica stała się, jak wszyscy wiemy, pieśnią bojową naszego rycerstwa. Jan Długosz zanotował, że śpiewano ją przed bitwą pod Grunwaldem, a także w 1444 roku przed bitwą pod Warną. Film *Krzyżacy* Aleksandra Forda znakomicie pokazał znaczenie i potęgę tej wspaniałej pieśni. Podczas koronacji Władysława Warneńczyka również zabrzmiała *Bogurodzica*; co ważne, obrzęd koronacyjny prowadzono w języku łacińskim, a *Bogurodzica* była traktowana już wtedy jako autonomiczna pieśń po polsku.

Uwieńczeniem roli tej pieśni było uznanie jej za hymn królewski dynastii Jagiellonów.

NIE RZUCIM ZIEMI...

7 listopada 1908 roku w piśmie „Gwiazdka Cieszyńska” opublikowano w całości wiersz Marii Konopnickiej napisany w Cieszynie jako głos protestu przeciw germanizacji prowadzonej przez Niemców w zaborze pruskim oraz przeciw ustawie o przymusowym wywłaszczeniu Polaków z ziemi (w 1908 roku Reichstag uchwalił tę właśnie ustawę, zwaną wywłaszczeniową, a nadto Ustawę o stowarzyszeniach i zgromadzeniach, w której zapisano niktzemny paragraf 12, ograniczający Polakom swobodę wypowiedzi w języku ojczystym). Pierwszym impulsem do napisania wiersza był natomiast strajk uczniów we Wrześni w Wielkopolsce w 1902 roku, skierowany przeciw germanizowaniu polskiego szkolnictwa. Proces germanizacji zainicjował w 1894 roku Niemiecki Związek Marchii Wschodniej, zwany Hakatą – wspierany przez państwo związek pruskich nacjonalistów, zniechęcony przez wszystkich Polaków. We Wrześni, która stała się potem symbolem oporu, na-

uczyciel-Niemiec skatował dzieci za odmowę używania języka niemieckiego podczas lekcji religii. Rozpoczął się wówczas strajk ponad setki uczniów; w roku 1906 strajk ten przybrał najszerzą formę, a uczestniczyło w nim 75 tysięcy uczniów w 3/4 szkół na terenie Wielkopolski.

Wiersz Konopnickiej, wstrząśniętej tymi wydarzeniami, miał kilka wersji oraz dalszych uzupełnień. Jego rękopis zachował się do naszych czasów – tekst wiersza napisany jest odręcznie, czarnym atramentem na kartce ze szkolnego zeszytu do rachunków. Czasopismem, w którym ukazała się pierwsza zwrotka pieśni *Nie rzucim ziemi...*, był poznański „Głos Wielkopolek”. Tam, pomiędzy 23 sierpnia a 6 września 1908 roku, publikowano kolejne zwrotki. Pierwodruk *Roty* w całości ukazał się w krakowskim piśmie „Przodownica”. Znakomitą, patetyczną, wręcz przeszywającą muzykę do tego wiersza ułożył następnie Feliks Nowowiejski. Powstała pieśń w formie podniosłej przysięgi, poruszającej serca każdego Polaka w rozdartym zaborami kraju, a dzięki przedrukowi w Chicago – także pośród zagranicznej Polonii. Rękopis partytury zachował się również. Jest opatrzony datą 13 stycznia 1910 roku oraz posiada adnotację „opus 38 numer 2”. Nowowiejski nazwał pieśń *Hymnem Grunwaldzkim*, ale używano też nazwy „HASŁO” („uroczysta pieśń na obchód grunwaldzki”). Prawykonanie *Roty* odbyło się w Krakowie 23 stycznia 1910 roku, podczas uroczystej wieczornicy ku czci rocznicy powstania styczniowego 1863 roku. Śpiewał wówczas chór Towarzystwa „Sokół”. Ze znacznie większym natomiast powodzeniem zaśpiewało tę pieśń 600 chórzystów z trzech zaborów 15 lipca 1910 roku, podczas aktu odsłonięcia pomnika Grunwaldzkiego, wzniesionego w Krakowie przez Ignacego Paderewskiego w pięćsetną rocznicę zwycięskiej bitwy pod Grunwaldem. *Rota – uroczysta pieśń na obchód grunwaldzki* stała się z miejsca pieśnią-hymnem, a jej pierwsze wykonanie porwało tłumy.

W świadomości Polaków *Rota* stała się natychmiast drugim hymnem narodowym i ten stan rzeczy utrzymuje się niezmiennie aż do dziś.

WPUŚĆ, PANIENKO...

Wesoła, pełna humoru, a nawet lekko swawolna *Piosenka Czwartego Szwadronu*, napisana w roku 1914 w Legionach dla pułku kawalerii „czwartaków”, niezwykle popularna i lubiana podczas I wojny światowej, ale jeszcze intensywniej w dwudziestoleciu. Tytuł mówi sam za siebie i tłumaczy wszystko: *Przybyli ulani pod okienko*. Jest dziełem (i to znakomitym) autora wielu innych, równie popularnych i lubianych piosenek wojskowych tamtych lat – Feliksa Gwiżdża. Gwiżdż napisał sześć zwrotek tej pieśni wojskowej, ale później ulani dopisywali dalsze zwrotki. Dziś znana jest tylko w formie bardzo zawężonej, niemniej nadal jej niezwykła popularność nie gaśnie. Piosenka powstała pod melodię znaną, ludową, starą. Pełny tekst piosenki z roku 1914 to zapowiedź zwycięstw polskich Legionów, polskiego oręża. Padają nazwy wszystkich miast, które w walce na szlaku niepodległości zdobyły polskie oddziały: Warszawa, Wilno, Kraków, Lwów, Kijów, Poznań, Berlin, Hamburg i na końcu Drezno. Ułani dają przyrzeczenie, że na szubienicy zawisnie z ich rąk niemiecki kajzer Wilhelm II Hohenzollerna, złowrogi marszałek von Hindenburg oraz August von Mackensen, owiany najgorszą sławą dowódcy niemieckich armii. Tak sam los obiecują też Karolowi Habsburgowi, austriackiemu cesarzowi. Rozbudował słowa tej piosenki wojskowej w grudniu 1916 roku, po wejściu Legionów do Warszawy, Bogusław Maria Aleksander Szul-Skjöldkrona, poeta, major Sztabu Generalnego Wojska Polskiego, kawaler Orderu Virtuti Militari. Nadto zebrał on inne pieśni i piosenki legionowe. Notował słowa i linię melodii, uzupełniał zwrotki, zapisywał różne wersje. W 1918 roku w Kijowie przygotował do druku cały zbiór tych piosenek, ukazały się w roku 1919 pod tytułem *Piosenki leguna-tulacza*.

Autor tekstu pierwotnego natomiast, Gwiżdż, był wybitną osobowością – poczytnym literatem, oficerem IV Pułku Piechoty Legionów, redaktorem „Kuriera Lwowskiego”, w międzywojniu prezesem Zarządu Głównego Związku Podhalan, posłem na Sejm, a od 1938 roku senatorem. Walczył w powstaniu warszawskim jako komendant Rejonu Sadyba w Okręgu Mokotowskim AK. Po wojnie pracował w Polskim Radiu, aresztowany przez UB zmarł 27 maja 1952 roku w niewyjaśnionych okolicznościach w więzieniu przy Rakowieckiej w Warszawie... (jego syn Jacek był żołnierzem batalionu „Zośka” i poległ na polu chwały 11 sierpnia 1944 roku).

ŚMIERĆ MNIE POCAŁUJE...

Kolejna pieśń, a raczej piosenka, z długą już tradycją – choć datę jej powstania liczymy od chwili, gdy jej popularność wybuchła na nowo, sto lat później niżli zaistniał moment jej powstania, mianowicie tuż przed I wojną światową – to *O mój rozmarynie*. Stulecie wcześniej rozgrywały się koleje kampanii napoleońskiej 1812 roku i wtedy właśnie narodził się pierwowzór tak bardzo kochanej do dziś piosenki. Tamto pierwsze wcielenie, oparte na ludowej melodii, zanotował w drugiej połowie XIX wieku Oskar Kolberg.

Rozmaryn miał ongiś wielkie znaczenie w polskiej tradycji ludowej, traktowany jako symbol wierności. Wierności nie tylko w uczuciach, ale też wierności sprawom tak wzniosłym jak ojczyzna, jak jej wolność, honor, godność... A w tym wszystkim jakże wielka rola jest żołnierza i żołnierskiej wierności właśnie. W czasach nowożytnych jeden z członków krakowskiego Strzelca uczył tej pieśni członków oddziału. Wiemy nawet, kiedy było to dokładnie, mianowicie 14 kwietnia 1913 roku, na trasie marszu z Lanckorony do Krakowa. Wydarzenie to opisuje w swych wspomnieniach Michał Sokolnicki. Postać to niezwykle ważna, był on bowiem twórcą Polskiej Organizacji

Wojskowej, a nadto sekretarzem Piłsudskiego. Oto jego relacja: *Nie wiem, skąd ją przyniósł, z jakiej tradycji wy dostał młodzieniec, który marszerował wówczas w naszej pierwszej czwórce. Swoim młodym, trochę jeszcze dziecinnym głosem zanucił ją nam z początku sam; monotonicznie w takt ociężałego, nieskładnego marszu pochwyliły ją tu i ówdzie żołnierskie głosy... Należałem do tych, co prosili wciąż o jej powtarzanie, od innych więc śpiewów wracaliśmy do niej i w końcu jeszcze przed Krakowem umiała ją cała nasza kompania na pamięć i wybijała ciągle jej takt swym marszem.* Tym piechurzem, który nauczył śpiewać resztę oddziału Strzelca, był Zygmunt Pomarański. Wacław Denhoff-Czarnocki podczas bytności w Piotrkowie Trybunalskim napisał około dziesięciu zwrotek tekstu, a Józef Klukowski przygotował muzyczne opracowanie starej melodii. Było to w roku 1912. Kolejne zwrotki powstały już w czasie I wojny światowej, a ich twórcami byli anonimowi żołnierze z 4. Pułku Legionów. W śpiewnikach żołnierskich wydawanych w tamtych czasach pojawia się ta piosenka w roku 1915, opublikowana przez Adama Zagórskiego w zbiorze *Żołnierskie piosenki obozowe*. Trudno opisać, jak bardzo wzrusza nas ona do dziś, jak wiele mówi o losie żołnierskim, jak mocno uderza w struny naszego patriotyzmu, jak bardzo rozczula. Piękne słowa, pozbawione patosu, a przy tym jakże piękna pradawna melodia tworzą z pieśni *O mój rozmarynie* potężny fresk, mówiący jakże wiele o naszym losie, o naszej polskości.

CÓŻEŚ TY ZA PANI...

Znacie pieśń *Wojenko, wojenko* z 1914 roku? Znacze? To posłuchajcie! Ojców tej piosenki jest bezsprzecznie kilku. Trudno dociec, kto pierwszy stworzył początek tekstu, należy zatem traktować piosenkę jako dzieło wspólne Feliksa Gwiżdża (znanego nam już z piosenki *Przybyli ulani pod okienko*), dobrego poety Edwarda Słońskiego, dalej: Henryka Zbierchowskiego (słynnego piewcy Lwowa, laure-

ata nagrody literackiej tego miasta, ale także żołnierza Legionów Piłsudskiego) oraz Józefa Obrochty-Maćkulina (też legionisty). Narracja tekstu piosenki odwołuje się do staropolskich lamentów żołnierskich, jest zatem napisana z niewątpliwym znawstwem. „Chłopcy małomani” to z kolei przywołanie epoki XIX-wiecznych i dawniejszych jeszcze uniformów żołnierskich, zdobnych w całą paletę barw. Pieśń ta była zawsze ozdobą wszelkich żołnierskich śpiewników i antologii, w okresie międzywojennym oraz w konspiracyjnych śpiewnikach z czasów następnej wojny pojawiła się w sumie w ośmiu wariantach. Autorów było kilku i trudno dać któremuś z nich niekwestionowaną palmę pierwszeństwa, ale brakuje też jednośnośno do daty stworzenia tej piosenki. Różne źródła datują ją na rok 1914, inne – na sierpień 1917 roku. Tekst piosenki to opowieść o wojnie. Wojnie nienawidzonej, ale i kochanej, kochanej jak kocha się kobietę, kochankę, piękną panią, dla której żołnierze, ogarnięci fatalizmem, składają w dani swe serca. Przywoływany już wcześniej Szul-Skjöldkrona, wydawca w roku 1919 śpiewnika, w którym tę pieśń pomieścił, pisał:

W sierpniu 1917 r. na ćwiczeniach zasłyszałem nową melodię nieznaną mi w swojej kompanii, mocno tym zdziwiony – jako że taki piosenkarz jak ja, wszystkie znać powinien – przysłuchałem się, przyłączyłem do śpiewu, a potem pytam:

– Skądście wzięli tę piosenkę?
– Nie wiadomo, panie poruczniku!...

W trzy tygodnie potem już znały tę piosenkę całe legiony. Dziś to jedna z najwięcej śpiewanych i najpiękniejszych, a bezimiennych piosenek.

NASZ ŻYCIA LOS...

Melodia najważniejszej pieśni wojskowej XX stulecia *My Pierwsza Brygada* ma rodowód zdecydowanie rosyjski, lecz uległa gruntownej polonizacji. Kompozytor tego marsza, Tomni-

kowski, z pewnością nie przypuszczał, iż jego kompozycja zyska kiedyś aż tak wielki rozgłos. Marsz nosił polski tytuł, zanim jeszcze stał się marszem I Brygady Legionów – *Przejdźcie przez Morze Czerwone*, później kapelmistrz orkiestry w Kielcach, prowadzący ją od 1905 roku Andrzej Sikorski, nazwał go *Marszem nr 10*, tytuł rosyjski zaś to *Pieried razłukoj (Przed rozstaniem)*. *Marsz Kielecki nr 10* znajdował się w zbiorze nut orkiestry Straży Ogniowej w Kielcach. Nuty te pozostawiła w chwili ewakuacji rosyjska orkiestra wojskowa w roku 1914. Kapelmistrz polski zaadaptował odnalezioną partyturę marsza, a kiedy po wkroczeniu Legionów do Kielc orkiestrę tę włączono do I Brygady, to marsz stał się jej hymnem. Zygmunt Pomarański wspominał, że: *przed bitwą pod Łowczówkiem, na parę dni przed świętami Bożego Narodzenia 1914 roku, orkiestra nasza z ochotników – kieleckich strażaków – sformowana, zagrała nam marsza, który wówczas nie był jeszcze znany. Melodia sprawiła na nas wrażenie olbrzymie, nie mieliśmy jeszcze do niej słów, a mimo to przebrzmiewająca z niej moc tonów, związana z realiami nadchodzącej bitwy, była nam bliska. Pod jej wrażeniem usłyszeliśmy rozkaz dowódcy batalionu por. Stanisława Burhardt-Bukackiego – „bagnet na broń” i pod jej wrażeniem poszliśmy do ataku.*

Oczywiście zaczęto pisać do niej polskie słowa. Co do kwestii autorstwa powstał później tak wielki galimatias, że w roku 1925 udowodniono, iż najbardziej znaną literacką wersję tekstu, napisano dopiero w 1917 roku, podczas przevożenia pociągami internowanych legionistów do Szczypiorna. Autorów tekstu było dwóch – Andrzej Hałaciński i Tadeusz Biernacki. Aby rozstrzygnąć kwestię autorstwa pieśni, sam Piłsudski zlecił premierowi RP Kazimierzowi Świtalskiemu wyjaśnienie kwestii spornej zaistniałej między Hałacińskim a Biernackim. Przyznano rację pierwszemu, który napisał tekst na froncie włoskim w roku 1917. Sprawą zajął się Wojskowy Instytut Historyczny. Wyznaczono sąd polubowny, który wydał wer-

dykt głoszący, iż autorem trzech pierwszych zwrotek był pułkownik Hałaciński, a sześciu dalszych Biernacki, również oficer Legionów. Niewątpliwie wszystkie zwrotki złączyły się w jedną pieśń, której wyraz, formę i znaczenie należy określić mianem narodowego hymnu. Biernacki zmarł w Szwajcarii w 1974 roku (w wieku 75 lat), zaś Hałaciński został zamordowany w Katyniu w roku 1940.

14 sierpnia 2007 roku Minister Obrony Narodowej ustanowił marsza *My Pierwsza Brygada* Pieśnią Reprezentacyjną Wojska Polskiego.

10 sierpnia 1924 roku w przemówieniu wygłoszonym podczas III Zjazdu Legionistów Piłsudski powiedział najważniejsze słowa o *Marszu Pierwszej Brygady*: „dziękuję za tę najdumniejszą pieśń, jaką kiedykolwiek Polska stworzyła”.

DZIŚ DO CIEBIE PRZYJŚĆ NIE MOGĘ...

Rok 1942... *Dziś do ciebie przyjść nie mogę...* Ta *Kołysanka leśna* jest pieśnią partyzancką, ale nie pieśnią żołnierzy Armii Ludowej, Batalionów Chłopskich czy Gwardii Ludowej. To pieśń żołnierzy Armii Krajowej. Napisana w Lublinie dla członków ruchu oporu w roku 1942 do starej już wówczas melodii rosyjskiej wojskowego kapelmistrza carskiej armii Wasilija Agapkina, po raz pierwszy zaśpiewana w czasie konspiracyjnego zebrania oddziału Armii Krajowej we Lwowie. Twórców słów piosenki było kilkoro – Stanisław Jacek Magierski, Bronisław Król i słynna poetka Krystyna Kraheńska. Największy wkład twórczy miał jednak niewątpliwie Magierski, urodzony w Lublinie farmaceuta, muzyk i fotograf, rocznik 1904. Był współorganizatorem Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego, właścicielem apteki, która w czasie okupacji stała się punktem kontaktowym. W AK był zastępcą dowódcy Biura Informacji i Propagandy Okręgu Lubelskiego. Bardzo utalentowany, napisał słowa kilku piosenek i pieśni, również komponował. Ale *Dziś*

do ciebie przyjść nie mogę stała się tą najważniejszą jego pieśnią.

BO Z POLSKIEJ WZROSŁA KRWI...

Napisałem w swoim życiu ponad dwa tysiące piosenek. Były wśród nich wesołe i sentymentalne, z sensem i bez sensu, dobre i złe, wartościowe i nijakie. Niektóre z dnia na dzień stawały się piosenkami popularnymi – inne przemijały bez echa... Jedna tylko potrafiła w tak szybkim czasie przełamać wszystkie istniejące na świecie bariery i granice, i połączyć rozrzuconych po najdalszych zakątkach ziemi Polaków: piosenka „Czerwone maki na Monte Cassino” – wspominał twórca piosenki Feliks Konarski „Ref-Ren”. Najśłynniejsza polska pieśń żołnierska i wojenna czasu II wojny światowej powstała w nocy z 17 na 18 maja 1944 roku, na kilka dosłownie godzin przed zdobyciem klasztoru otoczonego złowrogą sławą. Konarski napisał słynny tekst tuż przed drugim natarciem polskich oddziałów na wzgórze Monte Cassino, gdy nie było jeszcze wiadomo, jak potoczą się dalsze losy bitwy. Muzykę napisał naprędce utalentowany kompozytor przedwojennych szlagerów Alfred Schütz. 18 maja 1944 roku, po zdobyciu niemieckiej reduty w murach klasztoru, odbyła się krótka uroczystość, podczas której zaśpiewano po raz pierwszy *Czerwone maki na Monte Cassino* – pieśń zwycięstwa.

Ta przepiękna pieśń powstała w trudnych do opisanego okolicznościach, właściwie na polu bitwy, mimo to jej wielką wartością jest nie tylko jej nieśmiertelna, ponadczasowa treść, ale także i forma – wspaniałe słowa i potężna, porywająca, wspaniale skomponowana, przemyślana melodia. We mnie budzi wzruszenie szczególne, albowiem miałem honor osobiście poznać i utrzymywać kontakt przez wiele lat zarówno z kompozytorem, panem Schützem, jak też Gwidonem Boruckim, pierwszym wykonawcą pieśni, która u wszystkich budzi dumę i wyciska łzy.

WIERZBY PŁACZĄCE...

Przed wojną popularność zdobyła piosenka, a raczej pieśń żołnierska *Rozszumiały się brzozy płaczące*. Słowa pieśni napisał Roman Ślęzak. A uczynił to na potrzeby wychowawcze Szkoły Podoficerskiej dla Małoletnich. Był on nauczycielem muzyki w różnych szkołach na Podkarpaciu, w tym także właśnie w Szkole Podoficerskiej Dla Małoletnich No. 3 w Nisku. Tam w roku 1937 napisał ową piękną piosenkę. Melodię pierwszej części pieśni, rozpropagowanej przed 1939 rokiem, zapożyczono z marsza *Pożegnania Słowianki* znanego od carskich jeszcze czasów, ale darzonego sentymentem. Marsz napisał bowiem w 1912 roku Agapkin, trębacz Kaukaskiej Dywizji Kawalerii i kapelmistrz rosyjskich orkiestr wojskowych, twórca wielu kompozycji muzyki wojskowej. *Pożegnanie Słowianki* było rosyjskim marszem o charakterze patriotycznym, powstałym dla upamiętnienia walki wojsk rosyjskich podczas I wojny bałkańskiej. Sława tej kompozycji trwała także podczas I wojny światowej, potem marsz stał się nieformalnym hymnem rosyjskiej Białej Armii walczącej z bolszewikami po 1917 roku. Podczas II wojny światowej podchorążacy ze Szkoły w Nisku walczyli w partyzantce i tam rozpropagowali znaną im od 1937 roku piosenkę. Ślęzak był wówczas członkiem Tajnej Organizacji Nauczycielskiej, prowadził tajne komplety. Uczył śpiewu i muzyki oraz przedmiotów ogólnych (po wojnie został dyrektorem liceum w Nisku i w tym mieście zmarł w 1968 roku w wieku 59 lat). Nieznany z nazwiska żołnierz konspiracji dokonał w 1943 roku pewnych zmian w tekście oryginalnym, dopisał nadto trzecią zwrotkę, ale z zachowaniem dawnej melodii z roku 1912. Stworzony wówczas nowy wariant, z wierszami zamiast brzoź, stał się jeszcze bardziej popularny i znany niż dzieło Ślęzaka z roku 1937.

*

Pragnę teraz zachęcić Czytelników do poznania współczesnej twórczości o charakterze patriotycznym. Chcę przytoczyć choć kilka przykładów tego rodzaju twórczości już z naszych zupełnie czasów. Część tych piosenek opiera się na dawnych tekstach takich twórców jak: Edward Słoński, Bolesław Zygmunt Lubicz, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Antoni Słonimski, Józef Wybicki, Artur Oppman czy Stanisław Grochowiak.

Marsz Sybiraków to kompozycja Czesława Majewskiego. Słowa zaś są autorstwa zmarłego nie tak dawno Mariana Jonkajtysa, aktora i reżysera, poety, pedagoga, założyciela i wieloletniego dyrektora Teatru Rampa w Warszawie.

Czesław Majewski, urodzony 14 czerwca 1939 w Łodzi, jest przede wszystkim świetnym kompozytorem, dyrygentem, pianistą, a także aktorem. W latach 1963–1969 pracował w Polskim Radiu w rozgłośni łódzkiej, jednocześnie od 1966 roku piastował stanowisko kierownika muzycznego Estrady Łódzkiej. Po przeniesieniu się do Warszawy został dyrygentem w Teatrze Na Targówku i oczywiście współpracował z Estradą Stołeczną. W 1978 roku został kierownikiem muzycznym Teatru Komedia, a potem aż do roku 1998 szefował Teatrowi Syrena. Przez wiele lat kierował też zespołem muzycznym w Podwieczorku przy Mikrofonie. Powszechną popularność zyskał dzięki kreacji pana Czesia w Kabarecie Olgi Lipińskiej, a potem dzięki rozrywkowym programom muzycznym: *Śpiewające fortepiany* i *Singa Dinga*.

Marian Jonkajtys był natomiast absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, występował w Teatrze Buffo, Syrena, w Teatrze Ludowym i Teatrze Nowym. Przez 30 lat uczył studentów PWST. Był mieszkańcem podwarszawskiego Sulejówka, a stojący tam dworek Piłsudskiego „Milusin” i jego odbudowa wiele zawdzięczają właśnie panu Marianowi. *Marsz Sybiraków*

to ważny jego wiersz, jest bowiem oficjalnym hymnem Związku Sybiraków.

Włodzimierz Nahorny skomponował muzykę do utworu *Piosenka o Komendancie* Artura Oppmana. To stary tekst, przedwojenny, pióra wspaniałego poety, barda i piewcy Warszawy, ale też oficera Wojska Polskiego, twórcy utworów patriotycznych, odznaczonego Legią Honorową (żyjącego w latach 1867–1931). Nahorny to rocznik 1941. Jest przede wszystkim znany jako wybitny pianista jazzowy, choć jest też saksofonistą i flecistą. Komponuje wspaniałe utwory muzyki lekkiej, a jego piosenka *Jej portret* to z całą pewnością arcydzieło. Nahorny ukończył klasę klarnetu w Sopocie. W 1959 roku stworzył swój pierwszy kwartet Little Four, był też członkiem orkiestry Filharmonii Bałtyckiej. Objawił się w roku 1962 na festiwalu Jazz Jamboree. W 1967 roku otrzymał I nagrodę na Festiwalu Jazzowym w Wiedniu. Dyplom i medal wręczył mu wówczas sam Duke Ellington. Współpracował z grupami Breakout, Novi Singers, z niezapomnianą Łucją Prus. Tworzy muzykę filmową, teatralną, baletową, tematy jazzowe, piosenki. Obecnie jest wykładowcą w Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Poproszony niegdyś do skomponowania muzyki do wiersza Edwarda Słońskiego (działacza PPS, żołnierza i poety legionowego, żyjącego w latach 1872–1926) *Unia z Litwą* pan Janusz Sent wykazał się jak zawsze swym talentem. Sent to rocznik 1936. Jest kompozytorem i wybitnym pianistą, absolwentem Wydziału Teorii i Kompozycji Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Studiował tam u Tadeusza Szeligowskiego. W latach 1959–1981 był kierownikiem muzycznym w Polskim Radiu w Warszawie, akompaniatorem w Ośrodku TV Warszawa, współpracował z kabaretami, między innymi kabaretem Kazimierza Krukowskiego „U Lopka”, występował stale w programie *Podwieczorek przy mikrofonie*, był kierownikiem muzycznym kilku teatrów

warszawskich, najdłużej Komedii oraz Buffo. Dorobek kompozytorski ma olbrzymi, są to utwory fortepianowe, koncerty fortepianowe, jak: *New York, Manhattan*, fantazja *Maria 77*, muzyka teatralna oraz do filmów, no i słynne piosenki, jak na przykład *Jesteśmy na wczasach czy Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę*.

Mikołaj Hertel – polski muzyk, kompozytor i wykonawca muzyki elektronicznej – stworzył kompozycję do wiersza Bolesława Zygmunta Lubiczki *Komendantowi*. Hertel ukończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie (dziś to Uniwersytet Muzyczny im. F. Chopina). Studiował w klasie fortepianu Reginy Smendzianki. Pisze muzykę teatralną. Współpracował wiele lat z Teatrem Adekwatnym, ale tworzy także rzeczy lekkie – muzykę ilustracyjną do filmów animowanych, piosenki, jest członkiem ZAiKS-u. Jego romantyczne piosenki śpiewali: Irena Jarocka, Anna Jantar, Jerzy Połomski, Alicja Majewska czy Zdzisława Sośnicka. Lubicz naprawdę nazywał się Fostowicz-Zahorski (żył w latach 1887–1922). Był działaczem niepodległościowym, bohaterskim członkiem Organizacji Bojowej PPS, publicystą i poetą. Hertel komponuje muzykę dla polskiej wytwórni fonograficznej Paris Music, dla Poltonu, Digitonu, Duxu, Polskich Nagrań i innych.

Wiersz wielkiej poetki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, żyjącej w latach 1891–1945, pt. *Kopiec Marszałka* opatrzył piękną muzyką Jerzy Franciszek Kamyk Kamieński. Muzyk ten pochodzi z Kraśnika, jest wybitnym aranżerem muzycznym związanym przez długie lata z Centralnym Artystycznym Zespołem Wojska Polskiego, gdzie jednocześnie grał na gitarze. Większość utworów muzycznych granych przez ten zespół do dzisiaj wykonywanych jest w jego aranżacji. Również Orkiestra Reprezentacyjna Policji ma w repertuarze utwory koncertowe w opracowaniu Jerzego Kamyka.

Antoni Słonimski (żyjący w latach 1895–1976) na wieść o śmierci Piłsudskiego, która nastąpiła 12 maja 1935 roku o godzinie 20.45 w Belwedrze, jeszcze tej samej nocy napisał wstrząsający, lecz pełen spokoju wiersz pt. *Ciemne Łazienki*. Andrzej Seroczyński skomponował muzykę do tegoż wiersza, i tak powstała piękna, pełna nastroju piosenka-pieśń. Seroczyński jest pianistą, kompozytorem i aranżerem. Ukończył warszawską Akademię Muzyczną im. Chopina, należy do ZAiKS-u, jak również do Związku Autorów i Kompozytorów ZAKR. Wiele lat działał w Stanach Zjednoczonych, związany był z nowojorskimi agencjami artystycznymi. Bardzo dużo pracuje charytatywnie, należy do Rady Fundacji Polonia Union i działa na rzecz Polonii i Polaków rozsianych po całym świecie. Ma w dorobku muzykę do słynnych przedstawień teatralnych, na przykład z 1986 roku pochodzi jego muzyka do sztuki *Kłopoty zbója Madeja* wystawionej przez Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie. Był ponadto kierownikiem muzycznym przy słynnej *Gałązce rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego w reżyserii Ignacego Gogolewskiego, granej z sukcesem w warszawskim Teatrze Rozmaitości, oraz spektaklu kabaretowego *Powróćmy jak za dawnych lat* pokazywanego na deskach tej samej sceny.

Po raz drugi powraca *Piosenka o Komendantcie* Oppmana, tym razem z inną muzyką. W wersji drugiej próbę swego wybitnego talentu dał prezes ZAiKS-u i dyrektor Programu II Polskiego Radia Edward Pałasz. Urodzony w Starogardzie Gdańskim w roku 1936, jest kompozytorem i muzykologiem, absolwentem Uniwersytetu Warszawskiego. Jego osoba wiąże się niezwykle wyraźnie z teatrami studenckimi czasu odwilży po roku 1956 – Bim-Bomem i STS-em (Studenckim Teatrem Satyryków). Pan Edward sprawował funkcję kierownika muzycznego Teatru Komedia w Warszawie, był wykładowcą na Wydziale Reżyserii Dramatu PWST, wiceprezesem Związku Kompozytorów Polskich, członkiem Komisji Repertuarowej

wej Festiwalu „Warszawska Jesień”, członkiem Rady Kultury przy Prezydencie RP, wicedyrektorem Warszawskiej Opery Kameralnej. Tworzy muzykę do polskich filmów, programów radiowych, telewizyjnych, piosenki. Otrzymał: Prix de musique folklorique Radia Bratysława (1973); w 1974 roku nagrodę w Konkursie Polskiego Radia; w 1976 roku nagrodę w konkursie im. G. Fitelberga w Katowicach za symfonię 1976; w 1988 roku na konkursie im. K. Szymanowskiego za *Trzy pieśni kaszubskie*; w 1984 roku na konkursie im. Guido d'Arezzo za *De Beata Virgine Maria Claromontana*; w 1990 roku na konkursie w Trydencie za *Brandelli di cielo*; w 1991 roku na konkursie im. J. Maklakiewicza za *Dziewczynę o płowych włosach*; w 1979 roku nagrodę Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci; w 1986 roku nagrodę Prezesa PRiTV za twórczość kompozytorską dla radia; w 1989 roku nagrodę MKiS I stopnia, zaś Teatr Polskiego Radia przyznał panu Edwardowi nagrodę Honorowego Wielkiego Splendoru.

Wiersz *Tarcza* wybitnego i głośnego poety swego pokolenia Stanisława Grochowiaka (1934–1976) posłużył za osnovę dla kompozycji Artura Żalskiego pod tym samym tytułem. Żalski, rocznik 1930, jest kompozytorem, pianistą i dyrygentem; studiował w PWSM w Poznaniu. Tworzy utwory orkiestrowe, symfoniczne, koncerty, kwartety smyczkowe, oratoria, pieśni, piosenki, muzykę do filmów i bajek muzycznych dla dzieci (na przykład słynna *Szczęśliwa lokomotywa* ze wspaniałą obsadą: Anny Seniuk, Wiktora Zborowskiego i Mariana Kociniaka). Debiutował w 1965 roku w konkursach kompozytorskich. Komponował (i nadal tworzy) piosenki. Ich wykonawcy to między innymi: Anna Jantar, Joanna Rawik, Teresa Tutinas, Elżbieta Wojnowska, Waldemar Kocień, Hanka Bielicka i wielu innych. Za swe utwory zdobywał nagrody na festiwalach w Kołobrzegu oraz Opolu. Część kompozycji, co istotne, podpisuje pseudonimem Grzegorz Sąddek.

*

Sto lat to ogromna przestrzeń czasu, w dodatku w naszym przypadku jakże bogata w twórczość patriotyczną. Trudno wymienić utwory najbardziej znane, a coż dopiero te, które straciły w miarę upływu lat na popularności... Dlatego wspomnę o tych ostatnich. *Marsz oddziału Zapory* to właśnie taka pieśń. Jej autorem był Jan Gabriołek, pseudonim Grot, porucznik Armii Krajowej. Pieśń była niemal hymnem oddziału aż – w co trudno uwierzyć – do 1963 roku, kiedy to zginął w obławie ostatni jego żołnierz Józef Franczak. Pieśń ułożono w najbardziej aktywnym i walecznym zgrupowaniu antykomunistycznej partyzantki powojennej. Oddziałem dowodził Hieronim Dekutowski „Zapora”. Melodia pieśni zdobyła popularność w wielu innych, podobnych oddziałach i *Marsz oddziału Zapory* śpiewano z różnymi tekstami i tytułami.

Dla odmiany – *Marsz Pierwszego Korpusu* to pieśń autorstwa Adama Ważyka do muzyki Aleksandra Barchacza. Powstała jako hymn I Korpusu Polskiego zorganizowanego za przyzwoleniem Stalina... Barchacz oparł muzykę na *Marszu aliantów*, zmieniając ją nieco, by pasowała do tekstu Ważyka.

Pieśń żołnierska *Maszeruje pluton* powstała również w 1943 roku, ale w zupełnie innej politycznej opcji. Autorem jej słów był jeden z najniezwyklejszych poetów dwudziestolecia międzywojennego – Krzysztof Kamil Baczyński. Twórca muzyki to postać wielka, ale już w Polsce powojennej – Witold Rowicki, kompozytor i pedagog, ale przede wszystkim jeden z największych dyrygentów polskich w naszych dziejach. Pieśń *Maszeruje pluton* nagrano już w 1946 roku w Londynie... Ale, o dziwo, partytura wraz z tekstem ukazała się w też Polsce, i to w 1950 roku, w zbiorze *Słowo o żołnierzu* opublikowanym przez wydawnictwo MON-owskie „Prasa Wojskowa”! Pieśni i piosenek o podobnie zawiłych

acz bardzo ciekawych dziejach jest znacznie więcej...

Oto *Modlitwa Narodowych Sił Zbrojnych*. Ta pieśń powstała oczywiście w czasie II wojny światowej. Tekst ułożył Antoni Makarski, natomiast stara muzyka była autorstwa Franciszka Karpińskiego. Pieśń miała zdecydowany charakter hymnu religijnego, może właśnie dlatego jest mniej znaną, choć bardzo niezwykłą pieśnią partyzancką.

Następna, podobnie zapomniana czy wręcz szerzej nieznaną w ogóle, to pieśń *Mysmy rebelianci*, napisana na przełomie 1944 i 1945 roku przez anonimowych autorów. Śpiewano ją po wojnie w oddziale AK znad Niemna. Formację tę nazywano „ragnerowcami”, bowiem dowódcą oddziału był „Ragner” – podporucznik AK Czesław Zajączkowski. Pieśń przypomniano zupełnie niedawno, bo dopiero w 2009 roku, na płycie grupy De Press, która zresztą jej tytuł zapożyczyła właśnie od pieśni – *Mysmy rebelianci*...

Tych kresowych pieśni o podobnym charakterze było wiele. Na przykład *Wrócimy*. To utwór autorstwa Pawła Piekarczyka z około 1945 roku. Śpiewano go również tam, w szeregach partyzantki walczącej na Kresach z oddziałami NKWD, potem KBW i UB.

Także tuż po wojnie powstała pieśń *Patrol*. Śpiewana była w 6. Brygadzie Wileńskiej AK. Źródło tekstu jest wstrząsające, odpisał się bowiem w archiwum UB, odnaleziony przy zwłokach żołnierza 6. Brygady zamordowanego podczas jednej z akcji „likwidacyjnych” przeprowadzonej przez agentów UB i żołnierzy KBW... *Patrol* opiewa walkę prowadzoną przez dowódcę, kapitana Władysława Łukasiuka, ps. Młot.

Na zakończenie mej gawędy o pieśniach patriotycznych ważnych z punktu widzenia jubileusza stulecia niepodległości Polski wymie-

nię jeszcze pieśń tuż powojenną, anonimową, lecz o jakże wymownym tytule: *Piosenka ludzi bez domu*, śpiewaną w niemal wszystkich oddziałach walczących na Kresach, Podlasiu i Lubelszczyźnie w latach 1945–1946.

A którą pieśń sam najbardziej cenię? Jest ich też pokaźna liczba. Ale wspomnę tylko o jednej z nich. *O Rapsodzie o pułkowniku Lisie-Kuli!* Pieśń powstała w 1919 roku (słowa i muzykę napisał wielki twórca pieśni i piosenek patriotycznych oraz wojskowych Adam Kowalski). Wtedy to poległ na polu chwały jeden z najbardziej cenionych młodych oficerów legionowych Leopold Lis-Kula. Stało się podczas bojów z Ukraińcami na Wołyniu w trakcie wojny sowiecko-ukraińskiej przeciw Polsce. W każdym polskim mieście znajdowała się potem, w międzywojniu, ulica imienia tego bohatera, pośmiertnie awansowanego aż do stopnia pułkownika. Podczas manifestacyjnego pogrzebu w Rzeszowie na jego mogile złożono wieniec, który wstrząsnął do głębi wszystkimi. Na szarfie widniał bowiem napis: „Memu najdzielniejszemu chłopcu – Józef Piłsudski”.

*Gdy ruszył na wojenkę,
Miał siedemnaście lat,
A serce gorejące,
A lica miał jak kwiat.*

*Chłopcę jeszcze duszę
I wątłe ramię miał,
Gdy w krwawej zawierusze
Szedł szukać mąk i chwał.*

*Lecz śmiał się śmierci w oczy,
A z trudów wszystkich kpił,
Parł naprzód, jak huragan,
I bił, i bił, i bił.*

*A chłopcy z nim na boje
Szli z pieśnią, jak na bal,
Bo z dzielnym Komendantem
I na śmierć – iść nie żal.*

*Nie trwożył się moskiewskich
Bagnetów, lanc ni dział,
Docierał zawsze z wiarą
Tam, dokąd dotrzeć chciał.*

*Gdy szedł zaś w bój ostatni,
Miał lat dwadzieścia dwa –
A sławę bohatera,
A moc i dumę lwa.*

*Świsnęła mała kula
I grób wyryla mu,
Bohaterowi toż –
Postanie wieczne lwu.*

*Rycerski pędził żywot,
Rycerski znalazł zgon;
Armaty mu dzwoniły,
A nie żalobny dzwon.*

*Chorągwie się skłoniły
Nad grobem, na czci znak,*

*A stara brać żołnierska,
Jak dzieci, lkała tak.*

*Sam nawet Wódz Naczelny
Łzy w dobrych oczach miał,
Ukochanemu chłopcu
Na trumnę order dał.*

*A wiecie wy, żołnierze,
Kto miał tak piękny zgon,
Kto tak Ojczyźnie służył –
Czy wiecie, kto był On?*

*Otwórzcie złotą księgę,
Gdzie bohaterów spis,
Na czele w niej widnieje:
Pułkownik Kula-Lis.*

Bardzo polecam poznać tę przepiękną pieśń wraz z muzyką, aby zabrzmiała w naszych uszach w tę wielką rocznicę 100-lecia niepodległości.

Anna Skoczek

NIEPODLEGŁA W PIEŚNI.

ROLA PIEŚNI LEGIONOWYCH
W POLSKIEJ KULTURZE I TRADYCJI



Nawet pobieżna refleksja na temat dziejów Polski doprowadza do konstatacji, że historia narodu polskiego to w istocie historia pieśni. Można utworzyć swoisty katalog, poczynawszy od *Bogurodzicy* – śpiewanej przed bitwą pod Grunwaldem w 1410 roku, przez utwory okresu konfederacji barskiej (1768–1792) – na przykład *Odwagi Polak na Marsowym Polu*, Konstytucji 3 Maja (1791) – *Witaj, majowa jutrzeńko*, powstania kościuszkowskiego (1794) – na przykład *Idźmy bracia. Pieśń Legionów Polskich we Włoszech* (1797), pieśni poświęcone powstaniu listopadowemu (1830): *Śpiew* Rajmunda Suchodolskiego i *Warszawianka* Casimira Delavigne, powstaniu styczniowemu (1863): *Pieśń strzelców* Władysława Ludwika Anczyca lub *Ostatni mazur* Ludwika Łubińskiego, pieśni rewolucyjne, między innymi: *Mazur kajdaniarski* Ludwika

Waryńskiego, *Rota* Marii Konopnickiej, pieśni legionowe (1914–1918), zakazane piosenki i folklor okupacyjny (1939–1945), po *Mury* Jacka Kaczmarskiego¹.

Autorzy antologii *Byleś Polsko wolną była*, wydanej w drugim obiegu wydawniczym w 70. rocznicę odrodzenia niepodległego państwa polskiego, w słowie wstępnym pieśni te nazwali biblią pauperum:

Wszystkie pieśni, które tradycja z taką pieczołowitością przechowuje, niejednokrotnie stają się historyczną biblią pauperum, rejestrem narodowych klęsk i zwycięstw, syntezą wzlotów i upadków polityki polskiej, szczytem poetyckiej weny, piękną modlitwą czy naiwną, choć szczerą próbą wyrażenia gwałtownych uczuć w stosunku do wroga, najeźdźcy, renegata czy

Zob. A. Skoczek, *I był ten śpiew... Rola poezji i pieśni w historii i kulturze polskiej (zarys zagadnienia)*, w: *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze*. Jacek Kaczmarski, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009, s. 7–16.

obojętnego obserwatora zmagają. Znaczenie pieśni, ich zapalną rolę dostrzegali wszyscy: uczestnicy manifestacji patriotycznych, ci w szarych mundurach, układający w marszu późniejsze standardy, wrogowie zakazujący śpiewania hymnu narodowego, „Roty”, „Boże coś Polskę” czy „Pierwszej Brygady”, przedstawiciele komunistycznego rządu, usiłujący ocenzurować kulturę masową [...] wreszcie wszyscy zbieracze tekstów i zapisów nutowych².

W naszym katalogu, czy raczej w historii i kulturze polskiej, miejsce szczególne zajmują pieśni legionowe. W okresie powojennym, w dobie PRL-u pieśni te były wyklęte, nieobecne w kulturze oficjalnej, pomijane w państwowych i szkolnych uroczystościach. Przetrwały, gdyż stanowiły znaczący element tradycji rodzinnej i patriotycznej Polaków. Przekazywane z pokolenia na pokolenie, były śpiewane podczas uroczystości rodzinnych czy nieformalnych spotkań towarzyskich.

W zbiorze zachowanych utworów można wyróżnić te poświęcone wodzom i bohaterom jednostkowym, na przykład: Józefowi Piłsudskiemu, „Belinie” (właśc. Władysławowi Prażmowskiemu), Józefowi Hallerowi, oraz bohaterom zbiorowym: ułanom, strzelcom, piechocie, I i II Brygadzie. Na podstawie pieśni można zidentyfikować miejsca stacjonowania legionistów bądź miejsca stoczonych bitew, na przykład: Zagaje, Kęty, Rokitna, Laski, Mołotków, Łowczówek.

Ciekawym zjawiskiem są kontrafaktry, których niezwykłą popularność można odnotować w latach 80. XX wieku. Wśród autorów tekstów znajdujemy nazwiska znanych poetów, jak Edward Słoński, ale częściej mniej znanych, jak Józef Mączka, Henryk Zbierzchowski, Kazimierz Wroczyński, Józef En-

glicht, Alfons Dzieciolowski, Adam Kowalski, Paweł Koriat-Wójcikowski, Rajmond Scholz, lub nieprofesjonalnych twórców, żołnierzy, działaczy niepodległościowych, na przykład: Bolesław Lubicz-Zahorski, Tadeusz Biernacki, Andrzej Tadeusz Hałaciński, Bolesław Wieniawa-Długoszowski, Stefan Helsztyński, Tadeusz Oster-Ostrowski, Wacław Kostek-Biernacki.

BOHATER JEDNOSTKOWY

Hej, hej, Komendancie

Bohaterem znacznej części pieśni legionowych jest, co całkiem zrozumiałe, Józef Piłsudski. Ów działacz PPS, twórca organizacji wojskowej Związek Walki Czynnej (od 1910 roku – Związek Strzelecki), komendant I Brygady Legionów Polskich (6 sierpnia 1914 – 29 września 1916 roku) walczącej u boku armii austriackiej na froncie podczas I wojny światowej, Naczelnny Wódz Wojska Polskiego, gdy 11 listopada 1918 roku Rada Regencyjna powierzyła mu władzę wojskową w odradzającym się państwie polskim, Tymczasowy Naczelnik Państwa (22 listopada 1918), a następnie Naczelnik Państwa (uchwała Sejmu Ustawodawczego z dnia 20 lutego 1919 roku; funkcję tę sprawował do 14 grudnia 1922 roku, gdy złożył władzę na ręce prezydenta Gabriela Narutowicza), marszałek Polski (od 19 marca 1920 roku) już za życia był legendą.

*Hej, hej, Komendancie,
Miły wodzu mój! –*

śpiewali mu legionieści z I Brygady –

*Jedzie, jedzie na kasztance,
siwy strzelca strój!
Hej, hej, Komendancie,
Miły wodzu mój!*

² J. Czerwieński [właśc. W.P. Turek], W. Zatorski [właśc. A. Roliński], *Byleś Polsko wolną była. Zbiór pieśni i piosenek z melodiami*, Kraków 1988.

Autorem słów jest Wacław Kostek-Biernacki. Melodia jest motywem ludowym zapisanym przez Zygmunta Glogera. Utwór powstał prawdopodobnie na początku marca 1915 roku nad Nidą, gdzie I Brygada walczyła do maja tegoż roku³.

Ale Piłsudskiemu poświęcone były także *Rota*. *Brygadierowi Piłsudskiemu*, powstała w styczniu 1916 roku do słów podporucznika Józefa Relidzińskiego⁴, oraz *Pieśń o Józefie Piłsudskim* napisana przez Alfonsa Dzieciołowskiego w sierpniu 1915 roku w Warszawie⁵. W obu tych utworach podkreślona jest niezłomność charakteru wodza, cechy przywódcze, patriotyzm. Pieśni mają charakter panegiriku:

*Sztandar z Orłem powiewa na wale –
Któż się zdobył na trud ten nadludzki?
Sztandar Polski wzniosł w niebo zuchwale
Wartujący brygadier Piłsudski.
(Pieśń o Józefie Piłsudskim)*

Piosnki o „Belinie”

*Hej tam, od Krakowa
Modra Wisła płynie –
Szemrzą fale – fale szemrzą
Piosnki o Belinie.*

*Piosnki o Belinie
I o jego sławie –
Wyjm Belino swą szabelkę,
Prowadź ku Warszawie!*

Tak o swoim dowódcy jesienią 1914 roku pisał Paweł Koriat-Wójcikowski, poeta legionowy i żołnierz I Brygady Legionów Polskich,

ułan⁶. pułku 1. Jego dowódca to Władysław Prażmowski (1888–1938) pseudonim Belina, członek Związku Walki Czynnej od 1909 roku, a następnie komendant oddziału krakowskiego Związku Strzeleckiego. Od 6 sierpnia 1914 roku służył w Kampanii Kadrowej, gdzie był dowódcą patrolu konnego. To z niego sformowano 1. Pułk Ułanów Legionów (tzw. beliniacy). Prażmowski 1 lutego 1919 roku awansował na pułkownika, wstąpił się w walkach o Wilno. W okresie międzywojennym był prezydentem Krakowa (1929–1933), a następnie wojewodą lwowskim (1933–1937)⁷. „Belinie” swój wiersz zadedykował także Słoński:

Pan Belina

*Jak to było ładnie, kiedy do Lublina
Na karkach Moskali wjechał Pan Belina.*

*Jak to było ładnie, gdy potem na rynku
Stanął z ulanami w bojowym ordynku.*

*Na żołnierskich znakach, kędyś nad głowami,
Zaszumiły Orły białymi skrzydłami.*

*I kto chciał, to słyszał w Lublinie i wszędzie:
Jeszcze nie zginęła... jeszcze jest i będzie!*

*Hej, wy dzielne zuchy, wy polscy żołnierze,
Niech was Matka Boska i Pan Jezus strzeże.*

*Niech was Jezus strzeże, by jak do Lublina,
Do samego Wilna, wjechał Pan Belina.*

*I ogniem, i mieczem głosił światu wszędzie:
Jeszcze nie zginęła... jeszcze jest i będzie!*

10 sierpnia 1915 roku⁸

W formie regularnego dystychu, z wykorzystaniem również regularnego rymu paroksytonicznego Słoński opowiedział historię pościgu za wycofującymi się oddziałami rosyjskimi 30 lipca 1915 roku. Beliniacy wkroczyli do Lublina, ubiegając zajęcie miasta przez Austriaków. W wierszu poeta posłużył się symboliką narodową i patriotyczną (orzeł, „jeszcze nie zginęła”) oraz religijną.

A na przedzie Haller

Utwór *Idą w boje* poświęcony generałowi Józefowi Hallerowi napisał podpułkownik Szul-Skjöldkrona w grudniu 1918 roku w Archangielsku⁹.

*A na przedzie Haller, nasz generał,
Który Austriaków
I Moskali, i Prusaków
Tęgo pierał.
Hej, generale, dzielne, bitne wojska twoje
Idą w boje¹⁰.*

*A za generałem nasi chłopcy
Gwarno, rojno walą,
Niby rzeką, niby falą,
Strach im obcy.
Hej, generale, dzielne, bitne wojska twoje
Idą w boje.*

*Ukochali Polskę całą duszą,
Piersiami własnymi,
Idą bronić polskiej ziemi,
Wroga skruszą.
Hej, generale, dzielne, bitne wojska twoje
Idą w boje¹¹*

froncie i dołączył do II Korpusu na Wschodzie, stając się jego dowódcą w marcu 1918 roku. Po przegranej bitwie pod Kaniowem i rozbrojeniu II Korpusu przedostał się do Kijowa i Moskwy. W lipcu 1918 roku był już we Francji, gdzie jako pełnomocnik Komitetu Narodowego Romana Dmowskiego organizował Armię Polską. Była to tzw. Błękitna Armia, na czele której w kwietniu 1919 roku dotarł do Warszawy. Bogusław Szul-Skjöldkrona, autor słów wspomnianej pieśni, był żołnierzem Hallera. Brał udział w bitwie pod Kaniowem nad Dnieprem stoczonej 11 maja 1918 roku z Niemcami, a po rozbrojeniu II Korpusu dotarł do Murania, kilkakrotnie więziony uciekał z niewoli sowieckiej. W kwietniu 1919 roku powrócił do Polski wraz z Błękitną Armią. Zginął w wojnie polsko-bolszewickiej w maju 1920 roku pod Czertwertynówką. W swoim utworze podkreśla oddanie i zaufanie żołnierzy do swojego dowódcy. Wskazuje też na motywację prostego legionisty – ukochanie ojczyzny.

⁹ Tamże, s. 130.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże. Zob. też utwór anonimowy *Marsz, marsz Haller, w: A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1996, s. 334.

BOHATER ZBIOROWY

Bohaterami zbiorowymi pieśni z lat 1914–1918 byli żołnierze zgrupowani w różnych formacjach wojskowych. Mieli swój hymn: strzelcy, ułani, piechota, I i II Brygada, czwartacy, szwadron ułanów Wąsowicza, I Kampania Kadrowa.

Strzelcy

Najbardziej znany jest *Hymn strzelecki*:

*Naprzód, drużyno strzelecka,
Sztandar do góry swój wznies.*

Powstał w 1912 roku jako polska wersja rosyjskiej pieśni rewolucyjnej z 1905 roku *Smieło, drużja, nie tieriajtie*. Wśród legionistów bardzo popularna była piosenka *Hej, strzelcy*:

*Jadą ulany,
Jedzie kochany,
Ulany, ulany są.*

*Jedzie Belina,
Płacze dziewczyna,
Ulany, ulany są.*

Te proste słowa ułożył anonimowy autor jeszcze przed I wojną światową, ale są różne wersje tej piosenki, co świadczy o żywotności motywu bohatera młodego i przystojnego żołnierza, na którego czeka, lub za nim płacze, dziewczyna.

Ułani

Ułanom poświęcono mnóstwo utworów. Najślynniejszy chyba to *Przybyli ułani pod okienko*, do którego słowa napisał Feliks Gwiżdż, działacz niepodległościowy Podhala, Orawy i Spisza, twórca Drużyn Podhalańskich i żołnierz 4. Pułku Piechoty Legionów Polskich¹². Popularnością dorównuje jej inna, *Ułani, ułani*:

*Ułani, ułani, siwe konie macie,
Pojadę za wami, jednego mi dacie.
Hej, hej, ułani malowane dzieci,
Niejedna panienka za wami poleci.*

Pierwsza wersja tej piosenki pochodzi z okresu Księstwa Warszawskiego (1807–1815), pierwodruk znajdujemy w antologii Wacława z Oleska (Lwów 1833)¹³. Wszystkie znane warianty tekstu eksponują motyw załotności, ale i niewierności ułanów, których urokowi ulegają jednak i panny, i mężatki, i wdowy:

*Niejedna panienka i niejedna wdowa,
za wami do piekła polecieć gotowa.
[...]
Panna umierała, jeszcze się pytała,
Czy na tamtym świecie ułani będącie.*

Piechota

*Nie noszą lampasów i szary ich strój,
Nie noszą ni srebra, ni złota,
Lecz w pierwszym szeregu podąża na bój,
Piechota, ta szara piechota.
Maszerują strzelcy, maszerują,
Karabiny błyszczą, szary strój,
A przed nimi drzewce [drzewa] salutują,
Bo za naszą Polskę idą w bój.*

Pieśń powstała około 1918 roku. Prawdopodobnie autorami słów są Bolesław Lubicz-Zahorski i Leon Łuskino. Łuskino wymieniany jest też jako twórca melodii¹⁴. Zbigniew Adrjański genezy utworu dopatruje się u źródła antagonizmu: ułani kontra piechota. „Szara piechota” też zasługiwała na to, aby o niej śpiewano pieśni¹⁵.

Taką samą motywację mieli również żołnierze II Brygady. Nie chcieli być „gorsi” od I Brygady, która śpiewała:

*My Pierwsza Brygada,
Strzelecka gromada...*

II Brygada

*Jakoby pielgrzym, wpatrzon w słońca złoto,
Choć ze znużenia slania się i pada,
Idzie swym szlakiem z wieczystą tęsknotą
Druga Brygada!*

*Lśni cudnie słońce na bagnatów stali
I płonie błysków tysięcznych kaskada...
Idzie swym szlakiem z równowagą fali –
Druga Brygada!*

*Idzie przez miasta obce i przez siola...
Patrzy się ludu obcego gromada,
Nikt jej z radością nie wita, ni woła...
Druga Brygada!*

*Nikt tu jej wieńcem drogi nie zagroździ,
Ni zakołacze do okien sąsiada...
Z krzykiem radości: „Zbierzcie się, nadchodź
Druga Brygada!”*

*Nikt tu jej pieśnią nie wita, ni mową,
Ni dziewcząt grono, ani starców rada...
Idzie swym szlakiem, z zadumą grobową
Druga Brygada!*

*A kędy stanie – ostawia po sobie
Rząd mogił małych, kędy puszczyk siada
I jęczy głucho po nocach w żalobie
Druga Brygada!*

*Szczytami Karpat – kędy groby krwawe
Znaczą pochodu bolesnego ślady –
Wicher – wędrownik niesie światu sławę
Drugiej Brygady!*

*Ale choć duszę płomień zre tęsknoty,
Co krok wróg czyha, lub przyziemna zdrada...
Z bagnetem w rękę spełni przysięgę rotę
Druga Brygada!¹⁶*

Duma o Drugiej Brygadzie, bo taki tytuł obok *Druga Brygada* egzystuje w antologiach, istnieje jakby w cieniu hymnu I Brygady i na pewno jest mniej znana. Autorem słów jest Józef Englicht, żołnierz 3. kompanii 3. pułku piechoty II Brygady Legionów Polskich¹⁷. II Brygadę tworzyło 900 legionistów. Od października 1914 roku do kwietnia 1915 roku walczyła ona w Karpatach Wschodnich, na Huculszczyźnie, Bukowinie, nad Prutem i w Besarabii¹⁸. Legionowy poeta swój utwór napisał w 1915 roku. Trudno nie dostrzec nut skargi, rozżalenia na żołnierski los Brygady. Żołnierze nie są entuzjastycznie witani, maszerują przez obce tereny, ale ich wysiłek determinuje wierność złożonej przysiędze i cel – Niepodległa. Englicht nie jest jedynym piewcą II Brygady. Marian Reyam również poświęcił jej *Pieśń Drugiej Brygady*.

MIEJSCA BITEW

Podczas I wojny światowej stoczono wiele bitew. Miejsca krwawych starć odnotowały pod-

ręczniki historii. Poeci legionowi upamiętnili niektóre z nich.

Mołotków

Bitwa pod Mołotkowem na Ukrainie rozegrała się 29 października 1914 roku. Była to jedna z najkrwawszych walk stoczonych przez II Brygadę Legionów Polskich. Legioniści ponieśli duże straty (200 zabitych, 480 rannych, 200 zaginionych). Pod wpływem tej bitwy Franciszek Biedroń napisał pieśń *Mołotków*, a Bogusław Szul-Skjöldkrona *Odwiedziny w Mołotkowie*.

*Hej, Mołotków zaszczytny
I pamiętny, i miły,
Tam to Legion nasz bitny
Na tysięczne szedł siły.*

*Ziały ogniem wciąż działa,
Ziemia drżała od stali,
Front piętnastka trzymała,
Ostro biła Moskali¹⁹.*

Rokitna

Rokitna to miejscowość w Besarabii. 13 czerwca 1915 roku II szwadron 2. Pułku Ułanów Legionów Polskich walczył z czterotysięczną armią rosyjską. Zginęło 63 ułanów, w tym dowódca pułku rotmistrz Zbigniew Dunin-Wąsowicz. Tadeusz Piotrowski, autor słów, napisał:

*Rozkaz padł... i stanęła szara ćma w szeregu.
Błyska szabla. Już pędzą!... Po kwicistej błoni
Miga się huf straceńców rozpętany w biegu,
Śmierć przed nimi – w nich gromy – a wicher ich goni!²⁰*

¹² J. Czerwieński, W. Zatorski, dz. cyt., s. 135

¹³ Tamże, s. 138.

¹⁴ Tamże, s. 152.

¹⁵ Z. Adrjański, dz. cyt., s. 237.

¹⁶ *A gdy na wojenkę...*, s. 130–131

¹⁷ Tamże, s. 403

¹⁸ J. Czerwieński, W. Zatorski, dz. cyt., s. 121.

¹⁹ F. Biedroń, *Mołotków*, w: *A gdy na wojenkę...*, s. 124. „Piętnastka” to 15. kompania IV batalionu piechoty 2. pp (tw. Jarosławska) dowodzona przez por. Serafina Dobrzańskiego. Zob. tamże, s. 401.

²⁰ Tamże, s. 359.

Żołnierzom, który zginęli pod Rokitną, Wacław Denhoff-Czarnecki zadedykował *Pieśni o poległych ułanach*²¹.

Łowczówek i inne miejsca

*Śladem ojców naszych idziem do zwycięstwa,
W duszy niesiem wiarę, a w sercu hart męstwa.
My nie znamy zwątpień ani wyczerpania,
Wytrwamy do końca Polski zmartwychwstania.*

*Pod Łowczówkiem boje dały chrzest i miano,
Drugi pułk w Brygadzie niesie śmierci wiano.
Drżycie, wy, ciemiężcy, drżycie carskie sługi!
Krwawy ślub swój składa strzelecki pułk drugi*²².

Anonimowy wiersz *Marsz Zuchowatych* poświęcony był między innymi bitwie pod Łowczówkiem. W tej miejscowości niedaleko Tarnowa nad rzeką Białą w dniach 22–25 grudnia 1914 roku rozegrała się zacięta bitwa oddziałów I Brygady Legionów Polskich, walczących po stronie Austro-Węgier, z Rosjanami. Zginęło wówczas 128 żołnierzy polskich, 342 było rannych. Ale poeta wymienia również inne miejsca walki: nad Nidą (3 marca – 11 maja 1915), Konary (16–23 maja 1915), Ożarów (25–29 czerwca 1915), Urzędów (4–20 lipca 1915), Babin (24–30 lipca 1915), Majdan Krasieński (3 sierpnia 1915), Kamionka, Stasin (24–30 lipca 1915), Wysokie Litewskie (23 sierpnia 1915), Stawogoroż na Wołyniu (1 października 1915). Pieśń można uznać za swoistą kronikę I Brygady i odtworzyć szlak bojowy żołnierzy. Biorący w tych walkach 2. Pułk Strzelców po bitwie pod Ożarowem został nazwany pułkiem Zuchowatym.

KONTRAFAKTURY

W latach 80. XX wieku można odnotować zjawisko hipertrofii pieśni legionowych. Przez długie lata przemilczane, wyklęte, przetrwały w tradycji rodzinnej i były chętnie śpiewane przy okazji biesiad czy spotkań towarzyskich. W okresie stanu wojennego zabrzmiały ze zdwojoną siłą. Była w tym chęć demonstracji, ale także, ważniejsza – świadomość dziedzictwa kulturowego, wskazanie na patriotyczną tradycję i manifestowanie własnych korzeni. Za kratami w Łupkowie, Głogowie, Kwidzynie internowani śpiewali: *Pierwszą kadrową*, hymn pierwszego od czasów powstania styczniowego oddziału Wojska Polskiego, który w sierpniu 1914 roku wyruszył na front z krakowskich Oleandrów, *My Pierwsza Brygada*, piosenkę szwoleżerów *Więc pijmy wino, szwoleżerowie*, pieśń lwowskich Orłąt *Tylko mi Ciebie, Mamo, Białe róże, Wojenko, wojenko, Piechotę*. Obok tekstów oryginalnych egzystowały liczne transkrypcje²³.

Najpopularniejsza okazała się pieśń ze słowami Tadeusza Biernackiego i Andrzeja Hałacińskiego, nazwana przez Piłsudskiego „najdumniejszą pieśnią, jaką kiedykolwiek Polska stworzyła” – *My Pierwsza Brygada*²⁴. *Hymn internowanych w Suwałkach* wykorzystuje wzorzec metryczny i melodyczny pieśni legionistów. Duch pierwowzoru, uczucie dumy wynikające z przynależności do legionów marszałka Piłsudskiego, zastąpionych w kontrafakturze²⁵ wspólnotą internowanych, został wiernie zachowany przez anonimowego autora.

*Nie peszą nas za oknem kraty,
Niestraszny nam niepewny los,*

²¹ Tamże, s. 360.

²² *Marsz Zuchowatych*, w: *A gdy na wojenkę...*, s. 112.

²³ Zob. A. Skoczek, *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*, Kraków 2004, s. 73–76.

²⁴ Autorstwo melodii jest nadal kwestią sporną. Uważa się, że pierwowzorem jest tzw. *Marsz kielecki nr 10* (marsz pułkowy syberyjskiego pułku piechoty rosyjskiej stacjonującej w Kielcach przed wojną) do oddziałów strzeleckich przeniesiony przez orkiestrę strażaków, która weszła w ich skład. Inna wersja mówi, że melodia pochodzi z niemieckiej operetki *Wir blaue Husaren*. Zob. J. Ziomek, *Kontrafaktura*, w: tegoż, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 276; Byleś Polsko..., s. 119–120.

²⁵ Kontrafaktura to zabieg polegający na tworzeniu nowych tekstów do melodii powszechnie znanej.

*Nie pora rwać na piersiach szaty,
Lecz przeciwnościom śmiać się w nos!
My internowani,
Lecz niepokonani,
Za kraj swój damy los,
Za wolne Związki – wolny głos!*

*Legiony to – żebracza nuta,
Legiony to – ofiarny stos,
Legiony to żołnierska buta
Legiony to – straceńców los.*

*My, Pierwsza Brygada,
Strzelecka gromada,
Na stos rzuciliśmy – swój życia los
Na stos, na stos!*

Podobną atmosferę zachowuje *Hymn Zaborza*. Bohaterem zbiorowym pieśni są tu również uwięzieni związkowcy, członkowie „Solidarności”. W pierwszej zwrotce nawiązania do hymnu legionów są wyraźne, można więc mówić w tym wypadku o powinowactwie kontynuacyjnym:

*Zaborze to skazańców nuta,
Zaborze to więzionych los,
Zaborze to związkowców buta,
Zaborze to ekstremy głos.*

Popularność melodii niejednokrotnie była jedynym źródłem inspiracji. Często wobec braku inwencji twórczej powielano gotowy schemat, nie nawiązując relacji intertekstualnych z oryginałem, rytmika wzoru wymuszała strukturę wersyfikacyjną, teksty wykorzystywały incipit, a także niektóre wersy w całości. W okolicznościowej poezji stanu wojennego nie jest to zjawisko rzadkie. Kontrafaktura powstała w ten sposób wykazuje powinowactwo neutralne.

W Łupkowie znano wersję pieśni Włodzimierza Gilewskiego, oficera II Pułku Szwoleżerów Rokitniańskich *Więc pijmy wino, szwoleżerowie* z 1926 roku (melodia pochodzi z piosenki

kabaretowej *Kadisz*). Wykazuje ona także podobieństwo do przeróbki rozpowszechnionej przez Bolesława Wieniawę-Długoszowskiego, który w 1928 wizytował pułk: *Więc pijmy zdrowie...* Prezentujemy tu dwie kontrafaktury, by wykazać nieskomplikowane sięganie po znane formuły:

*Więc pijmy wino, szwoleżerowie,
Niech troski prysną w rozbitym szkle
Gdy nas nie stanie, nikt się nie dowie,
Czy dobrze było nam czy źle.
A gdy cię zdradzi luba dziewczyna,
To ty się z tego bracie śmiej.
W milej kompanii napij się wina
I bolszewika w mordę lej!*

*Więc pijmy zdrowie, szwoleżerowie
Niech smutki zginą w rozbitym szkle,
Gdy nas nie będzie, nikt się nie dowie,
Czy dobrze było nam czy źle.
A gdy cię rzuci luba dziewczyna,
To nie rozpaczaj i nie roń łez,
Lecz z kolegami napij się wina,
A wszystkie smutki pójdą precz.*

Większą inwencją wykazał się autor *Nocy grudniowej*, pieśni wykorzystującej tę samą melodię. Szwoleżerów zastąpili internowani. Poeta utrwalił realia aresztowań dokonanych w nocy 13 grudnia 1981 roku.

Anonimowa pieśń legionistów z 1917 roku pt. *Wojenka* lub *Legun na wojence*, rozpoznawana jednak dopiero przez incipit *Wojenka, wojenka, cóżeś ty za pani*, została wykorzystana do opisu sytuacji narodu po ogłoszeniu stanu wojennego. W tekście pojawiają się zapewnienia: *Wojenka, wojenka, nie wygrasz z narodem* oraz *Orla nie pokonasz, WRONo*. W kontrafakturze z roku 1982 starła się tradycja wojny sprawiedliwej, którą dotąd prowadzili Polacy (stąd pieszczotliwe określenie „wojenko”), z brutalną akcją generałów skierowaną we własny naród. Powinowactwo to możemy odczuwać więc jako polemiczne.

Wojenka, wojenka, cóżeś ty za Pani
Kiedy nie ma wroga (bis)
Ty wojujesz z nami!

Chcą nas wziąć terrorem, bo nie mogli głodem

Wojenka, wojenka (bis)
Wojujesz z narodem.

Wojenka, wojenka, cóżeś ty za pani,
Że ku tobie idą chłopcy malowani

Chłopcy malowani, chłopcy wybierani,
Wojenka, wojenka, cóżeś ty
za pani?

W zachowanej kolejnej kontrafakturze tytułową „wojenkę” zamieniono na „partię”; odbierane jest to jako zapożyczenie niestosowne. Dokonuje się w niej rozrachunku z byłymi i obecnymi przywódcami PZPR: Władysławem Gomułką, Edwardem Gierkiem, Wojciechem Jaruzelskim:

Partio, partio, partio,
Cóżeś ty za pani,
Że za tobą idą (bis)
Wojsko z zomowcami.

Bohaterem innego wariantu tej pieśni jest generał Jaruzelski:

Wojciechu, Wojciechu, cóżeś ty uczynił
Solidarność zamknął, a naród zniewolił
Swoją mundur ześwinił.

Dość swobodnie podstawową linię melodyczną piosenki żołnierskiej z roku 1918 Piechota wykorzystał autor tekstu *Nie chcemy komuny*. Radykalny ton słów wynika z historycznego „rachunku krzywd”. Oskarżenie skierowane jest w stronę ustroju, siłą Polakom narzuc-

nego, określonego przez anonimowego poetę jako konsekwencja Jałty. Głos protestu dociera do Kremla: „niech zadrży czerwona hołota”.

Nie chcemy komuny, nie chcemy i już,
Nie chcemy ni sierpa ni młota,
Za Katyń i Grodno, za Wilno i Lwów
Zapłaci czerwona hołota.

Nie noszą lampasów, lecz szary ich strój
Nie noszą ni srebra, ni złota,
Lecz w pierwszym szeregu podąża na bój
Piechota, ta szara piechota.

Melodia refrenu jako kontrafakturowe zapośredniczenie została wykorzystana w *Hymnie Potuliczników*:

Aresztują naszych, aresztują,
Wśród zimowej nocy pościg trwa,
A kto nie chce iść, to go spalują,
ZOMO dzisiaj wszystkich zabrać ma.

Maszerują strzelcy, maszerują,
Karabiny błyszczą, szary strój,
A przed nimi drzewce salutują,
Bo za naszą Polskę idą w bój.

W zupełnie innym nastroju nostalgicznej skargi, lamentu utrzymana jest pieśń *Czemu, Polsko, lejesz gorzkie łzy*, wykorzystująca motyw muzyczny *Białych róż*, piosenki Jana Emila Lankau²⁶. Personifikacja Polski jest główną figurą stylistyczną i służy przedstawieniu dramatu ojczyzny zatroskanej o los swoich zakuwanych w kajdany synów. Porozowany dialog przynosi odpowiedź, że nie należy tracić nadziei – „Solidarność żyje przecież w nas” – i choć za wolność trzeba zapłacić śmiercią, to kiedyś nadejdzie jej czas.

Placze Polska, bo ją pragną skuć,
Wróć, mój chłopcze, z tego strajku, wróć,
Na ulicach czolgów pełen rój,
Śmierć się skrada podła, wróć, kochany mój.

Tyś kajdany rozkuł z moich rąk,
Tyś nie szczędził zdrowia, sił i mąk,
Ty szukałeś innych, lepszych dróg,
Jam się radowała, błogosławił Bóg.

Czemu, Polsko, lejesz gorzkie łzy?
On swą śmiercią wolność niesie Ci,
Tam na „Wujku”, gdzie od kuli padł,
W miejscu, w którym poległ, wyrósł krzyża znak.

Nie rozpaczaj, biedna Polsko, nie,
Niech nadzieja nie opuszcza Cię,
Solidarność żyje przecież w nas,
Przyjdzie dzień zwycięstwa, przyjdzie taki czas.

Rozkwitają pąki białych róż,
Jasiuleńku – wróć z wojenki już!

Przyjdź! pocałuj, jak za dawnych lat!
Dam ci za to róży najpiękniejszy
kwiat.

Już przekwitły pąki białych róż,
Przeszło lato, jesień, zima już,
Cóż ci teraz dam Jasiuńku? Hej!
Gdy z wojenki wrócisz do
dziewczyny twej.

Jasiuńkowi nic nie trzeba już,
Rosną ci mu nowe pąki róż,
Tam nad jarem, gdzie w wojence padł,
Rozkwitł na mogile białej róży
kwiat.

W XXI wieku pieśni legionowe znalazły swoje miejsce w antologiach i opracowaniach naukowych historyczno-literackich, ale wyrosło już nowe pokolenie, dla którego tradycja tych pieśni może być obca. 100-lecie niepodległości Rzeczypospolitej jest dobrą okazją, by te utwory przypomnieć i starym, i młodym.

Anna Skoczek – dr nauk humanistycznych, literaturoznawca, nauczyciel akademicki. Pracowała w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UJ, Zakładzie Języka Polskiego PWSZ w Tarnowie, Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie – ZOD w Brzesku. Ukończyła filologię polską w krakowskiej WSP, historię w Uniwersytecie Jagiellońskim i studium dziennikarskie. W 2004 roku wydała książkę *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*. Redaktor *Historii literatury polskiej w X tomach*, wydanej przez Wydawnictwo SMS, oraz *Historii literatury i kultury polskiej* (t. 1–4, wydawnictwo Świat Książki), i autorka artykułów do tych publikacji. Jako historyk opracowała rozdziały: „Rozwój szkolnictwa w latach 1945–2005” oraz „Rozwój kultury w latach 1945–2005” do monografii Brzesko. Dzieje miasta i regionu pod. red. Feliksa Kiryka i Zygmunta Ruty (2006). Inne publikacje książkowe: *Formy obecności pokolenia Nowej Fali na łamach „Studenta”* (1993), *Biografie przelomu. Leksykon* (2000), *Ślady na drodze. O twórczości Adama Zielińskiego* (2001), *Parafie Ziemi Brzeskiej* (2008). Antologie (wybór i opracowanie): *Bóg się rodzi* (1999), *Bajki naszego dzieciństwa* (2000), *Bajki naszych rodziców* (2002), *Poezja Solidarności. Antologia wierszy, piosenek, kontrafaktur, parafraz i fraszek* (2006), *Poezja stanu wojennego. Antologia wierszy, piosenek, kontrafaktur, parafraz i fraszek* (2014).

BIBLIOGRAFIA

- A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. *Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1996.
Adriański Z., *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 2000.
Biedroń F., *Mołotków, w: A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1996.
Czerwieski J., Zatorski W., *Był Polsko wolną była. Zbiór pieśni i piosenek z melodiami*, Kraków 1988.
Marsz, marsz Haller, w: *A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1996.
Marsz Zuchowatych, w: *A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1996.
Skoczek A., *I był ten śpiew... Rola poezji i pieśni w historii i kulturze polskiej (zarys zagadnienia)*, w: *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Jacek Kaczmarski*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009.
Skoczek A., *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*, Kraków 2004.
Ziomek J., *Kontrafaktura, w: tegoż, Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

²⁶ Słowa napisano w listopadzie 1914 roku w Makowie i śpiewano je do nieznannej melodii czardasza. Piosenkę spopularyzował Kazimierz Wroczyński (twórca nowej wersji), gdy włączył ją do repertuaru kabaretu Czarny Kot. Zob. *Był Polsko...*, s. 151.

Tadeusz Skoczek

DO NIEBIESKICH POWAŁ



Stulecie niepodległości odnawiane jest w mediach na wiele sposobów. Pisze się o ojcach niepodległości, bohaterach drugiego planu, wspomina się drogi dochodzenia do niej, omawia czyn zbrojny, różne koncepcje polityczne itp. Mało się mówi i pisze o roli pieśni w utrwalaniu poczucia jedności, wspólnoty, w kształtowaniu etycznych zachowań i propagowaniu rozwoju intelektualnego. Komu dziś przyjdzie do głowy wspominać historyczną rolę organizacji młodzieżowych w kształtowaniu zbiorowej opinii, budowaniu postaw obywatelskich, samokształceniu, patriotycznych? Kto dziś pamięta hymn Związku Młodzieży Wiejskiej „Wici”, kto doceni rolę tej organizacji w rozwoju literatury polskiej?

Sam termin wymaga dziś przypomnienia. Etymologia „Wici” ma starożytne konotacje. Słowianie za pomocą pęku łożyny zwanej wiciami zwoływali swoich wojów na narady wojenne. Książęta i królowie w ten sposób zobowiązywali wojewodów, starostów, kasztelanów do stawienia się w oznaczonym miejscu w celach obronnych. Z czasem funkcje

te przejęły listy, też nazywane wiciami. Do początków XX wieku wici były używane podobnie jak obecny SMS, znaczyły coś w rodzaju przesyłanego komunikatu o ważnych sprawach (w niektórych rejonach nazywane były też motylem).

Kiedy w roku 1928 powoływano nową organizację młodych mieszkańców wsi, naturalne było użycie tej znaczącej nazwy. Wici miały uczyć, wychowywać, informować. Zajmować się tymi sprawami miał Związek Młodzieży Wiejskiej Rzeczypospolitej Polskiej, korzystając z powszechnego w owym czasie narzędzia – czasopisma „Wici” oraz z komunikatu przenieszonego przez pieśni. Pod winiętką „Wici” drukowano znaczący fragment wiersza *Daremne żale* Adama Asnyka: *Trzeba z żywymi naprzód iść, po życie sięgać nowe*. Pierwszy numer z 25 marca 1928 roku inicjuje programowy artykuł Ignacego Solarza *Idą wici: Idą znaki do Was, idzie wolań do wszystkiej młodej Waszej gromady. Wysyłają je ci, którym moc daliście do tego. Nie lament, nie krzyk, ale krzepkie, męskie, chłopskie wezwanie do rady i postanowy [postanowienia] do zwarcia się. Chwytajcie*

znaki, podajcie drugim rychło, gromadźcie się i skutecznie miarkujcie sprawę, wspólne swoje dobro, bez czyjejs jednak szkody i krzywdy. Po naszymu. Te i następne słowa są bardzo aktualne współcześnie. Jeśli we wspólnym domu grozi wojna, lub krzywda – pisał Solarz – to stokroć lepiej budować sąsiedztwo zgodne, współdziałające, pomocne, a nawet z czasem serdeczne. Nie wojny chcemy, ale współżycia sąsiedzkiego – na pożytek gądzostwa wsi i Polski.

ZMW „Wici”, korzystając z doświadczeń różnych sfederowanych organizacji, szybko się rozwijał. Rok po założeniu legitymacje posiadało już ponad 20 tysięcy członków, by w 1938 przekroczyć 100 tysięcy. Program edukacyjny i kulturalny organizowany był w licznych Uniwersytetach Ludowych. Rozwinął się teatr ludowy, powstawały liczne zespoły folklorystyczne, organizowano konkursy pieśni, wydawnictwa (w tym śpiewniki).

Słowa hymnu „Wici” stworzył Stanisław Młodożeniec (1895–1959), znaczący poeta nowoczesnego ruchu znanego pod nazwą futuryzmu. Wraz z Tytusem Czyżewskim i Brunonem Jasińskim tworzył na polu anarchistyczną grupę pod nazwą „Formiści”, wyznaczając nowoczesny kierunek sztuki i literatury w okresie międzywojennym. Nie przeszkodziło mu to w służbie wojskowej w krakowskiej Legii Akademickiej walczącej przy końcu Wielkiej Wojny o właściwy kształt Polski, a w 1919 roku w czynnym uczestnictwie w plebiscycie na Spiszu i Orawie. Nie wahał się też ten rewolucjonista poezji przed ochotniczym wstąpieniem do wojska w wojnie polsko-bolszewickiej w 1920 roku.

Karol Józef Lasocki (1907–1996) zamieścił hymn w roku 1947 w zbiorze *Pieśni ludowe*

na chór mieszany 3-głosowy, czyniąc nawet po wojnie ten utwór niezwykle popularnym. Do dziś zresztą jest to oficjalny hymn ZMW:

*Do niebieskich pował
od grud czarnej ziemi
już się sztandar nasz wiciowy
kolorami mieni.*

*Minął wiek gnuśności,
po wsiach świt rumiany,
rozstawione wokół wici
wołać na odmianę.*

*Na sztandarze naszym
skrzy się piękno świata,
wyszedł swymi kolorami
chłopskie dusze bratać.*

*Na nic nawałnice,
szarpacie burz rozdmuchy,
buchniem więksi serc pożarem,
wstaniam twarżi duchem.*

*Pod sztandarem naszym
kwitnie wiara chłopska,
cała ziemia za nim ruszy,
pójdzie żywa Polska.*

*Ano, od przyciesi
dalej ją budować,
Polskę pięknieć i uładzać
do niebieskich pował.*

*Rozradować oczy
serca rozradować,
kolorami sztandar płonie
do niebieskich pował.*

Przypominamy te słowa w stulecie naszej niepodległości.

Karolina Bittner

(Instytut Pamięci Narodowej w Poznaniu)

W DUCHU SOCREALIZMU. MUZYKA ROZRYWKOWA W LATACH 40. i 50.



WSTĘP

Władze powojennej Polski kładły duży nacisk na wychowawczą funkcję sztuki, a kształtowanie postaw ideowych stało się głównym założeniem polityki kulturalnej PRL. Lata 1944–1947 były okresem przejściowym na drodze do sowietyzacji Polski i unifikacji kultury w ramach kultury radzieckiej. Przeniesienie punktu ciężkości władz na proces budowy struktur państwowych, podejmowanie steru władzy przez PPR i umacnianie pozycji tej partii skutkowało dużą swobodą w dziedzinie muzyki, zarówno rozrywkowej, jak i poważnej¹. W radiu i w kawiarniach zagóściły przedwojenne szlagiery, ale też amerykańskie standardy z polskimi tekstami. Na antenie polskiego radia można było usłyszeć

piosenki w rytmie samby, cha-chy czy rumbly. Popularni byli: Janina Godlewska, Andrzej Bogucki, Mieczysław Fogg, Chór Czejańda, Chór Eryana. Coraz większą popularność zdobywał jazz². Działały prywatne firmy fonograficzne i wydawnictwa³. Władze Polski Ludowej stosunkowo szybko doceniły rolę kultury, w tym także muzyki, w procesie kształtowania społeczeństwa socjalistycznego oraz budowania komunizmu⁴.

Zapowiedź zmian w polityce kulturalnej Polski powojennej dały przemówienia Władysława Gomułki z 9 czerwca 1946 roku oraz Bolesława Bieruta z 16 listopada 1947 roku. W tym pierwszym określony został model polityki historycznej i zarazem oświatowo-kulturalnej, a także zadanie dla twórców: *Dajcie nam*

¹ O okresie 1945–1948 zob. m.in.: K. Kersten, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Poznań 1990; J. Wrona, *System partyjny w Polsce 1944–1950. Miejsce – funkcje – relacje partii politycznych w warunkach budowy i utrwalania systemu totalitarnego*, Lublin 1997; C. Osękowski, *Referendum 30 czerwca 1946 roku w Polsce*, Warszawa 2000; *idem*, *Wybory do Sejmu z 19 stycznia 1947 roku w Polsce*, Poznań 2000; L. Kamiński, *Polacy wobec nowej rzeczywistości 1944–1948. Formy pozainstytucjonalnego, żywiołowego oporu społecznego*, Toruń 2000.

² M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara*, Warszawa 2006, s. 8–27.

³ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, t. 2, przedm. J. Eisler, Warszawa 2010, s. 205–227; K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017, s. 215–235.

⁴ Zob. B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Warszawa 1985, s. 113–116; *taż*, *Działalność PZPR w środowiskach twórczych w latach 1948–1959*, Warszawa 1979, s. 103–106.

*pieśni... Dajcie nam poezję*⁵. W drugim Bierut podkreślił, że *państwo ludowe jest zainteresowane w twórczości ideowej, komunikatywnej, pomagającej wychować społeczeństwo socjalistyczne*⁶. W okresie tym miały miejsce wydarzenia fundamentalne dla sztuki. W 1949 roku odbyły się zjazdy poszczególnych środowisk twórczych: literatów w Szczecinie, kompozytorów w Łagowie Lubuskim, plastyków w Katowicach. Przyjęto na nich realizm socjalistyczny jako obowiązujący styl. Artystom narzucano listę tematów oraz formę. Sztuka podporządkowana partii miała pełnić funkcję wychowawczą, miała głosić nową wiarę – wiarę w socjalizm, przedstawiać osiągnięcia nowego ustroju, propagować określone postawy⁷.

Władze komunistyczne dążyły do wyeliminowania przejawów kosmopolityzmu w muzyce. Socrealistyczna muzyka miała czerpać z tradycji ludowej. Na zjeździe kompozytorów polskich w Łagowie Lubuskim w 1949 roku przed muzyką polską postawiono następujące zadania: jej unarodowienia w oparciu o jej postępowy nurt realistyczny oraz twórczość chłopską i robotniczą, upolitycznienia sztuki muzycznej przez związanie jej z przemianami społeczno-gospodarczymi w Polsce i włączenie jej jako jednego z ogniw do walki o nowe postępowe oblicze świata, ścisłego powiązania muzyki z masami przez objęcie opieki nad ruchem świetlicowym i twórczością amatorską⁸. Wkrótce podobne zadania wyznaczono piosence.

PIEŚNI MASOWE

W okresie socrealizmu system centralnego planowania objął również kulturę, czego przy-

kład widzimy w planie pracy Wydziału Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiSz) na 1951 rok. Przewidywał on zorganizowanie między innymi kilku konferencji poświęconych muzyce rozrywkowej i tanecznej, gdyż *wobec wyeliminowania utworów o charakterze szlagierowo-mieszkańskim odpowiadającym dawnym gustom burżuazyjnym – zagadnienie muzyki rozrywkowej i tanecznej nowego typu stało się sprawą palącą*⁹. Wyeliminowane utwory to: standardy amerykańskie, przedwojenne szlagiery, przedwojenne tanga, a przede wszystkim jazz. Utwory te, które cechowały *przestarzałe, często szkodliwe teksty, hałaśliwa muzyka jazzowo-amerykańska*¹⁰, miały zastąpić nowe, napisane według wytycznych ustalonych w gronie muzyków i literatów. Pieśni masowe, bo o nich mowa, miały realizować zadania ideologiczne i edukacyjne, współtworzyć nowego człowieka i nowe społeczeństwo¹¹. I takie też były piosenki, takie jak: *Czerwony autobus, Budujemy nowy dom, Na prawo most, na lewo most, M.D.M., Miliony rąk, To idzie młodość, Ukochany kraj, Piosenka o Nowej Hucie*. Ewa Rżanna-Szczepaniak wyodrębniła kilka odmian pieśni masowej, jakie pojawiły się w latach 1947–1955. Początkowo kompozytorzy czerpali z melodyki i rytmiki pieśni radzieckich, następnie wprowadzony rytm marszowy, kolejno powstawały pieśni o charakterze lirycznym i ludowym¹².

W okresie 1950–1951 popularna była twórczość kantatowa. Kantaty były pisane dla sze-rokich mas i miały kształtować świadomość społeczeństwa. Podejmowano w nich tematykę związaną z odbudową Polski ze zniszczeń wojennych, gloryfikowano Józefa Stalina,

⁵ Cyt. za: W. Kaczocho, *Polityka kulturalna PPR-PZPR. Zarys problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942–1977*, Warszawa 1981, s. 61.

⁶ W. Sokorski, *Refleksje o kulturze. Literatura i sztuka trzydziestopięciolecia*, Warszawa 1980, s. 41.

⁷ B. Osińska, *Sztuka i czas. XX wiek*, Warszawa 2005, s. 141.

⁸ B. Fijałkowska, *Działalność PZPR...*, s. 105–106.

⁹ Archiwum Akt Nowych (AAN), Ministerstwo Kultury i Sztuki (MKiSz), sygn. 726, Wydział Muzyki Departament Twórczości Artystycznej, plan pracy na rok 1951, k. 7.

¹⁰ AAN, MKiSz, sygn. 726, Plan pracy Wydziału Muzyki na I kwartał 1951 r., k. 11.

¹¹ D. Michalski, dz. cyt., s. 469–487; *idem*, *Komu piosenkę?*, Warszawa 1990, s. 74–77; *idem*, *To była bardzo dobra telewizja*, cz. 1: *Misja emisji*, Kraków 2012, s. 26.

¹² E. Rżanna-Szczepaniak, *Polityka kulturalna a rozwój kultury muzycznej w Polsce w latach 1944–1956*, Poznań 2009, s. 120.

głoszono ideę pokoju. *Kantata na pochwałę pracy* Bolesława Woytowicza, *Hejże młoty do roboty* Jerzego Młodziejowskiego, *Warszawski murarz* Kazimierza Serockiego, *Kantata pokoju* Stanisława Skrowaczewskiego, *Strofy o Stalinie* Wacława Lachmana, *Karta serc* Tadeusza Szeli-gowskiego i inne zdaniem Rzanny-Szczepaniak zostały wprowadzone do praktyki muzycznej w sposób sztuczny, uwarunkowany względami politycznymi¹³.

W 1953 roku w Wydziale Kultury Komitetu Centralnego (KC) PZPR stwierdzono brak pieśni masowych adresowanych do młodzieży: *Tematyka utworów wydanych drukiem w ostatnim roku nie dotrzymała kroku życiu i aktualnym potrzebom młodzieży. Dowodem tego jest brak na rynku księgarskim choćby jednego utworu o zaciągu pionierskim*¹⁴. Przyczynami tego były: zlikwidowanie działalności Zarządu Głównego Związku Młodzieży Polskiej „na odcinku pieśni”, słabe zaangażowanie Związku Kompozytorów Polskich (ZKP), który nie docenia muzyki popularnej, brak zainteresowania kompozytorów tworzeniem piosenek. Ponadto stworzona przy ZKP Sekcja Pieśni Masowej nie przejawiała żadnej działalności, chociaż zdaniem partii mogła być platformą porozumienia między kompozytorami a instytucjami zainteresowanymi pieśnią masową. Brak tego rodzaju pieśni, służącej socjalistycznemu wychowaniu młodzieży, to tylko jeden problem. Drugim było popularyzowanie niewłaściwej muzyki tanecznej na zabawach z orkiestrą czy świetlicowych potańcówkach, muzyki, która *wystawia młodzież pod ostrzał obcej i wrogiej ideologii, paczy gust i muzyczny smak młodzieży*¹⁵. Były to utwory zagraniczne

oraz przedwojenne szlagiery. Popularyzowanie muzyki tanecznej będącej *kontynuacją międzywojennej szmiry*¹⁶ odbywało się poza kontrolą instytucji państwowych, teksty i nuty powielane były za pomocą światłokopii, rozchodziły się w setkach egzemplarzy i były wykonywane na przeróżnych imprezach tanecznych. Znowo winnym tej sytuacji został ZKP, bowiem kompozytorzy nie mieli kontaktu z odbiorcami muzyki tanecznej i w związku z tym nie rozumeli bądź nie doceniali ich potrzeb. Kluczową sprawą było słabe oddziaływanie PZPR na kompozytorów – *odsetek kompozytorów – członków PZPR jest znikomy, a ci, którzy są członkami PZPR, nie są wykorzystywani według ich sił i możliwości*¹⁷. W konkluzji czytamy, że powodem sporządzenia tej notatki było przyspieszenie przejścia od prywatnych konkretnych działań w kierunku poprawy istniejącego stanu, *de facto* do zmiany zgodnie z wytycznymi partii. Można to odczytać jako projekt konkretnych i zinstytucjonalizowanych działań, które miały nastąpić w sferze piosenki.

KONKURSY NA PIOSENKĘ

Władze PRL oprócz nadzorowania muzyki rozrywkowej podejmowały działania inspirowane twórców i wykonawców do muzycznej aprobaty systemu komunistycznego. Były to konkursy na piosenkę ogłaszane z okazji świąt państwowych, kolejnych rocznic powstania Polski Ludowej, czy też poświęcone organizacjom takim jak Związek Młodzieży Polskiej (ZMP)¹⁸. W marcu 1948 roku Polskie Radio i MKiSz ogłosiły pierwszy konkurs na pieśń masową, na który wpłynęło 408 utworów. Po-

dobny konkurs ogłoszony w 1950 roku przyniósł aż 1390 kompozycji¹⁹.

Uchwalenie konstytucji PRL w 1952 roku obudowane było szeregiem imprez kulturalnych. W dziedzinie muzyki były to koncert pt. „150 lat pieśni rewolucyjnej” oraz konkurs na pieśń bądź utwór muzyczny związane z tematyką konstytucyjną²⁰. W planach były też masowe imprezy artystyczne z udziałem amatorskich zespołów²¹. Wśród wielu działań podjętych w 1952 roku przez Departament Polityki Kulturalnej Wydział Twórczości Muzycznej i Kontroli Repertuaru MKiSz były konkursy na piosenkę na temat dziesięciolecia powstania PPR oraz Konstytucji PRL, a także inspirowanie utworów muzycznych z okazji sześćdziesiątych urodzin Bolesława Bieruta²².

W 1952 roku „Express Wieczorny” z MKiSz ogłosiły konkurs pt. „Sami komponujemy piosenki”. O randze tego przedsięwzięcia świadczy skład jury: Jan Brzechwa, Jadwiga Dąbrowska, Stefan Durmaj, Halina Grubert, Witold Jarmul, Jarosław Karczewski, Maria Kępińska, Jerzy Kolański, Jan Maklakiewicz, Marian Niewiadomski, Kazimierz Rudzki, Aleksander Rymkiewicz, Henryk Swolkień, Witold Wroński, Eugeniusz Wyszkowski, Zbigniew Zambrzycki, Stefan Henel, Krystyna Kolińska. Celem konkursu było spopularyzowanie piosenki oraz udostępnienie społeczeństwu możliwości wzięcia udziału w tworzeniu *piosenki aktualnej, której brak się odczuwa*²³. Prace zgłoszone do konkursu dzielono na cztery kategorie: dział literacki – wyłącznie opra-

cowania słowne, dział muzyczny – wyłącznie melodia, dział literacko-muzyczny – słowa i melodia, dział pieśni regionalnej – niepublikowane dotąd pieśni regionalne lub *współczesne o tematyce postępowej*²⁴. Każdy uczestnik mógł zgłosić nieograniczoną liczbę utworów. Każda praca winna być opatrzona godłem, a dane autora powinny znaleźć się w drugiej kopercie z tym samym godłem. Najlepsze prace miały być kupione przez MKiSz. Poza tym ufundowano szereg nagród: radioodbiornik od Centralnej Rady Związków Zawodowych (CRZZ) za najlepszą pieśń masową o tematyce produkcyjnej, 1500 zł od ZMP za najlepszą piosenką rozrywkową *wyrażającą radość naszej młodzieży, której państwo ludowe dało prawo do nauki, pracy i kulturalnego wyczynu*, 1000 zł od Związku Samopomocy Chłopskiej (ZSch) za najbardziej wartościową starą pieśń regionalną bądź *buntowniczą, chłopską lub ludową pieśń współczesną o tematyce postępowej*, 2000 zł, 1500 zł i 1000 zł od ARTOS-u za piosenkę estradową popularyzującą zagadnienia związane z realizacją trzeciego roku planu sześćdziesięcioletniego lub *o treści wyrażającej wspólną drogę miast i wsi przy budowie podstaw socjalizmu*, 500 zł od Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych za pieśń masową o łączności miasta ze wsią²⁵. Na konkurs wpłynęły 1494 prace²⁶. Utwory przeszły przez gęste sito jury. Sekcja literacka wybrała do dalszego etapu następujące utwory: *Dla murarzy, Raz dziewczyna, Kamieniczka na Kannonii, Burak, O MDM, Piosenka o pociągu, Piosenka, Nokturn warszawski, Kujawiak kolonijny, Piosenka dziewczęca, Marsz przedszkolaków,*

¹³ Tamże, s. 122.

¹⁴ AAN, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237/XVIII-89, Notatka o pieśni masowej i muzyce popularnej – instrumentach socjalistycznego wychowania młodzieży z dn. 2 VII 1953 r., k. 86.

¹⁵ Tamże, k. 87.

¹⁶ Tamże, k. 88.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. J. Król, *Rola pieśni masowej w ZMP (1946–1957)*, w: *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Konteksty*, red. D. Skotarczak, K. Bittner, Poznań 2016, s. 297–306.

¹⁹ E. Rżanna-Szczepaniak, dz. cyt., s. 82.

²⁰ AAN, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237/XVIII-86, Plan pracy związków twórczych w ramach akcji konstytucyjnej z dn. 27 II 1952 r., k. 10.

²¹ AAN, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237/XVIII-86, Notatka dot. imprezy artystycznej na cześć konstytucji z dn. 27 II 1952 r., oprac. St. Cieślakowska, k. 12.

²² AAN, MKiSz, sygn. 26, Sprawozdanie z wykonania planu pracy na I kwartał 1952 r., z dn. 5 IV 1952 r., k. 4.

²³ AAN, MKiSz, sygn. 29, Pismo red. „Expressu Wieczornego” do MKiSz Stefana Dybowskiego z dn. 8 IV 1952 r., k. 2.

²⁴ AAN, MKiSz, sygn. 29, Regulamin konkursu Sami komponujemy piosenki, k. 3.

²⁵ Tamże, k. 3–4.

²⁶ AAN, MKiSz, sygn. 29, Protokół z pierwszego posiedzenia komisji kwalifikacyjnej jury konkursu „Sami komponujemy piosenki” odbytego dn. 11 IV 1952 r., k. 5.

Kołysanka, Piosenka, Piosenka drukarska, Rosną zboża, Młotek stuka, Nowinki, Najmłodszej, Szczecińską wiosną, Naprzód chłopcy, dziewczęta, Rozpaliły się wiśnie, Chcę pójść, Bogacz Otręba, Dziwna piosenka, Syrena, List z wczasów, Piosenka o Jasiach, Murarz, Hej w Warszawie, Oj diri diri, Stara pieśń, Gąski, O lepszych czasach, Hej konisie, A wyjrzyjcie, Piosenka o Jasiu, Mazurek, Kujawiak, Matusz woła, Wesele, Oj zaszło, Wiosna, Zaszło słońce, Tańcowała Jagusia, Kazała mi matusz, Pani młoda, Żniwny mazur²⁷. Sekcja muzyczna wytypowała utwory: *Pieśń robotników polskich, Dziwna piosenka, Wiosenny walc, Dzieweczka z MDM, Wesoła para, Sztandar pracy, Spotkamy się na MDM, Bo to jest nasza wspólna sprawa, Szczecin to miasto czarów, Zwycięski lud, Zabawa w świetlicy, Dobre sny, Janek rekordzista, Piosenka optymistyczna, Polka expressówka, SKM, Kołysanka, Nadodrzański kujawiak, Górą przodowniczkę, Śląski walczyk, Oj diri diri, Daleko, Wrocław – strażnik Śląskich Ziem, Bo murarze z murar kami, Wymarsz do pracy, A w naszym MDM, Traktor, W lutym – zima, Piosenki dziecięce, Melodia, To my warszawscy murarze, Chłopska pieśń robotnicza, Sądeckie tańce ludowe, Chłopskie pieśni buntownicze, Hej, panowie, panowie, Pieśni stare góralskie*²⁸. Ostateczne posiedzenie jury odbyło się 23 maja 1952 roku. Pierwszą nagrodę ARTOS-u otrzymał *Nokturn warszawski*, drugą – *Kamieniczka na Kanonii* i *Nasza piosenka*, trzecią – *Tańcowała Jagusia*; dwie nagrody ZSch po 350 zł – zbiór pieśni regionalnych śląskich i zbiór pieśni góralskich, dwie nagrody po 150 zł dla pieśni pańszczyźnianych *Słońce zaszło* i *O lepszych czasach*; nagrody ZMP: *Młotek stuka*, *Naprzód chłopcy*, *dziewczęta*, *Żniwny mazur*; nagrodę Polskiego Zjednoczenia Śpiewaczego i Instrumentalnego

– *Nowinki*; nagrodę CRZZ – *Piosenka dziewczęca*²⁹. Pozycje rekomendowane do zakupu przez MKiSz to: *Stara pieśń weselna, Piosenka woźnicy, U lnu czy u konopi, Matusz moja, córka moja, Wiosna, Kazała mi matusz, Jedź na kolonie, List z wczasów, Raz dziewczyna, Burak, Piosenka o MDM, Polka komunikacyjna, Piosenka o pociągu, Kolonijny kujawiak, Marsz przedszkolaków, Kołysanka zwycięska, Piosenka drukarska, Rosną w zbożu, Pieśń poznańskiej, Rozpaliły się wiśnie, Wymarsz do pracy, Pieśń robotników, Wiosenny walc, Spotkamy się na MDM, Traktor, Sztandar pokoju, A w naszym MDM, W lutym zima, Melodie z 1905, Bo to jest nasza, Chłopska pieśń, Wrocław – strażnik Śląskich Ziem*³⁰.

Oprócz konkursów na nowe utwory organizowane były też zawody dla najlepszego wykonawcy pieśni masowych. W 1951 roku Zarząd Główny ZMP ogłosił taki konkurs dla młodzieżowych zespołów. Uczestnicy mieli do wykonania pieśni: *Zetempowiec, Pochód przyjaźni* i *Niech dźwięczy śpiew. W rytmie pieśni młodzieżowych zamianifestuje ona swą wolę i jedność, swój wysiłek o lepsze wyniki pracy w walce o pokój i Plan 6-letni* – odnotowano w informacji o konkursie³¹. Konkursy takie jak ten miały przyczynić się do rozśpiewania społeczeństwa, ale biorąc pod uwagę repertuar, były sposobem propagowania ideologii.

Muzyczną legitymizacją partii były koncerty i płyty wydane z okazji zjazdów PZPR. Z okazji II Zjazdu partii Komisja Zamówień Kompozytorskich zamówiła następujące pieśni: *Radości hymnem, My młodzi, Dla obrony dzieci, Dla was są strofy moje, Do Partii, Pieśń o urodzaju, Nowy czas, Po zielonym moście, Sztandary*

*II Zjazdu PZPR, Cześć Partii, Dwie wioski, My pól i fabryk gospodarze, Na Drugi Zjazd, Pod przewodem Naszej Partii, Nowy czas, Droga Naszej Partii, Pieśń młodości, Pieśń powitalna, Nasza Partia, Wiecznie niech służy ojczyźnie, Marsz młodych, Pieśń żołnierska, Lata się nie liczą, W stolicy i w powiecie, Ukochany kraj, Razem idziemy, Od Elbląga do Szczecina, Pod sztandarami Partii*³².

MUZYKA TANECZNA

W latach 50. popularna była muzyka taneczna wykonywana na żywo przez orkiestry, będąca alternatywą do propagandowych pieśni masowych. W dniu 30 stycznia 1951 roku w MKiSz odbyła się konferencja w sprawie muzyki tanecznej z udziałem przedstawicieli radia, ZKP, Związku Literatów Polskich i „Sztandaru Młodych”. Podzielili oni ten styl muzyki na dwa rodzaje: muzykę, w której przeważa *pierwiastek melodyczny*, oraz taką, w której ten pierwiastek zanika, a przeważa rytm będący *wynikiem eksperymentowania na melodyce murzyńskiej, co w konsekwencji dało jej zwyrodnienie*; w przypadku tej pierwszej nie widzieli oni potrzeby jej pozbycia się, w drugim postulowali stanowczo wyeliminowanie³³. W ocenie uczestników konferencji foxtrot posiadał najwięcej cech, by stać się tańcem demokratycznym: nie wymagał miejsca ani specjalnych umiejętności, melodia w foxtrocie powinna być *nieskomplikowana i przyjemna*; w kolei tango powinno zachować formę tańca ludowego w przeciwieństwie do tzw. tanga polskiego z okresu międzywojennego, cechującego się *ckliwością i sentymentalizmem*³⁴. Były to tanga takie jak: *Wanda, Nie dziś, to jutro, Tango milonga, Tango andrusowskie, Czy pamiętasz tę noc w Za-*

kopanem, Chryzantemy złociste, skomponowane między innymi przez Zygmunta Wiehlera i Jerzego Petersburskiego, z tekstami Andrzeja Własta, Juliana Tuwima, Mariana Hemara i Jerzego Jurandota. Ostatecznie uznano, że walc, walc angielski, slow-fox, foxtrot, polka i tango mogą być popularyzowane, bo nie została naruszona ich wartość melodyczna. Co ciekawe, owe przedwojenne tanga nadano przez megafony w październiku 1956 roku na Placu Defilad w Warszawie przed przemówieniem Władysława Gomułki³⁵. Maksymalna melodyjność i prosta forma miały być ideałem w muzyce tanecznej, dlatego też eliminowano elementy rytmiczne, wszelkiego rodzaju ekstrawagancje kojarzące się z formalizmem. O ile narzucono, by zasadniczo muzyka miała charakter polski, o tyle w przypadku muzyki tanecznej uznano, że przystosowanie polskich motywów ludowych do form obcych, jak foxtrot, jest niewskazane i mogłoby doprowadzić do ich zwulgaryzowania. W kwestii tekstów utworów dyskutanci uznali, że *złe teksty wyrządzają jeszcze więcej szkody aniżeli nieodpowiednia muzyka. Należy z nich wyeliminować obcość ideologiczną i polityczną, pornografię, klerykalizm, dewotyzm, trywialność, wulgarność, beznadziejność, pesymizm, dwuznaczność, sztuczny egzotyzm, pseudo-ludowość, ckliwość, sentymentalizm. Nie należy poruszać w tekście do muzyki tanecznej i rozrywkowej poważnych problemów politycznych*³⁶. Pod określeniem „sztuczny egzotyzm” kryły się bardzo modne wówczas rytmy latynoamerykańskie. Utwory w rytmie rumbi, samby, cha-chy, mamby, wykonywane przez Nataszę Zylską, Janusza Gniatkowskiego, Martę Mirską, zepchnęły w cień pieśni masowe. Ponadto pokazywały inny, obcy świat, niedostępny wówczas dla

²⁷ AAN, MKiSz, sygn. 29, Protokół z posiedzenia sekcji literackiej jury konkursu „Sami komponujemy piosenki” odbytego dn. 16 V 1952 r. w lokalu ZKP, k. 12–13.

²⁸ AAN, MKiSz, sygn. 29, Protokół z posiedzenia sekcji muzycznej jury konkursu „Sami komponujemy piosenki” odbytego dn. 16 V 1952 r. w lokalu ZKP, k. 14–16.

²⁹ AAN, MKiSz, sygn. 29, Protokół z ostatecznego posiedzenia jury konkursu „Sami komponujemy piosenki” odbytego dn. 23 V 1952 r. w lokalu ZKP, k. 18–19.

³⁰ Tamże, k. 19–20.

³¹ T. Müller, *Konkurs młodzieżowych pieśni masowych*, „Wychowanie Pozaszkolne” 1951, nr 3, s. 37.

³² AAN, MKiSz, sygn. 3237, Pieśni zamówione przez Komisję Zamówień Kompozytorskich z okazji II Zjazdu Partii, b.d., b.p., s. 30.

³³ AAN, MKiSz, sygn. 725, Protokół z konferencji w sprawie zagadnień dotyczących muzyki tanecznej, odbytej w MKiSz (Departament Twórczości Artystycznej) w dn. 30 I 1951 r., k. 1.

³⁴ Tamże, k. 1.

³⁵ W. Panek, *Czarownice nad Opolem*, Warszawa 1986, s. 77.

³⁶ AAN, MKiSz, sygn. 725, Protokół z konferencji w sprawie zagadnień dotyczących muzyki tanecznej, odbytej w MKiSz (Departament Twórczości Artystycznej) w dn. 30 I 1951 r., k. 2.

Polaków³⁷. Taki przejaw kosmopolityzmu nie mieścił się w ramach socjalistycznej kultury masowej. Zgodnie z tymi kryteriami należało takie utwory eliminować. Jaki zatem powinien być tekst zwykłej piosenki? Otóż winny cechować go: *pogoda, dowcip, żartobliwość, atmosfera czystości moralnej i entuzjazm w budowie nowego, lepszego ustroju społecznego*³⁸. Takie były piosenki: *Jabluszek pełne snów, Kaczuśka i mak, W maleńkiej kawiarence, Ty i moja gitara* Mieczysława Wojnickiego, *Wesoły pociąg* Marty Mirskiej, *Żabka i miś, Woziwoda* Jerzego Michotka, *Cicha woda* Zbigniewa Kurtycza.

W dniu 27 lutego 1951 roku odbyła się w MKiSz druga konferencja w sprawie muzyki tanecznej, której celem było podjęcie decyzji, czy muzyka jazzowa winna być kontynuowana. Dla uczestników narady oczywiste było odcięcie się od jazzu amerykańskiego ze względu na jego *deformację i degenerację*, lecz uznano, że pewne formy jazzu mogły być uprawiane ze względu na niemożność izolacji od światowych trendów muzycznych, przez wzgląd na to, iż *życie narzuca kontynuowanie tych form*³⁹. Punktem odniesienia była sytuacja w Związku Radzieckim. W referacie poświęconym muzyce tanecznej w Czechosłowacji i Związku Radzieckim prezes ZKP Witold Rudziński stwierdził, że próby stworzenia nowych tańców nie dały pozytywnego wyniku, nadal tańczono tanga, foxtroty, walce, polki. Nawiązując do wypowiedzi kompozytora radzieckiego, iż *łatwiej jest pewne rzeczy zakazać, aniżeli stworzyć coś nowego*, skonstatował, że problemu muzyki tanecznej nie rozwiąże się

*systemem gabinetowym. Saxofon sam przez się nie jest grzechem. Należy przede wszystkim zwrócić uwagę na ideową treść muzyki, a wraz ze zmianą jej treści przyjdzie z czasem i zmiana formy*⁴⁰. Wobec braku alternatywy dla tańców obcych uczestnicy konferencji zaproponowali wprowadzenie kontroli programów zabaw publicznych, reprezentacyjnych orkiestr tanecznych i orkiestr lokalowych, a także wydawanie zeszytów, w których naprzemiennie byłyby drukowane tańce obce i polskie ludowe, tworząc w ten sposób program wieczorku tanecznego. Miało to pośrednio wpływać na zabawy prywatne.

Kolejna narada w sprawie muzyki rozrywkowej i tanecznej odbyła się 22 maja 1954 roku w Warszawie, dowodząc, że dotychczasowe obostrzenia administracyjne nie były aż tak efektywne. Celem uczestników narady było doprowadzenie do przełomu w środowisku kompozytorów, a w rezultacie zachęcenie ich do komponowania piosenek. Niewielu z nich zajmowało się bowiem tym gatunkiem, byli to: Władysław Szpilman, Jerzy Harald, Waldemar Valdi tj. Waldemar Maciszewski, Marek Sart, Czesław Żak, Tadeusz Kwieciński. Niektórzy kompozytorzy ukrywali się pod pseudonimem, jak Witold Lutosławski, który jako Derwid skomponował ponad 30 piosenek⁴¹. Wobec tego piosenki pisali *różni maluczcy talentem, a za to wielcy tupetem i płodzą utwory urągające wszelkiemu smakowi i psujące słuch*⁴². Maria Podolska na łamach „Trybuny Robotniczej” obok braku dobrych autorów piosenek wskazała też inne negatywne zjawiska w muzyce

³⁷ Zob. K. Bittner, *Obcokrajowiec w tekstach polskich piosenek z lat 1945–1989*, w: *Polacy wobec wielości kultur. Wczoraj, dziś, jutro*, red. G. Pełczyński, K. Święcicki, Gniezno 2009, s. 7–14.

³⁸ AAN, MKiSz, sygn. 725, Protokół z konferencji w sprawie zagadnień dotyczących muzyki tanecznej, odbytej w MKiSz (Departament Twórczości Artystycznej) w dn. 30 I 1951 r., k. 2.

³⁹ AAN, MKiSz, sygn. 725, Protokół z II konferencji poświęconej zagadnieniom muzyki tanecznej, odbytej w MKiSz (Departament Twórczości Artystycznej) w dn. 27 II 1951 r., k. 3.

⁴⁰ Tamże, k. 3.

⁴¹ Zob. M. Sulek, *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Kraków 2010; A. Thomas, *The Hidden Composer. Witold Lutosławski and Polish Radio*, w: *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, red. J. Astriab, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 1999, s. 211–220; D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski*, t. 1: *Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 248–257.

⁴² M. Podolska, *Czyżby naprawdę... wstydlitwa?*, „Trybuna Robotnicza” 1954, nr 293 z 10 XII.

rozrywkowej, Pio pierwsze niedobór dobrych orkiestr tanecznych. Kilka orkiestr radiowych – Jana Cajmera, Stefana Rachonia, Arnolda Rezlera i Jerzego Haralda – to zbyt mało, by zaspokoić potrzeby słuchaczy. Po drugie, kilkuletnie opóźnienie w wydawaniu płyt. Na rynek trafiały płyty z piosenkami znanymi i wykonywanymi od kilku lat, podczas gdy artyści mieli już w swym repertuarze nowe utwory.

MUZYKA W RADIU

Przedsiębiorstwo Państwowe Polskie Radio powołano dekretem Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego w listopadzie 1944 roku. W 1949 roku uruchomiono drugi program; tworzono też lokalne rozgłośnie. Treści polityczne obecne były niemal we wszystkich audycjach. Znakiem rozpoznawczym radia w okresie stalinizmu była *Fala* 49⁴³. W drugiej połowie lat 40. popularną audycją muzyczną były *Melodie świata*, w której na żywo melodie te wykonywała orkiestra Jerzego Haralda. Po 1950 roku zmieniono tytuł na mniej kosmopolityczny – *Melodie taneczne*, a repertuar ograniczono do piosenek i utworów z krajów demokracji ludowej. Audycja przetrwała do 1953 roku. Od 1950 roku emitowano *Muzykę i aktualności*, która przyciągała słuchaczy muzyką, od 1955 roku jazzową. Według socjologa Marcina Czerwińskiego muzyka w radiu była przynętą dla programów perswazyjnych⁴⁴. W 1954 roku audycje muzyczne zajmowały 55,6% czasu antenowego, audycje informacyjno-polityczne 21,2%, a pozostały czas zajmowały audycje światopoglądowe (literackie, szkolne, dziecięce)⁴⁵. Ramówka na rok 1957, przygotowana przez Komitet do spraw Radiofonii, zakładała znaczną przewagę

muzyki nad słowem w programie pierwszym i zdecydowaną w drugim. Proporcje te wyglądały następująco: w programie pierwszym audycje informacyjno-publicystyczne stanowiły 22,7%, muzyczne 52%, w programie drugim 21,4% i 54,6%⁴⁶. W 1959 roku programy muzyczne zajmowały 46–48% czasu antenowego⁴⁷, co wynikało między innymi z wydłużenia czasu nadawania dzienników i ze zwiększenia liczby reportaży nadawanych w radiu.

W latach 50. o kształcie audycji radiowych decydowano na naradach i konferencjach programowych, a dziennikarze realizowali tylko wytyczne na nich ustalone. W 1951 roku program radiowy, oprócz ekspozowania haseł walki o pokój i realizacji planu sześcioletniego, miał *walczyć z amerykańską propagandą i stylem życia* poprzez zwiększenie liczby audycji muzycznych i słowno-muzycznych⁴⁸. Nakazywano wprowadzić *nowy typ rozrywki, zwalczać przerafinowane formy*, popularyzować pieśni masowe. W drugiej połowie 1951 roku Komitet do spraw Radiofonii w ocenie swojej działalności, złożonej przed Wydziałem Prasy i Wydawnictw KC PZPR, chwalił się *całkowitym wyrugowaniem amerykańskiej szmiry* w programach artystycznych⁴⁹. Rzeczywiście z anteny zniknęły amerykańskie standardy i piosenki w rytmach latynoamerykańskich.

W 1953 roku w „Przeglądzie Radiowym”, wydawnictwie Komitetu do spraw Radiofonii „Polskie Radio”, zamieszczono artykuł w sprawie muzyki tanecznej w radiu. Punktem wyjścia był niedobór tejże muzyki w Polskim Radiu, która wypełniała tylko 1,5% całego

⁴³ R. Habielski, *Polityczna historia mediów w Polsce XX wieku*, Warszawa 2009, s. 219–220.

⁴⁴ M. Czerwiński, *Telewizja, radio, ludzie*, Warszawa 1979, s. 87.

⁴⁵ J. Myśliński, *Mikrofon i polityka. Z dziejów radiofonii polskiej 1944–1960*, Warszawa 1990, s. 182.

⁴⁶ Tamże, s. 319.

⁴⁷ Tamże, s. 305.

⁴⁸ Tamże, s. 160.

⁴⁹ Tamże, s. 171.

programu, podczas gdy w Radio Berlin było to 14%⁵⁰. Bloki z muzyką taneczną, trwające 7, 10 lub 14 minut, służyły wypełnieniu luk w programie, co potwierdzały głosy słuchaczy: *ledwie zdąży skłonić się przed partnerką, już słyszy zapowiedź pogadanki rolniczej*⁵¹. Autorka artykułu proponowała wprowadzenie bloków z muzyką taneczną w dni powszednie w godzinach: 17.30–18.15, 20.40–21.30 i 23.05–24.00 oraz w soboty i niedziele w godzinach: 14.30–15.30, 17.30–19.00 i 20.15–24.00. Nie tylko ilość, ale też jakość muzyki tanecznej była przedmiotem troski Komitetu ds. Radiofonii. *Sięgnięcie do jazzu byłoby sprzeczne z założeniami naszej kultury. [...] Spróbujmy określić, jaka ma być ta nowa muzyka taneczna* – postulowała Maria Czerniakowska⁵². Proponowała wykorzystanie muzyki ludowej, rozpisanie polki czy kujawiaka na instrumenty współczesnej orkiestry tanecznej. W latach 50. radio grało dużo muzyki ludowej w wykonaniu „Mazowsza” i „Śląska”. Z badań przeprowadzonych wśród mieszkańców wsi wynika, że prezentowany w radiu repertuar ludowy w wykonaniu tych zespołów cieszył się dużą popularnością, w przeciwieństwie do koncertów muzyki poważnej⁵³.

Główny zarzut Radiokomiteu wobec programów muzycznych polskiego radia w latach 50. to dominacja nagrań zagranicznych, szczególnie w muzyce rozrywkowej i tanecznej, a w przypadku muzyki klasycznej niska atrakcyjność audycji, w tym częste ich przegadanie i przesycenie specjalistyczną terminologią.

MUZYKA LUDOWA

W okresie socrealizmu wzrosło zainteresowanie sztuką ludową, czego przejawem było powstanie dwóch zespołów ludowych: Pieśni i Tańca „Mazowsze” oraz Pieśni i Tańca „Śląsk”⁵⁴. Komunizm chętnie czerpał z folkloru, a komunistyczni dygnitarze otaczali się roztańczonym i rozśpiewanym zespołem estradowym, legitymizując w ten sposób swoją władzę, budując mit, że lud ich kocha. Taka twórczość ludowa zatraciła swą pierwotną funkcję, a przez to odbierana była jako sztuczny, narzucony twór⁵⁵. W Polsce Ludowej miejsce folkloru autentycznego zajął folklor pokazowy, widowiskowy, określanymi jako folklorizm⁵⁶. Było to przeniesienie dawniej praktykowanych i przekazywanych z pokolenia na pokolenie form i treści folkloru w nową sytuację widowiska dla publiczności estradowej⁵⁷. Najbardziej rozpowszechniony był folklorizm muzyczny⁵⁸. Józef Burszta wyróżnił kilka stopni folklorizmu w muzyce⁵⁹. Jeden z nich to zespoły stylizowane, których programy artystyczne są tylko inspirowane przez treści autentyczne. Są zwykle tak rozbudowane i przetworzone, że tworzą nowe utwory. Jest to stopień najbardziej odległy od autentycznego źródła. Przykładem artystycznej stylizacji „na ludowo” były zawodowe zespoły pieśni i tańca „Mazowsze” i „Śląsk” oraz wzorujące się na nich zespoły półamatorskie i amatorskie.

Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” został założony w 1948 roku

przez Tadeusza Sygietyńskiego, kompozytora i etnografa, który postawił sobie za cel pokazanie społeczeństwu bogactwa polskiej ludowej pieśni i tańca. Na przesłuchanie do nowo powstałego zespołu zgłosiło się kilka tysięcy młodych ludzi, z których wybrano 118 osób, w większości pochodzących ze wsi⁶⁰. Pierwszy występ miał miejsce 6 listopada 1950 roku w Warszawie. Potem zespół koncertował z sukcesami w kraju i za granicą, w 1953 roku odbył trzymiesięczne *tournee* między innymi do Chin i Mongolii, podczas którego wystąpił w Chinach z okazji 1 Maja⁶¹. W latach 50. w zespole występowały Irena Santor i Lidia Korsakówna, przez kilkadziesiąt lat związany był z nim Stanisław Jopek. „Mazowsze” wystąpiło w filmach *Przygoda na Mariensztacie* i *Żona dla Australijczyka*. W 1954 roku wykonało szereg koncertów w ramach akcji wyborczej⁶². W 1954 roku reżyserem ZLPiT „Mazowsze” została Mira Zimińska-Sygietyńska. W jej biografii czytamy, że członkowie zespołu traktowali przynależność do PZPR jako asekurację przed wyrzuceniem z zespołu: *jeżeli ktoś fałszował i czuł, że nie da sobie rady, wstępował do partii*⁶³. Trudno ocenić skalę tego proceduru i jego fluktuację na przestrzeni dekad.

Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Śląsk” powstał w 1953 roku w Stalinogrodzie, czyli Katowicach. Jego dyrektorem i kierownikiem artystycznym był kompozytor Stanisław Hadyna. Zespół reprezentował folklor trzech regionów: Górnego Śląska, Śląska Opolskiego oraz Beskidów Zachodnich. Jednak w latach 70. w jego repertuarze znalazły się utwory i tańce z Małopolski, Wielkopolski i Mazowsza. Wpływ na to mogło mieć przejście steru partii przez Edwarda Gierka i propagandowa eksploatacja Śląska. Zespół „Śląsk” zdobył

wówczas ogólnopolską popularność, dorównując swojemu konkurentowi – zespołowi „Mazowsze”.

Szczególnym przykładem agitacyjno-propagandowej funkcji folkloru były zespoły artystyczne mniejszości narodowych i grup etnicznych. Na podstawie Uchwały Kolegium MKiSz z dnia 13 stycznia 1953 roku zlecono Centralnemu Zarządowi Oper, Filharmonii i Instytucji Muzycznych zajęcie się zespołami narodowościowymi⁶⁴. Na jej podstawie przeprowadzono kontrolę repertuarową i organizacyjną między innymi Cygańskiego Zespołu Pieśni, Muzyki i Tańca „Roma”.

W oparciu o punkt 3 uchwały prezydium rządu z dnia 24 maja 1952 roku o pomocy ludności cygańskiej w zakresie otoczenia opieką jej twórczości artystycznej i muzycznej Prezydium Rady Ministrów zwróciło się w styczniu 1953 roku do wiceministra Jana Wilczka z prośbą o uspołecznienie zespołu „Roma”. Zespół ten powstał w oparciu o istniejący od 1950 roku Krakowski Artystyczny Zespół Cygański. Założycielem i kierownikiem „Romy” był Michał Madziarowicz. Zespół funkcjonował na podstawie licencji udzielanych przez ARTOS. Uspołecznienie zagwarantowałoby wysoki poziom artystyczny, pozwoliłoby też na większą kontrolę kierownictwa i członków zespołu pod względem ideologicznym. Zespół „Roma” miał za zadanie nie tylko promować kulturę romską, ale stanowił formę kontroli kierownictwa zespołu miało zagwarantować *oddziaływanie tego Zespołu na Cyganów nie osiadłych i utworzenie reprezentacyjnego Zespołu Cygańskiego, zachowującego narodowy folklor. Praca z tym Zespołem miałaby*

⁵⁰ M. Czerniakowska, *W sprawie muzyki tanecznej w radio*, „Przegląd Radiowy” 1953, nr 5, s. 17.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 18–19.

⁵³ D. Jarosz, *Wieś a stalinowski model kultury. Próba weryfikacji mitu na podstawie badań archiwalnych*, „Teki Archiwalne” 2000, t. 4(26), s. 27, 30.

⁵⁴ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 247–251; M. Dąbrowski, *Wielka podróż „Mazowsza”*, Poznań 1996.

⁵⁵ I. Massaka, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009, s. 188. Zob. też P. Bayelin, *O folklorze prawdziwym i fałszywym*, w: tegoż, *O muzyce i wokół muzyki. Felietony*, Kraków 1975, s. 81–85.

⁵⁶ J. Burszta, *Wartości kultury ludowej w społeczeństwie socjalistycznym*, „Nowe Drogi” 1976, nr 10, s. 143; tenże, *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa 1974.

⁵⁷ J. Burszta, *Kultura ludowa...*, s. 311–312.

⁵⁸ Stylizacje ludowe popularne były też we wzornictwie przemysłowym. Zob. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.

⁵⁹ J. Burszta, *Wartości kultury ludowej...*, s. 143.

⁶⁰ Mira Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, oprac. M. Sroka, Warszawa 1985, s. 317.

⁶¹ M. Dąbrowski, dz. cyt., s. 53.

⁶² AAN, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237/XVIII-149, Notatka z 17 I 1955 r., oprac. J. Rajewski, k. 7.

⁶³ Mira Zimińska-Sygietyńska..., s. 233.

⁶⁴ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Notatka dla W. Sokorskiego w sprawie Zespołu Pieśni, Muzyki i Tańca „Roma” w Krakowie z dn. 13 IV 1953 r., b.p.

charakter eksperymentalny do wypromowania form walki o narodowe i kulturowe przeobrażenie Cyganów w Polsce Ludowej⁶⁵. W przeprowadzonej w 1953 roku kontroli zespołu stwierdzono: nierówny poziom artystyczny – obok pojedynczych uzdolnionych solistów występowały amatorzy, brak określonej linii repertuarowej, spaczenie folkloru cygańskiego. Włodzimierz Sokorski zalecił wówczas przekształcenie zespołu w zawodowy, przyznanie subwencji i otoczenie opieką⁶⁶. Zatem uzawodowienie „Romy” miało charakter polityczny. Powstał w ten sposób reprezentacyjny zespół, którego członkowie rekrutowani byli z amatorskich zespołów cygańskich. W pracach nad repertuarem zespołu ARTOS, sprawujący nad nim zarząd, proponował nawiązanie współpracy z Jerzym Ficowskim, znawcą folkloru cygańskiego. Zamieszczona w broszurze z programem „Romy” historia zespołu przesycona jest propagandowymi frazesami o wsparciu państwa dla Cyganów. Otóż dowiadujemy się z niej, iż polscy Cyganie uciekli przed niemieckim okupantem do Związku Radzieckiego, gdzie zapoznali się z trybem życia i twórczością tamtejszych Cyganów, którzy od czasów rewolucji prowadzą osiadły tryb życia umożliwiając im należytą opiekę ze strony państwa oraz rozwój wartości kulturalnych, a przede wszystkim ludowej sztuki cygańskiej⁶⁷. Po powrocie do Polski dzięki należytej pomocy ze strony państwa, Cyganie rzucają włóczęgostwo, osiedlają się na roli (PGR), bądz to w ośrodkach przemysłowych (Nowa Huta), włączając się w rytm życia całego społeczeństwa⁶⁸. Niektórzy

z nich postanowili powołać zespół cygański, a dzięki wsparciu władz inicjatywa doszła do skutku. Jak czytamy dalej, w ustroju kapitalistycznym rozwój sztuki cygańskiej połączony był z jej degeneracją polegającą na zacieraniu ludowego charakteru tej sztuki, a nadawaniu jej cech wybitnie kabaretowych. [...] Na skutek właściwego rozwiązania przez państwo sprawy cygańskiej, Cyganie przestają już być „rezerwatem dzikości”, a stają się pełnowartościowymi obywatelami⁶⁹. Ta narracja stawia „Romę” za wzór dla Cyganów, ma być źródłem inspiracji do zarzucenia koczowniczego trybu życia i osiedlenia się tak, jak oczekiwali tego władze Polski Ludowej. W założeniach „Roma” miała przede wszystkim docierać do skupisk ludności cygańskiej, a w repertuarze powinna mieć utwory traktujące o życiu tej ludności. W programie znalazły się więc: scena, w której młodzi Cyganie, widząc opiekę nad nimi Polski Ludowej, zrywają z dotychczasowym trybem próżniaczego, nędznego życia koczowniczego i organizują zespół artystyczny, a starzy, widząc swoje osamotnienie, idą wzorem młodych, piosenka *Skończyliśmy z wędrownym życiem* w wykonaniu Marii Kawczyńskiej, piosenka *Na prawo most, na lewo most* z tekstem w języku romskim i w stylistyce cygańskiej⁷⁰. Z kolei w konferansjerce zalecono zmienić termin „mniejszość cygańska” na „grupa cygańska”⁷¹. Kultura stała się zatem polem do realizacji postulatów społeczno-politycznych, wpisywała się w akcję osiedleńczą⁷². W dyskusji nad dalszym funkcjonowaniem „Romy” padały argumenty nie o walorach artystycznych grupy,

⁶⁵ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Notatka G. Plazy dla W. Sokorskiego w sprawie Cygańskiego Zespołu Pieśni, Muzyki i Tańca „Roma” w Krakowie, 1953 r., b.p., s. 1.

⁶⁶ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Odrębny dopisek min. Sokorskiego na Notatce dla W. Sokorskiego w sprawie Zespołu Pieśni, Muzyki i Tańca „Roma” w Krakowie z dn. 13 IV 1953 r.,

⁶⁷ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Krakowski Artystyczny Zespół Cygański „Roma”, 14 XI 1953 r., b.p., s. 2.

⁶⁸ Tamże, s. 7.

⁶⁹ Tamże

⁷⁰ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Sprawozdanie z podróży służbowej do Krakowa, odbytej w dniach 24–26 lutego 1954 r. w sprawie Krakowskiego Artystycznego Zespołu Cygańskiego „Roma”, oprac. A. Zienc, b.p., s. 2–4.

⁷¹ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Protokół z konferencji dn. 25 II 1954 r. w sprawie organizacyjnego ustawienia zespołu cygańskiego „Roma”, b.p., s. 2.

⁷² O działaniach władz wobec Cyganów zob.: P. Krzyżanowski, *Zatrzymane tabory*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2014, nr 3, s. 37–40; *Dom to klatka*, z E. Dębickim rozmawia M. Semeżyszyn, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2014, nr 3, s. 41–42.

lecz o tym, że zespół robi w terenie robotę polityczną, werbując Cyganów do pracy w Nowej Hucie i w przemyśle. Poprzez ten zespół Cyganie przełamują negatywny stosunek społeczeństwa do nich. Jest to jedyny zespół cygański, który występując w terenie oddziałuje politycznie na innych Cyganów⁷³.

Madziarowicz odszedł z „Romy” w sierpniu 1954 roku, jego miejsce zajęli Teodor Dubecki i Rudolf Karway, zmieniono też nazwę zespołu na Krakowski Artystyczny Zespół Cygański „Cierhan”. Powodem zmian kierownictwa był konflikt między Madziarowiczem a Karwayem, który wpłynął na funkcjonowanie „Cierhana”. Z zespołu bowiem odeszli najlepsi śpiewacy i tancerze, by wraz z Madziarowiczem założyć nowy zespół. Wkrótce odszedł Dubecki i ośmiu członków. W tej sytuacji dalsze funkcjonowanie „Cierhana” stało pod znakiem zapytania. 16 maja 1955 roku w Krakowie odbyło się spotkanie byłych członków zespołu „Roma”. Wkrótce rozpoczęli oni występy. W opinii Wydziału Zespołów Pieśni i Tańca Centralnego Zarządu Instytucji Muzycznych inicjatywa Madziarowicza miała charakter prywatnego przedsięwzięcia, co uniemożliwiało kontrolę nad zespołem. Mimo tych uwag Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie wyraziło zgodę na powstanie „Romy”, powołując się na pozytywny wpływ pierwszej „Romy” na zmianę trybu życia Cyganów w Polsce⁷⁴.

W 1955 roku, wykorzystując konflikt między „Romą” i „Cierhanem”, powstawały kolejne zespoły cygańskie: Feliksa Dytłowa w Krakowie, Wasyla Michajłowa w Lublinie. W 1955 roku Edward Dębicki założył Cygański Zespół Pie-

śni i Tańca „Kham”, którego nazwę po roku zmieniono na Cygański Zespół Pieśni i Tańca „Terno”. Wobec tego Centralny Zarząd Instytucji Muzycznych (CZIM) wnioskował w MKiSz, by w 1956 roku nie udzielać więcej pozwoleń na organizowanie występów zespołom cygańskim, zwołać naradę przedstawicieli klanów cygańskich w sprawie powołania jednego reprezentacyjnego zespołu. CZIM prognozował trudności w realizacji tego pomysłu ze względu na brak solidarności między klanami, jednak postawienie tej sprawy przez wszystkie zainteresowane instancje partyjne, urzędy i instytucje powinno dać po pewnym czasie dobre rezultaty⁷⁵. Decyzję w tej sprawie już 12 grudnia 1955 roku podjął Sokorski, polecając wydanie licencji tylko jednemu zespołowi cygańskiemu – „Cierhanowi”, bez możliwości powoływania nowych grup artystycznych⁷⁶. MKiSz z dniem 1 stycznia 1956 roku nie wydało licencji ani „Romie” ani „Cierhanowi”, podjęło zarazem starania o stworzenie reprezentacyjnego zespołu złożonego z najlepszych członków dotychczasowych grup. Poproszony o zaopiniowanie tego pomysłu Ficowski wyraził sceptycyzm, nie wierzył, by Madziarowicz i Karway podjęli współpracę z nie-Cyganaми⁷⁷. Ficowski zamierzał wraz z Bednarskim stworzyć własny zespół złożony z młodzieży z Gorzowa Wielkopolskiego. W lutym 1956 roku w Krakowie przeprowadzono eliminacje do reprezentacyjnego zespołu cygańskiego, ale zespół taki nigdy nie powstał.

JAZZ

Po II wojnie światowej do klubów i kawiarni powstających w odgruzowywanych miastach powróciły muzyka jazzowa i standardy ame-

⁷³ AAN, MKiSz, sygn. 33, Protokół konferencji z dn. 1 IV 1953 r. w Wydziale Kultury PWRN w Krakowie, b.p., s. 1.

⁷⁴ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Pismo PWRN w Krakowie do MKiSz z dn. 12 X 1955 r., b.p.

⁷⁵ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Notatka służbowa w sprawie Cygańskich Zespołów „Cierhan” i „Roma”, b.d., b.p., s. 2.

⁷⁶ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Dopisek odrębny z 12 XII 1955 r. na notatce służbowej w sprawie Cygańskich Zespołów „Cierhan” i „Roma”, b.p., s. 2.

⁷⁷ AAN, MKiSz, sygn. 3230, Sprawozdanie z rozmowy przeprowadzonej w dn. 12 I 1956 r. z ob. J. Ficowskim w sprawie reorganizacji zespołów cygańskich, b.p.

rykańskie. Sytuację tę zobrazowano w filmie *Skarb* Leonarda Buczkowskiego⁷⁸. W Warszawie w klubie Young Men's Christian Association (YMCA) rozpoczęto organizowanie imprez jam session, na których wykonywano muzykę na żywo i jej słuchano, ale również spotkania, na których słuchano płyt przysyłanych z USA dla członków YMCA. Okres ten nie trwał jednak długo. Pod koniec lat 40. granie i słuchanie jazzu zostało zakazane, zlikwidowano warszawski oddział YMCA, zniszczono płyty znajdujące się w klubie muzycznym „Melomani” w Łodzi, w którym grał zespół o tej samej nazwie. Jazz nazywany był przez propagandę narzędziem imperialistów. *Grając Chopina, czy chcecie, czy nie chcecie – bronicie pokoju. Pragnąłbym, abyście bronili go świadomie. Abyście słuchając muzyki Szostakowicza i Arnolda Schoenberga, bronili pokoju na świecie przed zbrodniarzami wojennymi. Przed imperialistami, którzy chcieliby z nas uczynić mięso armatnie, a z kultury pornografię i jazz* – pisał w „Politechniku” Tadeusz Borowski⁷⁹. Jazz, którego podstawą jest improwizacja, dawał muzykom wolność artystyczną. Inspirował miłośników tego gatunku do swobodnej dyskusji. Jazz przyciągał przede wszystkim studentów i młodych absolwentów kierunków nie tylko artystycznych czy humanistycznych. Zdaniem Dionizego Piątkowskiego katakumbowość jazzu lat 50. wynikała z jego elitarności, z faktu nietolerancji innych środowisk dla tej muzyki wynikającej z jej kottłowania się we własnym elitarnym, „podziemnym” sosie⁸⁰. Nieśląbna popularność jazzu była dla władz wyzwaniem, tak bowiem można odczytać naradę z 22 maja 1954 roku poświęconą muzyce tanecznej i rozrywkowej, na której uznano zapotrzebowanie społeczne na jazz oraz wyrażono

aprobatę na utwory w tej manierze wykonawczej⁸¹. W konsekwencji tego już w 1954 roku zorganizowano pierwsze imprezy jazzowe: w Krakowie Zaduszki Jazzowe, a w kolejnym roku w Warszawie, Łodzi, Krakowie i Stalino-grodzie zorganizowano Turniej Jazzu. W lutym 1956 roku w Warszawie odbył się koncert inauguracyjny Państwowego Zespołu Muzycznego Błękitny Jazz, lecz, jak pisze Dariusz Michalski, było to zespół tyleż jazzowy co rozrywkowy, obok jazzu musiał on uwzględniać rodzime gusty i wymagania⁸². Błękitny Jazz grał muzykę aranżowaną, unikał improwizacji. Prawdziwy przełom w historii jazzu w Polsce nastąpił latem 1956 roku, kiedy to na fali odwilży zorganizowano I Festiwal Jazzowy w Sopocie (6–12 sierpnia). Wzięli w nim udział Krzysztof „Komeda” Trzciniński, Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, Andrzej Kurylewicz i Wanda Warska oraz zespoły z Pragi i Londynu. Nie miał on jednak dobrej prasy – pisano: *Kretyńskie grzywki u chłopców, swetry z dekoltem à la Sophia Loren i wyraz zblazowania na gamoniowatych twarzach. Jeśli odwilż ma być taka, to już chyba lepszy trzydziestodniowy mróz*⁸³. W tym samym roku powstał miesięcznik „Jazz”, a Leopold Tyrmand zaczął prowadzić w radiu audycję *To jest jazz*⁸⁴.

Do połowy lat 50. stylem nieakceptowanym przez władze był swing. Utwory damy polskiego swingu Marii Koterbskiej zostały zdjęte z ramówki Polskiego Radia. *Bo takie amerykańskie śpiewanie nikomu się tutaj nie podoba. [...] My tu nie chcemy żadnego naśladowania. Po co komu to szwingowanie?* – argumentowało MKiSz⁸⁵. Na spotkaniu w ministerstwie zaproponowano jej śpiewanie piosenek radzieckich: *Jeżeli nie zmienicie stylu śpiewania, to wasze*

*piosenki nie będą w radio emitowane. Możecie sobie śpiewać na koncertach, poza Warszawą, ale w radio was nie będzie*⁸⁶. Ten dualizm był immanentną cechą polityki PZPR w sferze muzyki rozrywkowej. W dniu 14 października 1954 roku w Warszawie odbywał się koncert z okazji dziesięciolecia dziennika „Życie Warszawy” z udziałem: Ireny Kwiatkowskiej, Aleksandry Śląskiej, Ludwika Sempolińskiego i Stefana Wiecheckiego „Wiecha”. W ostatniej chwili do obsady dołączyła Koterbska. Był to jej pierwszy występ w stolicy, który przez publiczność został przyjęty z entuzjazmem. *Cała hala skandowała moje nazwisko, więc zaśpiewałam jeszcze „Koniczynkę”. Wszyscy wstali z miejsc, wołając o więcej. Zaśpiewałam „Małego kosa” z gwizdaniem refrenem, co wprawilo publiczność w jakąś nieprawdopodobną ekstazę* – wspomina artystka⁸⁷. Uchylenie ministerialnego zakazu było efektem starań dziennikarza Andrzeja Ibisę Wróblewskiego. Warszawski występ otworzył przed Koterbską drzwi do kariery. Wkrótce powstał teatr-kabaret Waga-bunda, z którym w ciągu kolejnych dziesięciu lat występowała w Polsce i za granicą. Odwilż, coraz mocniej odczuwalna w 1955 roku, umożliwiła zaistnienie swingu w oficjalnym obiegu, czego przejawem był występ Koterbskiej w filmie *Irena do domu*⁸⁸.

PODSUMOWANIE

Pod koniec lat 40. i w pierwszej połowie 50. muzyka była narzędziem służącym do budowy socjalizmu. Zepchnięcie do podziemi jazzu, przy jednoczesnym propagowaniu zaangażowanych ideologicznie pieśni masowych, było celowym działaniem władz, zmierzającym do ukształtowania nowego człowieka, popierają-

cego nowy system społeczno-ekonomiczny, nowe władze. W okresie tym wskazać można trzy nurty w polskiej muzyce rozrywkowej. Z jednej strony to okres jazzu katakumbowego. Z drugiej, czas pieśni masowej. Jednak pomiędzy tymi dwoma biegunami rozwijała się muzyka rozrywkowa grana przez orkiestry taneczne, na przykład Jana Cajmera. Słuchano: Mieczysława Fogga, Marty Mirskiej, Nataszy Zylskiej, Fryderyki Elkany, Janusza Gniatkowskiego, Zbigniewa Kurtycza, Ludmiły Jakubczak, Mieczysława Wojnickiego, Jerzego Michotka. Popularne były piosenki utrzymane w rytmach latynoamerykańskich: *Piosenka ku-bańska, Besame mucho, Amor, Amor, Amor*⁸⁹.

Muzyka okazała się dziedziną, której najtrudniej było narzucić jakiegokolwiek zasady. Ocena sytuacji w tym obszarze z 1955 roku potwierdziła brak zaangażowania kompozytorów w tworzenie piosenek, czego skutkiem był *zalew wulgarnych form muzyki rozrywkowej*⁹⁰. Sektor Muzyki Wydziału Kultury KC PZPR przyrównał sytuację w muzyce rozrywkowej lat 50. do okresu międzywojennego i koncepcji: *wyrafinowana, abstrakcyjna twórczość dla wybranych oraz niewybredna tandeta rozrywkowa dla mas*⁹¹. Przyczyna tego miała tkwić w ZKP, w którym wpływy partyjne były znikome.

Pod koniec 1954 roku pojawiły się pierwsze symptomy zmian w kulturze. Postulaty szerszego rozumienia realizmu czy krytyka warunków życia w Polsce Ludowej zapowiadały zbliżającą się odwilż, której symbolem były w 1955 roku *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka oraz Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie. W tym samym roku odbył

⁷⁸ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 51.

⁷⁹ T. Borowski, *Muzyka w Herzenburgu*, „Politechnik” 1953, nr 6, s. 8.

⁸⁰ D. Piątkowski, *Era jazzu. 70 lat jazzu w Poznaniu*, Poznań 1999, s. 46.

⁸¹ W. Szulc, *Kultura dla mas Polski Ludowej. Wzjęcie ideologów, twórców i publicystów z lat 1944–1956*, Wrocław 2008, s. 95.

⁸² D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014, s. 12.

⁸³ Cyt. za: F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 90.

⁸⁴ W. Kałużyński, *Niebieskie ptaki PRL-u*, Warszawa 2014, s. 96.

⁸⁵ R. Frankl, *Maria Koterbska. Karuzela mojego życia*, Warszawa 2008, s. 72–73.

⁸⁶ Tamże, s. 74.

⁸⁷ Tamże, s. 101.

⁸⁸ D. Skotarczak, *Czego nie ukryła komedia filmowa? Film fabularny jako źródło do badań nad kulturą PRL-u, w: Z problematyki przemian kultury polskiej w XX wieku*, red. D. Skotarczak, Poznań 2000, s. 172.

⁸⁹ Zob. K. Bittner, dz. cyt., s. 7–14.

⁹⁰ AAN, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. 237/XVIII-120, Ocena sytuacji na odcinku twórczości muzycznej, 1955 r., k. 32.

⁹¹ Tamże.

się Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, podczas którego zaprezentowano muzykę z całego świata – od USA przez Paryż i Warszawę po Moskwę⁹². Wobec muzyki wprowadzono zasadę otwarcia i przestano doszukiwać się treści ideologicznych w kompozycjach⁹³. *W gruncie rzeczy na ten dział twórczości machnięto ręką, co mu tylko wyszło na dobre* – stwierdził Sokorski⁹⁴. Piosenka jednak pozostała nadal w kręgu zainteresowań władz, powodowała pewne namietności, lecz piosenka jest dla każdego, a każdy ma prawo „wtykać swoje trzy grosze” – dodał⁹⁵.

Odwilż najbardziej widoczna była w kulturze masowej. Pieśni masowe zniknęły z anteny

Polskiego Radia. Ich miejsce zajął swing w wykonaniu Koterbskiej⁹⁶ oraz nostalgiczne piosenki Sławy Przybylskiej⁹⁷. Chętnie słuchano: Reny Rolskiej, Hanny Rek, Janusza Gniatkowskiego. Odżyła moda na zachodnią muzykę, co w niedługim czasie zaowocowało falą big beatu, a następnie rocka. Pojawiły się też subkultury. Na polskich szarych ulicach już wcześniej pojawili się bikiniarze: *spodnie wąskie, krótkie, wystające spod nich skarpetki w prążki, buty na słoninie, czyli grubej podeszwie. Do tego ręcznie malowany, jedwabny, bardzo kolorowy krawat – najlepiej z widokiem atolu Bikini*⁹⁸. Bikiniarze wyróżniali się nie tylko strojem, ale także stylem bycia, kształtowanym pod wpływem kultury zachodniej⁹⁹.

Karolina Bittner – dr nauk humanistycznych, badaczka kultury masowej w PRL, przede wszystkim muzyki rozrywkowej. Autorka książki: *Piosenka w służbie propagandy. Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu 1968–1989. Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*. Redaktorka pozycji: *W kręgu kultury PRL. Sport, W kręgu kultury PRL. Muzyka. Konteksty, W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style i My głodujemy, my chcemy chleba. Poznański Czerwiec 1956 r. w listach opublikowanych w Biuletynach Biura Listów Komitetu do Spraw Radiofonii Polskie Radio*. Autorka ponad 20 artykułów naukowych i kilkunastu popularnonaukowych.

BIBLIOGRAFIA

- Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki.
Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR.
Bayelin P., *O folklorze prawdziwym i fałszywym*, w: tegoż, *O muzyce i wokół muzyki. Felietony*, Kraków 1975.
Bittner K., *Obcokrajowiec w tekstach polskich piosenek z lat 1945–1989*, w: *Polacy wobec wielości kultur. Wczoraj, dziś, jutro*, red. G. Pelczyński, K. Święcicki, Gniezno 2009.
Bittner K., *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017.
Borowski T., *Muzyka w Herzenburgu*, „Politechnik” 1953, nr 6.
Burszta J., *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa 1974.
Burszta J., *Wartości kultury ludowej w społeczeństwie socjalistycznym*, „Nowe Drogi” 1976, nr 10.
Chlopek M., *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura*, Warszawa 2005.
Czerniakowska M., *W sprawie muzyki tanecznej w radio*, „Przegląd Radiowy” 1953, nr 5.
Czerwiński M., *Telewizja, radio, ludzie*, Warszawa 1979.
Dąbrowski M., *Wielka podróż „Mazowsza”*, Poznań 1996.
Dom to klatka, z E. Dębickim rozmawia M. Semczyszyn, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2014, nr 3.
Fijałkowska B., *Działalność PZPR w środowiskach twórczych w latach 1948–1959*, Warszawa 1979.
Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Warszawa 1985.
Frankl R., *Maria Koterbska. Karuzela mojego życia*, Warszawa 2008.
Gaszyński M., *Fruwa twoja marynara*, Warszawa 2006.
Gwizdałanka D., Meyer K., *Lutosławski*, t. 1: *Droga do dojrzałości*, Kraków 2003.
Habielewski R., *Polityczna historia mediów w Polsce XX wieku*, Warszawa 2009.
Jarosz D., *Wies a stalinowski model kultury. Próba weryfikacji mitu na podstawie badań archiwalnych*, „Teki Archiwalne” 2000, t. 4(26).
Kaczocha W., *Polityka kulturalna PPR-PZPR. Zarys problematyki polityki kulturalnej w okresie 1942–1977*, Warszawa 1981.
Kałużyński W., *Niebieskie ptaki PRL-u*, Warszawa 2014.
Kamiński Ł., *Polacy wobec nowej rzeczywistości 1944–1948. Formy pozainstytucjonalnego, żywiłowego oporu społecznego*, Toruń 2000.
Kersten K., *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Poznań 1990.
Kofin E., *Losy kultury muzycznej*, w: *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997.
Korduba P., *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.
Król J., *Rola pieśni masowej w ZMP (1946–1957)*, w: *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Konteksty*, red. D. Skotarczak, K. Bittner, Poznań 2016.
Krzyżanowski P., *Zatrzymane tabory*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2014, nr 3.
Kuroń J., Żakowski J., *PRL dla początkujących*, Wrocław 1995.
Massaka I., *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009.
Michalski D., *Komu piosenkę?*, Warszawa 1990.
Michalski D., *Piosenka przypomni ci... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, t. 2, przedm. J. Eisler, Warszawa 2010.
Michalski D., *To była bardzo dobra telewizja*, cz. 1: *Misja emisji*, Kraków 2012.
Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014.
Mira Zimińska-Sygietyńska. *Nie żyłam samotnie*, oprac. M. Sroka, Warszawa 1985.
Müller T., *Konkurs młodzieżowych pieśni masowych*, „Wychowanie Pozaszkolne” 1951, nr 3.
Myśliński J., *Mikrofon i polityka. Z dziejów radiofonii polskiej 1944–1960*, Warszawa 1990.
Osękowski C., *Referendum 30 czerwca 1946 roku w Polsce*, Warszawa 2000.
Osękowski C., *Wybory do Sejmu z 19 stycznia 1947 roku w Polsce*, Poznań 2000.
Osińska B., *Sztuka i czas. XX wiek*, Warszawa 2005.
Panek W., *Czarownice nad Opolem*, Warszawa 1986.
Piątkowski D., *Era jazzu. 70 lat jazzu w Poznaniu*, Poznań 1999.
Podolska M., *Czyżby naprawdę... wstydliva?*, „Trybuna Robotnicza” 1954, nr 293 z 10 XII.
Rzanna-Szczepaniak E., *Polityka kulturalna a rozwój kultury muzycznej w Polsce w latach 1944–1956*, Poznań 2009.
Skotarczak D., *Czego nie ukryła komedia filmowa? Film fabularny jako źródło do badań nad kulturą PRL-u*, w: *Z problematyki przemian kultury polskiej w XX wieku*, red. D. Skotarczak, Poznań 2000.
Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
Sokorski W., *Refleksje o kulturze. Literatura i sztuka trzydziestolecia*, Warszawa 1980.
Sulek M., *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Kraków 2010.
Szulc W., *Kultura dla mas Polski Ludowej. Wzjęcie ideologów, twórców i publicystów z lat 1944–1956*, Wrocław 2008.
Thomas A., *The Hidden Composer. Witold Lutosławski and Polish Radio*, w: *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, red. J. Astriab, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 1999.
Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
Wrona J., *System partyjny w Polsce 1944–1950. Miejsce – funkcje – relacje partii politycznych w warunkach budowy i utrwalania systemu totalitarnego*, Lublin 1997.

⁹² Zob. E. Kofin, *Losy kultury muzycznej*, w: *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997, s. 188–192.

⁹³ B. Fijałkowska, *Działalność PZPR...*, s. 404.

⁹⁴ W. Sokorski, dz. cyt., s. 109.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 371–407.

⁹⁷ D. Michalski, *Komu piosenkę?...*, s. 122–124.

⁹⁸ J. Kuroń, J. Żakowski, *PRL dla początkujących*, Wrocław 1995, s. 63.

⁹⁹ Na temat polskich bikiniarzy zob. M. Chlopek, *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura*, Warszawa 2005.

Andrzej Bogunia-Paczyński

TEATR NA GRZEGÓRZKACH



TRZECIA SCENA STAREGO

Wszystko zaczęło się w sobotę 15 listopada 1952 roku. Najpierw, w godzinach południowych, uroczyste podpisano umowę o współpracy kulturalnej pomiędzy dyrekcją krakowskiego Zakładu Budowy Maszyn i Aparatury im. S. Szadkowskiego¹ a dyrekcją Państwowych Teatrów Dramatycznych w Krakowie². Zaraz potem, o godz. 13.30, na scenie – uwaga! – „świetlicy fabrycznej” Domu Kultury ZBMiA im. S. Szadkowskiego odbyła się premiera *Sprawy rodzinnej* J. Lutowskiego, przygotowana przez artystów PTD (Z. Leśnodorskiego – opracowanie dramaturgiczne, J. Kaliszewskiego – reżyseria, i T. Kantora – scenografia). W sztuce, której akcja „dzieje się w Warszawie jesienią 1951 roku”, występowali: Jadwiga Dąbrowska, Halina Kwiatkowska i Halina Gryglaszewska oraz Stanisław Jaworski (w głównej roli „majstra-polerownika Fabryki Reflektorów”), Henryk Bąk i Stanisław Zaczyk. Spektakl powtórzone jeszcze następnego dnia; przez te dwa dni, 15

i 16 listopada, sala teatralna DK ZBMiA przy ul. Grzegórzeckiej nr 71 stała się trzecią – obok „dużej” i „małej” – sceną Starego Teatru. Tak przynajmniej odnotowano to w raptularzach dzienników krakowskich, w rubryce „Teatr”. Później *Sprawę rodzinną* grano już tylko na małej scenie Starego Teatru przy Jagiellońskiej, na Grzegórzeckiej bowiem na stałe zainstalowali się satyrycy.

TEATR SATYRYKÓW „ARTOS”

Działająca od 1 stycznia 1950 roku (do 31 grudnia 1954 roku) Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „Artos” była jedyną w tym okresie instytucją prowadzącą profesjonalną działalność koncertową i estradową, z wyłącznym prawem organizowania „publicznych przedsięwzięć rozrywkowych w wykonaniu zawodowych sił artystycznych”. POIA „Artos”, wykonując zadanie, jak to określono w zarządzeniu Ministra Kultury i Sztuki powołującym do życia tę instytucję – „planowe-krzewienia kultury teatralnej i muzycznej”

¹ Wcześniej były to Zakłady Budowy Maszyn, Mostów i Aparatów „L. Zieleniewski”, a kiedyś, na początku (1853), c.k. Uprzywilejowana Krajowa Fabryka Maszyn Rolniczych i Narzędzi Ludwika Zieleniewskiego, Tow. Akc.

² W latach 1946–1954 Teatr im. J. Słowackiego i Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej znajdowały się pod wspólnym zarządkiem dyrekcji, najpierw – Miejskich, a później – Państwowych Teatrów Dramatycznych w Krakowie.

– nie tylko organizowała grupy artystyczne przygotowujące koncerty, występy estradowe i objazdowe prezentacje edukacyjno-rozrywkowe, ale także tworzyła zespoły realizujące widowiska muzyczne, baletowe i operowe oraz spektakle teatralne. Szczególną formą tej działalności – tak pod względem programowym, jak i organizacyjnym – były tzw. teatry satyryków. Pierwszy z nich, warszawski Teatr Satyryków „Artos”, powołano na początku 1952 roku; jego kierownikiem artystycznym został Jerzy Jurandot, pomysłodawca utworzenia sieci teatrów satyrycznych.

Jesienią tego samego roku zorganizowano teatry satyryków – w Katowicach i w Poznaniu. Energiczne działania krakowskiej delegatury POIA „Artos”, w osobie dyrektor Marii Nosarzewskiej, doprowadziły do powstania również w Krakowie tego typu placówki teatralnej. Kierownictwo artystyczne tutejszego Teatru Satyryków „Artos” powierzono Stefanowi Otwinowskiemu, satyryczne – Marianowi Załuckiemu, muzyczne – Marianowi Radzikowi, a administracyjne – Adamowi Wielanowskiemu; kolegium literackim kierował Adam Polewka. Dzień inauguracji wyznaczono na sobotę 22 listopada 1952 roku; miejsce premiery – wynajęta sala teatralna Domu Kultury ZBMiA przy ul. Grzegórzeckiej 71.

Od kilku miesięcy chodziły po Krakowie plotki, że w naszym mieście powstać ma Teatr Satyryków, filia czy kopia teatru warszawskiego, cieszącego się w stolicy tak wielkim powodzeniem... – pisał tydzień przed premierą Witold Zechenter, jeden ze współtwórców nowego teatru, poeta, prozaik i publicysta, także felietonista „Dziennika Polskiego”. – Obecnie wieści te zaczynają nabierać barw rzeczywistości, a ci, którzy przechodzą ulicą Grzegórzecką koło pięknego gmachu teatru przy zakładach im. Szadkowskiego, mogą się o tym przekonać

*naocznie i nauszenie. Codziennie bowiem odbywają się tam próby pierwszego programu, przybywają artyści, przywozi się dekoracje... Sala, która dotąd służyła jedynie jako wewnętrzna sala teatralno-amatorska pracowników wielkiego zakładu, przeobraża się w atrakcyjną salę teatru jedynego w swoim rodzaju, teatru satyry, który spełniając postulaty naszej współczesności, nawiąże jednak do najlepszych w tej dziedzinie tradycji naszego miasta... Te tradycje w Krakowie, kolebce teatru kabaretowego, to – przypominał Zechenter – przede wszystkim legendarny Zielony Balonik, a ostatnio, w czasach już powojennych, teatrzyk satyryczny Siedem Kotów. – *Miejmy nadzieję, że Teatr Satyryków wyciągnie z najlepszych tradycji krakowskich nadsceńek artystycznych wszystko, co ma wartość stałą, a przede wszystkim stanie się wyrazem postępowej, współczesnej satyry...*³*

Zainteresowanie i oczekiwania były niebywałe – na Grzegórzecką wybierały się tłumy krakowian. Dla ułatwienia dojazdu na peryferie miasta w dniu premiery, w sobotę 22 listopada 1952 roku, MPK uruchomiło specjalne kursy autobusowe z placu Inwalidów na Grzegórzecką, a na linię nr 7, której ostatni przystanek znajdował się na końcu Grzegórzeckiej, tuż obok wejścia do nowego teatru, skierowano dziesięć dodatkowych składów tramwajowych. Dwukrotnie, przy sali wypełnionej do ostatniego miejsca, zagrano premierowy program zatytułowany *Obecność obowiązkowa*. Była to pośpiesznie zmontowana, typowa składanka estradowa, złożona niemal wyłącznie z tekstów autorów warszawskich (Grodzieńskiej, Jurandota, Marianowicza, Minkiewicza), prezentowanych przez artystów scen krakowskich pozyskanych dla TS: Helenę Chaniecką, Barbarę Łozińską, Krystynę Marynowską, Irenę Orską, Ewę Stolzman, Jerzego Fitio, Zygmunta Miłkowskiego, Leszka Szymochę i Bogumiła Zatońskiego, którym przy fortepianach towa-

³ W. Zechenter, *Krakowskie przechadzki. Felieton tygodniowy: Nowy teatr powstaje w Krakowie*, „Dziennik Polski” 1952, nr 273 z 13 XI, s. 5.

rzyszli Krystyna Kopańska i Gustaw Grawicz. Autorem dekoracji był Andrzej Stopka, całość reżyserował Jerzy Ronard Bujański; zapowiedział, z właściwym sobie wdziękiem estradowym (w młodości pracował przecież jako for-danser), Stefan Otwinowski, prezes oddziału krakowskiego ZLP.

Najciekawszą pozycją pierwszego programu była z pewnością śpiewana przez cały zespół w scenie półfinałowej *Piosenka o starym i nowym Krakowie* Zechentera i Grawicza, z refrenem: *Bo w Krakowie, ach, w Krakowie / było życie kolorowe / było życie romantyczne / i wesołe, i liryczne...* Piosenka ta miała być niejako odpowiedzią na *Piosenkę o Nowej Hucie* Chruslickiego i Gerta, niestety nie zyskała nigdy większej popularności.

Piosenka o starym i nowym była jedynym własnym, krakowskim punktem pierwszej części programu – wszystkie pozostałe pochodziły z warszawskiego Teatru Satyryków i nie wzbudziły nadmiernego entuzjazmu publiczności, niektóre pozycje, ze względu na stołeczne realia pojawiające się w utworach satyrycznych, nie do końca nawet były dla widzów zrozumiałe. Na szczęście w drugiej części wieczoru pojawiła się – Marysia ze Śląska...

MARYSIA ZE ŚLĄSKA

Publiczność krakowska po raz pierwszy zobaczyła i usłyszała Marię Koterbską w sali Filharmonii Krakowskiej 20 i 21 października 1952 roku, podczas koncertów muzyki rozrywkowej organizowanych przez Obywatelski Komitet Budowy Warszawy; Koterbska śpiewała wówczas z Orkiestrą Taneczną Rozgłośni Śląskiej PR pod dyrekcją Jerzego Haralda, swojego zresztą odkrywcy i promotora. Znana do tej pory jedynie z występów na antenie radiowej, dała się tu poznać jako utalentowana artyst-

ka estrady i bardzo atrakcyjna kobieta. Od razu więc „Marysia ze Śląska”, jak ją ochrzciło „Echo Krakowskie”, zjednała sobie powszechną sympatię i uznanie krakowian.

To prawdopodobnie wtedy właśnie, podczas pierwszego pobytu Koterbskiej w Krakowie, zadzwonił do niej dyrektor Starego Teatru Władysław Krzemiński z informacją o powstającym Teatrze Satyryków i zachętą do udziału w przesłuchaniach kwalifikacyjnych. *Wielka i piękna sala, na jakieś tysiąc dwieście osób, a na scenie ja – bez mikrofonu. Trema tak ścisła mi gardło, że dyrektor Krzemiński zaczął się głośno zastanawiać: „No, nie wiem, czy pani da sobie radę...”, ale moja dykcja przeważała i mnie przyjęli...* – tak Koterbska wspominała po latach to przesłuchanie w sali teatralnej ZBMiA⁴.

Koterbską do Teatru Satyryków przyjęto, a Siostr Do-Re-Mi – nie! Dlaczego? Z prostej przyczyny – to wywodzące się z Krakowa, najpopularniejsze wówczas w Polsce żeńskie trio wokalne związane było stałym kontraktem z warszawskim hotelem Polonia i w krakowskim Teatrze Satyryków „Doremianki” (albo „Doremiczki”, też tak mówiono) występować nie mogły. Szkoda wielka, tym bardziej że jedna z Siostr mieszkała przecież na Grzegórkach, miała tak blisko... Felietonista „Dziennika Polskiego” nie krył rozgoryczenia: *A co z Siostrami Do-Re-Mi? Oto „Doremiczki”, zespół tak bardzo lubiany i tak bardzo krakowski, nie mają obecnie w Krakowie angażu i śpiewać muszą w Warszawie, która uwiodła nam już po wojnie niejedną wybitną siłę artystyczną... I trwa wciąż to zubożanie Krakowa, co chwila jacyś artyści opuszczają nas dla zdobycia ostróg i laurów stołecznych. Czy słuszne byłoby, ażeby tak bardzo z Krakowem związany zespół, jak Do-Re-Mi emigrował z naszego miasta?! W dodatku dzieje się to właśnie w momencie, gdy założono w Krakowie nowy teatr, teatr tego*

⁴Za: D. Michalski, *Historia polskiej muzyki rozrywkowej*, t. 2, Warszawa 2010, s. 386.

*typu, w którym piosenka reprezentowana przez „Doremiczki” ma olbrzymie pole do popisu!*⁵

Na szczęście była Marysia Koterbska. I to ona ożywiła, żeby nie powiedzieć – uratowała, inauguracyjny program krakowskiego Teatru Satyryków: *Kontakt między sceną a publicznością nawiązano dopiero pod koniec spektaklu dzięki Koterbskiej, która przemilo i bardzo muzykalnie śpiewa ładne piosenki, słicznie gwizdże, jest naturalna i pełna wdzięku...* – pisała recenzentka „Echa Krakowskiego” Bogna Płatowicz-Koubowa. – *Rewelacyjna Maria Koterbska o indywidualnym, ciepłym i bezpośrednim stylu pieśniarskim, to nieprzeciętny talent, zaopatrzone w tak rzadką w Polsce inteligencję interpretacji piosenek. Trzeba ją bardzo pochwalić!*⁶

Jakież to „ładne” piosenki śpiewała – i wielokrotnie bisowała! – Koterbska? A więc po kolei: *Brzydula i rudzielca, Zachodzi słonczko, Zakochany pociąg, Mój chłopiec piłkę kopie, Wrocławską piosenkę (Mkną po szynach niebieskie tramwaje...)*. Przede wszystkim jednak – *Wio, koniku* (w pierwszej chwili „Echo” wydrukowało omyłkowo: *Wio, koniki*). Kilka miesięcy wcześniej tę popularną piosenkę węgierską, z polskim tekstem Juran-dota, nagrał wprawdzie Julian Sztatler, ale przeszła jakoś bez echa i dopiero kapitalne wykonanie Koterbskiej, lekkie i dowcipne, uczyniło z tego utworu wielki przebój, a jego wykonawczyni już po kilku wieczorach w Teatrze Satyryków stała się ulubienicą publiczności krakowskiej. W noworocznej *Szopce Krakowskiej 1952* „Dziennika Polskiego” Koterbską nazwano „słowikiem dla mas”: *Bielsko zresztą – gród to sławny / teatr ma w sam raz / z Bielska także jest Koterbska / ten słówek dla mas...*⁷

⁵W. Zechenter, *Krakowskie przechadzki. Felieton tygodniowy: Dookoła nowego teatru – sprawa Siostr Do-Re-Mi*. „Dziennik Polski” 1952, nr 285 z 27 XI, s. 5.

⁶B. Płatowicz-Koubowa, *Premiera w Teatrze Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1952, nr 282 z 25 XI, s. 4.

⁷B. Brzeziński, W. Zechenter, *Szopka Krakowska 1952*, „Dziennik Polski” 1952, nr 308 z 24–26 XII, s. 8.

CORAZ CIEPLEJ, ODWILŻ...

Obecność obowiązkową od dnia premiery do połowy lutego roku następnego pokazano na Grzegórzeckiej trzydzieści pięć razy (razem ze spektaklami styczniowego objazdu po miastach śląskich – w sumie blisko pięćdziesiąt razy), zawsze przy pełnej sali. Od początku zaś lutego trwały intensywne przygotowania nowego programu *Tu przypiął, tu przylatał*; jego premiera, planowana na pierwsze dni marca, została jednak – ze względu na żałobę narodową po śmierci Stalina – przełożona i odbyła się dopiero 22 marca 1953 roku.

Drugi program TS był właściwie pierwszą oryginalną propozycją własną tej sceny – teksty napisali satyrycy krakowscy: Brzeziński, Kern, Mrożek, Szpalski, Załucki i Zechenter. O Mroźku – znanym dotąd z łamów „Dziennika Polskiego” i „Przekroju” – pisano, że to jego „debiut dramatyczno-satyryczny” (program początkowo miał się nawet nazywać *Tu przypiął, tu przylatał, czyli coraz cieplej...* – *Coraz cieplej*, taki był bowiem tytuł utworu Mroźka prezentowanego w tym programie). Reżyserował – i zapowiadał – Stefan Sojecki, pamiętany w Krakowie z występów w teatrzyku Siedem Kotów M. Eilego i K.I. Gałczyńskiego (1946–47) i przyjmowany tu entuzjastycznie, podobnie jak aktor Wiktor Śmigieński, również z zespołu Siedmiu Kotów, który także powrócił wtedy do Krakowa. Dekoracje zaprojektowali wspólnie: Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński i Kazimierz Mikulski, przy fortepianach tym razem zasiedli Henryk Krakowiak i Marian Radzik.

Z wielkim zainteresowaniem czekaliśmy na drugi program Teatru Satyryków [...] – pisał po premierze Tadeusz Kwiatkowski. – Pierw-

sza próba była ad hoc przygotowanym widowiskiem zmontowanym z tekstów teatru warszawskiego. Porównując obydwie programy musimy uznać na ogół wyższość drugiego. Jest to oczywiście krok naprzód. [...] Bardziej wyeksploatowano Koterbską, postarano się o wstawki taneczne (bardzo dowcipne blekauty pantomimiczne w układzie J. Kaplińskiego). Nie ma jednak melodii, która by pozostała w pamięci po wyjściu ze spektaklu, tak jak zapamiętaliśmy „Wio, koniku”...⁸ Kazimierz Barnaś zaś dodawał: *Wielu się martwiło, czy pierwsze przedstawienia nie odbędą się przy przysłowiowej „wacie”.* Bo to teatr daleko od śródmieścia, na końcu ulicy Grzegorzeckiej, poza tym święta za pasem, koniec miesiąca... A tu tymczasem – miła niespodzianka: krakowianie wypełniają salę po brzegi, już potrafią korzystać z prawa do śmiechu, gdy tylko nadarzy się sposobność, już przyzwyczaili się do swego Teatru Satyryków... [...] Koterbska zachwyca jak zawsze, w piosenkach, zwłaszcza w ślicznym „Rodzinnym miasteczku”, a specjalną uwagę zwraca w uroczym skeczu Zechentera – przy walnej pomocy Komorowskiego nie pominęła ona żadnej okazji, by artystycznie wzbogacić ten scenariusz, niewątpliwie dla niej napisany, w którym wykazuje duże wycucie aktorskie. [...] Ostrze satyryczne w tym obrazku zwrócone jest przeciwko schematyzmowi piosenki i zbyt-niej monotoności jej tematyki...⁹

W zespole Teatru Satyryków pojawiły się nowe siły artystyczne: przede wszystkim młodzi zdolni aktorzy – Halina Cieszkowska i Dariusz Wojciechowski – oraz utalentowany piosenkarz rodem z Łodzi, Jerzy Komorowski. Dodajmy, że wspomniany skecz Koterbskiej z Komorowskim pt. *Nienagrana piosenka to jej udany debiut aktorski. Z radością przygotowują się do nowego występu!* – mówiła przed premierą Koterbska w wywiadzie dla „Echa

Krakowskiego”. – *Śpiewam w nim trzy nowe, nieznanne jeszcze piosenki. Dla mnie wszystkie trzy są urocze. Ciekawa jestem tylko, co powie publiczność...? Piosenki te zostały specjalnie dla mnie napisane, jest również skecz, w którym występuję nie tylko jako piosenkarka...*¹⁰

ZADRY I KADRY

Trzecią premierę *Zadry i kadry* Satyrycy przygotowali specjalnie na Dni Krakowa (premiery 20 VI 1953, reżyserował Kazimierz Szubert). Recenzenci program uznali za najlepszy z dotychczasowych: *Trzecia premiera Teatru Satyryków udowodniła, że operując prawie tym samym zespołem aktorskim można stworzyć widowisko o wiele bardziej odpowiedzialne artystycznie, dowcipne, urocze, pełne wdzięku [...] – zachwycał się T. Kwiatkowski. – Reżyser wyznaczył zespołowi granicę aktorską estrady i konsekwentnie trzymając się tej linii dał przedstawienie rewiiowe o dużym smaku. Trzecia premiera to zapowiedź rozwoju Teatru Satyryków, rozwoju, który przyniesie na pewno piękne rezultaty. [...] Program ten jest zwycięstwem piosenek i pod tym wrażeniem opuszczamy salę teatru. Świetne piosenki wzbogacają program humorem i czarem lirycznym. [...] Jerzy Komorowski staje się ulubieńcem Krakowa. Duża muzykalność, kulturalnie podany tekst i wdzięk osobisty tego pieśniarza czynią z jego występów mocną pozycję teatru, a Hanka Dyląganka przyjemnie śpiewa świetne piosenki...*¹¹ Te świetne piosenki, śpiewane przez Komorowskiego i Dylągankę, to nie tylko utwory Gozdawy i Stępnia, ale przede wszystkim, trzeba to podkreślić, nowe propozycje kompozytorów krakowskich: Alfreda Müllera, Leona Rzewuskiego i Alojzego Klucznioka, z tekstami Kerna, Załuckiego i Zechentera.

⁸ T. Kwiatkowski, „*Tu przysiął, tu przylatał*”, „Dziennik Polski” 1953, nr 88 z 14 IV, s. 4.

⁹ K. Barnaś, *Drugi program Teatru Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1953, nr 92 z 18 IV, s. 4.

¹⁰ Za: B. Płatowicz-Koubowa, *Dzisiaj premiera w Teatrze Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1953, nr 69 z 22–23 III, s. 3.

¹¹ T. Kwiatkowski, „*Zadry i kadry*” – nowa premiera w Teatrze Satyryków, „Od A do Z” 1953, nr 26 z 28 VI, s. 4.

Od września 1953 roku kierownictwo artystyczne Teatru Satyryków przejął Karol Szpalski i według jego scenariusza oraz w jego reżyserii przygotowano czwarty program: *Załatwiamy od ręki* (premiery 25 X 1953). Niestety, program spotkał się z ostrą krytyką: *Wychodziliśmy z przedstawienia z uczuciem ludzi, którym usiłowano wmówić namiastkę w zamian za prawdziwą sztukę... – przyznawał rozczarowany Kwiatkowski, wielki sympatyk TS. – Były chwile, kiedy siedzieliśmy wprost zażenowani poziomem aktorskim tego, co działo się na scenie. Czwarty program Teatru Satyryków, mimo iż konferansjerem jest pełen wdzięku Karol Szpalski, nie ma własnie wdzięku. Niewątpliwym kryzysem Teatru Satyryków każe bić w dzwon na alarm. Teatr przy Grzegorzeckiej zyskał sobie dużą popularność. Z wyrozumiałością traktowaliśmy pierwsze próby. Widzieliśmy numery świetne, niejednokrotnie przewyższające osiągnięcia scen stołecznych, przewinęło się przez scenę Satyryków wielu aktorów mających dużo do powiedzenia w trudnej technice rewiiowej. Czyżby to wszystko miało pójść w zapomnienie?! Do tego nie wolno dopuścić, trzeba wszcząć starania o aktorów z prawdziwego zdarzenia – wypożyczyć z innych teatrów, przyciągnąć do naszego miasta. Inaczej przyszłość naszej jedynej w tej chwili sceny rozrywkowej w Krakowie nie będzie różowa...*¹²

Reżyser zrobił, co mógł [...] – to z kolei opinia Henryka Voglera. – *Gdzie natrafił na materiał podatny – były wyniki: świetna Marynowska, dobre piosenki śpiewali Dyląganka i Komorowski. Młode aktorki – Łozińska i Stolzman zostały niestety puszczane samopas, a trzeba im poświęcić więcej uwagi, skoro mają zamiar występować na estradzie rewiiowej. [...] Nie jest to krytyka widowiska. To raczej konstatacja faktów, troska o losy czegoś, o czym przyzwyczailiśmy się już myśleć z sympatią*

*i przyjacielską zażyłością, to wreszcie gorzka zawołała i niespełnionych nadziei. Strona aktorska jest najslabszą częścią programu. Pod tym względem nawet piosenki nie dają pełnego zadowolenia, choć melodie są ujmujące, pełne lirycznego wdzięku muzycznego i łatwo wpadają w ucho [...]*¹³. Podobnie Ryszard Kosiński winą za cały nieudany program obarczył zespół aktorski TS i alarmował: *Za przyczyną niestety aktorów przedstawienie, mimo inne zalety, jest złe. Wrażenia tego nie może zatrzeć ani zgrabna konferansjerka Karola Szpalskiego, ani mocne punkty obsady aktorskiej, przede wszystkim więc myślimy o Krystynie Marynowskiej i Hannie Dylągance. Ewa Stolzman i Barbara Łozińska, wydaje się, nie zrobiły wielkich postępów artystycznych. Jerzy Komorowski podobnie – interpretuje piosenki bez wyrazu, nie pogłębiając swoich umiejętności głosowych i scenicznych, nie może się przy tym wyżyć przesadnej sztywności. Najbardziej „estradowy” aktor, Leszek Szymocha, niepokoi jednostajnością chwytów scenicznych. [...] „Załatwiamy od ręki” powinno stać się sygnałem alarmowym dla dyrekcji Teatru przy Grzegorzeckiej. Czas najwyższy rozstrzygnąć kłopoty personalne...*¹⁴

Miesiąc później, w grudniu 1953 roku, wspomniany na posiedzeniu Komisji Kultury i Sztuki MRN w Krakowie, podsumowując pierwszy rok pracy Teatru Satyryków, w obszernym referacie „O działalności teatrów krakowskich” stwierdził wprost, że teatr ten nie spełnił zadań, jakie przed nową placówką kulturalną postawiono – edukacji i wychowywania *drogą nie – sztuki monumentalnej, lecz drogą żartu i piosenki*. Przyczyny tego stanu rzeczy, zdaniem prelegenta, były trzy: zbyt duża odległość teatru od centrum miasta, sala nieodpowiednia dla potrzeb sceny kameralnej i „niedobry” zespół artystyczny, pozbawiony większych indywidualności aktorskich.

¹² T. Kwiatkowski, *Premiera w Teatrze Satyryków w Krakowie*, „Od A do Z” 1953, nr 46 z 15 XI, s. 5.

¹³ H. Vogler, *Odwiedziny w Satyryków*, „Życie Literackie” 1953, nr 51 z 20 XII, s. 7.

¹⁴ R. Kosiński, *Nie wszystko zostało załatwione. Po premierze w Teatrze Satyryków*, „Gazeta Krakowska” 1953, nr 274 z 17 XI, s. 4.

Sprawozdawcy prasowi relacjonujący przebieg tego posiedzenia KKISz zgodnie podkreślali, że w dyskusji o kondycji krakowskich teatrów po raz kolejny poruszono sprawę teatru muzycznego, którego brak dotkliwie odczuwa społeczeństwo naszego miasta...

KURTYCZ Z GITARĄ

Dyrekcja krakowskiego „Artosu” zaalarmowana krytycznymi głosami widzów i recenzentów prasy krakowskiej bezzwłocznie rozpoczęła poszukiwania nowych sił aktorskich i w krótkim czasie znalazła – wobec braku kandydatów na „estradowców” i „artystów rewiowych” – nowego... pieśniarza: Zbigniewa Kurtycza. Ten warszawski artysta niebawem pojawił się, wraz ze swoją gitarą, w Krakowie i zaraz po Nowym Roku – 3 stycznia 1954 roku – wystąpił na scenie przy Grzegórzeckiej we wznowionym, w zmienionej obsadzie, programie *Zalatywiamy od ręki*. Kilka tygodni później, 14 lutego 1954 roku, podczas premiery nowego, piątego już programu zatytułowanego *Pralnia komiczna* Kurtycz wykonał po raz pierwszy swoją piosenkę, z tekstem Kerna, *Cicha woda*...

Piąty program – z Kurtyczem i Haliną Potocką-Mathiasz, nowym nabytkiem wokalnym TS – oceniono bardzo wysoko: *To chyba widowisko najlepsze z dotychczasowych!* – entuzjastycznie chwalił się znowu Kwiatkowski. – *Kilka numerów z „Pralni” bije swym poziomem wszystko, co dotychczas widzieliśmy na tej scenie. Myślę tu przede wszystkim o typowo rewiowym, ale świetnie wykonanym duetiku Szymocha-Romanek i o grotesce ludowej „Wierchowce nuty”. [...] Halina Potocka-Mathiasz jest młodą i zdolną pieśniarką, brakuje jej jeszcze otrząśnięcia scenicznego i kontaktu z publicznością. [...] Piosenki liryczne Kerna w wykonaniu Zbigniewa Kurtycza to najwyższa płaszczyzna*

*tego przedstawienia. Kurtycz, kulturalny piosenkarz, w mig opanowuje całą salę i doskonale zaspokaja jej wymagania. Lepiej jednak czuje się w piosenkach radzieckich, które świetnie interpretuje, aniżeli w repertuarze polskim. [...] Ostatnia, muzyczna część programu stanęła na wyższym poziomie aniżeli w pierwszych premierach. I piosenki są lepsze, bardziej melodyjne, i łatwiej wpadające w ucho. Ambicją Teatru Satyryków winna stać się dewiza, że z każdego programu przynajmniej jedna piosenka zdobędzie powszechną popularność i wzbogaci nasz repertuar lekkiej muzyki. Myślę, że „Cicha woda” będzie takim przebojem śpiewanym przez wszystkich...¹⁵ Podobnie pisała B. Płatowicz-Koubowa: *Nowa premiera Teatru Satyryków to spektakl bardzo dobry i niezmiernie wesoły. Strona muzyczna, spoczywająca w rękach Mariana Radzika – doskonała. [...] Występy piosenkarki Potockiej-Mathiasz i piosenkarza Kurtycza stoją na wysokim poziomie...¹⁶**

Programy znowu szły nadkompletami, MPK znowu musiało uruchamiać dodatkowe połączenia na Grzegórzeckiej. Niestety, radość trwała krótko. 30 marca 1954 roku Teatr Satyryków po raz ostatni wystąpił na Grzegórzeckiej – od tego dnia stał się teatrem bezdomnym. Satyrykom i „Artosowi” wymówiono salę.

TEATR NOWY

W Domu Kultury Zakładów Szadkowskiego od 1950 roku działał zespół dramatyczny złożony z pracowników tego zakładu. Kierował nim Henryk Liburski, wówczas aktor Teatru Młodego Widza (znany między innymi ze świetnej roli młodego murarza Felka w *Wodewilu warszawskim*, zaadaptowanym „do stosunków krakowskich” przez przekrojowych Braci Rojek). Pierwsze przygotowane pod jego kierunkiem przedstawienie to było Fredrow-

skie *Gwałtu, co się dzieje*. Sztukę wystawiono po raz pierwszy w niedzielę 22 lutego 1953 roku, a dzienniki krakowskie zapowiedziały ją w sposób następujący: „Teatr Nowy, ul. Grzegórzecka 71, godz. 19: *Gwałtu, co się dzieje*”.

Współpraca pomiędzy „Artosem” a Domem Kultury ZBMiA nie była łatwa. Satyrykom zapewniono wprawdzie możliwość grania przez cztery dni w tygodniu (od poniedziałku do czwartku) i korzystania z sali, w miarę potrzeb, także w innych dniach tygodnia, ale zespół dramatyczny Szadkowskiego, czujący się przecież gospodarzem tego miejsca, chciał mieć pierwszeństwo w ustalaniu terminów prób i przedstawień. Skutek był taki, że Satyrycy, nie mogąc pracować czy występować na Grzegórzeckiej, kilkakrotnie byli zmuszeni przenieść spektakle do pobliskiego Domu Żołnierza (Lubicz 48), a próby czytane nowych programów odbywali niekiedy w sali Domu Kultury ZZ Kolejarzy (św. Filipa 6). Poza tym na Grzegórzeckiej odbywały się często organizowane przez „Artos” koncerty – tzw. rewiomontaże – „dla świata pracy”, „dla przodowników nauki i pracy”, „dla pracowników Szadkowskiego”, a okazjonalnie duże imprezy estradowe o charakterze propagandowo-artystycznym (jak na przykład *Wiadomo – stolica! Wielka rewia satyry, piosenki, humoru i poezji* w październiku 1953 roku). Sytuację dodatkowo skomplikowała decyzja dyrekcji Zakładów

Szadkowskiego (inicjatywa Rady Zakładowej i Zarządu Okręgowego ZZ Metalowców) o utworzeniu w sali teatralnej Domu Kultury przy Grzegórzeckiej – kina. 30 października 1953 roku rozpoczęło działalność Kino Związkowe (pierwszy seans: *Biały Kiel*, radziecki film przygodowy), które wkrótce zmieniło nazwę na Kinoteatr „Związkowiec”. Od tej pory koegzystencja satyryków, aktorów-amatorów i miłośników kina stała się pasmem niesnasek i konfliktów. W tych warunkach jednak Satyrycy przygotowali i dali premierę swojego piątego programu (14 II 1954), a kilka dni wcześniej amatorski zespół dramatyczny pracowników ZBMiA im. S. Szadkowskiego – jako Teatr Nowy – wystawił (3 II 1954) wodewil W. Maasa i M. Czerwińskiego (z „motywami krakowskimi” W. Zechentera) *Fiakrem po starym i nowym Krakowie*.

Programy Teatru Satyryków były zawsze mniej lub bardziej udanymi składankami słowno-muzycznych popisów estradowych. Wyreżyserowany przez Liburskiego wodewil grzegórzeckich amatorów stanowił natomiast – po raz pierwszy na tej scenie – spójną i sensowną, widowiskową całość muzyczno-wokalno-taneczną, a w finale widzowie znów usłyszeli w „świetlicy fabrycznej”, czyli w Teatrze Nowym, sentymentalną *Piosenkę o starym i nowym Krakowie: Bo w Krakowie, ach, w Krakowie, było życie kolorowe...*

BIBLIOGRAFIA

- Barnaś K., *Drugi program Teatru Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1953, nr 92 z 18 IV.
 Brzeziński B., Zechenter W., *Szopka Krakowska 1952*, „Dziennik Polski” 1952, nr 308 z 24–26 XII.
 Kosiński R., *Nie wszystko zostało zalatywione. Po premierze w Teatrze Satyryków*, „Gazeta Krakowska” 1953, nr 274 z 17 XI.
 Kwiatkowski T., *„Pralnia komiczna” – premiera w Teatrze Satyryków*, „Od A do Z” 1954, nr 7 z 21 II.
 Kwiatkowski T., *Premiera w Teatrze Satyryków w Krakowie*, „Od A do Z” 1953, nr 46 z 15 XI.
 Kwiatkowski T., *Tu przypiął, tu przylatał!*, „Dziennik Polski” 1953, nr 88 z 14 IV.
 Kwiatkowski T., *„Zadry i kadry” – nowa premiera w Teatrze Satyryków*, „Od A do Z” 1953, nr 26 z 28 VI.
 Michalski D., *Historia polskiej muzyki rozrywkowej*, t. 2, Warszawa 2010.
 Płatowicz-Koubowa B., *Dziś premiera w Teatrze Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1953, nr 69 z 22–23 III.
 Płatowicz-Koubowa B., *Nowa premiera Teatru Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1954, nr 46 z 23 II.
 Płatowicz-Koubowa B., *Premiera w Teatrze Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1952, nr 282 z 25 XI.
 Vogler H., *Odwiedziny u Satyryków*, „Życie Literackie” 1953, nr 51 z 20 XII, s. 7.
 Zechenter W., *Krakowskie przechadzki. Felieton tygodniowy: Dookoła nowego teatru – sprawa Sióstr Do-Re-Mi*, „Dziennik Polski” 1952, nr 285 z 27 XI.
 Zechenter W., *Krakowskie przechadzki. Felieton tygodniowy: Nowy teatr powstaje w Krakowie*, „Dziennik Polski” 1952, nr 273 z 13 XI.

¹⁵ T. Kwiatkowski, „Pralnia komiczna” – premiera w Teatrze Satyryków, „Od A do Z” 1954, nr 7 z 21 II, s. 4.

¹⁶ B. Płatowicz-Koubowa, *Nowa premiera Teatru Satyryków*, „Echo Krakowskie” 1954, nr 46 z 23 II, s. 3.

INTERWIZJA

Lidia Kopania-Przebindowska

FESTIWAL PIOSENKI INTERWIZJI JAKO ODPOWIEDŹ PAŃSTW BLOKU WSCHODNIEGO NA KONKURS PIOSENKI EUROWIZJI



F – festiwal w Sopocie. Ten, kto pozwolił na ten festiwal, chyba wziął pieniądze od CIA. Otworzył okno na świat Zachodu! Nie tylko nam, ale nawet tym na Kamczatce. Bo transmisje, chociaż okrojone z niektórych „miazmatów”, docierały do całego „obożu”. Festiwal Piosenki w Sopocie – to było kiedyś święto narodowo-wakacyjne. Gwiazdy, gwiazdki i hochsztaplerzy. Ktoś powinien to opisać. Od pierwszej idei Władysława Szpilmana i dyrektora Zakrzewskiego z Pagart-u, że festiwal w Sopocie jest protestem przeciw komercjalizacji w sztuce estradowej do... pełnej komercji w wydaniu wschodnioeuropejskim¹.

Przytoczone powyżej słowa Jerzego Gruzy – reżysera wielu festiwalowych koncertów, oddają znakomicie atmosferę, która panowała wokół sopockiego festiwalu. Niegdyś było to najbardziej prestiżowe wydarzenie muzyczne bloku krajów wschodnich. Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie stanowił jedną z niewielu okazji do obejrzenia za żelazną kurtyną koncertów gwiazd światowego formatu. Przez lata trwania imprezy zmieniały się: jego nazwa, regulamin, organizatorzy, patronackie stacje telewizyjne, sceny, sposób finansowania. Niezmienny pozostawał właściwie Bursztynowy Słowik, główna nagroda ufundowana przez prezydenta Sopotu. Najbardziej szczęśliwy dla festiwalu wydaje się okres pod koniec lat 70. W latach 1977–1980 nazywała

się już Festiwalem Piosenki Interwizji. W okresie stanu wojennego nie był organizowany. Wznowiono go w roku 1984. Po przemianach systemowych festiwal zaczął tracić na swojej świetności, szczególnie od 2004 roku, kiedy to Telewizja Polska utraciła prawo do jego organizacji. W 2005 roku przeszedł w ręce prywatnej telewizji TVN, a od 2012 do 2014 roku organizowany był przez Polsat. Ponownie przeszedł jednak zawirowania (w 2015 roku nie odbył się, w 2016 odbył, ale bez transmisji telewizyjnej), a od 2017 roku znowu organizowany jest przez telewizję TVN.

W tekście tym chciałabym pokazać, że festiwal w Sopocie był odpowiedzią państw bloku wschodniego na Konkurs Piosenki Eurowizji

¹J. Gruza, *Telewizyjny alfabet wspomnień*, Warszawa 2000, s. 170.

(*Eurovision Song Contest* – ESC). Choć realnie zaczął konkurować z nim pod koniec lat 70., już wcześniej wydawał się bardzo mocno przemyślaną inicjatywą, która miała mieć międzynarodowy zasięg. Szczególnie interesować mnie będą lata 1961–1992. Pierwsza data to rok, w którym festiwal w Sopocie odbył się po raz pierwszy, a druga – to moment podpisania Traktatu o Unii Europejskiej w Maastricht, tuż po upadku systemów socjalistycznych w Europie w 1989 i likwidacji samego ZSRR w drugiej połowie 1991 roku.

Do przeprowadzenia analizy konkursu postanowiłam zastosować perspektywę postkolonialną, mimo iż termin ten charakteryzuje wieloznaczność oraz spora liczba wzajemnie wykluczających się stanowisk. Zwracać jednak będę uwagę na te dyskursy, które są najbardziej przydatne do analizy materiału badawczego. Perspektywa postkolonialna pozwoli zdekonstruować i zdemaskować modele kolonialnego myślenia oraz działania, widoczne na przykład w historii zwycięstw konkursowych. Również udział konkretnych państw w obu wydarzeniach pokaże, iż pomimo deklaracji organizatorów o ich politycznej neutralności oba konkursy były inicjatywami artystyczno-politycznymi.

Interpretując materiał badawczy, zamierzam zastosować używane przez Homi K. Bhabhę pojęcia „groteska” i „kamouflaż”. Wyróżnię dwa dominujące modele opisywania przeszłości PRL: oficjalny – tragiczny, a także obecny w kulturze popularnej – komiczny.

DYSKURS POSTKOLONIALNY W POLSCE

Popularne w Stanach Zjednoczonych studia postkolonialne wydają się mieć spory potencjał, jeśli chodzi o badanie przeszłej i aktualnej

historii Polski. Śmiało mogą stanowić jedną z alternatyw uzupełniających rozważania ujmuje rodzimą historię w perspektywie totalitaryzmu i jego komunistycznej wersji. Jeśli chodzi o Europę Wschodnią, teoria postkolonialna dotarła tutaj stosunkowo niedawno, na początku obecnego stulecia. Stało się to w zasadzie dzięki naukowcom z krajów zachodnich uprawiającym teorię postkolonialną, którzy dostrzegli nasz region, region Europy Środkowej i Wschodniej. Są wśród nich Ewa M. Thompson, slawistka wykładająca w Stanach Zjednoczonych, a także Clare Cavanagh, która zwróciła uwagę na dość skomplikowaną pozycję Polski z perspektywy teorii postkolonialnej². Chodzi o to, że w zależności od okresu historycznego Polskę można postrzegać jako kraj skolonizowany, jak i jako imperium kolonizujące. Ponadto położenie geopolityczne, które jest dość złożone, może wpływać na niejednoznaczność interpretacji roli naszego kraju. Mówi się wprost, że jest miejscem, gdzie krzyżuje się wiele stref wpływów, a co za tym idzie – także i ambicji podmiotów funkcjonujących w różnych skalach przestrzennych (regionalnej, krajowej, globalnej).

Mnie interesują te interpretacje roli Polski, które mówią o tym, że w okresie PRL może być uważana za podporządkowaną wpływom zewnętrznym kolonię. Thompson w swojej książce *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm* podkreśla, że amerykańskie interpretacje historii ZSRR (chyba nie tylko amerykańskie) zdają się nie dotyczyć spraw kolonializmu, kiedy dotyczą lat 1939–1941, a badaczka stoi na stanowisku, że był to okres „największej, z powodzeniem przeprowadzonej ekspansji kolonialnej w całej historii Rosji”³ (wcielenie części Finlandii i republik nadbałtyckich, okupacja sowiecka wschodniej części Polski). Thompson jest zdania,

² C. Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, „Teksty Drugie” 2003, 2.3, s. 60–71.

³ E.M. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Kraków 2000, s. 262.

że analizując przeszłość ZSRR i PRL w kategoriach totalitaryzmu i jego komunistycznej wersji, odwraca się uwagę od kwestii kolonializmu, co prowadzi do myślenia zgodnego z życzeniem imperium, mianowicie – że to komunistyczna ideologia była jedynym czynnikiem i punktem odniesienia w traktowaniu podbitych państw. Według niej główną rolę odgrywał w tym jednak agresywny nacjonalizm, objawiający się w postaci *wewnętrznej kolonializmu europejskiego*⁴. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że kolonializm rosyjski w zasadniczy sposób różnił się od zachodnioeuropejskiego. Często wspomina się, że w kolonializmie zachodnim istotne są kwestie rasowe, w rosyjskim przeważają natomiast narodowościowe. W tym pierwszym powodem podbojów były czynniki ekonomiczne, w drugim na plan pierwszy wysuwała się polityka mocarstwowa. Rosja wcielała inne kraje, budując w nich przy okazji rządy marionetkowe służące interesom imperium. Jeśli chodzi o kolonializm rosyjski, istotne jest również to, że postrzegano Rosjan jako stojących niżej od skolonizowanych. W wypadku kolonializmu zachodniego cywilizacyjna przewaga imperium nad koloniami jest niepodważalna i dodatkowo uznawana przez samych skolonizowanych⁵.

Co do tego, czy Polska jest krajem postkolonialnym, istnieją bardzo rozbieżne opinie. Pomimo licznych kontrowersji dotyczących tematu obserwacja rzeczywistości polskiej po 1989 roku zdaje się wykazywać wiele podobieństw z kondycją krajów postkolonialnych, odnoszących się przede wszystkim do tzw. krajów Trzeciego Świata. Mamy wiele kompleksów kolonialnych i często status Polski określany jest jako status wasala czy satelity, który sugeruje relację uzależnienia, podległości. Jak

wspominałam wcześniej, w tekście tym zamierzam posłużyć się inspiracjami, które daje teoria postkolonialna, aby sproblematyzować relacje między kolonizatorem a skolonizowanym. Celem jest pokazanie ambiwalentnych relacji między nimi w przeszłości oraz tego, w jaki sposób owe skomplikowane stosunki rezonują dzisiaj. Badaczem analizującym owe zagadnienia w odniesieniu do relacji pomiędzy Brytyjskim Imperium i Indiami jest jeden z najpopularniejszych postkolonialistów – Homi K. Bhabha. Jego koncepcje groteski i kamuflażu będą stanowiły instrumenty badawcze w dalszej części pracy.

ZIMNA WOJNA W PRZESTRZENI MUZYKI POPULARNEJ

Analizując historię Konkursu Eurowizji oraz Międzynarodowego Festiwalu w Sopocie, nie można nie zauważyć, że inicjatywy te, sprzężone z czynnikami politycznymi, ekonomicznymi, społecznymi i kulturalnymi, są wydarzeniami o charakterze muzyczno-politycznym. Niektórzy badacze są nawet zdania, że w zasadzie od momentu swojego powstania Eurowizja funkcjonuje jako narzędzie europejskiej *soft power*⁶. Takie opinie nie wydają się nieuzasadnione. Konkurs zmienił się przez dziesięciolecie swojego trwania, ale bez wątplenia był i jest miejscem, czy raczej szczególnego rodzaju polem walki – walki kulturowej o tożsamość narodową, europejską i płciową. Choć kultura popularna, w ramach której funkcjonują konkursy muzyki popularnej, kojarzy się, jak zauważa Stuart Hall, z praktykami, potrzebami, doświadczeniami i tradycjami zwykłych ludzi, to podejście takie uznać należy za bardzo naiwne⁷. Na kulturę popularną należy patrzeć poprzez pryzmat gry o władzę. Nie można nie zauważać faktu, że jest ona wręcz zdominowana również przez

⁴ Tamże

⁵ Tamże, s. 1–40.

⁶ I. Raykoff, *Camping on the Borders of Europe*, w: *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, eds. I. Raykoff, R.D. Tobin, Aldershot 2007, s. 15–21.

⁷ S. Hall, *What is "Black" in Black Popular Culture*, w: *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*, ed. J. Storey, Harlow 2009, s. 469.

produkcję komercyjną znajdującą się w rękach biurokracji kulturowych. Według niego nie ma autentycznej, czystej, wyrażającej doświadczenia zwykłych ludzi kultury popularnej. Koncepcję tę zdają się potwierdzać słowa jednego z dyrektorów Europejskiej Unii Nadawców, Jørgena Francka, chociaż padły wiele lat po tym, kiedy świat dzieliła żelazna kurtyna: *zdałem sobie sprawę, że konkurs ma w Europie pewni misję do spełnienia. Nie chodzi tutaj o kwestie muzyczne, lecz o to, że muzyka jest narzędziem, które dzięki wsparciu nadawców łączy populacje europejskie. Bez tego narzędzie byłoby to trudne do zrealizowania. Konkurs piosenki jest dla mnie polem walki, w którym możesz sobie pozwolić na bycie patriotą. Możesz sobie pozwolić na bycie nacjonalistą, chociaż słowo to nie najlepiej się teraz kojarzy. Możesz wspierać swój kraj. Może powiedzieć, że inni śmierdzą*⁸.

Konkurs organizowany w Sopocie oraz Konkurs Eurowizji wiele różni, sporo też i łączy, na pewno w okresie zimnej wojny mocno ze sobą konkurowały. Zimna wojna (1947–1991) po II wojnie światowej rozpoczęła się jako konflikt między ZSRR a światem demokracji zachodnich, jednak stopniowo obszar konfrontacji rozszerzał się i zróżnicował. Towarzyszył jej wyścig zbrojeń, wyścig kosmiczny i gospodarczy. Wschód i Zachód rywalizowały we wszystkim. Państwa zachodnie miały NATO, wschodnie Układ Warszawski, po tamtej stronie był Wspólny Rynek, po naszej funkcjonowała Rada Wzajemnej Pomocy Gospodarczej (RWPG).

Ponieważ państwa z bloku wschodniego nie mogły uczestniczyć w Konkursie Eurowizji, poza drobnym wyjątkiem – Jugosławią (1961–1992), która wydaje się, że mogła brać w nim udział, ponieważ przywódca państwa

Josip Broz Tito niespecjalnie popierał politykę Stalina (w 1989 roku udało jej się nawet w ESC zwyciężyć), pięć lat po jego powstaniu, czyli w roku 1961, postanowiły zorganizować własny konkurs piosenki – Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie. Warto nadmienić, że odbył się on dokładnie tydzień po tym, jak żelazna kurtyna zmateriałizowała się w postaci Muru Berlińskiego. Można zadać sobie pytanie, dlaczego akurat wybrano Sopot i Polskę jako lokalizację dla tego festiwalu. Być może pomogło położenie geopolityczne Polski, które zdecydowanie można zaliczyć do „złożonych”. Krzyżowało się tutaj i nadal krzyżuje wiele stref wpływów, a co za tym idzie, także i ambicji podmiotów funkcjonujących w różnych skalach przestrzennych (regionalnej, krajowej, globalnej). Luis Rey, Kierownik Działu Muzyki Rozrywkowej w Programie Romańskim Szwajcarskiej Rozgłośni Radiowej Studio Genewa, wielokrotny członek jury festiwalu, również zwracał uwagę na lokalizację konkursu. W publikacji wydanej z okazji pięciolecia istnienia festiwalu zatytułowanej *Sopockie festiwale piosenki* pisał: *Niewątpliwą zaletą tej imprezy jest jej położenie geograficzne. Festiwal odbywa się niejako na granicy dwóch światów. To pozwala widzieć i słyszeć wszystko, co się dzieje zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie*⁹.

ASPEKTY ORGANIZACYJNE FESTIWALU W SOPOCIE

W tym miejscu chciałabym się bliżej przyjrzeć samemu festiwalowi, zwracając szczególną uwagę na organizację, bez których wsparcia wydarzenie to nie uzyskałoby takiej rangi i takiego zasięgu.

Na kształt i charakter festiwalu bez wątpienia wpływała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Sposób, w jaki przygotowywano się do kolejnych edycji imprezy, relacjonowano do

najwyższych władz partyjnych, nawet do I sekretarza KC¹⁰. Miała też ona pełnić określone funkcje – promocyjne, ale i propagandowe.

Sopot Festiwal wszystkim kojarzy się z miastem Sopot, lecz trzeba wiedzieć, że trzy pierwsze edycje odbyły się w Hali Stoczni Gdańskiej, miejscu szczególnym, w którym odbywały się ważne dla historii Polski strajki. Jeden z nich, w sierpniu 1980 roku, doprowadził do podpisania (31 sierpnia) w Gdańsku porozumienia między komisją rządową a komitetem strajkowym i powstania „Solidarności” – niezależnej od władz, legalnej organizacji związkowej. Dopiero w 1964 roku publiczność i wykonawcy przenieśli się do Opery Leśnej.

Podaje się, że ojcem Międzynarodowego Festiwalu w Sopocie był Władysław Szpilman, ówczesny szef działu muzyki rozrywkowej Polskiego Radia. Nie powstałby on jednak bez wsparcia Ministerstwa Kultury i Sztuki, Polskiej Agencji Artystycznej – PAGART oraz ZAKR-u. PAGART, inaczej Polska Agencja Artystyczna, powstał w Warszawie w 1957 roku i umożliwiał występy wielu gwiazdom polskiej estrady, pośredniczył także w sprowadzaniu do kraju artystów zagranicznych. ZAKR natomiast to Związek Polskich Autorów i Kompozytorów.

W przypadku omawianych konkursów ta rywalizacja o dominację w sferze muzyki popularnej nie mogłaby się odbywać, gdyby nie wsparcie dwóch ważnych organizacji – Europejskiej Unii Nadawców (EBU), skupiającej niekomercyjne stacje radiowe i telewizyjne, która transmitowała ESC, oraz Międzynarodowej Organizacji Radia i Telewizji (OIRT, *Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision*), częściej określanej jako Interwizja (ang. *Intervision*, ros. *Интервизи́оние*), transmitującej festiwal w Sopocie. Była to powołana

do życia w 1946 roku sieć nadawców telewizyjnych, której głównym celem była wymiana programów telewizyjnych między państwami europejskimi. Po powstaniu w 1950 roku konkurencyjnej wobec niej EBU, która skupiła większość państw zachodnich, siedzibę OIRT przeniesiono z Brukseli do Pragi. Organizację opuściły wtedy także państwa niepozostające w orbicie Związku Radzieckiego. Wyjątkiem była Finlandia, która po 1950 roku należała równoległe do OIRT i EBU. Członkami organizacji pozostała większość krajów RWPG), przy której OIRT została afiliowana. W szczególności były to: Bułgaria, Czechosłowacja, NRD, Polska, Rumunia, Węgry i ZSRR. W 1993 roku OIRT połączyła się z EBU¹¹.

Oficjalnie festiwal w Sopocie organizowały różne podmioty i organizacje, lecz bez wątpienia bardzo duży wpływ na jego kształt miała Telewizja Polska. Nie da się nie zauważyć, że od początku impreza organizowana była z wielkim rozmachem. Telewizja Polska mogła sobie na to pozwolić, ponieważ szczególnie w latach 70. była znakomicie doinwestowana przez ówczesnego dyrektora tej instytucji Macieja Szczepańskiego, zaufanego człowieka głowy partii rządzącej – Edwarda Gierka.

W latach, które mnie interesują szczególnie, czyli 1961–1992, z drobnymi wyjątkami, festiwal najczęściej trwał cztery dni. Trzy godziny muzyki, jak to miało miejsce w przypadku Konkursu Eurowizji, to dla organizatorów festiwalu w Sopocie było zdecydowanie za mało. Ten zorganizowany po raz pierwszy trwał trzy. Pierwszy dzień poświęcony był piosence polskiej, w drugim odbywał się konkurs międzynarodowy. Ostatni nosił tytuł „Piosenka nie zna granic” i stanowił podsumowanie dwóch festiwalowych dni. Warto zaznaczyć, że w przeciwieństwie do Konkursu Eurowizji, którego regulamin przewiduje, że państwo zwycięskie

⁸ Za: K. Fricker, M. Gluhovic, *Introduction: Eurovision and the "New" Europe*, w: *Performing the "New" Europe. Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, eds. K. Fricker, M. Gluhovic, London 2013, s. 99.

⁹ L. Rey, *To już pięć lat, w: Sopockie festiwale piosenki*, red. L. Klekow, L. Terpilowski, Warszawa 1966, s. 7.

¹⁰ K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017, s. 143–144.

¹¹ Issues with a Change of the TV System in Former OIRT, 94/12/29, <https://tech.ebu.ch/publications/i027> [dostęp 20.04.2018].

w następnym roku organizuje u siebie konkurs, polski festiwal odbywał się zawsze w Sopocie. Chociaż organizowany był za żelazną kurtyną, już w roku 1961, gdy odbywał się po raz pierwszy, w konkursie międzynarodowym uczestniczyli reprezentanci 17 krajów. W roku 1961 w Konkursie Eurowizji uczestniczyło 16 państw. Godne odnotowania jest to, że tego roku reprezentanci państw: Austrii, Finlandii, NRF, Szwajcarii, Danii, Wielkiej Brytanii, Włoch, Norwegii, Jugosławii, Francji, które do bloku wschodniego nie należały, wzięli udział w obu konkursach. W kolejnych latach liczba państw biorących udział w sopockim festiwalu stale się powiększała. Oprócz artystów z państw należących do strefy wpływów ZSRR, pojawili się artyści z: Izraela (1962), Monaco, ZSRR, USA, Holandii, Belgii, Szwecji, Jugosławii (1963), Dominikany (1964), Algierii, Kuby, Kanady, Luksemburga (1965).

Przytoczony powyżej opis instytucji zaangażowanych w organizację festiwalu w Sopocie i Konkursu Eurowizji potwierdza koncepcje prezentowane przez badaczy, że kultura popularna, w ramach której funkcjonują oba konkursy, nie jest czystą przestrzenią wyrażającą doświadczenia zwykłych ludzi, lecz przestrzenią, w której walczy się o pewne strategiczne pozycje. Może być zdominowana przez konkretną ideologię oraz produkcję komercyjną, które znajdują się w rękach biurokracji kulturowych.

FESTIWAL PIOSENKI INTERWIZJI – ANALIZA ZWYCIĘSTW

Chciałabym się w tym miejscu przyjrzeć historii zwycięstw festiwalu w Sopocie, szczególnie uwagę poświęcając okresowi 1977–1980, kiedy zmienił nazwę na Konkurs Piosenki Interwizji. Zamierzam zwrócić uwagę na edycję z roku 1979. Była ona niezwykle istotna z historycznego punktu widzenia, co miało odzwier-

ciewienie w sposobie, w jaki konkurs wtedy przygotowano. Do analizy zastosuję pojęcia „groteski” i „kamufażu”, używane przez H. Bhabhę. Uważam, że dzięki temu będzie można lepiej zrozumieć ową złożoność położenia Polski, o której wspominałam wcześniej. Pozwoli mi to również potwierdzić tezę o tym, że festiwal w Sopocie był odpowiedzią państw bloku wschodniego na konkurs Eurowizji już w momencie jego powstania oraz że Polska w okresie PRL była państwem kolonizowanym przez ZSRR.

Historia zwycięstw od roku 1961 do 1989 wskazuje, że najczęściej wygrywał Związek Radziecki, bo w sumie sześć razy (1963, 1972, 1976, 1978, 1980, 1984). Dwa ostatnie zwycięstwa pomimo uzyskania najwyższej liczby punktów nie wiązały się jednak z przyznaniem nagrody głównej. Regulamin konkursu mówił, że jeśli w przypadku pierwszego miejsca jakieś państwa zdobywały tę samą liczbę punktów, jury decydowało, komu ostatecznie wręczy się statuetkę. Nie umniejszało to jednak rangi zwycięstwa. Pięć razy zwyciężył reprezentant Polski (1967, 1968, 1972, 1979, 1984). W rankingu tym na miejscu trzecim z tą samą liczbą wygranych uplasowały się: Stany Zjednoczone (1966, 1986, 1988), Wielka Brytania (1971, 1973, 1975) oraz Czechosłowacja (1977, 1978, 1980)¹².

Wyniki pokazują, że niekwestionowanym liderem, jeśli chodzi o pozycję w konkursie, musiał być Związek Radziecki. Nie mogło być inaczej, skoro konkurs organizowany był w kraju politycznie zależnym od kolonizatora. Uwagę zwracają jednak zwycięstwa artystów z USA i Anglii. Z całą pewnością jest to związane ze zmianami, które przyniosła dekada lat 70., kiedy to po licznych strajkach, spowodowanych podwyżkami cen żywności, doszło do zmiany władzy. Postanowiono przyjąć retory-

¹² <http://operalesna.sopot.pl/sopot-festival> [dostęp 20.04.2018].

kę budowania „drugiej Polski”, kraju bogatego, cywilizowanego i tolerancyjnego. Łatwo przyjmowano zachodnie inwestycje, licencje i kapitały w formie kredytów. Pozornie tolerowano do pewnego stopnia intelektualną, nawet polityczną niezależność. W istocie jednak prawda prezentowała się inaczej. Modernizacja kraju miała charakter iluzoryczny¹³.

W latach 70. panowała atmosfera sukcesu i okolicznościowych fajerwerków, liczyły się połyskliwość i hałaśliwość, rzetelność miała znaczenie drugorzędne. Akceptowane było to, co miało etykietę nowoczesności. To właśnie wtedy postanowiono, chociaż nastroje społeczne nie należały do najbardziej pogodnych, uczynić z sopockiego festiwalu konkurencję dla konkursu Eurowizji. Zmieniono jego nazwę na Festiwal Interwizji i przez cztery lata starano się go organizować z możliwie największym rozmachem.

Do roku 1977 w konkursie międzynarodowym brały również udział państwa spoza bloku wschodniego lub o ustroju demokratycznym. Uczestnikami byli piosenkarze między innymi: ze Stanów Zjednoczonych, z Wielkiej Brytanii, Kanady, Szwajcarii. Podczas Festiwalu Interwizji o Bursztynowego Słowika mogli walczyć artyści z państw przede wszystkim z bloku wschodniego lub o ustroju komunistycznym, z drobnymi wyjątkami, jak na przykład udział Hiszpanii i Finlandii (1977, 1979, 1980) oraz Belgii, Portugalii, Maroka (1979). Udział Finlandii nie dziwi. Należała do EBU oraz OIRT, trzeba poza tym zdawać sobie sprawę, że podczas zimnej wojny pozycja Finlandii była dość wyjątkowa. Mimo prowadzenia niesprzecznego z interesem ZSRR polityki zagranicznej w kwestii polityki wewnętrznej kraj pozostał jednak w pełni niezależny od władz w Moskwie. Nie kwestionował polityki ZSRR, ale jednocześnie starał się czerpać korzyści z Zachodu. W 1961

roku Finlandia została członkiem Europejskiego Stowarzyszenia Wolnego Handlu (EFTA) oraz zawarła umowę z ZSRR. W 1973 roku podpisała umowy z Europejską Wspólnotą Gospodarczą i Radą Wzajemnej Pomocy Gospodarczej, a w roku 1975 podpisano w Helsinkach traktat Organizacji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie.

Na szczególną uwagę zasługuje festiwal, który odbył się w roku 1979. Jak wiemy, był to rok wizyty Jana Pawła II w Polsce. Przyjazd Ojca św. do Polski był wydarzeniem historycznym. Po raz pierwszy nasz kraj odwiedził papież, i to papież Polak. Wizyta bardzo niepokoiła komunistyczne władze. Przewidywano, że niepokorny biskup Rzymu może rozbudzić aspiracje wolnościowe Polaków. Tak też się stało. Rok później powstała „Solidarność”. Festiwal Interwizji przygotowany został wtedy z wyjątkową pompą, prawdopodobnie dlatego, aby odwrócić uwagę społeczeństwa od wizyty papieskiej. Z czołówki rozpoczynającej transmisję konkursu oraz materiału zarejestrowanego w 1979 roku, w znacznym stopniu okrojonego przez cenzurę, które udostępnione zostały do publicznej wiadomości przez Archiwum Eurowizji TV, dowiedzieć się możemy między innymi, że podczas Festiwalu Piosenki Interwizji 1979 wystąpi 70 piosenkarzy, zaśpiewanych zostanie 150 piosenek, co oznaczać będzie 450 minut śpiewania; na scenie pojawi się 120 muzyków; piosenkarzom towarzyszyły będą dwie orkiestry, w tym jedna z NRD; przez scenę przewiną się trzy tony instrumentów muzycznych; dyrygować orkiestrami będzie 15 dyrygentów; wykorzystanych będzie 150 mikrofonów; scenę oświetlą cztery tysiące żarówek firmy POLAM; na widowni zasiądzie sześć tysięcy osób, a 300 milionów przed odbiornikami radiowymi i telewizyjnymi. Brzmi powalająco. Również imponujące było otwarcie konkursu. Prowadząca Irena Dziedzic, niekwestionowana gwiazda

¹³ P. Piotrowski, *Dekada*, Poznań 1991, s. 9.

Telewizji Polskiej z tamtych lat, ogłosiła, że festiwal transmitowany lub nagrywany będzie nie tylko przez Interwizję, ale przez radia i telewizje państw takich jak: Finlandia, Hiszpania, Portugalia, Belgia, Turcja, Islandia, Tunezja, RFN. Ponadto oznajmiła, że akredytowało się przy festiwalu 150 zagranicznych i 300 krajowych sprawozdawców i komentatorów, 100 obserwatorów, 15 przedstawicieli firm płytowych.

Na uwagę zasługuje fragment wypowiedzi prowadzącej, w którym wspomina, że przy wyborze mota festiwalu dobrze korespondującego z hasłem konkursu o Bursztynowego Słowika – „Piosenka nie zna granic” najlepszy okazał się utwór, który mówi o niezmiennej tęsknocie człowieka do wysp szczęśliwych. Są to takie miejsca, w których człowiekowi jest dane żyć w braterstwie, w spokoju i w pokoju, *bo tylko tam, gdzie rozdzwoni się dzwon pokoju, można zostać i nie szukać lepszych stron*¹⁴. W moim odczuciu utwór jednak nie do końca odpowiada temu, o czym wspominała prowadząca, chociaż tytuł *Dzwony na spokój* sugerowałby, że tak właśnie jest. Tekst piosenki autorstwa Wojciecha Młynarskiego zachęca raczej do zachowania zupełnie innego. Muzykę do niego napisał Zbigniew Wodecki i on też wykonał piosenkę podczas festiwalu. Oto jej fragmenty:

*Płynę na wyspy szczęśliwe
I celu nie minę
Mam serce uparte, chciwe
[...]
Wielki serca dzwon
Na trwogę bije serca dzwon
Nie zostawaj tu
Płyn do innych świata stron!
[...]
Crying all over the country
To bring you the sound of
The bell for the peace and friendship*

Podczas występu artysty na ekranie pojawiał się napis „POKÓJ” w kilku językach. Część tekstu, który cytuję jako ostatni fragment piosenki, wykonał w języku angielskim. Elementy te zdają się sugerować otwarcie na Zachód i potrzebę pokojowych relacji, jednak były to raczej fasadowe działania. Festiwal zaśłynął wtedy z mocnej interwencji cenzury. Gdy na scenie wystąpiła ówczesna gwiazda pierwszej wielkości, zespół Boney M., z zakazaną w Polsce piosenką *Rasputin*, telewizja nadała ten występ z jednodniowym poślizgiem, wycinając kontrowersyjną – godzącą w sojusz z ZSRR – piosenkę. Zresztą ingerencja cenzury w sprawy repertuarowe czy dobór artystów występujących podczas festiwalu była na porządku dziennym.

Grand Prix Festiwalu Interwizji w 1979 roku zdobył Czesław Niemen. Zaśpiewał on utwór *Nim przyjdzie wiosna*. Przesłanie piosenki jest bardzo wyraźne. Artysta ma świadomość tego, że nadchodzą zmiany, lecz na razie nie wiadomo, kiedy będą miały miejsce. Rygor ustroju totalitarnego zdaje się przemijać, ale na razie trzeba żyć tutaj i teraz, bo w terażniejszości jest jeszcze wiele do zrobienia.

Podczas festiwalu w 1979 roku wiele się mówiło o pokoju, lecz trzeba to sobie jasno powiedzieć: nie był to okres spokojny. W połowie lat 70. wystąpił wyraźny przełom w relacjach Wschód–Zachód i generalnie w funkcjonowaniu całego systemu światowego. W krajach „bloku radzieckiego”, zwłaszcza na jego peryferiach politycznych, zaczęło narastać potrójne niezadowolenie – z sytuacji ekonomicznej (porównywanej z poziomem życia „na Zachodzie”), ustroju (brak swobód demokratycznych) i z sytuacji międzynarodowej (brak niezależności państwa). Liderem tych nastrojów z całą pewnością była Polska, czego dowodem

¹⁴ Archiwum Eurowizji TV, Sopot 1979, 3. Festiwal Piosenki Interwizji – konkurs Interwizji (cz. 1) – retransmisja, https://www.youtube.com/watch?v=aKDzV_zh4M [dostęp 28.04.2018].

stały się wydarzenia z lat 1980/1981, w czasie których zostały zakwestionowane fundamenty ówczesnego ładu społecznego i geopolitycznego. Nie doprowadziły one jednak do zasadniczych zmian, ponieważ „geopolitycznie” były „przedczesne”.

Analiza zwycięstw, która pokazała, że najczęściej wygrywali artyści z ZSRR, przykład Festiwalu Interwizji z roku 1979, podczas którego interweniowała cenzura – wyraźnie sugerują, że Festiwal Piosenki Interwizji można interpretować, inspirować się teorią postkolonialną. Okazuje się też, że może mieć rację Thompson, pisząc, iż od stuleci Rosja/ZSRR z sukcesem działała tak, aby zakamufłować swój kolonializm. Agresywny nacjonalizm zostaje zawoalowany poprzez pokazanie, jak otwarty i postępowy jest blok państw pozostających pod politycznym wpływem imperium. Należy pamiętać, że według Bhabhy w kamuflażu nie chodzi o zredukowanie różnic, by wtopić się w tło, ale by do maskowania wykorzystać podobieństwa. Kolonizatorzy minimalizują cechy, które odróżniają ich od skolonizowanych, a podkreślają te, które ich do siebie upodabniają. Obecność tej strategii widoczna jest chociażby w czołówce festiwalu z 1979 roku przygotowanej przez Telewizję Polską oraz w powitaniu widzów uczynionym przez prowadzącą Irenę Dziedzic. Starła się podkreślić, że żyjemy w miejscu, gdzie szanuje się pokój i spokój, w którym można żyć szczęśliwie i nie szukać lepszych stron. Stosowanie kamuflażu wpływa również na podmiotowość kolonizatorów, którzy w jakiś sposób stają się podobni do skolonizowanych, co w przypadku kolonializmu rosyjskiego/sowieckiego wiąże się z uznaniem wyższości poziomu cywilizacyjnego „tubylców” (zasadnicza różnica w stosunku do kolonializmu zachodniego). Podobnie zachowują się sami skolonizowani, którzy, aby ochronić swoją „autentyczną podmiotowość”

przed skutkami kolonizacji, starają się do kolonizatorów upodobnić. Postawą tego typu może być zachowanie redaktora Franciszka Walickiego podczas festiwalu w roku 1980, czyli w momencie dramatycznych strajków w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Podczas sprawdzania przez cenzurę tytułów i treści utworów zwrócił on uwagę głównemu cenzorowi festiwalu, że ma duże wątpliwości, czy podczas tak napiętej sytuacji w kraju *Tydzień łez* jest dobrym tytułem piosenki. Cenzorzy wpadli w panikę i zaczęli debatować pod największym głośnikiem, co, jak wynikało z relacji Gruzy, reżysera wydarzenia, wywołało wśród organizatorów salwy śmiechu¹⁵. Śmiech śmiechem, ale tytuł jednak zmieniono.

Reasumując, proces upodabniania przebiega w obu kierunkach, co przy okazji obnaża ambiwalencję stosunków między kolonizatorami i skolonizowanymi. I jedni, i drudzy przechodzą zmianę tożsamości, stają się podmiotami hybrydycznymi.

W ciekawy sposób prezentuje się również proces zachodzący w wyniku tzw. komicznego zwrotu, kiedy pewne historie dotyczące festiwalu opisywane są w aurze groteski. Znana jest historia występu piosenkarki z Czechosłowacji, która, jak relacjonował Gruza w swojej książce *Telewizyjny alfabet wspomnień*, zamiast trzech minut śpiewała prawie godzinę i nie można jej było w żaden sposób zdjąć ze sceny, przez co spora część publiczności nie miała okazji podziwiać występu wielkiej gwiazdy – Charlesa Aznavoura. Jako największa gwiazda występował ostatni, lecz nie wiedział, że kiedy zaczynał występ, zbliżała się godzina odjazdu ostatniej kolejki z Sopotu w kierunku Gdańska i Gdyni, w związku z czym publiczność wstała i opuściła tłumnie Operę Leśną. Transmisję uratowano zręcznym montażem i dzięki podłożeniu braw, które otrzymała piosenkarka z Czecho-

¹⁵ W. Korzeniewski, *Sopot Festiwal 1961–2000*, Gdynia 2001, s. 48.

¹⁶ J. Gruza, dz. cyt., s. 173.

słowacji¹⁶. Reżyser opowiada dalej, że reakcje publiczności w Sopocie były trudne do skontrolowania, czego władze bardzo nie lubiły. Prezes telewizji Szczepański obciął mu kiedyś połowę stawki reżyserskiej za to, że Pugaczowa kilkakrotnie bisowała, a później, śpiewając na końcu *a capella*, przy euforii publiczności wykonała na wizji znak krzyża (na szczęście był to krzyż prawosławny). Generalnie jednak reżyser uważa, że z Rosjanami było bardzo zabawnie. Za wszelką cenę musieli wrócić do siebie z nagrodą – gdy nie dostali od jurorów, organizatorzy musieli wymyślać nagrodę specjalną. Zdarzyło się nawet, że jedna ze śpiewaczek z Leningradu, absolwentka szkoły cyrkowej, była tak zdeterminowana w walce o zwycięstwo, że stanęła na głowie i ku przerażeniu konsula radzieckiego obnażyła dolne części ciała¹⁷.

Powyższe przykłady pokazują, w jaki sposób wykorzystuje się strategię kamuflażu. Groteska i zabawa były reakcją na kolonialny system. Potwierdza to opinia Andrzeja Paczkowskiego, który dekadę lat 70. określił jako *la belle époque* realnego socjalizmu¹⁸. W pierwszych latach nowego wieku, w drugiej dekadzie budowania w Polsce demokracji i kapitalizmu, bardzo często słyszy się głosy opinii publicznej z wielkim sentymentem wspominające ten okres.

Należy jednak przyznać, że Międzynarodowy Festiwal w Sopocie pełnił dla Polaków, i nie tylko dla nich, istotną rolę kulturotwórczą. Wypromował wiele wybitnych osobowości muzycznych, takich jak Czesław Niemen, Maryla Rodowicz czy Zbigniew Wodecki. Ich utwory nadal żyją w sercach milionów ludzi. Festiwal promował na szeroką skalę polską piosenkę, również dlatego, że zagraniczni

piosenkarze musieli w ramach regulaminu imprezy wykonywać polskie utwory. Dbano też o ich wysoką jakość. Bardzo dużą uwagę przywiązywano do samego tekstu oraz jego interpretacji. Było to najbardziej prestiżowe wydarzenie muzyczne bloku krajów wschodnich, miejsce, gdzie można było zobaczyć gwiazdy o międzynarodowej sławie. Uczestnikami i gwiazdami festiwalu byli między innymi: Charles Aznavour, Shirley Bassey, The Temptations, Boney M, Marilion, Paul Young, Beverly Craven, Annie Lenox, The Kelly Family, Vaya Con Dios, Boyz II Men, The Corrs, Chris Rea, Tanita Tikaram, Ace of Base, ERA, Lionel Richie, Whitney Houston, Bryan Adams, Garou, Ricky Martin, Patricia Kaas, Scorpions, Simply Red, Elton John, Katie Melua, Norah Jones¹⁹.

ZAKOŃCZENIE

Nie ulega wątpliwości, że festiwal w Sopocie był odpowiedzią bloku socjalistycznego na Konkurs Eurowizji, a oba wydarzenia są mocno związane z sytuacją geopolityczną. Oba powstały w okresie zimnej wojny i stanowiły rodzaj *soft power* systemów, które ze sobą wtedy rywalizowały. Zmieniały się zgodnie z tym, dokąd zmierzał i jak się rozwijał projekt Unii Europejskiej. Momenty zaostrenia konfliktu między mocarstwami oraz odprężenia znajdowały odbicie i w sopockim festiwalu, i w Konkursie Eurowizji. Ciekawym przykładem może być tutaj na przykład udział Karel Gotta w Konkursie Eurowizji. Chociaż państwa z bloku wschodniego nie mogły w nim uczestniczyć, po interwencji w Czechosłowacji w 1968 roku tego samego roku poproszony został o udział w nim jako reprezentant Austrii. Zajął wtedy 12. miejsce²⁰. Na sopocki festiwal tamtego roku

Czechosłowacja nie wysłała żadnego swojego artysty. Konkursy, sprzężone z czynnikami ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi i życiem kulturalnym, były odbiciem obrazu Europy i świata w danym momencie historycznym. Analiza zwycięstw oraz bardziej wnikliwe przyjrzenie się Festiwalowi Piosenki Interwizji z 1979 roku potwierdzają, że zastosowanie teorii postkolonialnej do analizy konkursu w Sopocie wydaje się słuszne, również dlatego, że w miejscu jego organizacji – Polsce – krzyżuje się wiele stref wpływów, z którymi

związane są ambicje podmiotów funkcjonujących w różnych skalach przestrzennych (regionalnej, krajowej, globalnej). Trzeba wykazać jednak przy tym sporą czujność, ponieważ termin ten charakteryzuje wieloznaczność oraz spora liczba wzajemnie wykluczających się stanowisk, stąd aplikowanie w sposób instrumentalny niektórych pojęć, takich jak „groteska”, „hybryda”, „ambivalencja”, może czasami przynieść więcej szkody niż pożytku dla samej teorii oraz dla materiału, który się bada.

BIBLIOGRAFIA

- Bhabha H.K., *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*, w: tegoż, *The Location of Culture*, London–New York 1994.
 Bittner K., *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017.
 Cavanagh C., *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, „Teksty Drugie” 2003, 2.3.
 Fricker K., Gluhovic M., *Introduction: Eurovision and the “New” Europe*, w: *Performing the “New” Europe. Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, eds. K. Fricker, M. Gluhovic, London 2013.
 Gruza J., *Telewizyjny alfabet wspomnień*, Warszawa 2000.
 Hall S., *What is “Black” in Black Popular Culture*, w: *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*, ed. J. Storey, Harlow 2009.
 Kienzler I., *Kronika PRL 1944–1989, t. 7: Festiwale, festiwale*, Warszawa 2015.
 Korzeniewski W., *Sopot Festiwal 1961–2000*, Gdynia 2001.
 Lacan J., *The Line and Light*, w: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan*, b. 11, ed. J.-A. Miller, New York–London 1998.
 Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1995.
 Piotrowski P., *Dekada*, Poznań 1991.
 Raykoff I., *Camping on the Borders of Europe*, w: *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, eds. I. Raykoff, R.D. Tobin, Aldershot 2007.
 Rey L., *To już pięć lat*, w: *Sopockie festiwale piosenki*, red. L. Klekow, L. Terpilowski, Warszawa 1966.
 Thompson E.M., *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Kraków 2000.
 West Ch., *Hello Europe. How a Song Contest Shaped the Face of a Continent*, [b.m.] 2015.

Archiwum Eurowizji TV, Sopot 1979, 3. Festiwal Piosenki Interwizji – konkurs Interwizji (cz. 1) – retransmisja, https://www.youtube.com/watch?v=aKDzV_zh4M [dostęp 28.04.2018].
<http://operalesna.sopot.pl/sopot-festival> [dostęp 20.04.2018].
 Issues with a Change of the TV System in Former OIRT, 94/12/29, <https://tech.ebu.ch/publications/i027> [dostęp 20.04.2018].

¹⁷ Tamże, s. 175.

¹⁸ A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1995.

¹⁹ I. Kienzler, *Kronika PRL 1944–1989, t. 7: Festiwale, festiwale*, Warszawa 2015, s. 7–18.

²⁰ Ch. West, *Hello Europe. How a Song Contest Shaped the Face of a Continent*, [b.m.] 2015, s. 71.

PŁACZ WIETNAMSKICH DZIECI

KONTRKULTURA LAT 60. W POLSKIM BIG BEACIE



Muzyka popularna lat 60. jest na Zachodzie, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, kojarzona bezpośrednio z wytworzoną wówczas kontrkulturą. „[Zanegowanie] wartości, norm i wzorów zachowania kultury oficjalnej”¹ było obecne w twórczości wielu ówczesnych artystów, którzy jednocześnie odpowiadali na potrzeby młodzieżowych ruchów, jak też inspirowali kolejne grupy do kontestacji zastanego świata. Album Beatlesów *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* stał się swoistą ścieżką dźwiękową hipisowskiego Lata Miłości w 1967 roku, wykonawcy folkowi i folkrockowi, jak Bob Dylan, Joan Baez czy Pete Seeger, pisali kolejne protest songi, a tradycję tę przejęły później zespoły rockowe pokroju Jefferson Airplane. A jak wyglądała sytuacja w tym samym okresie w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej? Czy polscy wykonawcy bigbeatowi sprzeciwiali się w swoich utworach światowi dorosłych, ich zachowań i wartości? Czy było to możliwe w realiach państwa PRL-owskiego?

JAZZ! PRESLEY! MAMBO ROCK!

Big beat już od samego początku był na gruncie polskim sporym wydarzeniem. Franciszek Walicki, organizator pierwszego zespołu beatowego Rhythm & Blues, wspominał po latach: *Wiedzieliśmy wprawdzie, że sięgamy po owoc z zakazanego drzewa, ale nie zdawaliśmy sobie sprawy, że jesteśmy sprawcami narodzin nowego typu muzyki rozrywkowej w Polsce*². Nie zdawali też sobie chyba sprawy – czy to założyciel Walicki, czy sami członkowie zespołu – że ich występy wywołają gwałtowne reakcje na gruncie społecznym i politycznym. Rhythm & Blues, podobnie jak wiele innych zespołów w początkowej fazie rozwoju big beatu, wykonywał głównie covery utworów zagranicznych. Teksty prezentowanych utworów pochodziły więc wprost od największych gigantów rock and rolla, takich jak Elvis Presley czy Bill Haley³. Nie teksty były jednak najważniejsze, a sam fakt pojawienia się muzyki nowoczesnej, energetycznej, skierowanej do młodzieży.

¹ *Kontrkultura*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, www.sjp.pwn.pl [dostęp 15.07.2018].

² F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 99.

„Życie Warszawy” opisywało żywiołowe zachowanie słuchaczy po jednym z koncertów Rhythm & Bluesa takimi słowami: *Po występie ok. dwuosobowa grupa [...] wyszła na ulice Warszawy [...] wnosząc okrzyki: „Jazz! Presley! Mambo-rock!” Przy ul. Wspólnej topniejący tłum został rozpędzony przez milicjantów*⁴. Zachowanie publiczności po kolejnym koncercie w stolicy było, jak relacjonowała „Trybuna Ludu”, w zasadzie identyczne: *Po wyjściu z Hali Mirowskiej [...] rozkrzyczana kilkusetosobowa grupa dziewcząt i chłopców wznosiła okrzyki (podobnie jak po sobotnim koncercie): „Presley, Presley, mambo-rock, boogie-woogie”*⁵.

Jak widzimy, manifestacje młodzieży nie miały nic wspólnego z otwartym buntem przeciwko systemowi. Wznoszone okrzyki – czy to nazwiska muzyków (Presley), czy tytuły ich utworów (*Mambo Rock* Billa Hayleya) – sugerują raczej, że słuchacze byli podekscytowani nową muzyką, zafascynowani faktem, iż rock and roll trafił na sceny polskich klubów. Nawet takie zachowanie musiało jednak, mimo różnych prób podejmowanych przez Walickiego, spowodować reakcję władz. Agencja Prasowo-Informacyjna komentowała młodzieżowe wybryki w sposób dość jednoznaczny: *Nikt nie ma zamiaru zakazywać w Polsce jazzu ani rock and rolla. Ale trudno dopatrzeć się jakichś wartości kulturalnych w owych demonstracjach, pochodach, wrzaskach, wywijaniu marynarkami, zrywaniu koszul w trakcie koncertu*⁶. Agencji wtórował „Sztandar Młodych”: *Zespół R&B daje widowisko pełne ekspresji i pasji [...]. Ale nie ma to wszystko nic wspólnego z zachowaniem się części młodzieży, która koncerty R&B obrala sobie za jeszcze jedną bazę do chuligańskich rozrywek*⁷.

³ Więcej na ten temat: P. Mamczur, *Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki. Covery i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big beatu*, „Piosenka” 2006, nr 4, s. 56–57.

⁴ Za: D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014, s. 44.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 48.

⁷ Tamże, s. 45.

⁸ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 141; M. Karewicz, M. Jacobson, *Big beat*, Kraków 2014, s. 33.

⁹ Więcej na ten temat: P. Mamczur, dz. cyt., s. 58–60.

Władze postanowiły odpowiedzieć na te „chuligańskie rozrywki” w sposób stanowczy. Ministerstwo Kultury i Sztuki ograniczyło możliwości występów Rhythm & Bluesa do sal mieszczących maksymalnie 400 osób. Doprowadziło to bardzo szybko – ze względu na nieopłacalność takich koncertów – do rozwiązania zespołu⁸. Nie podjęto próby całkowitego zakazania big beatu, starano się jednak tę muzykę okiełznać. Jednym ze sposobów było promowane, począwszy od 1962 roku, hasło „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”. Polska muzyka popularna miała powstawać w całości na rodzimym gruncie, być śpiewana w języku polskim i tak odcięta od zagranicznych wzorców, jak to tylko możliwe.

NIECH WOJNA SZYBCIEJ SKOŃCZY SIĘ

Działania władz przyniosły oczekiwany skutek. Teksty utworów były coraz częściej pisane w Polsce i po polsku. Choć zdarzało się, że tak naprawdę tłumaczono teksty angielskie⁹, to jednak twórczość w pełni rodzima szybko zaczęła przeważać, zyskując tym samym duże znaczenie w świetle naszych rozważań dotyczących aspektu kontrkulturowego. Szczególną uwagę zwracają dwa utwory: *Czy słyszysz płacz wietnamskich dzieci?* zespołu Następcy Tronów oraz *Te bomby lecą na nasz dom* Blac-koutu. Obie piosenki nawiązują bowiem bezpośrednio do wojny w Wietnamie, którą tak chętnie komentowali zachodni twórcy protest songów.

Następca Tronów to zespół już nieco zapomniany, a szalenie ciekawy. Został on założony na początku lat 60. w Szczecinie przez,

wówczas jeszcze licznych, przedstawicieli społeczności żydowskiej. Nazwa zespołu nie odnosiła się jednak do starotestamentowych władców, a do włoskiego filmu z 1960 roku zatytułowanego właśnie *Następcy tronów*. Szczecińscy Następcy zaczęli jak wszyscy inni, a więc od grania coverów. Wykonywali między innymi przebój The Kinks *You Really Got Me* – jak twierdzi jeden z członków grupy, Mietek Klajman, jako pierwsi w Polsce. Szybko jednak zwrócili się ku własnemu repertuariowi. Jednym z ich najpopularniejszych utworów, emitowanym nawet w radiu, był właśnie ten zatytułowany *Czy słyszysz płacz wietnamskich dzieci?* Wkrótce zespół zakończył działalność, nie bez udziału rosnących nastrojów antyżydowskich, pozostawił jednak po sobie tekst tej piosenki¹⁰:

„Gdzie jest mój ojciec i moja matka”
Wietnamskie dzieci pytają świat
I te z Południa, i te z Północy
Którym rodziców zabrał zły czas

Czy słyszysz płacz wietnamskich dzieci?
Czy wiesz, że wojna ciągle trwa?
A jeśli tak, to powiedz „nie”
Niech wojna szybciej skończy się

Lecą bombowce, pali się ziemia
I nawet rzeka czerwoną jest
Nie ma też ryżu, wszystko dym spowił
Spalone miasta, zniszczone wsie

Zanim przejdziemy do analizy tego utworu, zaprezentujmy jeszcze piosenkę Blackoutu. Zespołu tego przedstawiać chyba nikomu nie trzeba. Założony w Rzeszowie, skupiony wokół postaci Tadeusza Nalepy i przekształcony później w Breakout, pozostaje on jednym z najważniejszych w historii polskiej muzyki popularnej. Słowa utworu *Te bomby lecą na*

nasz dom napisał Bogdan Loebel, stale współpracujący z Blackoutem i Breakoutem:

Usnąć nie pozwól mi
Połóż na czoło dłoń
Ręka niech dobra twa
Matko, zle sny odpędza
Uciszyć tych skrzydeł szum
Lotek bomb oddał wiatr
Niechaj do portów swych
Flota wraca

Nie pytaj czemu krzyczę w noc
Te bomby lecą na nasz dom
I włosy twe, i włosy jej
Już żywym ogniem palą się
Nie pytaj dokąd biegnę w noc
Pszemica pali się i ryż
I napalm już ogarnia nas
I nie wiem gdzie się schronić mam

Jak widać, oba utwory niosą ze sobą podobny przekaz. Na tle molowej, gitarowej muzyki przedstawiona zostaje nam perspektywa ludności cywilnej (szczególnie dzieci) uwikłanej w wojnę wietnamską. Kraj jest spustoszony przez spadające bomby, przez palący wszystko „żywym ogniem” napalm. Widać tu też odwołanie do słuchaczy: o ile nie mamy pewności, czy sformułowanie „nasz dom” z piosenki Blackoutu oznacza, że Wietnam to także dom „nas”, to jest słuchających utworu, o tyle w kompozycji Następców Tronów zwrot do publiczności jest już bezpośredni i wyraźny – nasz sprzeciw ma pomóc zakończyć konflikt.

Wydawać by się mogło, że oba te utwory są doskonałym odbiciem trendów zachodnich, rodzimym przykładem kontrkulturowych, kontestujących działania władz protest songów. Jest to jednak trop fałszywy, ponieważ musimy pamiętać o kontekście politycznym, w jakim

te piosenki zostały nagrane. Krytyka amerykańskiego zaangażowania w konflikt wietnamski była zgodna z oczekiwaniami władz PRL i z polityką całego bloku wschodniego. Podkreślanie cierpień wietnamskiej ludności i opisywanie niszczącej siły zrzuconego przez Amerykanów napalmu oznaczało sprzeciw wobec działań imperialistycznego wroga. Doszukać się tu możemy też oczywiście krytyki wojny samej w sobie, krytyki użycia przemocy, brak jednak z pewnością w obu piosenkach znanego z twórczości zachodniej sprzeciwu wobec działania rodzimych władz.

PRAWDY ICH WIEKU I POKOLENIA

Stonowany charakter polskich utworów bigbeatowych był oczywiście wymuszony klimatem społeczno-politycznym panującym w PRL. Ograniczenie aspektów kontestacyjnych było ponadto spowodowane faktem, iż wiele piosenek pisanych było nie przez samych wykonawców, ale przez zawodowych tekściarzy, poetów, literatów. Wielu z nich – jak np. Kazimierz Winkler, autor wielu przebojów Czerwonych Gitar – było zresztą o pokolenie starszych od śpiewającej młodzieży. Porównując tę sytuację do realiów zachodnich, gdzie w latach 60. wyraźnie zaznaczyła swoją obecność rzesza tzw. *singers-songwriters* (artystów, którzy sami pisali i wykonywali piosenki), podejrzewać możemy, że kompozycjom bigbeatowym brakowało autentyczności.

BIBLIOGRAFIA

- Idzikowska-Czubaj A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
Karewicz M., Jacobson M., *Big beat*, Kraków 2014.
Krasucki E., *Następcy Tronów. Żydowski bigbit ze Szczecina*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2005, nr 11.
Mamczur P., *Polska młodzież śpiewa (nie)polские piosenki. Cover i tłumaczenia utworów zagranicznych we wczesnych latach polskiego big beatu*, „Piosenka” 2006, nr 4.
Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014.
Słownik języka polskiego PWN, www.sjp.pwn.pl [dostęp 15.07.2018].
Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
Zakrzewski P., *Przedmarcowy beat: Śliwki, Następcy Tronów i inni*, „Culture.pl” 2018, z 16 III, www.culture.pl [dostęp 15.07.2018].

¹⁰ E. Krasucki, *Następcy Tronów. Żydowski bigbit ze Szczecina*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2005, nr 11, s. 61–69; P. Zakrzewski, *Przedmarcowy beat: Śliwki, Następcy Tronów i inni*, „Culture.pl” 2018, z 16 III, www.culture.pl [dostęp 15.07.2018].

¹¹ D. Michalski, dz. cyt., s. 244.

¹² Z podobną sytuacją mieliśmy zresztą do czynienia dekadę wcześniej w Stanach Zjednoczonych, gdzie rodząca się grupa społeczna nastolatków tak chętnie sięgała po świeżą muzykę rockandrollową.

Krzysztof Gajda

NIEPODLEGŁOŚĆ WEDŁUG JACKA KACZMARSKIEGO



Przypadająca w bieżącym roku setna rocznica odzyskania niepodległości to okazja do licznych obchodów, poszukiwania sposobów upamiętnienia, a także odnajdywania śladów kulturowych odnoszących się do tych doniosłych wydarzeń z 1918 roku i ich kontynuacji w postaci dwudziestu lat Polski niepodległej. Także i w tym tekście będziemy zadawać sobie pytanie, czym dla Jacka Kaczmarskiego była Niepodległa, jak ją rozumiał, w jaki sposób opisywał ten ze wszech miar polski poeta. *Jacek jak nikt inny jest zanurzony w polskość. W historię, w kulturę, w malarstwo. On nawet dla mnie jest zbyt polski. Nikogo innego takiego polskiego nie ma* – powiedziała kiedyś Natalia Gorbaniewska i niech to będzie wystarczający powód dla podjętych tu rozważań.

Podstawowe pytania, jakie należałoby sobie zadać, to czy i w jaki sposób w twórczości Kaczmarskiego został utrwalony czas związany z pamiętną datą 11 listopada i następującymi później dwiema dekadami okresu międzywojnia. Jak się jednak okazuje, ten arcykowski poeta, opisujący historię naszego państwa w skrzących się różnorodnością ujęć

setkach pieśni, piosenek i wierszy, właściwie pozostawia ten okres nietkniętym! Na dobrą sprawę próżno tu szukać historii z końca 1918 roku, brak powstań: wielkopolskiego i śląskich, Kaczmarski nie opisał nigdy Cudu nad Wisłą, nie ma refleksji nad przewrotem majowym, nie pojawia się temat Berezki Kartuskiej, Zaolzia, międzywojennego Gdańska. Nie znajdziemy wśród tych setek utworów nazwisk: Ignacego Paderewskiego, Romana Dmowskiego, Gabriela Narutowicza, Eligiusza Niewiadomskiego, Wincentego Witosa, Edwarda Rydza-Śmigłego, Eugeniusza Kwiatkowskiego, Władysława Sikorskiego. Jeśli jest Józef Piłsudski, to przez zaprzeczenie w *Tradycji*, która w całości jest piosenką o zagubieniu historycznej ciągłości, gdzie padają znamienne słowa: *Nie będą nam ulani braćmi / My już nie dzieci Piłsudskiego*. Podobną wymowę ma utwór *Ni* z 1988 roku.

Oczywiście, nie trzeba być nadzwyczajnie obeznanym z tą twórczością, by zwrócić uwagę, że okres zawierający się pomiędzy datami 1918–1939 jest obecny w dorobku Kaczmarskiego, jednakże w innym ujęciu niż należałoby oczekiwać po autorze wielu historiozoficznych pieśni-rozpraw. Doskonale reprezentowane jest

bowiem dwudziestolecie międzywojenne jako okres kulturalny, literacki. Wszakże to na tę epokę przypadły najważniejsze osiągnięcia bohaterów pieśni: *Kazimierz Wierzyński*, *Aleksander Wat*, *Epitafium dla Brunona Jasieńskiego*, *Autoportret Witkacego*. Choć szeroko pojęta myśl polityczna Witolda Gombrowicza (przywołana w utworze *Według Gombrowicza narodu obrażanie*) najpełniejszy kształt zyskała w publikacjach z czasu emigracji powojennej, to najpopularniejsze dzieło pisarza (*Ferdydurke*) również powstało przed wojną, co sprawia, że w edukacji szkolnej i akademickiej pojawia się autor właśnie przy okazji omawiania tamtego okresu. Do czasów niepodległości międzywojennej odnosi się również *Kariera Nikodema Dyzmy* przywołująca nieśmiertelną powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza. Ten przykład doskonale ilustruje, że, po pierwsze, odwołania do literatury i kultury przeszłości służyły Kaczmarskiemu jako pożywka do rozważań nad współczesnością, po drugie zaś – że podstawowym paliwem były tu krytycyzm i ironia.

O ile przywołane przed chwilą wybory literacko-kulturowe nie wzbudzają kontrowersji, mogą być efektem prywatnych zainteresowań i potrzeb artysty, domagając się co najwyżej pogłębionej analizy czytelniczej, o tyle zasygnalizowany wcześniej brak motywów społeczno-politycznych wymaga nieco głębszego namysłu. Wydaje się bowiem, że nieobecność ta może mieć bardziej złożone przyczyny niż domniemany brak zainteresowania autora dla tego okresu historycznego. Po pierwsze bowiem Kaczmarski należał do pokolenia, a ściślej do formacji intelektualnej (rozumianej ponadpokoleniowo jako środowisko opozycji demokratycznej, a później także emigracji powojennej) żywo zainteresowanej Polską przedwojenną. Właśnie ta dwudziestoletnia niepodległa Polska była punktem odniesienia dla niesuwerennej PRL, a w tej sytuacji łatwo było o idealizację zmitologizowanego bytu, z postacią Marszałka na czele. I choć

na poziomie pogłębionych analiz toczyły się w publicystyce emigracyjnej i drugoobiegowej polemiki na temat jakości życia politycznego czasów sanacji czy przyczyn błyskawicznej klęski wrzesniowej, to w powszechnym i potocznym rozumieniu pozytywny mit odległej Niepodległej był znacznie silniejszy od Polski prostytuowanej przez ludową władzę. Skoro zaś wkraczamy w sferę mitologii, musimy pamiętać o związanych z nią uproszczeniach i wyrazistych kontrastach, które rodzą się wraz z politycznymi deklaracjami. Polska przedwojenna była bezpardonowo atakowana przez propagandę PRL i choćby z tego względu zasługiwała na obronę przez środowiska opozycyjne. Także dla emigracji powojennej była to przede wszystkim utracona arkadia. Jako temat artystyczny mogłaby więc raczej być obiektem nostalgii, sentymentu (jak w literaturze małych ojczyzn starszych pisarzy), a nie krytyki. A twórczość Kaczmarskiego jest przede wszystkim krytyczna, dialektyczna, poszukująca spięcia, konfliktu. Autor *Sarmatii*, jako erudyta i świadomy oraz wrażliwy społecznie artysta, musiał zdawać sobie sprawę z wielu niedoskonałości przedwojennego życia politycznego i społecznego. Miał więc do wyboru: krytykę sanacji, która szłaby w parze z oficjalną propagandą, lub przeciwko tej propagandzie sławienie zdobyczy II RP i koncentrowanie się na sukcesach, co nie leżało w jego artystycznej naturze. Fakt, że także po 1989 roku nie poświęcał temu okresowi należytego zainteresowania zaświadczonego w twórczości, pokazuje, że może właśnie konieczność ujęcia zbyt wielu odcieni dobra i zła, niemożność znalezienia prostych odpowiedzi na wątpliwości, które stawiała tamta Rzeczpospolita, kazały odsunąć ją w cień, być może w oczekiwaniu na lepszy czas, który dawałby szansę większego dystansu.

Pamiętajmy bowiem, że Kaczmarski, który potrafił wiele myśli wyrazić i opisać za nas, znajdując często konieczne uproszczenie na potrzeby piosenki, sam miał świadomość

skomplikowania rzeczywistości i nie zadowalał się prostymi odpowiedziami. Dobry przykład stanowi dokument filmowy z 1993 roku pod znaczącym tytułem *Niepodległość* nagrany przez Telewizję Polską. Poproszony o zilustrowanie piosenkami własnego rozumienia tego słowa, poeta wykonał cztery utwory, komentując każdy z nich w odniesieniu do tego tematu. Już sam wybór piosenek zasługuje na komentarz. Są to: *Rozbite oddziały*, *Ballada pozytywna*, *Pana Rejowe gadanie* oraz *Drzewo genealogiczne*. Pierwsza oddaje poruszany już wyżej problem fascynacji poety klęską, co traktuje on jako naszą cechę narodową (i co może być jedną z przyczyn, że sukces 11 Listopada nie był ważnym dlań tematem literackim). Kaczmarek mówi między innymi: *Stan psychiczny ludzi wygranych jest dosyć jednoznaczny, dosyć płaski. Jest to triumf, zastanawianie się „co ja będę z tego miał, żeśmy wygrali”.* Natomiast *stan ludzi w poczuciu porażki jest fascynujący, ponieważ jest niejednoznaczny.* *Ballada pozytywna* to okazja do refleksji oddającej istotę myślenia Kaczmarekowskiego – artysty, a nie polityka, działacza czy choćby publicysty. Poeta wyraźnie różnicuje tu bowiem pojęcie niepodległości politycznej, państwowej, od niepodległości obywatelskiej, osobistej, zindywidualizowanej. Marginalizując znaczenie pierwszej, przypisuje wielkie znaczenie tej drugiej. Mówi: *Chciałbym żyć w państwie, w którym każdy z ludzi z osobna jest niepodległy, czyli w jakiś sposób wewnętrznie wolny, żeby człowiek wiedział, że w miejscu, gdzie mieszka, jest u siebie.* *Pana Rejowe gadanie* (piosenka, która powstała w czasach, gdy nagrywano program) to okazja do refleksji na temat edukacji młodzieży do rozumienia i przeżywania niepodległości w niepodległym państwie. Jako pozytywne przykłady kulturowych osiągnięć wartych propagowania przywołał więc publicystykę Andrzeja Frycza-Modrzewskiego i poezję Jana Kochanowskiego, którą określił mianem „kompletnego programu społecznego, politycznego, a nawet gospodarczego”. Apelowal o wychowanie młodzieży do podejmowania dialogu z tak

pojmowanym dziedzictwem kulturowym, w miejsce czczenia bohaterów i celebrowania ceremonii, które mają zastępować rzeczywistość, świadomą refleksję społeczno-historyczną. Postulat równie aktualny dziś co na początku lat 90. Jako ostatni utwór zaprezentował artysta *Drzewo genealogiczne*, także powstałe w tamtym czasie, wieńczące płytę *Sarmatia*, która w całości odnosi się do czasów polski szlacheckiej. Znamienne, że Kaczmarek pozostawił tę piosenkę bez komentarza, uznając, iż słowa tam zawarte tłumaczą się właściwie same. Piosenka, w dowcipny sposób opisująca zawłóci pochodzenia poety, kończy się wersami skierowanymi do krytyków wypominających mu lata emigracji i niedostatek polskiej krwi:

*Nie mam blizn po kajdankach, napletek posiadam,
Na świat przyszedłem w czepku,
nie pod ulańskim czakiem;
Po dekadzie wygnania – polskim jeszcze władam,
Proszę więc o dokument, że jestem Polakiem.*

Artysta tym samym po raz kolejny dał wyraz przekonaniu, że to język, kultura, świadomość historyczna są prawdziwym dowodem patriotyzmu i najlepszą drogą do zachowania niepodległości – tej ważniejszej, wewnętrznej, duchowej, intelektualnej, w odróżnieniu od fasadowej, politycznej, która często bywa jedynie pojęciem-wytrychem traktowanym jako użyteczny instrument sprawowania władzy.

Początek lat 90. był zresztą czasem szczególnie sprzyjającym refleksji na temat niepodległości. Znamienne, że to właśnie w 1991 roku powstały jedyne dwa utwory z całego dorobku, w których artysta użył tego słowa wprost. W piosenke *Upadek Związku Radzieckiego* z września tegoż roku pojawia się dwuwiersz:

*Za miedzą Litwa ma swą niepodległość
I ja się jakoś niepodległy czuję.*

Utwór został skonstruowany jako komentarz do rozgrywającej się za wschodnią granicą

walki o niepodległość republik radzieckich skonstruowanej z poczuciem bezpieczeństwa mieszkańca już wolnej części Europy, spędzającego beztrudne dni z synem nad mazurskimi jeziorami. Nie przypadkiem koncept oparty jest tu na zderzeniu dwóch porządków: politycznego oraz indywidualnego.

Druga piosenka (*Portret zbiorowy w zabytkowym wnętrzu* według obrazu Fransa Halsy) pokazuje dobitnie wykorzystywanie pojęcia niepodległości dla celów politycznych. Zgromadzeni przy stole oficerowie oddziałów świętego Jakuba (które wyzwoliły Niderlandy spod okupacji hiszpańskiej) śpiewają butnie:

*Wszak to myśmy zwyciężyli wreszcie
Choć w przegranych starciach życie zbiegło.
Oto mamy dla was niepodległość!
Nie czekajcie na nic więcej – bierzcie!
[...]
Koniec pozowania! Stół nakryty!
Dość już głodu zasnął bitny naród!
Kto nam tu zarzuca brak umiaru?!
Macie niepodległość! My – profity!*

Artysta w czasie koncertów *Wojny postu z karnawalem* dedykował tę pieśń „wszystkim świętującym zwycięzcom”, mając bez wątpienia na myśli triumfatorów z obozu solidarnościowego, którym zarzucał taką właśnie postawę po przejęciu władzy u progu lat 90.

Podsumowując, Kaczmarek nie należał do artystów, którzy bezrefleksyjnie mogliby przyjąć pojęcie „niepodległości” do propagowania narodowego sukcesu. Znacznie istotniejsze były dla niego komplikacje i dylematy, jakie rodzą się wraz z uzyskaną wolnością i możliwością

samostanowienia. Z historii Polski interesowały go nie momenty triumfu, ale klęski, co stanowiło bogaty materiał do refleksji i opisu mechanizmów psychologicznych, a także samo w sobie, jako fascynacja porażką, stanowił materiał ściśle narodową, właściwą naszemu społeczeństwu. W polskiej historii dostrzegał przede wszystkim mechanizmy „ucieczki od wolności” i to one stanowiły dla niego główny problem analizy, opisu, historiozoficznej i kulturowej refleksji. Z natury nieufny wobec łatwych etykiet, nie traktował pojęcia politycznej i geograficznej niepodległości jako wartości bezwzględnej. Wyżej cenil wolność osobistą, jaką znajdował choćby wśród ludzi żyjących na Zachodzie, przyzwyczajonych do obywatelskiej niepodległości od pokoleń. Kiedy przyszedł czas opisu dylematów związanych z odzyskaną niepodległością po 1989 roku, nie sięgnął po kliszę historyczną z roku 1918, co dla wielu obserwatorów, historyków, komentatorów wydawało się kontekstem naturalnym, lecz szukał inspiracji w czasach dawniejszych. Na przełomie średniowiecza i renesansu znalazł perspektywę szerszą, bardziej uniwersalną i pogłębioną o kontekst europejski, co znalazło realizację w programie *Wojna postu z karnawalem*. W Polsce szlacheckiej z XVI i XVII wieku znalazł ilustrację dla przyczyn upadku Rzeczypospolitej w czasach, które przeszły do historii jako okres jej świetności, co posłużyło jako temat programu *Sarmatia*. W opisie momentu upadku I Rzeczypospolitej najwybitniejszym osiągnięciem jest *Requiem rozbiorowe* z 1995 roku. Ten utwór zasługuje jednak na zupełnie odrębne omówienie i przy innej okazji – pretekstem do napisania niniejszego szkicu nie była bowiem refleksja nad utratą niepodległości, a świętowanie rocznicy jej odzyskania.

STUDIA

II

ROZDZIAŁ 2

SZKICE

Tożsamość i konkretyzacja piosenki.
Interpretacja, aranżacja, sytuacja

Mimochodem szukamy lotrostwa między nami...

Gitarą i pędzlem. Slowoobrazy Boba Dylana

Tajemnica *Masakry*
– zaszyfrowana opowieść biograficzna?

TOŻSAMOŚĆ I KONKRETYZACJA PIOSENKI.

INTERPRETACJA, ARANŻACJA, SYTUACJA



NARODZINY

Piosenka występuje w trzech postaciach. Pierwsza – to jako twór czysto intencjonalny, niezależny od czyichkolwiek opracowań, wykonań i warunków przeżycia. Zawiera ona tekst i melodię, po prostu. Lecz jako zestaw właściwości pozamaterialnych, przez nikogo i nigdzie nie urzeczywistnianych, zarazem jednak stanowiących fundament wszystkich pospołu faktycznych i potencjalnych spełnień. Jest to utwór naprawdę powołany do istnienia jako śpiewne sprzężenie określonego tekstu z równie określoną melodią, tworzące idealny wzorzec, otwarty na wszelkie następne możliwe urzeczywistnienia. W tym właśnie znaczeniu piosenka istnieje jako niezależne dzieło w sferze kulturowej intencjonalności, niekoniecznie przez kogoś realnego wykonywane, zdolne wszelako do zaśpiewania w fizycznym falowaniu dźwięków lub tylko w myślach obecnego. Co więcej, jest możliwością równoczesnego wykonania przez wiele osób oraz wszystkich śpiewających w różnym czasie i miejscu, wedle rozmaitych środków interpretacyjnych, emocjonalnych i okolicznościowych.

Podstawą piosenki jest prymka melodyjna i nałożony na nią tekst. Można dodać: i nic doprawdy więcej, jeśli uznać, że akt twórczy musi się objawić jako eksterioryzacja przeżyć twórczych oraz obiektywizacja samego wyniku, zdolnego do komunikacji z innymi podmiotami. Niewykluczone jednak, że należy sięgnąć głębiej, do wczesnych stadiów procesu kreacyjnego. Melodia powstawała przecież stopniowo, a złożyła się w całość już w umyśle kompozytora. Stało się to, zanim sięgnął on po papier nutowy lub nim uruchomił zapis foniczny, względnie na żywo szkicując na instrumencie przebieg kolejnych taktów. Podobne uwagi dotyczą też, oczywiście, pracy autora tekstu, który przed umieszczeniem liter na kartce papieru słowa urodził we własnym umyśle. Niezależnie od decyzji dotyczącej teorii narodzin – czy dzieło powstaje w akcie zapłodnienia psychicznym przeżyciem, czy dopiero rodzi się poprzez eksterioryzację – pewne jest, iż piosenka już istnieje, nim ktokolwiek uczynił ją obiektem aktu wykonawczego (szerzej na ten temat pisałem w ontologicznych refleksjach *O istocie piosenki*).

INTERPRETACJA

Drugi sens wyłania się z rzeczywistego spełnienia wykonawczej prezentacji. Może być ona maksymalnie prosta, stanowiąc żywą ilustrację schematycznego wzorca, ale może też sięgnąć po liczne środki interpretacyjne, wzbogacające, dopełniające, a nawet modyfikujące utwór. Zachowując tożsamość danej piosenki, zawsze jednak wpisują one do jej obrazu cechy tej oto i każdej z osobna konkretyzacji. Wszyscy śpiewają lub mogą nucić tę samą piosenkę, choć każdy czyni to po swojemu, angażując swoją barwę i siłę głosu, akcenty i nastrój uczuciowy.

Podobnie przedstawia się kwestia aranżacji. Linia melodyczna zostaje rozwinięta dzięki rozbudowie akompaniamentu, z doбором odpowiednich instrumentów i rozpisaniem dla każdego z muzyków odpowiednich ról i pól dopuszczalnej improwizacji. Może to uczynić sam kompozytor (tak jest zresztą w wyższych rejonach muzyki zwanej „poważną”. Może to zrobić specjalista od aranżacji właśnie, nadając linii piosenki odpowiednie tło rytmiczno-dźwiękowe. Stanowi ono nierzadko wyraźną wartość dodaną, charakteryzującą oryginalność, sens i nastrój utworu. Czasem jednak okazuje się tworem dość obojętnym estetycznie, niekiedy zaś nieudanym w swej banalnej sztaampie albo też przesadnie agresywnym, przesłaniając, niestety, zasadnicze znaczenie tekstu śpiewanego. Główny nacisk kładziemy w tym punkcie jednak na wykonawstwo piosenkarskie właśnie, czyli na interpretację utworu przez danego artystę. Dysponuje on właściwymi sobie, z reguły niepowtarzalnymi środkami wyrazu, a więc: barwą głosu, jego skalą i wibracją, wycuciem rytmu oraz całym repertuarem umiejętności aktorskich w intonacji, mimice, geście i niuansach semantycznych całej sylwetki. Wszelkie detalicznie wyróżnione czynniki składają się na osobowość wykonawcy, ta zaś nakłada się na interpretowane dzieło, czyniąc je

utworem w pełni oryginalnym, sprzężonym z tym oto i żadnym innym artystą w sposób integralny.

Dochodzi do paradoksalnego, choć zrozumiałego poniekąd, przeistoczenia ról. Zjawisko to występuje nie tylko w odbiorze potocznym, lecz nierzadko i w specjalistycznych analizach. Nader łatwo łączymy mianowicie piosenkę z konkretnym wykonawcą jako głównym jej kreatorem, wykreślając zupełnie bądź na daleki plan przesuwając jej kompozytora i autora tekstu. Siła oddziaływania bezpośredniego okazuje się przemożna. Jej obecność dostrzegalna bywa zresztą także w innych dziedzinach sztuki. Twarz gwiazdy ekranu więcej na ogół znaczy niż pomysły scenarzysty i praca reżysera. Jest nam też czasem wszystko jedno, w jakim repertuarze wystąpi wybitny wirtuoz, bo on to właśnie potrafi zawładnąć widownią, mniej zaś nieobecny na estradzie twórca nutowego zapisu koncertu.

Piosenka żyje swymi wykonaniami, albo wpisana do repertuaru jednego tylko artysty, powtarzalnym na żywo lub przede wszystkim na płytach i nagraniach telewizyjno-internetowych, albo też powtarzanymi w licznych wersjach przez różnych interpretatorów.

W tym ostatnim przypadku jedność piosenki z jej wykonawcą zostaje rozerwana, ustępując miejsca różnorodnym konkretyzjom, odsłaniającym niekiedy swoiste walory, uwypuklone przez jednych, nieobecne u innych wykonawców. Wystarczy nawet, by Martę Mirską zastąpił Mieczysław Fogg, aby klasyczny *Pierwszy siwy włos* odkrył inne odcienie emocjonalne w wydaniu kobiecego altu i męskiego tenoru (z podobną, tangową aranżacją zespołu akompaniującego). Wersje wcześniejsze stanowią niejednokrotnie swoiste wyzwania dla piosenkarzy i aranżerów młodszych. Bywają realizacje kongenialne, a nawet znacznie ciekawsze od ledwie poprawnych pierwowzorów. Niektóre próby kończą się jednak fiaskiem.

Dotyczy to nieudanych konfrontacji z artystami o wyjątkowo silnych indywidualnościach, takich jak w Polsce Ewa Demarczyk i Czesław Niemen.

PIOSENKA JAKO SPOTKANIE

Trzecia postać piosenki kształtuje się w specjalnych warunkach spotkania dzieła, artysty i odbiorcy, sprzężonych w jedną strukturę relacyjną wzajemnych oddziaływań. Układ taki może zapewne wystąpić w wariacie załączkowym poprzez obcowanie słuchacza z określonym nagraniem. Trafnym przykładem były po wojnie dramatyczne piosenki Edith Piaf (na ten *casus* zwrócił mi przed laty uwagę Zygmunt Konieczny). W pełnym wymiarze niezbędna jest wszelako żywa obecność autentycznych interakcji, koniecznie wzajemnych. Piosenka traci wówczas charakter jednokierunkowego komunikatu – od artysty do słuchacza – stając się kanwą pulsującego przekazu treści i emocji w obie strony. W przypadku licznie zgromadzonej publiczności okazuje się niejednokrotnie impulsem i zaczynem nadzwyczajnych więzi wewnątrzgrupowych.

Ten relacyjny układ zaciera poniekąd tradycyjny podział na scenę i widownię (*nota bene* od dawna przekreślony przez awangardę teatralną). Świat piosenki odkrył te zależności samodzielnie, kiedyś na gruncie towarzyskim, biesiadnym zwłaszcza, dziś przede wszystkim w obrębi spontanicznych reakcji widowni podczas koncertów jazzowych i rockowych. Unifikacyjne zwyczaje dostrzegalne są także w czasie przeróżnych festiwali, festynów, ognisk i innych imprez szerokiego zasięgu (nie omijając sportowych, turystycznych, żeglarskich i patriotycznych manifestacji zwłaszcza). Piosenka występuje jako dobry kompan i źródło inspiracji do zagęszczania atmosfery emocjonalnej, służąc rozbudzeniu poczucia wspólnoty. Piosenkarz występuje wówczas w charakterze wodzireja nastroju, zarazem

też medium transmisji sensy słów i taktów melodii tam i z powrotem, między dziełem a uczestniczącą w tym misterium publicznością.

Odkrycie tej trzeciej postaci pozwoliło przy okazji na rekonstrukcję innych, wcześniej praktykowanych form interakcji, w konfiguracjach skromniejszych, a nawet intymnych. Uczestniczką koncertu może być jedna Julia wsłuchana na balkonie w serenadę Romea, tworząc z ukochanym artystą naturalną symbiozę uczuciową i słowno-muzyczną zarazem. Wartość piosenki w każdym podobnym przypadku zdaje się rozciągać poza same jej walory autoteliczne. Jej pozycja okazuje się tedy współmierna ze zdolnościami instrumentalnymi, stanowiąc skuteczny środek pospólnego pobudzenia i utrzymania emocjonalnej aury. Z tego też powodu niektóre piosenki stają się źródłem uczuć wzniosłych i solennych, przekształcając się w ody, roty i hymny. Inne z kolei, budząc nastoje ludyczne, nierzadko figlarne i frywolne, służą do podtrzymania ducha zabawy i świętowania wspólnej radości.

MONODRAMY ESTRADOWE

Mysząc, mówiąc i pisząc o piosence, koncentrujemy się na ogół na jej solowej wersji. Orkiestra, akompaniatorzy tudzież wszelkie chóry i chórkę – traktowani są jako ozdobniki li tylko, przydatne niczym oprawa dla obrazu i okładka dla książki, lecz przecież umieszczane na drugim i trzecim planie. Większość piosenek powstaje z góry z przeznaczeniem dla jednego wykonawcy, realizując w ten sposób nie tylko pierwszoosobową formę gramatyczną, ale i uproszczony wzorzec monofonii. Solista wyznacza własny monopol na linię prowadzącej melodii, pozostałe dźwięki umieszczając w roli wtóru jedynie, który – zgodnie z nazwą – nie ma prawa konkurować z pierwszoplanową pozycją śpiewającego artysty.

Piosenkarz solowy skupia zatem – poniekąd słusznie – całą uwagę na sobie. Oznacza to zarówno pozycję lidera w sferze fonicznej, jak również prawo i obowiązek odegrania pełnego, wszechstronnego monodramu wykonawczego. Każda piosenka stanowi, chcąc nie chcąc, miniteatralny występ jednego aktora. Jego zadaniem jest, po pierwsze, po prostu zaśpiewać piosenkę, ale też, po drugie – nadać jej własny wokalny koloryt artystyczny, po trzecie zaś – przedstawić solowy pokaz wizualno-ruchowy komponujący się z treścią piosenki, zwłaszcza z jej ideowym przesłaniem i głównymi akcentami prezentowanej interpretacji. Wiele uznanych wykonań wspiera się na wykorzystaniu przez artystów ich wszechstronnych kompetencji i umiejętności: wokalnych, aktorskich, tanecznych oraz muzycznych. Niektórzy wykonawcy, niczym dawni trubadurzy i minstrele, śpiewają, równocześnie grając biegle na instrumencie (najczęściej dziś na klawiszowym lub na gitarze). Z natury rzeczy skupiają wówczas swą statyczną pozycję na wymaganiach autoakompaniamentu. Tak czynią piosenkarze-pianiści (Turnau, Długosz, Sojka) i organiści (Niemen, Andrzej Zieliński). Połączenie śpiewu z grą na instrumencie najczęściej występuje w wersji gitarowej (zarówno klasycznej, jak i dominującej elektrycznej). Pozwala to na rozwijanie różnorodnych form twórczego współdziałania wokalnych popisów z równoczesną ekspansją dynamiki ruchowej. Szczególnie interesujący wydaje się przypadek symbiozy rozmaitych ról scenicznych, zazwyczaj muzyka i wokalisty lub wokalisty i tancerza. Niedościęte wzorce pochodzą z kręgów jazzowych (z Louistem Armstrongiem na czele) oraz z kultury ludowej. Ciekawe połączenia przedstawił w Polsce Zbigniew Wodecki, wokalista, a zarazem trębacz i skrzypek (podobne zestawienia prezentowali Jacek Zieliński i bracia Golcowie). Gitarowe popisy serwują z zasady niemal wszyscy śpiewający liderzy zespołów z kręgu wczesnych i późnych odmian muzyki pop. Łazuka i Rosiewicz udanie włączali swe talenty baletowe, co czyniła również od daw-

na spora grupa energetycznych piosenek. Specjalnych, wielorakich dyspozycji wymagają też musicale oraz swojskie śpiewogry oparte na motywach ludowych (góralskich na przykład), dzisiaj zaś stylistyka hip-hopu.

Powszechnym, a z pewnością przeważającym rodzajem solistycznych występów piosenkarzkich jest forma monodramu. Narodziła się ona w epoce naturalnego śpiewu bez nagłośnienia, stwarzając dawnym wykonawcom przestrzeń pełnej swobody w kontakcie ze słuchaczami. W czasach nieruchomego mikrofonu on to właśnie stał się centralnym punktem śpiewanego występu, narzucając artystom estetykę oszczędności środków scenicznych. Mikrofonowi przypisany piosenkarz pozostawił wieloletnie przyzwyczajenie w zachowaniach wykonawców i oczekiwaniach publiczności zarazem. Schemat posągowego wykonawcy tylko wyjątkowo był przekraczany ożywianiem figury dyskretnymi gestami rąk i bioder. Naturalna sztuka operowania głosem ostała się jedynie w teatrach operowych, operetkowych i wodewilowych, a także w nielicznych teatrzykach i kabaretach (oraz na rodzinnych i towarzyskich imprezach).

Wprowadzone stosunkowo niedawno nagłośnienie swobodnie daje znaczne szanse dla pokazania aktorskich umiejętności z wykorzystaniem bogatych środków ekspresji oraz całej sceny, a nawet wkroczenia w wybrane rejony widowni. Wzmocnieniu podlegają zakres i intensywność przeżyć zbiorowych, między innymi poprzez złamanie barier dzielących scenę i widownię w sensie zarówno fizycznym, jak i emocjonalnym. Najwyższym przejawem zjednoczenia staje się wspólny śpiew piosenkarza i publiczności, gdzie słuchacze przeobrażają się we współwykonawców. Zabiegający o popularność artyści uznają te wspólnotowe odruchy za miarę sukcesu wyższego szczebla (sami zresztą umiejętnie manipulując zbiorowymi uczuciami i tworząc warunki gotowości do partycypacji).

ŚPIEWAĆ KAŻDY MOŻE

Od sensu i intencji lub nawet: od idei danej piosenki zależy, czy i jakie artysta może i zechce stosować środki interpretacyjne. Czy powinny być dyskretne i stonowane, czy wyraziste w sposób umiarkowany, czy może jednak mocne i zdecydowane, nie unikając przerysowań i – przy dodaniu nowych akcentów i znaczeń – właściwe danemu wykonaniu i wyrażające osobowość danego artysty. *Śpiewać każdy może, trochę lepiej lub gorzej* – głosi słynny manifest Jonasza Kofty, pamiętny z opolskiej kreacji Jerzego Stuhra. Rzecz w tym jednakże, aby obok wykonań byle jakich lub tylko poprawnych znaleźć miejsce dla realizacji nie tylko „lepszych” od „gorszych”, lecz artystycznie bez wątpienia wybitnych. Śpiewać mogą więc wszyscy – obdarzeni słuchem i wyczuwaniem frazy rytmicznej – aczkolwiek publicznie to czynić powinni wyłącznie najbardziej uzdolnieni.

Jak ocenić piosenkę – czy wyłącznie biorąc pod uwagę warstwę foniczną, obecną w nagraniach li tylko, czy też dołączyć całą sferę performansu wizualnego, tworzącego organiczną całość ze słowem śpiewanym? Czy wystarczy nam piosenkarz wyizolowany *hic et nunc*, śpiewający w pustym, hermetycznym studiu dla nieobecnych, w tym momencie tylko potencjalnych słuchaczy? Czy wystarczy śpiewać wyłącznie dla siebie i ekipy nagrywającej? Czy nie jest konieczne wyrwanie się ze sztucznych warunków wyobrazonego kontaktu i przejście na twardy, lecz sprawdzalny empirycznie grunt żywego spotkania ze śpiewającym artystą w głównej roli? Czy trafność bądź niepoprawność interpretacji nie musi być natychmiast weryfikowana, właśnie w dokonujących się procesach bezpośredniego oddziaływania wzajemnego artysty i odbiorcy?

Na wszystkie te pytania padają rozmaite odpowiedzi, w zależności od przyjętych założeń co

do typu obecności piosenki w życiu, jak również w odniesieniu do pewnych specyficznych zależności między doznaniem wzroku i słuchu. Rzecz w tym, że bywają wokaliści, którzy znakomicie prezentują się w wersji dźwiękowej, nieszczególnie natomiast w perspektywie wglądowej, wiele tracąc na scenie w stosunku do mocnych wrażeń dostarczanych przez słuchane płyty. I na odwrót. Wizualne walory wdzięku i urody wykonawcy podnoszą nieraz wydatnie ocenę poziomu występu, zwłaszcza w przypadku osób, które na płytach wypadają przeciętnie, a nawet błado. Bywa i tak w skrajnych przypadkach, że jednak najlepiej zamknąć oczy na koncercie albo wyłączyć wizję w telewizorze, aby nie psuć sobie przyjemności delektowania się pięknym śpiewem. Albo przeciwnie – ulegając osobistemu urokowi artysty, jego mimicznej wyrazistości i słodyczy uśmiechu, żałujemy szczerze, że zapragnął on, niestety, zaśpiewać. Rzecz oczywista, zjawiska skrajne zdarzają się niezmiernie rzadko w sferze sztuki publicznie kontrolowanej, dotycząc więc raczej prywatnych, towarzyskich i rodzinnych wydarzeń.

Spór o potrzebę lub konieczność stosowania bogatych środków scenicznych trwa niemal od zawsze i nie sposób przewidzieć jego zakończenia. Czy nie wystarczy dramatyzm intonacji głosu, by nie żądać nadmiernej ekspresji twarzy i gestu? A może poddać się żywiołowi przeżywania wedle recepty starej szkoły Stanisławskiego? Czy należy do piosenki dołączyć swoisty komentarz plastyczny w ramach odgrywanych scenek rodzajowych? Wolno przyjąć, iż stanowią one czasem usprawiedliwiony kontrapunkt, znacznie częściej jednak są pospolitym pleonazmem, czyli aktem niewiary w samą piosenkę, poprzez naddatkowe przedłużenie sensu śpiewanego tekstu.

Istnieją w tych sprawach różne stanowiska i całe szkoły poprawności lansowanej przez specjalistów od reżyserii piosenki, skupionej

właśnie na pozafonicznych środkach wyrazu. Estetyka umiaru nakazuje maksymalne unieruchomienie sylwetki piosenkarza, niedwuznacznie sugerując, że wszelka, zwłaszcza nadmierna, ruchliwość gestykulacyjna przeszkadza zarówno samemu wykonawstwu, jak i skupieniu się słuchaczy na treści i melodii piosenki. Najwybitniejsi piosenkarki i piosenkarze w dziejach tej sztuki stanowią w tej dziedzinie dobitny przykład szczególnej charyzmy, zdolnej do skupienia uwagi i uczuć w punktowej, ubogiej w dodatkowe atrakcje statyczności wręcz ascetycznej. Inne koncepcje stylistyczne domagają się, rzecz jasna, rozszerzenia listy sposobów i technik interpretacji, sztukę piosenkarską zblizając do teatru ogromnego tudzież rozmachu widowisk multimedialnych. Szkoła ta uznaje prawo do stosowania środków dowolnych, najlepiej bogatych. Występ piosenkarski powinien być traktowany identycznie jak inne sztuki przedstawiające i wielozmysłowe zarazem (teatr, film, opera, balet, musical).

Interesującą drogę wytyczają piosenki zwane aktorskimi. Stanowią one przykład wielce swobodnego stosunku artysty do utworu, również w zakresie doboru stroju i rekwizytów, gestu i ruchu scenicznego, a nawet swoistej fabularyzacji sytuacyjnego kontekstu prezentacji (fenomenowi najczęstszego w piosenkach z silnym ładunkiem komizmu). Z tego przyzwolenia bez ograniczeń korzystają przede wszystkim piosenki kabaretowe, z rzadka i nie zawsze z powodzeniem przenoszone na wielkie estrady. Z drugiej strony widać wyraźnie, że w tym właśnie kierunku podążają niemal wszystkie zespoły i soliści rytmicznej i hałaśliwej muzyki młodzieżowej. Czynią nieraz wrażenie, iż nie chodzi wcale o skupienie uwagi na śpiewanych słowach, lecz przeciwnie, na pobudzeniu słuchaczy do wspólnej zabawy, zwłaszcza ekspresji tanecznego ruchu, rzecz jasna w takt podawanej muzyki (głównie sekcji rytmicznej). Sama piosenka zdaje się pełnić zastępczą funkcję „zła koniecznego”.

IMITACJE I KREACJE

Niektórzy sugerują, że i tak wszelkie definitywne rozstrzygnięcia zależą od osobowości piosenkarza. Jedni szukają repertuaru wymagającego dyskretnych form wyrazu – tam trafiają miłośnicy piosenek poetyckich, lirycznych, pełnych nostalgii i zadumy filozoficznej. Inni przedkładają dziarskie przechwałki, wezwania do boju, do pracy i do rewolucyjnych przemian. Następni toną swe smutki w posępnych nastrojach egzystencjalnych, cierpieniem dzieląc się z publiką. Wesołkowie radośnie podrygują w rytm finezyjnych żartów. Jeszcze inni oddają się z zapalem estradowemu szaleństwu, nie zawsze zresztą korespondującemu z przesłaniem śpiewanych słów. Świat piosenkowej interpretacji jest skomplikowany i wielobarwny. Każda tematyka skupia swych bardów i epigonów, toteż każdy z nich współtworzy ochotnie określoną poetykę – albo repetycji wypróbowanych chwytów, albo też introdukcji i nowatorskich rozwiązań interpretacyjnych.

Jedni próbują trafić w wymagania standardowe, całą inwencję odtwórczą kierując w stronę idei naśladownictwa, pragnąc śpiewać dokładnie tak samo, jak czyni to uznany idol, dla dobrze dobranej, akceptującej publiczności. Mniej uzdolnieni w sztuce imitacji muszą kontentować się doбором własnych, nie zawsze godnych zaufania narzędzi. Najambitniejsi natomiast szukają świadomie odmiennych, oryginalnych środków, żywiąc nadzieję narzucenia swoich upodobań poprzez zwycięskie zmierzanie się z dotychczasowym kanonem wykonawczym. Dzięki pierwszej, naśladowczej metodzie utrwalają się akceptowane przez szerokie kręgi odbiorców trafne, a może nawet optymalne formy stylistyczne. Doga poszukiwań samodzielnych, zawierająca silny pierwiastek kreacyjny, jest bardziej ryzykowna. Rozwiązania kanoniczne mają tę przewagę, że są pierwsze właśnie i to one zdobyły dla utworu miejsce w kulturowej przestrzeni. Chcąc nie chcąc, premierową edycję mamy w uszach

i w sercu, do niej odnosząc każdą następną, także najbardziej osobistą i świeżą w interpretacji. Porażka nowej propozycji zamienia się niekiedy w klęskę totalną, wzmacniają nawet wydatnie tęsknotę do pierwowzoru. Sukces zreinterpretowanej, odświeżonej prezentacji rodzi wszelako rozstrzygnięcia artystyczne o randze ciągłości i odnowy kulturowej, obejmującej zresztą ogół sztuk. Pojawia się fenomen kongenialności, poszerzający skalę doznań każdej ze stron – i wykonawców, i słuchaczy. Co więcej, wydobywając z dzieła nowe treści i wartości, tym samym wnosimy nowe, oryginalne propozycje przekraczające granice samej piosenkowej estrady.

Łacińska sentencja *Repetitio est mater studiorum* zachęca, co prawda, do pokornego ulegania mitowi powtórzeń, inne powody skłaniają wszelako do poważnego traktowania wyzwań czasu. Zmieniają się obyczaje, zmienia się język i wrażliwość estetyczna, pojawiają się nowe impulsy i uwarunkowania kulturowe, a także polityczne i cywilizacyjne. Procesy te nie omijają również żadnej ze sztuk. Piosenka żołnierska z XVIII wieku może po stuleciach budzić odmienne emocje, na przykład jako hymn narodowy. Tak jest z francuską *Marsylianką* lub polskim *Mazurkiem Dąbrowskiego*. Niektóre piosenki są manifestem danego czasu lub aspiracji pokolenia. Swoiste wzruszenie budzą regionalne przyspiewki oraz filmowe szansonetki sprzed wojny, aczkolwiek również często bywają traktowane jako muzealne starocie. Biesiadną *Gaudeamus igitur* wykonujemy nierzadko niczym uroczystą kantatę akademicką, nie odróżniając jej znaczenia od pompacyjnej *Gaude Mater Poloniae* (obie śpiewane w nieznanym łacinie). Refreny Louisa Armstronga i spiritualsy Mahalii Jackson

wchodzą na równi do klasyki solennie przeżywanego afroamerykańskiego jazzu. „Zakazane piosenki” okupacyjne tworzą po latach repertuar ogniskowy, a produkcyjne zaśpiewy wczesnego PRL-u oferują nostalgię pokoleń, ówczesnie bardzo młodych.

Zmieniają się też gusta muzyczne i odbiór słowa. Piosenki, jeśli chcą i potrafią, uczestniczą nadzwyczaj czynnie w procesie permanentnej, ogólnokulturowej rewitalizacji, występując w nowych, czasem zaskakująco odmiennych wersjach. Co muzealne, niech znajdzie godne miejsce w zbiorach izb pamięci i tradycji, co zaś chce być żywe, powinno poddać się zabiegom renowacji, czasem nawet intencjonalnej rekonstrukcji. Procesy te mają charakter w istocie globalny, toteż można je traktować jako nieuchronną rzecz kolej, uprawnioną w każdej generacji, a na pewno w każdej kolejnej epoce.

Zmienia się też, na szczęście, nastawienie do oryginału, zwłaszcza w kręgach prawdziwych koneserów, miłośników prawdy historycznej i pietyzmu względem artystycznej spuścizny. Dawna bezceremonialna swoboda dość gładko rozprawiała się z wszelkimi zabytkami, traktując je tylko jako materiał do przeróbki w myśl nowej, modnej stylizacji. Dzisiaj obecna jest zasada dwóch perspektyw, sprzężonych i korygujących się wzajemnie. Jedna to bezwzględny szacunek wobec oryginału. Druga to akceptacja prawa do swobodnej rekonstrukcji dorobku poprzedników, ale z zastosowaniem własnego budulca i środków, w myśl nowych kryteriów autentycznej kreacji. Jak pokazują liczne świadectwa wszystkich dziedzin, jest to możliwe i owocne w praktyce.

MIMOCHODEM SZUKAMY ŁOTROSTWA MIĘDZY NAMI POJĘCIE PROGRAMU A TWÓRCZOŚĆ JACKA KACZMARSKIEGO (UWAGI WSTĘPNE)¹



Warto przyjrzeć się zjawisku specyficznemu szczególnie dla piosenki bardowskiej (a w jej obrębie – tej uprawianej przez Jacka Kaczmarskiego), mającemu źródło w fenomenie cyklu poetyckiego. Mowa o złożonym z piosenek programie, który w formie prezentowanej przez bardów – artystów wyczulonych na słowo i kładących nacisk właśnie na ten tekstualny, semantyczny aspekt – zyskał kształt najwyraźniejszy. Liryczna monolityczność, cykliczność, a czasem także jednolity bądź komplementarny w poszczególnych utworach nastrój muzyczny pozwalają postrzegać tego typu propozycje jako konstrukcje wyjątkowo przemyślane, które zdecydowanie zyskują przy całościującym ich odbiorze. Całościującym, a więc stawiającym sobie poznawcze cele, które wiodą ku odkodowaniu przez odbiorcę ukrytej intuicji całości lub po prostu ku zrozumieniu programu jako zjawiska wielorakiego, złożonego, jako twor

wielowarstwowego, gdzie wspomniana wielowarstwowość ma wymiar estetyczny. Pisanie programem jest *de facto* poetyckim gestem – jednym ze znamion literackości piosenki – stanowiącym ważny dowód na związek bardów z tradycyjnie pojętą liryką.

Najdobitniejszym przykładem takiego zjawiska są albumy Kaczmarskiego – twórcy konsekwentnie budującego spójne całości. Jak pokazują jednak cykle obecne chociażby w dyskografiach czeskich folkowców: Jaromíra Nohavicy (*Divné století*), Vladimíra Merty (folklorystyczne niemalże *Ballades de Prague*) czy Karela Plíhala (nieoczywiście programowe *Vzduchoprázdňiny*), albo niemieckiego śpiewaka Wolfa Biermanna (*Süsses Leben saures Leben*) – program stanowi ważny element środkowoeuropejskiej kultury bardowskiej. Podjęcie tej problematyki wydaje się ze wszechmiar uzasadnione – nie dość bowiem, że oma-

¹ Zaprezentowany artykuł jest fragmentem pracy doktorskiej, którą przygotowuję obecnie do druku. Książka pod roboczym tytułem „Strofy i struny. Polska piosenka bardowska od końca lat 60. XX wieku” ukaże się najprawdopodobniej w połowie 2019 roku.

wiane zjawisko jest spójne treściowo, muzycznie i artystycznie, to jeszcze jego postulatem odbiorczym, intencją twórczą okazuje się konkretyzowanie całościujące, czyli takie, które za punkt wyjścia obiera dany temat główny², konsoliduje motywy przewodnie, poszukuje słów-kluczy, korzysta z wiedzy pochodzącej z licznych metatekstowych uspojnien (jak zapowiedzi czy wstęp), dostrzega świadomie kształtowaną strukturę, sięga do źródeł inspiracji (w przypadku programów – nad wyraz jednolitych dla jego poszczególnych piosenkowych składników), a wreszcie restytuuje całość jako odrębny fakt muzyczno-literacki.

Nieoczywistość eksplikowanego pojęcia widać doskonale, kiedy spojrzysz na teksty o Kaczmarskim. Oto dwa przykłady dziennikarskie: *Pieśni, które powstały pod wpływem lektur historycznych i malarstwa patriotycznego, Kaczmarski prezentował w programach monotematycznych mających interesującą konstrukcję dramaturgiczną* (Ryszard Giedroń)³; *Wypracował oryginalne programy estradowe – „Mury”, „Raj”, „Muzeum” – w których swe pieśni układał w swoiste spektakle* (Sławomir Zygmunt)⁴. Widać, że wspomniani autorzy dostrzegają intencjonalne rozszerzenie zestawu piosenek, jakie prezentował bard na płytach, kasetach czy w trakcie recitali, o komponenty dodatkowe (estradowe, spektaklowe), zwracając przy tym uwagę na domknięcie tej konstrukcji jako spójnej całości („monotematyczność”, konkretny, pieczołowicie przemyślany układ treści). We wstępie do *Wierszy i piosenek* Jacek

Bierezin nazwał natomiast *Mury* „programem polityczno-poetyckim”⁵, która to etykieta – bez względu na jej dyskusyjny charakter – próbuje pochwycić perspektywę szerszą, jaka przyświecała Kaczmarskiemu, gdy układał wspólnie z Przemysławem Gintrowskim i Zbigniewem Łapińskim pierwszy program. Szerszą od tradycyjnych propozycji literackich z jednej strony, fonograficznych zaś – z drugiej.

Krzysztof Gajda zauważa w analizie *Sarmatii*, że nazwę „program” woli stosować dla przemyślanego cyklu swych piosenek Kaczmarski w miejsce typowego: płyta, kasecie⁶. Precyzyjnie opisuje to pojęcie w kontekście twórczości Kaczmarskiego Krzysztof Nowak, redaktor jego *Antologii poezji*, a także wcześniejszych zbiorowych wydań tekstów autora 1788. Zwraca mianowicie uwagę na to, że artysta grupował swoje utwory w cykle połączone myślą przewodnią, stanowiące zamknięte całości, których sens wykraczał poza prostą sumę treści poszczególnych utworów⁷. I rzeczywiście aż do ostatniego albumu zatytułowanego *Mimochodem* pieśniarz używał tej nomenklatury, rozumiejąc program jako spójny myślowo (filozoficznie), artystycznie i tematycznie cykl utworów, które składały się we wspólną, scaloną opowieść, stanowiąc jednocześnie kolejne odsłony zagadnienia wyodrębnionego tytułem. O własnym debiucie tak opowiedział Kaczmarski Gajdzie:

[...] *Mury to forma bardziej oratoryjna. [...] Natomiast było to wówczas coś nowego poprzez ciężar gatunkowy*

² Bo są też wspierające, doprecyzowujące lub relatywizujące go tematy poboczne, jak w cyklach powieściowych czy poetyckich. I tak obok zagadnienia szeroko pojętego charakteru polskiego (szczególnie zaś narodowych przywar), osadzonego w bogatym kontekście XVII-wiecznym, w *Sarmatii* pojawia się również wątek wyobraźni zbiorowej i pamięci (*Pobojowisko, O zachowaniu przy stole, Nad spuścizną po przodkach deliberacje, Według Gombrowicza – narodu obrażanie, Z XVI-wiecznym portretem trumiennym rozmowa* – Kaczmarski umieścił te utwory kolejno do końca albumu, podkreślając jednocześnie rangę tego pobocznego mikrocyklu; tak właśnie przedstawia się w działaniu strukturalne ułożenie utworów).

³ R. Giedroń, *Kaczmarski z odzysku*, „Kultura” 1990, nr 5, <http://www.kaczmarski.art.pl/media/artykuly-o-jacku-kaczmarskim/kaczmarski-z-odzysku/> [dostęp 19.10.2017].

⁴ S. Zygmunt, *Jacek Kaczmarski „Na cenzurowanym”*, „Politechnik” 1990, z 7 1, <http://www.kaczmarski.art.pl/media/artykuly-o-jacku-kaczmarskim/jacek-kaczmarski-na-cenzurowanym/> [dostęp 19.10.2017].

⁵ J. Bierezin, *Fenomen: Jacek Kaczmarski*, w: J. Kaczmarski, *Wiersze i piosenki*, przedm. J. Bierezin, Paryż 1983, s. 8.

⁶ K. Gajda, *Według Gombrowicza narodu obrażanie, czyli „Sarmatia” Jacka Kaczmarskiego*, w: *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim. 3 (W setną rocznicę urodzin pisarza)*, red. J. Paclawski, Kielce 2003, s. 241.

⁷ K. Nowak, *Od redaktora wydań zbiorowych poezji Jacka Kaczmarskiego*, w: J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 26.

problematyki. Tego się nie robiło w końcu lat siedemdziesiątych z piosenką. Te ramy, które to dramatyzują, też były czymś nowym. To nie był po prostu recital złożony z szesnastu czy osiemnastu lepszych lub gorszych hitów piosenkarskich, tylko było to ukazanie myśli poprzez problem, przeprowadzenie wątków problemowych. Odniesienie do rzeczywistości rzucone na tło uniwersalnej problematyki [wyróżnienia – K.D.]⁸.

W ujęciu autora *Głupiego Jasia* cyklizacja stała się więc jednym z istotnych zabiegów nadających piosence status literacki. Program jako technika wypowiedzi artystycznej intensyfikowała wewnętrzne (międzypiosenkowe) oraz zewnętrzne (intertekstualne) powiązania model literackości piosenki uprawianej, a nawet wydatnie rozwijanej przez Kaczmarskiego. Bardzo istotne okazuje się to, że niektórych płyt czy kaset bard nie określał w ten sposób, a nawet od tego wyraźnie stronił, rezerwując tę nazwę dla przemyślanej, zamkniętej całości artystycznej. Pisze Nowak: *Sam Jacek nie popierał idei podnoszenia do rangi programów cykli piosenek, które z tych czy innych względów znalazły się na jednej płycie lub kasecie, jednak nie zostały przez poetę pomyślane jako zamknięta całość*⁹. Właśnie – domknięcie danej listy utworów i jej uporządkowanie jest wyrazistym, artystycznym gestem, którego nie należy lekceważyć. Często deklaracje metapiosenkowe (wywiady, zapowiedzi z koncertów, książeczki dołączane do

płyt) stanowią, notabene nieocenioną, pomoc we właściwej interpretacji tak uzyskanej całości. Zresztą już na poziomie genezy dochodziło do swobodnego „pisanego programem”, pisanego od razu z myślą o nim, czasami niezakończonym produktem finalnym w postaci nagranych płyt (jak w przypadku cyklu o Don Kichocie i Sancho Pansie, wpisującym się ostatecznie w większą całość o tytule *Lektury szkolne*)¹⁰. Nagranie i udostępnienie danego programu w postaci albumu jest jednym z jego bardziej oczywistych wyróżników ontologicznych. Choć ważne wydaje się również podkreślenie pewnej przydatności, niestałości tej formy prezentacji artystycznej, biorąc pod uwagę szczególnie to, że składające się na daną płytę piosenki niezwykle często wchodziły do zupełnie innych koncertów, były wykorzystywane jako „bis”¹¹, fragmenty kolejnych tymczasowych całości etc. (*Mury w Muzeum Raju* stanowią tu przykład aż nadto dobitny).

Program jest wyraźnie zakorzeniony w idei cyklu poetyckiego, szczególnie cenionego chociażby przez Stanisława Barańczaka, ale oczywiście o tradycji znacznie dłuższej¹². Z podwórka muzycznego, i to całkiem współczesnego, odpowiadałoby mu pojęcie albumu koncepcyjnego (*concept album*), silnie obecne w muzyce rockowej¹³, by odwołać się tylko do *The Wall* grupy Pink Floyd. Z kolei albumy

koncepcyjne mają źródło w romantycznych cyklach pieśniowych w rodzaju *Winterreise* duetu Franz Schubert–Wilhelm Müller. Wszystkie te formy wypowiedzi artystycznej prowadzą ku idei spójności, ku intuicji czy potrzebie całości oraz podkreślają – w jakiejś mierze niezbędną, wyjściową – genologiczną orientację twórcy. Jednocześnie wszystkie przenikają na wskroś także działania związane z konstrukcją programu w wydaniu Kaczmarskiego.

Edytor *Antologii poezji* podaje następującą listę programów z góry zespolonych, tworzonych z intuicją i wolą całości: *Mury, Raj, Muzeum, Wojna postu z karnawalem, Sarmatia, Szukamy Stajenki, Pochwała łotrostwa, Między nami, Dwie skały, Mimochodem*, dodając tu blues operę, do której libretto napisał bard – *Kuglarze i wisielcy*¹⁴. I rzeczywiście, zgodnie z intencjami Kaczmarskiego listę ową można uznać za zamkniętą, wolne pole pozostawiając dla programów mniej oczywistych. Po pierwsze niedokończonych (*Niewolnicy, 90 dni spokoju*). Po drugie zaś otwartych, czyli rozciągających się na jakąś większą część twórczości barda, niejako makroprogramów (*Lektury szkolne, Muzeum-aneks, piosenki związane z Włodzimierzem Wysockim, Świadkowie*¹⁵). Po trzecie, nieumuzycznionych, a więc stricte literackich, składających się niejako na tomy

poetyckie (publikowane jako osobne książki *Mój Zodiak* i *Tunel* oraz niepublikowane w ten sposób *Notatnik australijski* oraz *Skruchy i erotyki dla Ewy*). Po czwarte – wirtualnych¹⁶, niezakładanych przez barda, ale wynikających z powracania powtarzalnych wątków, tematów, toposów w różnych fazach jego twórczości (tu lista wydaje się niezamknięta: cykl o kobietach, o starości, cykl rosyjski, oświeceniowy, epitaforny czy bajkowy lub inne zestawy o genologicznym wyróżniku). Po piąte wreszcie – programów koncertowych, w jakimś sensie wtórnych, gdyż składające się na nie piosenki były już nierazko częściami jakiegoś programu, jednak uszeregowanie ich w określonej kolejności, nadanie konkretnego tytułu oraz ewentualne dodanie rzucających nowe światło zapowiedzi to gesty autorskie¹⁷ zdecydowanie uspołniające, programotwórcze, tworzące nową jakość, w której poszczególne utwory dialogują nieraz ze sobą dość zaskakująco (tu: *Carmagnole 1981, Strącanie aniołów, Live – Chicago, Live, Mury w Muzeum Raju, Koncert '97*¹⁸, *Dwadzieścia (5) lat później*, albumy studyjne: *Litania* oraz wydane pośmiertnie *Świadectwo*)¹⁹.

Zostają jeszcze: *Krzyk, Kosmopolak, Zbroja, Przejście Polaków przez Morze Czerwone, Dzieci Hioba* i *Głupi Jasio* – czyli płyty nieuznawane przez Kaczmarskiego za programy, lecz

⁸ Zaśpiewaj „Mury”, bo na to czekają..., w: K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 327–328. Gajda planował cykl rozmów o każdym z programów Kaczmarskiego. Byłaby to solidna podstawa do opracowania problematyki serii w twórczości autora Mimochodem, jednak z racji postępującej choroby artysty – badacz poprzestał na wywiadzie o debiutanckich *Murach*.

⁹ K. Nowak, dz. cyt., s. 26.

¹⁰ Po latach kilka utworów z tzw. cyklu Cervantesowskiego umuzycznili i zaaranżowali w małą całość zespół Trio Łódzko-Chojnowskie, grający od dawna piosenki Kaczmarskiego, także – jak w przypadku tych o przygodach hiszpańskiego rycerza i jego giermka – z własną muzyką. Co ciekawe, artyści wyraźnie pragną powtórzyć ideę programu tak charakterystyczną dla dokonań Kaczmarskiego. W książeczce dołączonej do płyty nazywają ten debiut „cyklem piosenek”, podając jednocześnie kilka możliwych wykładni metaforycznych jego motywu przewodniego, czyli snu (album nosi tytuł zaczerpnięty z jednego z Cervantesowskich utworów Kaczmarskiego *Sny i sny*). Niezwykle znamienne okazuje się również umieszczenie tam strony z dokładnym podaniem struktury albumu, z podziałem na: *Wstęp, Sny, i Sny, Zakończenie*.

¹¹ Obocznym tematem zostaje określona pojemność fizyczna nośnika, na jakim umieszczono dany program. Dlatego rozpatrując pod kątem sformowanej całości na przykład *Wojnę postu z karnawalem*, należy bezwzględnie brać pod uwagę także utwory *Jan Kochanowski* oraz *Zbiornikowi Herbertowi* – grane na koncertach, a umieszczone jedynie na edycji dwukasetowej. Ważnym kontekstem są też piosenki, które koniec końców nie znalazły się w programie, lecz były pisane w czasie przygotowywania jego ostatecznej wersji.

¹² Zob. np. studia zawarte w książkach: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokółowska, Białystok 2001; *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczerka-Chachulska, Warszawa 2004; *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demka-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005; *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kuleska, Białystok 2008.

¹³ Więcej na ten temat pisze np. P. Chlebowski, *Całość jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym*, w: *Unisono w wielogłosie. 2. W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011, s. 105–130.

¹⁴ K. Nowak, dz. cyt., s. 26.

¹⁵ Osobnym problemem pozostaje uporządkowanie trzech rozdziałów z *Antologii poezji*: właśnie *Świadków, Inspiracji* oraz *Pięciu sonetów o umieraniu komunizmu*. Wyjaśnia Nowak, że są to *zbiory, których zawartość skompletowana została bez inicjatywy oraz udziału samego autora* (tamże, s. 27). Aspekt autorskiej woli i intencji jest dla podziału programów Kaczmarskiego kluczowy, dlatego nie włączam tych zestawów tekstowych do wstępnie zarysowanej typologii, wyjątek czyniąc dla *Świadków*, gdyż zebrano tam powracające na różnych etapach twórczości Kaczmarskiego piosenki na temat II wojny światowej, co niezwykle uwyrażnia całość jako makroprogram. Nie tylko w tym miejscu ujawnia się zresztą nieostateczny charakter przedstawianego podziału.

¹⁶ Program wirtualny odróżniałby się od otwartego makroprogramu absolutną przypadkowością całości, a więc wyraźnym brakiem intencji autorskiej w sformowaniu takiego „tymczasowego” zestawu piosenek, oraz achronologicznością. Tym sposobem na przykład zarówno wcześnie *Starzy ludzie w autobusie*, jak i późna *Starość Tezeusza* znalazłyby się we wspólnym programie wirtualnym o starości. Warianty wirtualne rekonstruuje więc odbiorca lub badacz – zupełnie jak wirtualne cykle poezji.

¹⁷ Chodzi zatem w tym miejscu jedynie o albumy zarejestrowane „na żywo” lub ułożone przez Kaczmarskiego kompilacje. Nie zaliczam do tej grupy *Zbroi* i *Przejścia Polaków przez Morze Czerwone* mimo ich pochodzenia koncertowego, gdyż zawierają one zapis koncertu nie „składankowego”, a złożonego ze specjalnie napisanych, niejako na jego okazję, zawiązujących nową całość tekstów – jedynym powodem, dla którego nie zostały zaliczone do grupy programów zamkniętych, jest celowe wykluczenie ich z tego grona przez Kaczmarskiego.

¹⁸ I mnóstwo innych albumów koncertowych zawartych w boksie *Ze sceny*, eksponującym wykonanie na żywo jako esencję i najwłaściwszą realizację twórczości bardowskiej w ogóle.

¹⁹ Powyższa lista zawiera przede wszystkim opublikowane albumy Kaczmarskiego oraz rozdziały z jego *Antologii poezji* porządkujące pewne zespoły tekstów. Opiera się jednocześnie na redakcyjnych ustaleniach K. Nowaka (dz. cyt., s. 26–27), przy czym dokonuję niekiedy przesunięć niektórych albumów czy projektowanych przez artystę całości, co wynika z przyjęcia tutaj nieco innych kryteriów podziału.

noszące zdecydowane znamiona całości (jak zauważa Nowak: *mamy tu do czynienia ze spójnością tematyczną i chronologiczną*²⁰). W tym wypadku stajemy przed problemem intencjonalności aktu twórczego, który można spróbować rozwikłać przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze przyjąć, że wymienione albumy pozostają ewentualnie programami wirtualnymi bądź koncertowymi (weszyby wtedy na listę wyjątków obok *Litanii* i *Świadectwa*, co wydaje się pomysłem typowo porządkującym i upraszczającym). Po drugie wyinterpretować osiągniętą przez Kaczmarek spójność, co – szczególnie w przypadku *Krzyku*, *Przejęcia Polaków... czy Kosmopolaka*²¹ – nie różniłoby się od interpretacji programów autorskich, zamkniętych, cykle te mają bowiem podobne im funkcje i struktury. Da się jednak wskazać na tyle dużo podobieństw, że kierując się drugim sposobem rozumienia „programowości”, można uznać je za najbardziej podobne do całościowych projektów w rodzaju *Mimochodem* i nazywać chociażby albumowymi. Nieoczywiście „programowy” charakter ma też płyta *Bankiet*, która jest zapisem dość specyficznego koncertu i stanowi znamieny wyjątek w dyskografii pieśniarza, zamykając w sobie autorefleksje Kaczmarek o jednym z istotniejszych wątków w jego biografii, mianowicie szeroko, egzystencjalnie pojętym alkoholu.

Kluczowym elementem zawiązującym program pozostaje jego temat główny, niekiedy ściśle i bezpośrednio złączony z jakimś kręgiem inspiracji. Temat jest prymarnie reprezentowany przez jego tytuł. Już na poziomie nazwy widać bowiem koncept uspojnający, skupiający te kilkanaście utworów wokół lejt-

motywu rozumianego w aspekcie treści tyleż konsolidacyjnie, co i metaforycznie. Doskonale rozjaśnia to przykład *Mimochodem* – składają się nań piosenki o tym, co jako zdarzenie w ludzkim życiu pierzcha, umyka, pozostawiając czasem nawet niewyraźne acz trwałe ślady. Tak wyklada to autor w zapowiedzi do całości:

*Ten program to siedemnaście utworów powstałych w ciągu ostatnich dwóch lat, które traktują o tym, co nam się w życiu przydarza mimochodem właśnie. A więc narodiny, dojrzewanie, nauka, pierwsza miłość, druga miłość, pierwsze rozczarowanie miłością, drugie rozczarowanie miłością, pierwsze zaangażowanie w wielkie sprawy, drugie zaangażowanie w wielkie sprawy, pierwsze rozczarowanie wielkimi sprawami, drugie rozczarowanie wielkimi sprawami, no wreszcie wiek, kiedy się dużo wie i nic z tego nie wynika oraz śmierć sama – wszystko mimochodem, to znaczy zdajemy sobie sprawę, że coś w życiu zaszło, co o tym życiu decyduje, natomiast nie możemy już nic na to poradzić*²².

Idea programotwórcza na pierwszy rzut oka może wydawać się jakimś wtórnym usankcjonowaniem pewnej cykliczności, poszukiwaniem spójności w momentach metaforycznych, które pozostawiają twórcom na tyle dużo swobody, że w obrębie prezentowanej całości mogłoby znaleźć się prawie wszystko. W przypadku Kaczmarek nie dochodzi jednak do semantycznych naruszeń „programowej umowy” i rzeczywiście pozwala on się spotkać odbiorcy z zapowiedzianymi, zaprojektowanymi układami sensów, utrzymując nieustanną uwagę percepcyjną na temacie głównym wyrażonym wprowadzonym przez tytuł oraz humorystyczną, ale i filozoficznie deklaracyjną zapowiedź.

Nadrzędną funkcją wyraźnego wprowadzenia²³ głównego tematu programu pozostaje więc chęć utrzymania uwagi odbiorczej na konkretnie zarysowanym zespole tematycznym. Używając terminu „zespół tematyczny”, mam na myśli nie tylko bezpośrednio związane z danym zagadnieniem sytuacje, postaci, myśli, emocje *etc.* – odtwarzane lub konstruowane w poszczególnych piosenkach – ale także cały zakres metaforyczny, jaki udaje się artyście wprowadzić w przestrzeń wieloelementowego dzieła. Jednocześnie niemożliwe jest raczej wyznaczenie ostrej granicy asocjacyjności, jaką stawałaby w danym programie autor. Piosenka bardowska to wszakże ożywienie wiersza, a więc – być może przede wszystkim – odważne otwarcie pola możliwych odniesień, na przykład do własnych doświadczeń słuchaczy, inaczej mówiąc: to doskonały kanał docierania do odbiorcy, który wikła się – tak jak przy podejmowaniu gry z powieścią czy wierszem – w świat przedstawiony piosenki²⁴. Co znamienne, konstruowanie programu to czynność zakładająca aktywność słuchacza i jego otwartość na poszukiwanie czy właśnie wspólne rekonstruowanie sensu wywoływającego tematem głównym. W wypadku *Mimochodem* będzie to ulotność życia i poszczególnych jego chwil, przy czym nie zarysowuje autor perspektywy pesymistycznej, a wyraża w różnych miejscach przekonanie o tym, że przemijalność nie oznacza nicości. W utworze tytułowym padają słowa o „ważkiej treści”, która oczywiście również drzemie w niej mimochodem, a jej wykładnia brzmi: *Chwila światła między wschodem a zachodem / Wobec której trudno tak po prostu przejść*²⁵. I to być może najlepszy przykład strategii rozszerza-

nia metaforycznego stosowanej przez autora *Źródła*, w jakiejś mierze symptomatycznej dla całej formacji bardowskiej. Temat główny podporządkował sobie bohaterów, określone inspiracje (mit Ikara w transformacji malarskiej, Obłomow i Stolz jako postawy życiowe, śmierć skażająca w *Zakopywaniu głowy*), stworzył ogólny nastrój chwilowości, tymczasowości życia płynącego mimochodem i z cząstek „mimochodem” złożonego. Pozostaje jednak w tym programie głębia, swoiście metafizyczna, podająca jako przewrotną antytezę mijającego czasu wieczność piękna (także sztuki) i wskazująca na „chwilę światła”, małą epifanię, rozkosz codzienności, tajemnicę zwykłości narodzin, śmierci, cielesności, duchowości, kształtowania się człowieka w jego skomplikowaniu.

Podobnie dzieje się w przypadku *Raju*, gdzie biblijne odniesienia budują współczesną płaszczyznę rozumienia podstawowych archetypów europejskiej kultury (w tym sensie także Muzeum to wytyczenie czy naszkicowanie – przez ekfrazy malarstwa przede wszystkim polskiego, ze znaczącym wyjątkiem w postaci *Ostów i ludzi*, będących opisem obrazu Francisca Goi – idiomu polskiej wyobraźni). Program przez pryzmat monolityczności tematu tylko pozornie pozostaje zamknięty, charakteryzuje go bowiem seria otwarć, wikłanie się w konteksty poboczne. Dwa programy pozostają szczególnie interesujące w aspekcie rozszerzania tematu głównego: *Wojna postu z karnawalem*, *traktująca o wszelkich sytuacjach przejściowych, dniach pokryzysowych i dniach kryzysowych*²⁶, oraz *Między nami*, gdzie bycie pomiędzy, zawieszenie, rozdarcie wydaje się

²⁰ Tamże, s. 27.

²¹ Kaczmarek mówił początkowo o *Kosmopolaku* jako o programie powstałym „wokół” pisanego na emigracji poematu pod tym tytułem. Wyrażał równoległe nadzieje, że program ów będzie funkcjonował jako całość (zob. J. Kaczmarek, „*Jam po prostu jest rusofil – antykomunista*” [wywiad A. Laskowskiego], „Indeks”, <http://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarem/jam-po-prostu-jest-rusofil-antykomunista/> [dostęp 19.10.2017]). Wydaje się jednak, że potem otrzymanej całości do końca nie zaakceptował, wykorzystując pojedyncze piosenki w zupełnie innych recitalach i kontekstach.

²² Zapowiedź do programu z płyty CD *Mimochodem*, Polskie Radio, 2002.

²³ Notabene prócz wymienionych modeli wprowadzania tematu programu uzyskaniu całości wydatnie pomagają jeszcze odpowiednio dobrane słowa-klucze, metatekstowe uspojnienia (a także te pozatekstowe, na przykład muzyczne) oraz określona struktura całości.

²⁴ Pewną rolę odgrywa tu też złożoność procesu percepcyjnego piosenki i powstałej w jego obrębie struktury przeżycia estetycznego. Wydaje się ponadto, że zagadnienie wielokrotnej „lektury” piosenki – niezwykle częsta i niejako zakładana czy wymuszana (trudność percepcji skomplikowanego, literackiego tekstu *in statu nascendi*) postawa odbiorcza – znacznie ów proces komplikuje.

²⁵ J. Kaczmarek, *Antologia poezji...*, s. 678

²⁶ Fragment zapowiedzi Kaczmarek wygłoszonej podczas koncertu w warszawskim klubie Riviera w 1992 roku, <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/dyskografia/wojna-postu-z-karnawalem/> [dostęp 19.10.2017].

wątkiem nadrzędnym, który z konieczności otwiera niezwykle bogatą sferę metaforyczną, bo próbuje uchwycić temat z gruntu niespójny czy wymykający się (te wątki powrócą przecież w *Mimochoodem*).

Komentarz należy się źródłom inspiracji, jakie leżą u podstaw poszczególnych programów. Biblijne uniwersum w *Raju*; czasy (politycznie, społecznie, mentalnie) przejściowe zaprezentowane przez pryzmat nawiązań do sztuki i historii europejskiej w *Wojnie postu z karnawalem*; galeria malarstwa polskiego i patriotycznych postaw w *Muzeum*; codzienne informacje, które wydarzają się obok nas w *Mimochoodem* (szczególnie *Liryki wrześnieowe*, *Zakopywanie głowy*, *Przypowieść na własne 44. urodziny* czy *Piosenka z za miedzy*); XVII-wieczna Polska i jej obecne dziedzictwo w *Sarmatii*; świat kolęd i pastorałek odtworzony pastiszowo i przyłożony do odbóstwionej współczesności w *Szukamy Stajenki* (można mówić o aktualizacji starych, wielowiekowych treści w formie współczesnych post-kolęd); australijskie przeżycia i problem dystansu oraz emigracji (także tej wewnętrznej) w *Dwóch skałach*. Jak widać, mamy do czynienia nie tylko z konkretnymi, intertekstualnymi inspiracjami (obrazy, filmy, literatura, ale też wydarzenia historyczne, polityka), lecz z całymi zespołami doświadczeń, jakich nabywał autor na poszczególnych etapach życia, więc – z twórczością nachyloną autobiograficznie. W tym sensie prawie każdy z programów coś rozlicza, coś zamyka, a coś otwiera – wydaje się kolejnym, zespolonym z osobą autora rozdziałem pisanej przez niego książki. Nie chciałbym wikłać się teraz w problemy referencyjności czy autobiografizmu, ale nie bez racji docenia

się Kaczmareckiego i wielu innych bardów za szczerość. Co ważne, tak chętnie wykorzystywana przez artystę kultura – tworząca niejako kordon ochronny, pełniąc rolę mediatora między pieśniarzem a jego publiką – jest przez Kaczmareckiego przekonująco sytuowana w kontekście jego własnych doświadczeń. Stąd do dziś trafne pozostają słowa Gajdy o tym, że *nie tylko po to wypowiada się Kaczmarecki, by przekazać słuchaczom spreparowane do odczytania przesłanie. Wielokrotnie nawiązywanie do bogatej tradycji kulturowej przekonuje, iż istotą tych piosenek jest przede wszystkim poszukiwanie ciągle nowych sposobów powiedzenia czegoś o świecie, o człowieku i jego relacjach z Historią, Kulturą czy Kosmosem*²⁷.

Źródła inspiracji poszczególnych programów są niezwykle istotnym elementem współtworzenia jego całości. Dzięki względnie jednolitym zewnętrznym punktom odniesienia tak sformułowana wypowiedź artystyczna zyskuje na spójności, która – jako być może nadrzędny cel powstania konstrukcji – umożliwia zbudowanie wewnętrznych połączeń między utworami i osiągnięcie poetyckiej (poetycko-piosenkowej) synergii. Mowa o takim modelu, w którym poszczególne elementy znaczące (piosenki, źródła inspiracji) oraz wszystkie przedsięwzięte przez artystę celem uzyskania zamierzonej całości środki (uspójnienia meta-tekstowe i muzyczne, świadomie zaprojektowana struktura) – składają się na dzieło o jeszcze większej sile poetyckiej i semantycznej niż prosta suma tych składników, jakie rozważamy, próbując pochwycić istotę pojęcia. Być może zatem powinno się rozpatrywać program z poważnego, teoretycznego punktu widzenia genologii multimedialnej.

BIBLIOGRAFIA

- Bierezin J., *Fenomen: Jacek Kaczmarecki*, w: J. Kaczmarecki, *Wiersze i piosenki*, przedm. J. Bierezin, Paryż 1983.
- Chlebowski P., *Całość jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym*, w: *Unisono w wielogłosie, 2: W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011.
- Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokolowska, Białystok 2001.
- Gajda K., *Jacek Kaczmarecki w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Gajda K., *Według Gombrowicza narodu obrażanie, czyli „Sarmatia” Jacka Kaczmareckiego*, w: *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim. 3 (W setną rocznicę urodzin pisarza)*, red. J. Paclawski, Kielce 2003.
- Giedroń R., *Kaczmarecki z odzysku*, „Kultura” 1990, nr 5, <http://www.kaczmarecki.art.pl/media/artykuly-o-jacku-kaczmareckim/kaczmarecki-z-odzysku/> [dostęp 19.10.2017].
- Kaczmarecki J., *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
- Kaczmarecki J., *Jam po prostu jest rusofil – antykomunista* [wywiad A. Laskowskiego], „Indeks”, <http://www.kaczmarecki.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmareckim/jam-po-prostu-jest-rusofil-antykomunista/> [dostęp 19.10.2017].
- Kaczmarecki J., *Fragment zapowiedzi...*, <http://www.kaczmarecki.art.pl/tworczosc/dyskografia/wojna-postu-z-karnawalem/>.
- Kaczmarecki J., *Zapowiedź do programu z płyty CD Mimochoodem*, Polskie Radio, 2002.
- Nowak K., *Od redaktora wydań zbiorowych poezji Jacka Kaczmareckiego*, w: J. Kaczmarecki, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
- Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004.
- Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.
- Semiotyka cyklu*. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005.
- Zaśpiewaj „Mury”, bo na to czekają...*, w: K. Gajda, *Jacek Kaczmarecki w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Zygmunt S., *Jacek Kaczmarecki „Na cenzurowanym”*, „Politechnik” 1990, z 7 I, <http://www.kaczmarecki.art.pl/media/artykuly-o-jacku-kaczmareckim/jacek-kaczmarecki-na-cenzurowanym/> [dostęp 19.10.2017].
- <http://www.kaczmarecki.art.pl/tworczosc/dyskografia/wojna-postu-z-karnawalem/> [dostęp 19.10.2017].

²⁷ K. Gajda, *Jacek Kaczmarecki...*, s. 272.

DYLAN

Andriej Kotin

GITARĄ I PĘDZLEM SŁOWOOBRAZY BOBA DYLANA



W wywiadzie dla czasopisma „Rolling Stone” (3 maja 2007 roku) Bob Dylan powiedział: *Gdybym był malarzem... Nie malowałbym krzesła, tylko raczej uczucia związane z krzesłem*¹. Wyznanie tyleż ciekawe, co mgliste, ale sęk w tym, że jego autor jest malarzem, również w dosłownym znaczeniu. Dylan maluje obrazy, które są od czasu do czasu wystawiane w Ameryce i Europie, choć zainteresowanie tą odsłoną jego twórczości wynika niewątpliwie z jego legendarnego statusu pieśniarskiego (a po uzyskanej Nagrodzie Nobla również literackiego). Zresztą pytanie, czy Dylan-malarz kiedykolwiek zaistniałby bez Dylana-songwritera, w świetle niniejszych rozważań jest mało istotne. Liczy się natomiast fakt, że malarstwo – nawet jeżeli na zasadzie czysto metaforycznej – odgrywa znaczącą rolę w Dylanowskiej refleksji artystycznej. Kolejnym przykładem niech będzie fragment z wywiadu dla „Playboya”, który ukazał

się 29 lat wcześniej, w 1978 roku: *Do dźwięku, który słyszę w umyśle, najbardziej zbliżyłem się na albumie „Blonde on Blonde”. To ten przenikliwy, szalony ręciovowy dźwięk. Metaliczny, jaskrawo złoty, niezależnie od tego, jak powstaje. To mój szczególny dźwięk. Nie zawsze udało mi się go osiągnąć*². Brzmienie muzyczne zostaje tu określone jako jaskrawo złote, co świadczy o pewnej wrażliwości synestezyjnej. Odrębne zmysły łączą się w spójną, choć racjonalnie nieuchwytną jedność (stąd też ten szalony ręciovowy dźwięk, mimo że ręcąc sama w sobie jest przecież bezdźwięczna). Poniżej przekonamy się, iż takie podejście cechuje nie tylko Dylanowskie wypowiedzi, ale często znajduje odzwierciedlenie również w tekstach jego piosenek.

Neologizm „słowoobrazy” użyty w tytule tego artykułu jest swego rodzaju parafrazą innego neologizmu: anglojęzycznego *soundscapes*

¹ http://www.notable-quotes.com/d/dylan_bob.html [dostęp 5.06.2018]: *If I was a painter... I don't paint the chair, I would paint feelings about the chair.*

² „Playboy. Klasyczne wywiady – wydanie specjalne” 2005, nr 1(2).

(połączenie słów *sound* – „dźwięk” oraz *landscape* – „pejzaż”), zmyślonego przez Roberta Frippa, gitarzystę i założyciela zespołu King Crimson, aby jak najściślej opisać muzykę, którą tworzy³. Te „dźwiękoobrazy” miały podkreślić wyraźnie plastyczny, malowniczy charakter dźwięków, jakie Fripp usiłuje wydobyć z instrumentu, chcąc utrwalić prześladowające go wizje. Zdaje się, że Dylan stosuje podobną metodę – tyle że na płaszczyźnie słownej. O poetyckich walorach, znaczeniach, kontekstach i podtekstach jego piosenek zostało już na napisane tak wiele, iż wolałbym nie wdawać się teraz w kolejne dysputy interpretacyjno-semiotyczne. Zamiast tego proponowałbym zwrócić uwagę na inny, zdecydowanie rzadziej omawiany aspekt Dylanowskich tekstów, będących – w najbardziej wybitnych przypadkach – nie tylko znakomitymi wierszami, ale także pięknymi, precyzyjnie dopieszczonymi obrazami.

Przyjrzyjmy się niektórym takim płótnom, zaczynając od słynnej ballady *One More Cup of Coffee* (ballady w jak najbardziej pierwotnym tego słowa znaczeniu, kładącym nacisk na fabularność treści, nie zaś na tkliwym tempie czy melancholijnej melodii). Opowiedziana tu historia jest bardzo prosta, ponieważ... nie jest to, ściśle rzecz biorąc, historia, lecz obraz, w którym niewiele się dzieje pod względem bezpośredniej akcji, ale wiele można zobaczyć pod względem zamiłowania do detalu. Otóż samotny podróżnik zamawia sobie – prawdopodobnie gdzieś na pustyni – tytułową filiżankę kawy, którą podaje mu córka pewnego wpływowego aczkolwiek wysoce archaicznego przestępcy, o czym świadczą słowa:

*Your daddy, he's an outlaw
/ Twój tatuś jest wyjęty spod prawa,
And a wanderer by trade
/ Wędruje ze swoim plemieniem*

*He'll teach you how to pick and choose
/ Ucząc cię jak dobierać
And how to throw the blade
/ I rzucać ostrze
He oversees his kingdom
/ Pilnuje swojego królestwa
So no stranger does intrude
/ Tak, by żaden obcy nie mógł doń wejść
His voice, it trembles as he calls out
/ Jego głos drży, kiedy on woła
For another plate of food
/ Nakazując podać mu kolejny talerz z jedzeniem.*

Trzeba zaznaczyć, iż początek piosenki bynajmniej nie wskazuje na taki rozwój wydarzeń. Pierwsza zwrotka to raczej tradycyjny opis kobiecego uroku za pomocą typowych (by nie rzec: banalnych) środków artystycznych: *Your breath is sweet, you eyes are like two jewels in the sky / Twój oddech jest słodki, twoje oczy są niczym dwa diamenty w niebie*. Jednak już w drugiej części tejże zwrotki słyszymy: *But I don't sense affection, nor gratitude or love. Your loyalty is not to me, but to the stars above / Lecz nie oczekuję sympatii ani wdzięczności czy miłości. To nie mnie jesteś wierna, tylko tym gwiazdom nad nami*. Dość szybko staje się więc jasne, że nie będzie to typowa ballada miłosna. Po pierwszym refrenie dowiadujemy się natomiast, kim jest ojciec dziewczyny podziwianej przez bohatera lirycznego. Trzecia zwrotka opowiada o reszcie jej rodziny:

*Your sister sees the future
/ Twoja siostra widzi przyszłość
Like your mama and yourself
/ Tak jak twoja mama i ty sama
You've never learned to read or write
/ Nigdy nie uczyła się czytać ani pisać
There's no books upon your shelf
/ Nie ma książek na twojej półce
And your pleasure knows no limits
/ Twoja uprzejmość nie zna granic*

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Soundscapes_by_Robert_Fripp [dostęp 6.06.2018].

*Your voice is like a meadow lark
/ Twój głos jest niczym skowronek nad łąką
But your heart is like an ocean
/ Ale serce twoje jest jak ocean
Mysterious and dark
/ Tajemnicze i ciemne.*

Plus wciąż powtarzający się krótki refren: *One more cup of coffee for the road, one more cup of coffee 'till I go to the valley below / Jeszcze jedna filiżanka kawy na drogę, jeszcze jedna filiżanka kawy, zanim ruszę w dół, tamtą doliną* (niemalże nieprzetłumaczalna aluzja do psalmowej „ciemnej doliny” śmierci, którą dusze umarłych wędrują po opuszczeniu ciała). I właściwie to tyle. Żadnej innej „treści” w piosence nie ma. Utwór nie tyle relacjonuje jakąś historię o klasycznym podziale na wstęp, kulminację i rozwiązanie, co raczej rysuje – za pomocą króciutkich, ale jakże celnych pociągnięć pióra – kilka wyrazistych postaci, sytuując je w jednej, bliżej nieokreślonej przestrzeni. Piękna dziewczyna, zapewne z cygańskiego plemienia (na co czytelnie wskazuje wyżej zacytowana ostatnia zwrotka); jej surowy patriarchalny ojciec kryminalista; matka i siostra, o których wiemy tylko, że przewidują przyszłość; no i wreszcie bohater liryczny, czyli mężczyzna, który zatrzymał się na postój, aby napić się kawy, a potem kontynuować podróż. Wspomniana dwuznaczność sformułowania *valley below*, które w bezpośrednim tłumaczeniu na język polski brzmiałoby mocno tautologicznie – „dolna dolina” – sugeruje także inną, bardziej dramatyczną interpretację. Być może podziw podróżnika wobec cygańskiej dziewczyny wcale nie był tak platoniczny, a skoro tak, to można założyć, iż łączył ich romans, który wyszedł na jaw, więc po wypiciu kawy ojca zagadkowej piękności. Tak czy inaczej, fabuła zdecydowanie jest w tym przypadku drugorzędna względem sugestyjności ob-

razu. Piosenka nie serwuje informacji, lecz ożywia przed oczyma odbiorcy pewne malowidło, którego ostateczny całokształt musimy wszakże dorysować samodzielnie.

Przejdźmy teraz do *Dark Eyes* – zaskakująco ascetycznego uwieńczenia zaskakująco roztańczonego, bynajmniej nie ascetycznego albumu *Empire Burlesque*, którego tytuł wiernie oddaje kontrowersyjną brzmieniowo, mocno syntetyczną, a niekiedy wręcz dyskotekową zawartość. Ten finałowy utwór stanowi jednak jak gdyby zaprzeczenie poprzednich. Jest to cicha, liryczna pieśń, wykonana przy akompaniamencie trzech strun gitary akustycznej (legenda głosi, iż pozostałe zostały zdjęte) i harmonijki ustnej. A zarazem bardzo wymowny przykład dominowania w opowiadanych przez Dylana historiach szczegółu nad generalizacją, siły obrazu nad chronologią narracji. Pierwsza zwrotka wprowadza dość charakterystyczny dla pieśniarza neoromantyczny motyw błogiego osamotnienia bohatera lirycznego:

*Panowie dyskutują
blask księżyca spowił rzeki brzeg
popijają, spacerując
to czas, bym stąd wysliznęł się
ja żyję w innej sferze
gdzie śmierć i życie już na pamięć znam
gdzie ziemię wiążą sznury pereł
twe ciemny oczy to mój świat⁴.*

Brzeg rzeki spowity blaskiem księżyca; ziemia związana sznurami pereł – wszystkie te niuanse odnoszą się do obrazowej, nie zaś ideowej ani nawet fabularnej strony tekstu. Nie dowiadujemy się, o czym dyskutują panowie, gdyż nie ma to większego znaczenia, a na pewno nie przy nocnym pejzażu, na którym skupia się narrator pierwszoosobowy. Ciekawe, że za nielicznymi drobnymi wyjątkami nie zdradza on swoich przemyśleń i nie ocenia tego,

⁴ F. Łobodziński, *Bob Dylan. Duszny kraj*, Stronie Śląskie 2017, s. 82.

co dzieje się dookoła. Jedyne powtarza cały czas, niczym mantrę, słowa kończące każdą zwrotkę. Filip Łobodziński, autor tytanicznej monografii *Bob Dylan. Duszny kraj*, tłumaczy ten fragment jako *twe ciemne oczy to mój świat*, jednakże w oryginale ten wers brzmi nieco inaczej, bardziej sugestywnie i malowniczo: *And all I see are dark eyes / Wszystko, co widzę, to ciemne oczy*. Nie jest uściślone, do kogo te ciemne oczy należą. Można oczywiście domyślać się, że chodzi o jakąś tajemniczą kobietę, ale niedopowiedzenie odgrywa tu dość ważną rolę, bowiem równie dobrze można przypuszczać, iż bohater liryczny nagle doznaje objawienia mistycznego, dostrzegając w niebie namiastkę innego świata (niczym w piosence *Series of Dreams*). Ta krótka, na pierwszy rzut oka prosta fraza sprytnie oscyluje pomiędzy namacalnym konkretem a niepokojącym, lekko surrealistycznym oniryzmem. Druga zwrotka nie kontynuuje, co ciekawe, wątku dwóch rozmawiających dżentelmenów (*the gentlemen are talking*), lecz od razu kieruje uwagę na inne szczegóły:

*Kogut pieje gdzieś daleko
kolejny żołnierz modli się
czyjeś dziecko zaginęło
matka szuka go przez całe dni
ja słyszę bębnowy dziki rytm
umarli zaczynają marsz
co żyje, pierzcha, widząc ich
twe ciemne oczy to mój świat⁵.*

Pianie koguta, modlitwa żołnierza oraz matczyne poszukiwania zaginionego dziecka to – znowuż – zestaw obrazów, którego połączenie i zrozumienie należą do słuchacza bądź czytelnika. W odróżnieniu od całkiem przejrzystego (choć również niepozabawionego niedopowiedzeń) płótna, jakim jest *One More Cup of Coffee*, mamy tu do czynienia z intuicyjną układanką skojarzeniową, której

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

pojedyncze części mogą się łączyć w rozmaite sposoby, za każdym razem owocując nowym rozwiązaniem. Te z kolei mogą zasadniczo różnić się w zależności od odbiorcy. Dobrym przykładem na to jest czwarta zwrotka piosenki, przełożona przez Łobodzińskiego następująco:

*Francuzka jest już w raju
pijak w dal ją będzie autem wioził
upadłym bogom szkła i stali
wysoką cenę płaci głód
tak prędko mija dzień po dniu
gdy strzała mknie, namiętność trwa
choć milion twarzy u mych stóp
twe ciemne oczy to mój świat⁶.*

Z takiej propozycji tłumaczeniowej wynikałoby, iż pijak zawozi Francuzkę do raju albo jej cień (duch?) wciąż kontynuuje podróż samochodem (który musiał przecież ulec zniszczeniu). Dylan śpiewa natomiast: *Oh, the French girl she's in paradise and a drunken man is at the wheel / Francuska dziewczyna jest w niebie, a pijany mężczyzna przy kierownicy*. Wniosek zdaje się klarowny: Francuzka, podróżująca z pijanym kierowcą, zginęła, a kierowca przeżył. Można wręcz z łatwością wyobrazić sobie takie płótno: na dole – rozbity samochód z pijanym mężczyzną za kierownicą, a tuż nad nim unosi się dusza dziewczyny udającej się prosto do nieba. W przekładzie Łobodzińskiego (na ogół bardzo dobrym) ta precyzja obrazu niestety się rozmywa, sugerując, a wręcz prowokując polifonię interpretacyjną akurat w miejscu, gdzie przekaz wydaje się całkiem jednoznaczny (chyba że uznamy pijaka za mordercę, ale taka wersja byłaby chyba nazbyt kryminalna). Pozostaje jednak pytanie: o co właściwie chodzi? Skąd się nagle pojawiają: kogut, żołnierz, zrozpaczona matka, wypadek samochodowy i martwa Francuzka? W tym przypadku odpowiedź nie będzie już

tak konkretna. Być może w pobliżu scenerii opisanej w pierwszej zwrotce znajduje się jakieś radio, z którego dochodzą strzępy wiadomości okraszonych refleksją słuchającego; ale równie dobrze mogą to być wspomnienia bądź rozmyślenia bohatera lirycznego. Ten ostatni, swoją drogą, także przysparza odbiorcy sporo problemów. Kim jest? Zwykłym człowiekiem, nudzącym się w towarzystwie dyskutujących panów? Skąd w takim razie te *miliony twarzy u mych stóp* oraz sugestia (czy wręcz wiedza), iż francuska dziewczyna trafiła do nieba? Nie chcąc posuwać się do zbyt śmiałego, a mało przekonującego wniosku, że Dylan przemawia tu w imieniu spoglądającego na świat Boga (gryzie się to z tytułowym wątkiem „ciemnych oczu” oraz pragnieniem „wyśliźnięcia się”), można założyć, iż bohater liryczny albo ma ponadprzeciętny kontakt z „inną” rzeczywistością, albo nawet snuje swoją opowieść prosto z zaświatów.

Przykłady można mnożyć. W kultowej piosence z lat 60. – *Visions of Johanna* (w przekładzie Łobodzińskiego: *Sny o Johannie*) – centralnym motywem wyśpiewanej historii staje się nieobecność tytułowej Johanny na pewnej imprezie, gdzie bohater liryczny, bez większego entuzjazmu, przebywa. Podobnie jak w *One More Cup of Coffee*, tekst funkcjonuje raczej sytuacyjnie niż fabularnie – tyle że postaci jest tym razem znacznie więcej. Pojawiają się: Luiza, która *ma w zanadrzu deszcz⁷* i mówi, że *Johanny nie ma tu⁸*; *panie z breloczkami*, które *grają na pustej działce w ciuciubabkę⁹*; zbłąkany chłopczyk, co się *chelpi swą niedolą*; mamy nawet Giocondę chwytającą się za wąż; mamy akwizytora i hrabinę itd. Aczkolwiek pod koniec okazuje się, iż *te sny o Johannie to jedyne, co wciąż tu jest¹⁰* (lub, trzymając się orygina-

łu dosłownie: *all that remains / wszystko, co pozostaje*). Nieobecna, ale ewidentnie bardzo istotna (dla bohatera lirycznego? dla wszystkich?) osoba staje się bardziej rzeczywista od onirycznego, iluzyjnego otoczenia. Dylan rewolucjonizuje formę balladową, nadając historii walory płótna. Słowa służą przede wszystkim nie do relacjonowania wydarzeń, lecz do wyostrenia zmysłów, zamieniając słuchacza w widza. Oczywiście zasada ta działa nie w każdej balladzie Dylana (a już na pewno nie w takim samym stopniu), jednakże nawet w tych przypadkach, kiedy fabuła jest bardziej rozbudowana, akcenty plastyczne odgrywają ogromną rolę, o której zresztą nieraz wspominał sam autor, podkreślając chociażby decydujące znaczenie nowego spojrzenia na malarstwo podczas pracy nad słynnym albumem *Blood on the Tracks*, uchodzącym często za największe Dylanowskie osiągnięcie artystyczne¹¹.

Warto zwrócić uwagę także na liczne nawiązania do sztuki malarskiej w autobiografii Dylana *Kroniki*. Oto na przykład opis pokoju hotelowego w Nowym Jorku, dokąd młody pieśniarz przyjeżdża w poszukiwaniu możliwości zaistnienia na ówczesnej scenie folkowej:

Usiadłem na łóżku i rozejrzałem się. Łóżkiem była sofa w salonie, od żelaznego grzejnika biło ciepło. Z portretu nad kominkiem spoglądał na mnie urzędnik kolonialny w peruce, przy sofie stał drewniany kredens na rzeźbionych nóżkach, obok niego owalny stół z szufladami, fotel przypominający taczkę, sekretera o szufladkach z opadającymi frontami, pokryta fornirem z fiołkowego drewna [...]; na podłodze leżał gruby francuski dywan, przez żaluzje przenikało srebrne światło, malowane deski podkreślały linię dachu¹².

⁷ Tamże, s. 111.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 112.

¹¹ Zob. "Rolling Stone. Die spezielle Sammlerausgabe" Winter-Frühjahr 2017, s. 48.

¹² Tamże.

Niewiele znajdziemy wspomnień popularnych piosenkarzy, w których element plastyczny jest tak wyraźnie wyeksponowany. Lektura Dylanowskich *Kronik* przypomina często przechadzkę po galerii sztuki. Czytelnik zatrzymuje się, niczym turysta, przed tym czy innym obrazem oraz, w zależności od usposobienia i oczekiwania, albo czuje się lekko zirytowany (wszak wolałby dowiedzieć się, co inspirowało „głos pokolenia” do napisania wszystkich tych wiekopomnych „protest songów”, nieprawdaż?), albo skupiony na tym rozległym i precyzyjnie skomponowanym malowidle, które wywołuje ze swojej pamięci (bądź też wyobraźni) Dylan-pisarz. Spójrzmy dalej:

*Z okna widać było kościół z dzwonnicy. Dźwięk dzwonów także sprawiał, że czułem się jak w domu. Zawsze lubiłem wstuchiwać się w ich bicie. Żeliwne, mosiężne, srebrne – wszystkie śpiewały. [...] Patrzyłem przez ołowiowe szyby na kościół po drugiej stronie ulicy. Dzwony milczały, wiatr podrywał z dachów tumany śniegu. Zamieć brała miasto we władanie, życie wirowało na bezbarwnym płótnie [...]*¹³.

Analogie z opisywanym przez Dylana brzmieniem *Blonde on Blonde* są nie do przecoczenia. Znów mamy synestezyjną mieszankę zmysłów, kiedy dźwięk dzwonów określony zostaje jako „srebrny” i „żeliwny”, a krajobraz miasta uzyskuje wprost dosłownego porównania do „bezbarwnego płótna”. Mogłoby się zdawać, że wątek kościoła poprowadzi refleksję narratora (czyli Dylana) ku problematyce religijnej i oto już za chwilę dowiemy się wreszcie, w co tak naprawdę wierzy(ł) największy amerykański *songwriter*. Nic z tego. Od dzwonów kościel-

nych autor przechodzi do dalszego opisu tego, co widział, patrząc z okna taniego hotelu:

*Po drugiej stronie ulicy facet w skórzanej kurtce skrobał przednią szybę w czarnej limuzynie Mercury Montclair. Za jego plecami ksiądz w fioletowym ornacie wślizgnął się przez otwartą bramę na kościelny dziedziniec, spiesząc do swoich kapłańskich powinności. Kobieta w kozakach i bez czapki taszczyła torbę z praniem. Wokół działo się milion historii, codziennych nowojorskich spraw, wystarczyło dobrze się przyjrzeć. Były widoczne jak na dłoni, ale żeby nadać pojedynczej historii jakikolwiek sens, trzeba ją było wydobyć z kłębowiska innych*¹⁴.

To kłębowisko historii, z których Dylan szybko nauczył się wydobywać materiał na genialne piosenki, składa się z kalejdoskopu najrozmaitszych obrazów. Dlatego też trafniejsza od ociekającego patosem uzasadnienia Akademii Szwedzkiej jest trzeźwa i zwięzła ocena Stanisława Barańczaka, który nazywa Dylana autorem tekstów, które pod względem inteligencji, oryginalności obrazowania, językowej wynalazczości i dowcipu wytrzymują porównanie z najwybitniejszymi utworami z dziedziny współczesnej poezji niewokalnejs¹⁵. Ogólnie rzecz biorąc, najlepszym określeniem wiążącości najważniejszych (dodajmy: i najpiękniejszych) piosenek Dylana jest tytuł wyżej wspomnianej – przelotnie, ale nieprzypadkowo – piosenki *Series of Dreams*. Właśnie te serie (czy też odcinki) snów, starannie wymalowane pędzlami rymów i rytmów, składają się na szereg zachwycających słowoobrazów, które czynią zeszłorocznego noblistę największym pieśniarskim malarzem naszych – a raczej jego – czasów.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak, S., *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, Kraków 1998.
 Dylan B., *Kroniki*, t. 1, przeł. M. Szuster, Wołowiec 2014, s. 21.
 Łobodziński F., *Bob Dylan. Duszny kraj*, Stronie Śląskie 2017.
 „Playboy. Klasyczne wywiady – wydanie specjalne” 2005, nr 1(2).
 „Rolling Stone. Die spezielle Sammlerausgabe” Winter-Frühjahr 2017.
http://www.notable-quotes.com/d/dylan_bob.html [dostęp 5.06.2018].
https://en.wikipedia.org/wiki/Soundscapes_by_Robert_Fripp [dostęp 6.06.2018].

Andrzej Kotin – germanista i literaturoznawca, *songwriter*, autor wierszy i prozy. Urodzony w Moskwie (1985), mieszka i pracuje w Zielonej Górze, w Instytucie Filologii Germańskiej. Od ponad 15 lat pisze i wykonuje swoje autorskie piosenki, biorąc udział w licznych przeglądach i festiwalach w Polsce. Zdobył pierwsze miejsca na festiwalach im. Jacka Kaczmarskiego „Metamorfozy Sentymentalne” (Lublin 2018) oraz „Nadzieja” (Kolobrzeg 2016), podwójne Grand Prix na Festiwalu Piosenki Artystycznej w Ślesinie (2017/2018), drugie miejsce na Festiwalu Słowa w Piosence „Frazy” (Poznań 2015) oraz dostał się do Złotej Piątki Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Autorskiej (Warszawa 2012). Wydał tomik poetycki *Motyle w motelu* (2012) oraz krótką powieść *Człowiek hasło* (2014). Jego rozprawa doktorska, poświęcona analizie porównawczej postaci outsidersa w niemieckiej i rosyjskiej literaturze, ukazała się w niemieckim wydawnictwie Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften (2012).

¹³ Tamże, s. 26.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ S. Barańczak, *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, Kraków 1998, s. 287.

TAJEMNICA MASAKRY

– ZASZYFROWANA OPOWIEŚĆ BIOGRAFICZNA?



SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO I ANTROPOLOGIA

„Masakra” to masowy mord; rzeź; masowe egzekucje¹. Jej prawem jest bezprawie i gwałcenie wszelkich reguł.

Na okładce *Masakry* jest zwierzę, podobne tym trafiającym do rzeźni. Po zbliżeniu okazuje się, że to nie krowa i stereotypowo związana z nią bierność, lecz aktywny, waleczny byk. Może to również odsyłać do narracji związanych z tym znakiem Zodiaku². Pomalowano go w „republikańskie” barwy ochronne, co jeszcze dodaje mu siły i większej pewności siebie. Nie jest to byk z corridy czy innego widowiska, niczym

tego cyrkowego, przedstawionego w *Sam na linie*. I tak jest to jednak wyjątkowy, dorodny egzemplarz. Pochodzi z centrum hodowli i unasienniania w Łowiczu³. Nie jest to jałówka, jednoroczne biblijne zwierzę ofiarne. Wieloletnie doświadczenie nie pozwala temu zwierzęciu ulec. Być może okładka stanowi nawiązanie do dawnego wierszyka fanów zespołu zmierzającego w stronę jubileuszu: *siła byka / śpiew słowika / to jest nasza Republika*⁴.

Na fotografii wewnątrz okładki *Republiki marzeń* dłonie członków zespołu są splecione, jak gdyby stanowiły jedność. Na okładce kolejnego albumu zespół już jest taką jed-

¹ <http://sjp.pl/masakra> [dostęp 19.08.2016]. Jako przykład masakry Wikipedia podaje zdarzenie w Ludlow, gdzie inspirowana przez właściciela gardia narodowa otwiera ogień do demonstrujących robotników. Strzały trafiają także wysłanego w jej kierunku parlamentarzystę zaopatrzonego w białą flagę, https://pl.wikipedia.org/wiki/Masakra_w_Ludlow [dostęp 1.06.2017]. *Masakra* to również tytuł polskiej powieści opublikowanej 14 lat po śmierci G.C. – w 2015 roku. Autorem jest odwołujący się do estetyki rocka Krzysztof Varga, wydawcą Wielka Litera (nie mylić z Oficyną Litera, wydawcą *Gwiazdy, komety & czad*).

² Słowo o ważnej dla popkultury astrologii. Byk (20 IV–22 V) nie jest znakiem Zodiaku Ciechowskiego, urodzonego 29 sierpnia jako wczesna Panna (24 VIII – 22 IX). Wcześniej od nich rodzą się Lwy (między 23 VII a 23 VIII) – motyw lwa pojawia się u G.C. w utworze *Witajcie w zoo*. Rok urodzenia G.C., 1957, w kalendarzu chińskim był z kolei Rokiem Koguta. Kogut pojawia się na okładce *ojDADAna*. Okoliczność zakupu egzemplarza na potrzeby sesji fotograficznej: L. Gnoiński, *Republika. Nieustannie tango*, Warszawa 2016, s. 543.

³ Szerzej o castingu na byka obejmującym także Żelków koło Siedlec i o tym, że to od początku miał być byk, pisze L. Gnoiński, dz. cyt., s. 565

⁴ Por. rozdział mojej książki pt. *To tylko ja, Ciesielska*. Nieco późniejszym ukłonem w stronę najstarszych fanów Republiki była reedycja debiutanckiego albumu oraz ponowna rejestracja niektórych najstarszych utworów zespołu, które trafiły na *Ostatnią* płytę.

nością, jednym „ciałem”. Tożsamościowo innym od tworzących go jednostek. Po ontologicznej, cielesnej i duchowej metamorfiozie. Całkowitej, bezkompromisowej. Na dodatek uosabia go zwierzę, nawet nie żaden Minotaur.

Na ostatniej wydanej za życia Ciechowskiego płycie *Republika* pod postacią byka z ulegającego różnym mitologizacjom bytu realnego przechodzi w fazę symbolu.

Bogumiła Przeperska: *Miał swoje zdanie. Czarem szedł pod prąd. I to mi się w nim podobato*⁵. *Kompromisy się łaszą do stóp / całe stada ich pasą się tu [...] są ośliżle przychylne i wciąż / patrzą z troską, gdy płyniesz pod prąd.*

*W tym momencie [...] [na początku legendarnego koncertu w Jarocinie 15 sierpnia 1985 roku – Ł.M.] odezwała się we mnie natura buldoga. Stałem na krawędzi sceny, chłopaki tuż za mną. Byłem wściekły, ale postanowiłem, że zagramy z całą bezwzględnością*⁶.

Biała flaga uznana za pierwszy utwór żelaznego repertuaru Republiki: *Ach co za ton, co za ukłon / co za miara w każdym zdaniu / i jakie mądre przekonania.*

Zapis nutowy *Białej flagi*, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Dokumentów Życia Społecznego: *gdzie wszyscy moi przyjaciele cie-le cie-le cie-le cie-le cie-le cie-le cie-le.*

Ciechowski: [*Biała flaga*] *jest o konkretnym przyjacielu z dawnych lat, który był wielkim bojownikiem, a potem się skurwił, zaczął praco-*

*wać w organizacjach młodzieżowych i sprawił sobie okulary w złożonych oprawkach*⁷.

Pewien polityk w trakcie kampanii wyborczej przywołuje ludowe porzekadło: „tylko krowa nie zmienia poglądów”. Krowa, ale nie byk?

Trwanie przy dawnych poglądach, brak elastyczności, a nawet ich uporczywość – mimo zmieniających się warunków, nakazujących wszystko na nowo przemyśleć – może prowadzić do zguby: *ławice [kompromisów] łaskoczą ci, gdy / gdy się zbliża wodospad, a ty / wolisz masakrę.*

Byk z okładki – przeciwieństwo szalonej krowy, negatywnej bohaterki spopularyzowanej w mediach choroby wściekłych krów? Mi-trydat (odtrutka) na wiele bolączek trapiących, jak mówił Witkacy, tak zwaną ludzkość w obłądzie?

Solista na przekór stadnemu instynktowi podpowiadającemu wtopienie się w tłum i głoszenie (ryczenie, także w muzyce) bezpiecznych poglądów? Polemizujący także do pewnego stopnia z polityczną poprawnością i z trendami? [...] *tluste krowy beźmięsne [„lightowe” niczym niskokaloryczna żywność, „wegetariańskie”, „fake’owe”, fałszywe, podstawione] co wciąż / kręcąc mordą ocalić mnie chcą*. Niczym bohaterowie *Układu sił* sprzed lat?

Swoisty koń trojański, przebrany dla niepoznaki za rogatę bydlę, dzięki czemu po wieloletnim oblężeniu Republice udaje się ponownie zdobyć fonograficzną Troję, a może i posiąść Helenę?

⁵ Sztuczka A., Janiszewski K., *My lunatycy. Rzecz o Republice*, Warszawa 2015, s. 245–246.

⁶ Stach A., *Gwiazdy, komety & czad. Republika*, Warszawa 1996, s. 49.

⁷ L. Gnoiński, dz. cyt., s. 148.

POZORNY NIEBIOGRAFIZM

Wydaje się, że G.C. rezygnuje w *Masakrze* z doraźnych, sytuacyjnych, nadto dookreślających tekstów rodem z *Republiki marzeń* (RM), których zamieszczenia na niej żałował. Pozostałością tamtej dosłowności, może i kontynuacją tamtych motywów, niekoniecznie w tej samej konstelacji biograficznej, mogą być *Sado-maso piosenka* i *Gramy dalej*. Lecz to zaledwie dwa wyjątki?

Właściwa gra może przenosić się w grafikę, na plan niewerbalny. Jej wyrazicielem jest tyle razy wspomniany byk. To nie skarga znana z RM (*Józef K, Celibat, Rak miłości, Synonimy*), lecz kontratak. Zraniony wojownik chce, jak zawsze, zwyciężyć. Zwycięsko wyszedł z doświadczeń, które go wzmocniły. Powraca z nowo wykutą bronią.

Zwycięża na planie zarówno osobistym, jak i artystycznym. Płyta staje się pierwszym od ponad dekady sukcesem komercyjnym odniesionym pod własnym, rozpoznawalnym sztandarem.

WYLICZENIE

Gdy jednak popatrzeć w te teksty raz jeszcze, to, niezależnie od składanych deklaracji, ich biograficzność na tej kolejnej płycie nie ustaje. Wrażenie, że jest inaczej, płynąć może z tego, że kilka tekstów na RM odnosiło się wprost do sytuacji przedstawionych w kolorowej prasie. Reagujące na nie, napisane w interwencyjnym tonie piosenki były określane nawet jako rodzaj muzycznego *dementi*, formułowanego w miejsce tradycyjnego sprostowania. Natomiast biografizm piosenek z *Masakry* jest albo mocniej zaszyfrowany, bardziej zmetaforyzowany, poddany uogólnieniu, lub odnosi się do sytuacji, które publicznie znane stają się dopiero teraz, w miarę publikowania kolejnych wspomnień.

Dzięki przybywającym wypowiedziom z osobnych dotychczas, a rozpoznawanych jako najbardziej biograficzne piosenek trzech płyt II Republiki można stworzyć układającą się w całość opowieść. Tę operację można rozszerzyć o wybrane piosenki z płyt Obywatela G.C. Ba, sięgnąć jeszcze wcześniej, gdy sobie uświadomić, że ostatnią piosenką skomponowaną przez I Republikę było *Przyznaję się do winy*.

Nie ma też powodów uważać, że z erotykami z dwóch płyt I Republiki było inaczej. Brakuje jednak podobnego świadectwa, w szczególności Jolanty Muchlińskiej. O tym, że właśnie ona była obiektem pisanych równoległe i jeszcze przed Republiką wierszy G.C., mówił między innymi w *My, lunatycy* ich wspólny przyjaciel – Zbigniew Ostrowski.

Ta opowieść dzieje się na kilku planach. *Siódma pieczęć* (SP) była między innymi wyprawą w krainę własnego dzieciństwa (*W ogrodzie Luizy, Podróż do Indii*) i rozliczeniem z młodością w Tczewie (*Przeklinam cię za to*). Obok tego jest poczynanie, obserwowanie dzieciństwa i dojrzewania pociech, czemu można przypisać utwory z innych płyt, w tym te w ogóle nienagrane: *Piosenka dla Weroniki, Perła (Helena), W końcu* (dorastanie przybranej córki Matyldy), *Nie tak jak ja* (tzw. *Piosenka dla Bruna*). Jest też *Nie pójdę do szkoły*.

Umownie można w dyskografii wyszukać rozwój relacji Ciechowskiego z Małgorzatą Potocką (*Obywatel G.C.: Przyznaję się do winy, Paryż–Moskwa 17.15, Tak długo czekam (Ciało), Spoza linii świata; Obywatel świata* [OŚ]: *Obywatel świata; Tak! Tak! Nie pytaj o Polskę*). Na tej samej zasadzie – rozwój relacji z Anną Wędrorską: OŚ: *Powoli spadam, Za późno wysłałaś list, Tobie wybaczam (Misja)*; RM: *Jestem poławiaczem pereł, Celibat, Mantra ma, 13 cyfr* (związany z emigracją Anny do USA i *długim numerem telefonu* – na tej zasadzie również imię „Anna” wykrzywane w *Białej fladze* '91). Jednakże chociażby czas użycia w piosence

wiersza *13 cyfr*, napisanego jeszcze w czasie kryzysu związku z Potocką a opublikowanego dopiero na *Masakrze*, świadczy o przemieszaniu chronologicznym i o tym, że decydowały przede wszystkim względy artystyczne.

Są kompozycje, które mogą być przypisane jednej z kobiet: *Nigdy nie mów na zawsze, Amen*; trzy zbliżone fabularnie utwory: *Reinkarnacje, Stojąc w kolejce, Dar dla Pana B.*; *Nasza pornografia, Tu jestem w niebie; Przeczekajmy noc, Raz na milion lat*. Utwory o trudnym rozstaniu z Potocką – RM: *Synonimy, Rak miłości*. Być może *Żona męża bije z ojDADana, Sado-maso piosenka* i *Gramy dalej z Masakry*. A także takie, które można dopasowywać personalnie niemalże dowolnie: *Prośba do następcy, Zapytaj mnie, czy cię kocham, Odchodząc...* Poprzez które można oddawać się biograficznej grze.

I w tych operacjach nie chodzi ani o to, by komukolwiek dokuczyć, ani o to, aby naruszyć prywatność, bo rozważania opierają się na tym, co już opowiedziane i napisane. I nierzadko ze sobą sprzeczne, co wymaga zestawień. Chodzi w tym o to, by lepiej zgłębić historię osób, uczuć, także w wymiarze uniwersalnym, oderwanym od konkretnych postaci dramatu, oraz dzięki temu starać się lepiej zrozumieć same utwory, sposób ich powstawania i metody szyfrowania oraz ich związku/gry z rzeczywistością.

Utwór *Masakra* jest w jakiś sposób ich podsumowaniem, wymuszoną przez odejście artysty puentą wątków zarówno osobistych, jak i publicznych. Jedną z odpowiedzi na pytanie o życiowe motto. I kolejną kreacją.

Z wyjątkiem pierwszych płyt, *Nowe sytuacje* (Orwell) i *Nieustanne tango* (sytuacjonizm), kolejne dwie płyty Republiki z premierowym materiałem miały właśnie klucz osobisty – odpowiednio śmierć ojca i rozpoczęcie życia u boku nowej partnerki. Tym śmieiej można

spróbować przypisać taki klucz tej trzeciej. A także poprzez to zrozumieć atencję, którą darzył ją zespół.

TESTAMENT I REPUBLIKI

Gdy początkowo nie byłem przekonany do tekstów, które Ciechowski napisał na płytę *M-A-F-I-A 99*, pomyślałem że on, któremu pod koniec działalności twórczej pisanie tekstów przychodziło z takim trudem, w końcu w złości, niejako zamiast wywiązania się ze zlecenia, popełnił za jednym zamachem i *Mamona*, i *Masakrę*.

Kompromisy się laszą do stóp / całe stada ich pasą się tu; Napisałem dziś piosenkę / już jest nieźle / już jest pięknie / ale chcę by było to / wyłącznie dla mamony.

Zamiast tekstów, których nie mógł na czas z siebie wydusić. *O miłości, o podłości, polityce*. O czymkolwiek.

Mamona mogła być również odpowiedzią, po latach, na pastisz zespołu Big Cyc *Nowe kombinacje*, rozbijającą tamto ujęcie (*nasz zespół to jest wielka sprawa / nasza muzyka bardzo klawa / nasze idee niezniszczalne / nasze pomysły wprost genialne // to tylko wiem // buduję / komórka*). *Masakra*, rozumiana jako artystyczny manifest, mogłaby być testamentem I Republiki, sporządzonym przez Drugą. Testamentem awangardy i awangardowej początkowo formacji, wychodzącym z muzyki i myślenia postpunkowego, która szczyt popularności odnosi w ramach kontynuującej ją i rozwijającej nowej fali. Krytyką obecnej sceny i rządzących nią reguł. Wówczas dodatkowy kontekst zyskuje *Mamona*.

W tym samym duchu, nie tylko jako rodzaj gry z życiowym *credo*, czytać można abstrakcyjną, bo pozbawioną fabuły, opartą na deklaracjach piosenkę tytułową. Czy zamykający album kres naiwności, złudzeń, koniec prze-

strzeni awangardowej eksploracji zakreślony w *Końcu czasów*.

COBAIN

W rozdziale *Gdzie są moi przyjaciele / Gdzie dzwonić mam* wspominam kończący *Masakrę Koniec czasów* w kontekście wiersza Tadeusza Różewicza *Kapitulacja*. W międzyczasie znajduję jeszcze przynajmniej jedną asocjacje.

Kurt Cobain, ikona lat 90. i stylu grunge, który uosabiał, w liście pożegnalnym pisze: *I don't have the passion any more, and so remember, it's better to burn out than to fade away. Peace, Love, Empathy*⁸ (*Nie mam już w sobie takiej pasji, więc pamiętajcie, lepiej spłonąć niż powoli zniknąć*). Jakiego skojarzenia? *Nie ma o czym pisać / skończyło się [...] nie ma murów, by pisać / trującą treść* (Ciechowski, *Koniec czasów*).

Z kolei w nagranej niedługo po płycie *Masakra Mojej Andżelice*, dołączonej na nią w ramach wydania uzupełnionego, powtórnego w *Komplecie*, czytamy: *anioły / gdy spadają w dół / nie wiedzą, gdzie jest dno*. To piosenka poświęcona ofierze stręczycielstwa. *Mamona: tak jak żadna prostytutka / nie całują nigdy w usta*.

W teledysku *Mojej Andżeliki*, niczym w liście lidera Nirvany, jest ogień, który trawi zdjęcie przedstawionej na nim osoby. Potem następują fragmenty filmu, nie do końca zresztą udanego. Ale czy Ciechowski śpiewa o tytułowej bohaterce, czy o artystach? *Anioły / są naiwne / pułapek na nie znam ze sto / i zawsze myślą, że to całe zło / ominie właśnie je*. Piosenka, podobnie jak teledysk, wypełnia do pewnego stopnia swój filmowy trybut, ale nim zaczyna się nachalny refren, błędzi w nieokreśloności, pomiędzy bardzo różnymi znaczeniami. Może swój ostateczny kształt otrzymała na bazie tek-

stu pisanego z myślą o czymś innym? *Anioły uwięzione / nie czują krat / anioły, kiedy zranić je / nie czują nawet swoich ran / aniołom skrzydła płoną / a one ciągle jeszcze lecieć chcą*.

Chociaż chyba tekst powstał jednak w całości pod zamówienie. Obraca się bowiem wokół etymologii imienia, co nie przeszkadza mu być porywanym w inne rejony. *Andżelika to kobieta miła i na ogół życzliwa ludziom. Posiada wiele subtelności oraz wdzięku. Do tego jest towarzyska i uśmiechnięta. Niestety ma słaby i zmienny charakter, a swoje wybory opiera zbyt często na emocjach. To urodzona idealistka! Jest nadto uczciwa i prawdomówna [...] Imię Andżelika pochodzi od łacińskiego słowa „angelicus” (anielska) lub greckiego „angelikos” (anielski)*⁹.

Cobain, list pożegnalny: *Wszystkie ostrzeżenia ze strony punk rocka w ciągu tych wszystkich lat, od czasu gdy po raz pierwszy zaznajomilem się z tą tak zwaną etyką, związaną z niezależnością i przyłączeniem się do społeczności, okazały się jak najbardziej prawdziwe. Już od zbyt dawna obce jest mi podniecenie płynące ze słuchania i tworzenia muzyki. Od wielu lat towarzyszy mi poczucie winy, które trudno wyrazić słowami. Kiedy stoimy za sceną, gasną światła i w ciemności rozlega się maniackalny wrzask thumu, nie robi to na mnie takiego wrażenia [...]. Tyle tylko, że trwamy tu / chcemy czy nie / Tyle, że nie umieramy już / w pokucie za sen* (*Koniec czasów* wyrosłej z postpunka Republiki).

Najgorszą dla mnie zbrodnią byłoby oszukiwanie ludzi i udawanie, że doskonale się bawię i że sprawia mi to ogromną przyjemność. Czasami czuję, że powinienem przed wejściem na scenę włączyć stoper. Próbowałem, naprawdę bardzo się starałem, by móc to docenić i naprawdę tak jest. Boże, uwierz mi, że tak naprawdę jest – ale to nie wystarcza. Ciechowski, Mamona: Ile razy

⁸ Wszystkie cytaty z Cobaina na podstawie: http://kcobain.prv.pl/list_pozegnalny.html [dostęp 1.09.2016].

⁹ <http://www.ksiegaimion.com/andzelika> [dostęp 1.09.2017].

to słyszałem / że ktoś kocha / nie wierzyłem / bo jak wierzyć w to gdy ktoś / wyznaje dla mamony / Ta piosenka jest prawdziwa / ja to śpiewam w przekonaniu / że nic nie przeżywam / tylko muszę coś zarobić // Ta piosenka jest / nagrana dla pieniędzy.

„RESZTA” TESTAMENTU

Najważniejsza na *Masakrze* jest jednak miłość, ta nieredukowalna. *Oddając się temu, można zrobić nie udany akt kopulacyjny, ale sens życia w ogóle. Jeżeli to jest możliwe, to trzeba go szukać. Również w piosenkach nieraz udaje mi się tego musnąć*¹⁰.

Może właśnie to jest testament właściwy?

O KIM JEST MASAKRA?

Masakra obfituje w aluzje niewerbalne, które zacząłem wymieniać. Jest też wiele asocjacji tekstowych tworzonych *post factum* przeze mnie lub jeszcze, mimowolnie, przez artystę. Poprzez zlewanie się wielokrotnie powtarzanych narracji bliskich, które w końcu całymi partiami przenikają z życia do sztuki. Możliwe jest też zjawisko odwrotne: mówienie językiem sztuki, używanie cytatów piosenek do omawiania zdarzeń i zjawisk, które nie miały z nimi związku – wzbogacają jedynie język opisu, tworzą zamierzone lub niezamierzone analogie, dodatkowo ożywiają utwory, dając im kolejne życie – a przecież o to chodzi. Pozwalają prowadzić literackie „śledztwo” wzbogacające zarówno artystycznie, jak i w zakresie danych biograficznych.

Podobnie rzecz się ma w przypadku szukania analogii już nie między konkretnymi słowami, lecz między fabułami piosenek i wyjętymi nierzadko z całości fragmentami biografii. Nawet dosłownie fragmentami, bo mimo tytułu książek

pomiędzy znanymi wydarzeniami oraz plastycznie napisanymi anegdotami wciąż znajdują się znaczne luki. Wszystkie te analogie są pożywką do snucia rozmaitych hipotez.

Oto jedna z nich. Najdalej idąca, oraz jej analiza. Fragment z książki Potockiej: *Ludzie, którzy bywali potem w tamtym domu, mówili, że jest samotny i ucieka do studia. Sam to zresztą przyznawał. W naszym domu chciał, abym ja nieustannie siedziała z nim w studiu, a tam do niego [samotnie] uciekał*¹¹.

Gdyby potraktować rzecz bezkrytycznie, *Masakra* mogłaby być o kryzysie drugiego małżeństwa, na co jednak brak innych świadectw. Rodziły się dzieci, skandali nie było. Planowali mieć czwórkę dzieci, trójka się ostatecznie narodziła. Nawiązując również bodaj tylko do jej słów, tytułową „masakrą” mogłoby też być sięgnięcie po wypróbowany od lat mieszczański sposób reakcji na zdradę dotychczasowej partnerki: ślub z nową i ustatkowanie się, niejako wbrew skłonnościom. A nawet... rodzaj samoukarania.

Wówczas *Sado-maso piosenka* byłaby takim mieszczańskim byciem ze sobą „na wszelki wypadek”. A *Koniec czasów* miałby wymiar także osobisty: *Tyle tylko, że trwamy tu / chcemy czy nie / tyle, że nie umieramy już / w pokucie za sen*. Zaś *Gramy dalej* byłby kontynuacją budowanego w trudzie wizerunku medialnego nowego związku.

Lecz wszystko to jedynie operacja oparta na przeczytaniu *Obywatela* i *Małgorzaty*. Wspomniane utwory nijak mają się do pasji i zaangażowania, i konfliktów, na których oparte były wszystkie związki Ciechowskiego, portretowane zresztą w innych piosenkach. Te utwory były raczej swoistą „czerwoną latarnią”, życiem, które obserwował, a którego uniknął. Jak

¹⁰ *Siódma Pieczęć Grzegorza Ciechowskiego*, film, reż. J. Dudkiewicz 1993.

¹¹ M. Potocka, *Obywatel i Małgorzata*, rozmawia K. Pytlakowska, Warszawa 2013, s. 139.

w Raku miłości: mam ich zdjęcia i / zostałem na nich sam / byłem świadkiem na / ich ślubie [...] znów całują się [...] bez reakcji na swe ciała [...] to, co trzyma ich przy życiu / to morfina wspomnień dawnych i / rytuał wspólnych nocy / rytuał wspólnych dni.

O wiele łatwiej byłoby próbować udowodnić, ale też niewiele więcej, że *Masakra* jest w całości zaszyfrowaną relacją o rozstaniu z Potocką i meandrach towarzyszących właśnie ich związkowi. Byłby to zarazem jej triumf, ale i upokorzenie Anny, bo płyta powstała w trakcie związku właśnie z nią.

Masakra może być też opisanym z dłuższej niż w *Republice marzeń* perspektywy czasowej stanem po rozstaniu z Potocką. [Po rozstaniu] *Grzegorz nie dawał sobie rady w naszym środowisku. Czuł się poddany ostracyzmowi, nie chciał odpowiadać na wścibskie pytania. Mówił, że popełnił samobójstwo towarzyskie*¹².

I to mimo że, jak pisałem na początku, ostrze polemiczne wyraziło się i zarazem stępiło, złamało wraz z *Republiką marzeń* i niektórymi utworami. Ich publicznego wykonywania nawet unikał, nie mówiąc o kompulsywnym publikowaniu podobnych tekstów reagujących na publikacje rodem z „Życia na Gorąco”. Coś się skończyło wraz z takimi utworami jak *Józef K. Powtarzam użyty już cytat: Czuł się poddany ostracyzmowi, nie chciał odpowiadać na wścibskie pytania [...] Dziś znów w gazecie czytam / że ukradłem w sklepie misia / a wczoraj na okładce / moje zdjęcie, kiedy gwałcę [...] Tak, tak, już to czytałem, jestem zdrajcą, bo zdradzałem / dziś znów nad mym sumieniem / sądzę w gazecie dla pańienek*.

¹² Tamże, s. 129.

¹³ Tamże.

¹⁴ <https://web.facebook.com/photo.php?fbid=1033943613315615&set=a.445560262153956.98938.100000999591391&type=3&theater>, wpis Bruna Ciechowskiego z 17.01.2016 [dostęp 1.09.2017].

¹⁵ M. Potocka, dz. cyt., s. 126.

¹⁶ Tamże, s. 136.

Jak *Synonimy: Gangrena, błoto, bagno / dekadencja, gołe ciało / plugawość pornografia / upodlenie profanacja [...] lubieżność i obraza, zejście [pod wpływem używek?] i degrengolada [...] natchnione lubowanie / nasze były zakochanie*. Reakcja na to, jak kolorowe gazety komentowały koniec tamtego związku oraz towarzyszyły początkowi ostatniego małżeństwa Ciechowskiego. *Pierwsze zdjęcie w Polsce zrobione przez paparazzi zrobiono mojej mamie – napisze po latach na swoim Facebooku w ogólnodostępnym poście syn artysty, powołując się na przeczytany artykuł naukowy*¹⁴.

Być może temu też poświęcony jest *Celibat*, chociaż dźwięczące w tle dzwony nagrano już w Kazimierzu Dolnym, miejscu schronienia z Anną. Potocka: *Te miesiące ze mną [po powrocie z USA] naprawdę go przeraziły. Bał się że nie będzie mógł jeździć do dziecka, że za każdym razem będą awantury, że ten dom przemieni się w piekło*¹⁵. Tekst piosenki: *W tabernakulum jej / jest moje dziecko, więc / jesteś mi winny to / rozgrzeszenie. A gdy urodzi się / nie uznaję je za grzech...*

Może nawet adresatem może nie być Bóg, tylko zdradzona bogini? A czym jest ów grzech? Zajrzyjmy dziesięć stron dalej do tej samej książki: *Wszystkie jego pretensje do mnie, jakie werbalizował w mediach, wynikały z poczucia winy. Dusił się, męczył się ze mną, sądzę, że to poczucie winy go dobijało*¹⁶.

Czym mogą być te dzwony? Czy nagrane w nowym miejscu nie przypominają aby o jednym z poprzednich miejsc zamieszkania, niczym u Hemingwaya – *komu bije dzwon? Kto jest Panem Bogiem tego kościoła? Potocka: Z [...] mieszkania [przy ulicy Deotymy] pamiętam*

*jeszcze kościół w pobliżu, w niedzielę co godzinę odprowadzono tam msze i biły dzwony. Grzegorz szalał. Pracował nocami, a każdego dnia dzwony budziły nas o szóstej rano*¹⁷. Czy w *Celibacie* nie został oddany ten sam szal, strach i właśnie bezradność? Może właśnie nie przeważało poczucie winy? Lecz słowami *Celibatu* prosił ją, ówczesnego boga także kolorowych mediów, o wybaczenie? O spokój? O ciszę? To do niej mówi? *Celibat myśli mych / celibat dłoni mych / stał mi się celą / a ty więzieniem? Potocka: chciał tylko, żebym go zrozumiała. Żebym pojęła jego strach. Wiem, że był wtedy przerażony. Odszedł ode mnie, ona była w ciąży, cała Warszawa o tym huczała. Chciał to wszystko jakoś wyprostować i dlatego szybko wziął z Anią ślub*¹⁸.

Dosłowna nie tylko biograficznie, ale i toponimicznie może się okazać *Republika marzeń*. Anna, nim zdecydowała się na związek z Ciechowskim, na własną rękę emigrowała do USA, za ocean. *Ania w Ameryce uwieczniona w Białej fladze '91*. Kontynent ten powraca do piosenki dzięki „nowym Kolumbom” kilka lat później. Sprowadzona natomiast została do Polski w wyniku swoistej wyprawy całego zespołu do Ameryki. Celem właściwym, jak piszą biografowie, była trasa koncertowa.

Może właśnie dlatego na okładce RM obok „zdobytej” kobiety (*gdy tak naga leżysz obok mnie*) przedstawiony jest cały zespół, a obraz nawiązuje do wojennej fotografii¹⁹ mającej swoje miejsce w historii USA?

Na szczególnie omówienie zasługuje *Trzeba usnąć psa*. Narysowana dość grubą kreską me-

tafora miłości ma nieporównanie ciekawszy, rozpalający ją do czerwoności kontekst biograficzny. *W naszym wielkim domu zamieszkały też z nami psy – bull mastify Bob i Lola. To zresztą była cała intryga, bo Matylda od dawna marzyła o psie. Dogadali się z Grzegorzem za moimi plecami [...]. Pewnego dnia [...] Weronika – jak się potem okazało napuszczona przez Grzegorza i Matyldę, wróciła z przedszkola zaplakana i mówi: „Mamo, tata powiedział, że nie zgadzasz się na pieska. Nawet małego!” Grzegorz był przygotowany, miał zdjęcia, żeby przekonać dziewczynki do tej rasy [...]. Po czym przywieźli szczeniaczka, małego potwora wielkości niedźwiedzia. Grzegorz natychmiast zabrał się za jego szkolenie. Wyglądało to tak, że on się czołgał, siadał, podawał łapę i padał, a pies patrzył na niego jak na idiotę*²⁰. Bębenek zostaje podbity, gdy obok pierwszego psa pojawia się jego bliźniaczy towarzysz i tworzą ze sobą parę: *Bob dostał żonę Lolę*²¹. Wiele stron później, w nawiązaniu do tej bardzo dokładnie oddanej historii, Potocka powie, wymieniając jednym tchem: *Zostawił swoje wielkie studio, swoją córkę, swoje ukochane psy i mnie*²².

Pies jest więc w tej piosence rodzajem kunsztownej i rzucanej w publiczne niezrozumienie metafory prywatnej, czytelnej przede wszystkim dla nich dwojga. *W uszach ciągle mam / wycie tego psa / psa miłości naszej, który zdechł*. Mówi też dużo o samym Ciechowskim. Potocka: *był jakby złożony z kilku postaci*²³.

Ciechowski dość często traktował w tekstach życie jako konglomerat ról do zagrania. Tak między innymi poprowadzona jest „*Odmiana*

¹⁷ Tamże, s. 57.

¹⁸ Tamże, s. 139.

¹⁹ Zdjęcie *Sztandar nad Iwo Jimą* autorstwa Joego Rosenthala zostało wykonane 23 lutego 1945 roku. Przedstawia szczęśliu żołnierzy Korpusu Piechoty Morskiej zatykających amerykańską flagę na górze Suribachi w trakcie bitwy o Iwo Jimę. Osobną historią jest los przedstawionych na niej osób. Trzech żołnierzy zginęło niedługo po wykonaniu zdjęcia i jest to bodaj ich ostatni utrwalony wizerunek. Tylko trzech wróciło bezpiecznie do ojczyzny.

²⁰ M. Potocka, dz. cyt., s. 100–102.

²¹ Tamże, s. 102.

²² Tamże, s. 127.

²³ Tamże.

przez osoby” oraz *Tak... tak... to ja* (konflikt ja realnego oraz idealnego). W tym kontekście wymienić można także *Trzeba uśpić psa: nie umarłaś przecież na mych rękach / ja w objęciach twych nie zmarłem też [...] a nad naszym grobem wyje pies [...] nie poznają siebie na tych zdjęciach / i tak obca na nich moja twarz / to nie byłem ja / to nie byłaś ty / już nie rozpoznają siebie tam.*

Pies w sztuce często symbolizuje tęsknotę. Czy bywa „pomnikiem psiej wierności”, jak ten wyrzeźbiony przez Bolesława Chromego i usytuowany w Krakowie, na bulwarach wiślanych, między Smokiem Wawelskim autorstwa tegoż a mostem Grunwaldzkim. Przekornie o tej wierności pisała Wisława Szymborska, przydając jej postać niezależnego kota. Opisała w ten sposób własny związek z Kornelem Filipowiczem, który rozwijał się mimo dwóch odrębnych mieszkań, które utrzymali do końca. *Kot w pustym mieszkaniu* to chyba najślynniejszy polski utwór o rozstaniu. *Umrzeć. Tego nie robi się kotu.* W jakiś sposób, pisząc o usypianiu psa, mógł do tego nawiązywać Cichowski.

Właśnie pod maską psa mógł on wyrazić przywiązanie do tamtego stanu rzeczy, żal, że sprawy jednak tak się potoczyły, chęć zatrzymania czasu, czy nawet... „odkrycia” całej historii: *co ja robię / nie chcę / aby zmarł / kiedy wyje tu / a ten cały ból / na nic mu się zda.* Opowiada też o tym, że niejako do końca walczyli o tamten związek i kontynuację tamtego życia: *Nie wiedziałem, jak uratować siebie / nie wiedziałam, jak uratować mnie / w uszach ciągle mam / wycie tego psa.* Odwołuje się też w tej sprawie do najwyższej instancji, Pana Życia i Śmierci: *Boże, co ja robię / nie chcę, aby zmarł.*

A Bob tęsknił. Nigdy do niego nie wrócił. I nie zabrał go, być może ze względu na to, by dalej towarzyszył przede wszystkim Weronice. Można wyobrazić sobie scenę odwiedzin wspólnego niegdyś domu. I czekający go powrót do (nowego) siebie, do nowego miejsca. Pse ujadanie, towarzyszące kolejnej rozłące. I to, co w opuszczonym domu działo się później. Jego demolowanie przez opuszczoną partnerkę, która poświęciła mu najlepsze lata swego życia osobistego i zawodowego. *W uszach ciągle mam / wycie tego psa / psa miłości naszej, który zdechl.* Skazywanie go na śmierć z tęsknoty. [...] *nie chcę, aby zmarł*²⁴. Tęsknoty, która nie zrealizuje swojego celu. *Kiedy wyje tu / a ten cały ból / na nic mu się zda.* Co z nim robić, gdy w nowym domu jest już nowy pies i przede wszystkim nowy dom? *Trzeba uśpić psa?* Po Bobie i jego żonie Loli następuje Orka, bohaterka między innymi felietonów pisanych dla „Gali”, którą też wychował i, a jakże inaczej, wytresował.

Potocka: *W każdym wywiadzie, jakiego wtedy udzielał, dawał mi sygnały: dlaczego mnie wyrzuciłaś? W każdym wytykał mi złą decyzję. W każdym czytałem zakamuflowaną wiadomość dla mnie. Wiedziała, że cały czas jestem w jego życiu obecna. W tekstach jego piosenek*²⁵.

Jeśli nawet tak nie było zawsze, może *Trzeba uśpić psa* to, poza wszystkim, także owa „zakamuflowana wiadomość”, by zakończyć (pogrzebać) to, co odeszło, zając się nowym życiem? We wspomnieniu Potockiej czytamy: *Gdy Grzegorz się wyprowadził, siedziałam całymimi dniami na kanapie, dwa psy obok mnie, i piłam wino sofia chardonnay. Gdy widzę teraz to wino, dostaję gęsiej skórki [...]. cztery lata do mojego wyjazdu do Indii [Podróż do Indii,*

²⁴ W tej historii należy wymienić jeszcze co najmniej dwa psy. Buldoga angielskiego Szefa, którego Cichowski miał w kolejnym domu, stworzonym z Anną, a który zmarł, bo po pogryzieniu przez większego psa weterynarz zaaplikował mu zbyt dużą dawkę środka przeciwbólowego. Był jeszcze ostatni pies, ruda suka Orka, pojawiająca się jako leitmotyw w felietonach G.C. dla „Gali”. Zmarła niedługo po Cichowskim, jak mówi rodzina – z tęsknoty.

²⁵ M. Potocka, dz. cyt., s. 136.

*ech] były dla mnie horrorem, zachowywałam się jak zombie, automat który wstawał, czymś się zajmował, karmił psy*²⁶.

Dużo boleśniejsze niż czysto literackie jest też dosłownie rozumiane tytułowe *Trzeba uśpić psa* w kontekście gróźb Małgorzaty, która wśród wielu innych działań straszyla Cichowskiego zemstą właśnie w postaci uśpienia ukochanych czworonogów.

W podobny sposób można by opowiedzieć również o piosence *Jestem poławiaczem pereł*, której Potocka nie była bohaterką. Ale nagrania tego skrycie poznane przez nią tekstu właśnie za taki komunikat, przy pewnej dozie umowności, może uchodzić. *Zrobiłam [...] coś okropnego – otworzyłam jego laptopa i przeczytałam w nim listy do Anki. Pisał o wzruszeniu, kiedy dowiedział się, że jest w ciąży, i że to było dla niego fantastyczne przeżycie, cud, dar od niebios, że nosi w swoim łonie perłę. Dokładnie tymi słowami, jakie pisał do mnie i mówił, gdy byłam w ciąży z Weroniką*²⁷.

Na RM można też spróbować znaleźć przeżycie rozstania z przybraną córką Matyldą, córką Małgorzaty i Józefa Robakowskiego. Obok *Piosenki dla Weroniki – Utwór dla Matyldy*. *Grzegorz bardzo ją kochał, zachowywał się jak rodzony ojciec. Chodził na wywiadowki, sprawdzał, jak się uczy. Prowadził z nią długie rozmowy o życiu. Ja byłam matką, która dawała dzieciom kompletny luz [...] Natomiast Grzegorz pochodził z bardzo tradycyjnego domu, nie pochwałał wagarów ani żadnych ekscesów i to on był cerberem, który pilnował Matyldy*²⁸.

Może *W końcu* powinno mieć tytuł *Piosenka Cerbera*? Temat młodych ludzi, szukających miejsca do wyrażenia swoich uczuć, Cichowski podejmuje też w *Przeczekajmy tutaj noc z Masakry*. *Zwłaszcza że zaczęli ją odwiedzać chłopcy. Grzegorz nie mógł tego znieść. Siedział na dole i narzekał: „Ja tego nie wytrzymam, chyba pójde na górę i powiem jej, że wyjmę drzwi z zawiasów, bo nie znoszę, kiedy są zamknięte”. Każdego z chłopaków Matyldy wygoniłby gdzie pieprz rośnie. Ja nie pamiętam, którzy chłopcy z klasy do nas przychodzili. On za to pamiętał każdy szczegół. Ten miał długie włosy, a tamten kolczyk. Nie znosił ich po prostu*²⁹.

MASAKRA: BIOGRAFIA TAM, GDZIE MIAŁO JUŻ NIE BYĆ BIOGRAFII

*Wiedziała, że cały czas jestem w jego życiu obecna. W tekstach jego piosenek*³⁰. A gdyby jednak przyjąć, że właśnie nie „wtedy”, tylko długo później przyszła ta najważniejsza wiadomość? Zasyfrowana językiem, którego nie przeczyta literat, ale filmowiec, do którego jest skierowana?

Najbardziej nadaje się ten oto fragment: *Pamiętam, jak przed ostateczną wyprowadzką patrzyłam na każdy przedmiot, ramkę, obraz na ścianie, moją filiżankę i już wiedziałam, że ostatni raz piję z niej herbatę. Patrzyłam na wycięty z gazety napis wiszący na ścianie „robaczki” i łzy same mi ciekły z oczu*³¹. Z czym skojarzenie? *Z Odchodząc*³². *Jestem lżejszy od fotografii / z których będziesz mnie teraz wycinać.*

²⁶ Tamże, s. 130.

²⁷ Tamże, s. 127.

²⁸ Tamże, s. 99.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 136.

³¹ Tamże, s. 52.

³² L. Gnoiński w *Nieustannym tangu* stwierdza, że tekst został napisany w reakcji na rozstanie Leszka Kamińskiego, wieloletniego realizatora dźwięku dla C., z Edytą Bartosiewicz. Cichowski bardzo blisko z nim współpracował i spotykał się także na stopie prywatnej. We trójce, wraz z Jerzym Tolakiem, planowali między innymi stworzenie spółki zajmującej się produkcją nagrań i promowaniem nowych talentów. Można by się w związku z tym zastanowić, czy inne wymienione w tym rozdziale utwory także można by próbować przypisać losom i rozstaniu tej właśnie pary.

I kto to mówi? Potocka. O czym mówi? O opuszczeniu domu zbudowanego z Robakowskim. Jego nazwisko to może też drugi kontekst zahaczającego o poezję konkretną zrobionego przez nią napisu „robaczki”.

Józef Robakowski, fotograf. *Jestem lżejszy od fotografii*. Czy więc właśnie on będzie hipotetycznym narratorem tej piosenki? *Odchodząc, zabierz mnie*. Tak jak narratorem omawianej wcześniej *Prośby do następcy* (SP): *Tak, to ja ją uczyłem / jak dotykać twego ciała?* Ile utworów G.C. to potencjalne wejście w sytuację, rolę starszego, dojrzalszego mężczyzny, którego zastąpił?

„Przypisanie” *Odchodząc* z kolei związkowi Ciechowskiego i Potockiej miałyby jeszcze dodatkowy wydźwięk. Otóż w 2011 roku na grudniowym koncercie w Od Nowie zaśpiewała go Weronika Ciechowska, wpisując się w operację interpretacyjną samych fanów, którzy, poczynawszy od 2001 roku, zaczęli traktować piosenkę niczym ich osobiste pożegnanie z idolem. Czyżby jednak wówczas, w grudniu 2001 roku, zaśpiewała piosenkę także jako świadectwo dotyczące rozstania własnych rodziców i jego dalszych konsekwencji?

Według tego klucza kolejne piosenki z *Masakry* – *Sado-maso piosenka* to może oddanie stanu, o którym mówi sama Potocka? [...] *ostatnie miesiące były pełne niewyobraźnego bólu, na przemian się kochaliśmy i rozmawialiśmy*³³. *13 cyfr* to z kolei ślad po dzwonienu przez Ciechowskiego po dnie oceanu do Ameryki, dokąd wyjechała Anna, próbując ułożyć sobie życie w pojedynkę, z dała od uczuciowego trójkąta. A *Gramy dalej* to może nie tylko nawiązanie do *Czaru par* i innych modnych

wówczas teleturniejów, ale i aktorskiej profesji byłej partnerki?

Liryczny, ale może i ironiczny, gorzki, zaczepny może się okazać niewinny *Raz na milion lat*, czytany nie jako opowieść o wyjątkowym darze spotkania, ale jako rozliczenie z poprzednim związkiem. A może jedno z drugim, co dzieli wszakże wiele lat. *Przecięły się orbity planet nam / nikt katastrofy nie przewidział tej*. Ta piosenkowa „katastrofa” osobliwie zapowiada też lincz medialny, którego po rozstaniu stał się obiektem. „Katastrofa” stanowi jeden z motywów nieograniczonej do jednego tematu *Masakry*. Poza tym oboje przecież byli gwiazdami kultury pop, piosenkowymi planetami, którym przecięły się orbity. Potocka: *nasz związek był naprawdę niebanalny, wyjątkowy, dwóch twórców i dwóch niezwykłych ludzi się ze sobą spotkało*³⁴. Może *Raz na milion lat* to niedostrzegane wcześniej podsumowanie ich burzliwej relacji?

Poza wszystkim Potocka tak interpretuje tę sytuację, że to, co najważniejsze, trwa: sztuka. Ich zakończony związek pozostawił po sobie też kogoś absolutnie realnego, będącego ich połączeniem: *Weronika jest symbolem niesamowitego związku [...] chyba dlatego Weronika też jest niezwykła*³⁵. Wcześniej jednak następuje samo poznanie. *Była śnieżycą i zasypało totalnie drogi. Ani ja nie mogłam jechać samochodem w drogę powrotną, ani nie było żadnych pociągów, kompletnie nic. Wtedy zatrzymaliśmy się u Andrzeja Ludewa, w jego domu. No i zostaliśmy, i tak to się zaczęło. W sumie zostaliśmy na dziesięć lat życia razem*³⁶. Inne źródło: *Skończył nagrania i pojechaliśmy do Andrzeja Ludewa na Mokotów [...] Pamiętam z tamtego wieczoru sypiący mocno śnieg, my w małym*

³³ M. Potocka, dz. cyt., s. 126.

³⁴ *Małgorzata jest moim oknem na świat*, w: *Grzegorz Ciechowski (1957–2001). Wybity artysta rodem z Tczewa*, red. J. Kulas, Pelplin 2007, s. 149.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 138.

*fiaciku jedziemy z Wawrzyszewa na Mokotów, autem zarzuca, ale nie zwracamy na to uwagi, chcemy jak najszybciej znaleźć się w pokoju. Jeszcze zjedliśmy kolację w knajpie gdzieś obok [...] Przeciągałam jedzenie jak mogłam, chcąc odwlec chwilę, gdy znajdziemy się sami. Powiedziałam mu że dzisiaj wracam do Łodzi. Milczał i był blady jak ściana, a potem odrzekł cicho: „Dobrze, zawiozę cię na dworzec”. Ale już przy kasach dowiedzieliśmy się, że odwołano wszystkie pociągi. Pomyślałam więc, że świat miał już dosyć mojej hipokryzji [...] Na dworcu bez słowa zawróciliśmy do samochodu i wróciliśmy do mieszkania. Zupełnie jakby ktoś nam powiedział [...] musicie się z tym uporać*³⁷. A gdyby tak użyczony pokój zamienić na miejscówkę w hotelu? *W hotelu, w którym / Nie spał nikt od lat / Na łóżku wziętym / na godziny dwie / przecięły się orbity planet nam / nikt katastrofy nie przewidział tej [...] najpiękniejsza katastrofa / eksploduje supernowa*.

Jeszcze inne zbliżone potencjalne personalne uwikłanie tego tekstu: *Wtedy, pierwszego wieczora, przejechaliśmy jego maluchem całe miasto, by usiąść w jakiejś restauracji [...] Wszystko było zamknięte, a my dziko głodni marzyliśmy tylko, żeby cokolwiek zjeść. W końcu wylądowaliśmy w hotelu Polonia [...] Usiedliśmy w wielkiej, socrealistycznej sali [...] Wszystkie obrusy na stołach były brudne [...] Siedzieliśmy przy tym stoliku, patrzyłam na Grzegorza, a tymczasem odjeżdżały kolejne pociągi do Łodzi. W pewnym momencie powiedział: „To może tu zostaniemy?”, ale tak cichutko i nieśmiało, że mogłam na to NIE zareagować. – Ale usłyszałaś. – Usłyszałam, lecz pomyślałam sobie wtedy, że jeśli odniosę się do jego pytania, to potem nie będziemy wiedzieli, jak wyjść z tego ambarasu [...] Żebyśmy zachowali klasę i ta pani nie poszła z tym panem do łóżka tak po*

*prostu, w hotelu Polonia, podczas pierwszego spotkania*³⁸.

Ten sam fragment piosenki: *W hotelu, w którym nie spał nikt od lat / na łóżku wziętym na godziny dwie*. I próba zestawienia z jeszcze inną intymną sytuacją, tym razem w prywatnym mieszkaniu Ciechowskiego. [...] *tam nie było nawet krzesel, by na nich usiąść. Na podłodze leżał materac, wkoło było porzucanych pełno jego rzeczy, jak w studenckim pokoju w akademiku [...]. Przez tę pierwszą noc nie zmrużyliśmy oka, napięcie, które było w nas, pragnienie, wszystko co się kumulowało przez ten rok, wylało się z nas jak rzeka. Grzegorz godzinami dotykał mojej ręki, ramienia, głaskał moje stopy, odwlekając czas spełnienia. Musieliśmy nadrobić całe to oczekiwanie, wszystko działo się niespiesznie jak w zwolnionym filmie [...]. Myśmy z tego pokoju nie wyszli przez trzy dni. Mieliśmy tylko jakąś colę i żadnego jedzenia. Nawet kawałka chleba*³⁹.

Jak zostało powiedziane już wcześniej, skrzyżowały się i dopełniły dwa potrzebujące się światy.

Może związany z wcześniejszymi nieskonsumowanymi nocami, z niewynajętymi hotelowymi pokojami, z odprowadzaniem i odwożeniem na dworzec w Łodzi jest utwór *Przeczekajmy tutaj noc? Nocnym tramwajem wiozę cię / na pętli samą*. O czekaniu na coś lepszego. O swoistej bezdomności kochanków, którzy nie mogą się gościć w swoich oficjalnych domach, co znalazło też odzwierciedlenie w piosence *Nie pytaj o Polskę*, zwanej pierwotnie *Nie pytaj o nią*.

Z tym że już wcześniej Ciechowski podejmował wątek miłości która, jak u Marka Hłaski w *Pierwszym kroku w chmurach* i *Ósmym dniu*

³⁷ M. Potocka, dz. cyt., s. 46.

³⁸ Tamże, s. 30–31.

³⁹ Tamże, s. 48.

tygodnia, nie ma gdzie się podziac (juwenilium *Pornografia*). Nie ma, albo z jakiegoś powodu nie chce. *W hotelu, w którym nie spał nikt od lat: Siedzimy, przed nami groszek, galaretki i wyczierający z kuchni peerelowski kelner, który patrzy, co my tam robimy [...]. Był zdumiony, że nie idziemy na górę do numeru. Nie dajemy łapówki w recepcji. On pierwszy zobaczył, co się z nami dzieje, i pewnie pomyślał, że tacy młodzi ludzie powinni wylądować natychmiast w łóżku, a nie zajmować się debatą nad światem*⁴⁰.

Mało przekonująco brzmiałaby teza, że okładka płyty *Masakra* nawiązuje do słów Aleksandra Kwaśniewskiego przypominającego ludowe porzekadło, że tylko krowa nie zmienia poglądów. Przy czym, zważywszy kontekst znajomości obu panów w kontekście Potockiej – pępkowe w Tokio, gdy pili za zdrowie właśnie urodzonej córki G.C. i M.P., oraz to, że do ich zażyłej znajomości doprowadziła właśnie ona... A Kwaśniewski, minister sportu, przyszły prezydent, miał ponoć żartem zaproponować, że zostanie ojcem chrzestnym pierwszego dziecka Ciechowskiego...

Czyli – wbrew oczekiwaniom i wbrew czasowi, w którym powstała, dawno „po wojnie” – paradoksalnie to właśnie *Masakra* byłaby taką najintymniejszą, ale też niepozbawioną poczucia humoru i bardzo odległych skojarzeń, a może aluzji, zaszyfrowaną płytą ze wspomnieniami?

A może *Masakra* jest po prostu zatytułowaną w ten sposób skargą czterdziestolatka, rozczarowaniem życiem na każdym z pól? Tak samo jak poczuciem niespełnienia, derealizacji, jest odczytany gorzko tytuł poprzedniej płyty, *Republiki marzeń*?

Wracam raz jeszcze do okładki. Może jednak mimo atrybutów siły *Masakra* to jednak, jak *Moja krew*, ofiara? Niczym z dorosłego zwierzęcia towarzyszącego płycie, związanego z nim teraz na stałe?

Indywidualna, artystyczna, z własnej prywatności, co mimowolnie portretuje także ten rozdział? Ofiara z życia jako takiego, które zawsze jest ofiarą?

BIBLIOGRAFIA

Gnoiński L., *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016.
Grzegorz Ciechowski (1957–2001). *Wybitny artysta rodem z Tczewu*, red. J. Kulas, Pelplin 2007.
Potocka M., *Obywatel i Małgorzata*, rozmawia K. Pytlakowska, Warszawa 2013.
Stach A., *Gwiazdy, komety & czad. Republika*, Warszawa 1996.
Sztuczka A., Janiszewski K., *My lumacy. Rzecz o Republice*, Warszawa 2015.
Varga K., *Masakra*, Warszawa 2015.

Siódma Pieczęć Grzegorza Ciechowskiego, film, reż. J. Dudkiewicz 1993.
http://kcbain.prv.pl/list_pozegnalny.html [dostęp 1.09.2016].
<http://sjp.pl/masakra> [dostęp 19.08.2016].
<http://www.ksiegaimion.com/andzelika> [dostęp 1.09.2017].
https://pl.wikipedia.org/wiki/Masakra_w_Ludlow [dostęp 1.06.2017].
<https://web.facebook.com/photo.php?fbid=1033943613315615&set=a.445560262153956.98938.10000999591391&type=3&theater> [dostęp 1.09.2017].

⁴⁰Tamże, s. 33.

Grzegorz Ciechowski

Urodził się w 1957 roku w Tczewie. Na studia polonistyczne przeniósł się do Torunia. Dużo bliżej miał do Gdańska, ale w Toruniu mieszkała Jolanta Muchlińska, późniejsza żona.

W Toruniu został zaproszony do grupy Res Publica jako flecista (i „element choreograficzny”, jak sam mówił). Zespół tworzyli: bracia Rucińscy, Wiesław i Zbigniew (gitarzyści), a także Paweł Kuczyński (bas) i Sławomir Ciesielski (perkusja). Po rozstaniu z braćmi został nowym liderem zespołu o spolszczonej nazwie – Republika. Zaczął śpiewać i grać na pianinie, potem na keyboardzie (Yamaha DX-7). Dołączył do nich gitarzysta Zbigniew Krzywański, który z czasem zaczął odgrywać coraz większą rolę.

Punktem zwrotnym w jego losach było poznanie Andrzeja Ludewa, pierwszego menedżera. Rozpędzając się machinę promocyjno-koncertową mógł powstrzymać stan wojenny, ale tak się nie stało. Zespół zrezygnował tylko z części najbardziej kontrowersyjnych utworów. Nagrał dwie płyty, *Nowe sytuacje* i *Nieustanne tango*. Potem nastąpiło rozstanie i początek kariery solowej Ciechowskiego – Obywatela G.C. Wspierany był wówczas przez Małgorzatę Potocką, która urodziła jego pierwsze dziecko, Weronikę.

Muzycy Republiki wrócili do siebie w 1990 roku. Z tym że Paweł Kuczyński, najstarszy z nich, tylko na chwilę. Zastąpił go Leszek Biolik. Menedżerem II Republiki do samego końca był Jerzy Tolak.

Głośno było rozstanie z Potocką, którego ślady można znaleźć na *Siódmej pieczęci, Republice marzeń* i – w sposób najbardziej zawołowany, ale też najpełniejszy – na *Masakrze*, o czym piszę w książce *Czytanie Ciechowskiego*. Związał się z Anną Wędrowską i miał z nią trójkę dzieci – Helenę, Bruna i Józefinę.

W międzyczasie Ciechowski był też autorem tomu wierszy *Wokół niej*, producentem płyt, autorem muzyki filmowej i niezwykle ludowej kompilacji *oJADAna*. Wszystko w ciągu zaledwie 20 lat aktywności twórczej, którą mógłby obdzielić kilka osób. Zmarł 22 grudnia 2001 roku w wyniku komplikacji po operacji tętniaka aorty. Dopiero co wprowadził się do nowego domu, wynajętego w sąsiedztwie działki, na którym miał postawić kolejny.

Projekt *Czytanie Ciechowskiego* posiada trójdzielną strukturę: *Teksty – Wersje – Apokryfy*. *Teksty* to klasyczna, niemal bachelardowska podróż po motywach obecnych w piosenkach i wierszach Ciechowskiego. *Wersje* to porównanie narracji o nim – ze względu na obfitość skupiam się jedynie na tych książkowych. Natomiast *Apokryfy* to próby nowych odczytań, nierzadko polemizujące z ustalonym kanonem.

Masakra to ostatnia płyta Republiki wydana za życia Ciechowskiego, co pozwala jej przypisywać również pewne właściwości podsumowujące. (Mańczyk)

Łukasz Mańczyk

Autor tomu poezji *służebność światła* (wyd. Homini, Kraków 2004) wyróżniony nagrodą imienia Kazimierza Iłakowiczówny za najlepszy debiut roku; tomu *afirmative* (wyd. Trci Trg, Belgrad 2006; wyboru wierszy dokonała Biserka Rajčić) oraz tomu *pascha 2007/punkstop*. Kolejna książka to reportaż *Biserka*, wyd. Universitas, Kraków 2015, wyróżniona nagrodą Krakowskiej Książki Miesiąca. Otwarty przewód doktorski na Uniwersytecie Jagiellońskim – rozprawa na temat poezji Andrzeja Sosnowskiego.

Autor scenariusza filmu *Jak to ujarzmilem Smoka* oraz publikacji na temat dawnych wsi Ogrodników (teren dzisiejszego północnego Krakowa). Radny Krowodrzy, V Dzielnicy miasta Krakowa.

Cytowany tekst stanowi fragment książki Łukasza Mańczyka *Czytanie Ciechowskiego*, która wkrótce ukaże się nakładem Księgarni Akademickiej

KON

KUL

TEK

TUR

ROZDZIAŁ 3

STY

OWE

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Sto lat po czesku

Karel Kryl – mały wielki pieśniarz

Fantastyczne śpiewanie,
czyli o pewnym fenomenie
oraz garści piosenek z przesłaniem

Gdy sto lat temu odradzała się niepodległa Polska – w niedalekim sąsiedztwie budziła się z wiekowego snu Czesłowacja. Ona też, choć obecnie rozdzielona na dwa państwa - jesienią 2018 roku obeszła swe nowożytnie stulecie. Stulecie to odbite w piosence opisała znakomita warszawska dziennikarka radiowa Teresa Drozda, której fascynacja Czechami i kulturą tego kraju jest w Polsce znana.

Historia fascynującego narodu czeskiego odbiła się w jego pieśniach. O twórczości jednego z najważniejszych czeskich bardów, Karela Kryla – napisała do PIOSENKI dr Renata Putzlacher, poetka i badaczka, niezrównana translatorka pieśni Jarka Nohavicy. Szkic o „małym wielkim pieśniarzu” czeskim ukazuje się na dodatek w roku innej czeskiej rocznicy: haniebnego najazdu wojsk ościennych A.D. 1968. Sierpień sprzed lat pięćdziesięciu – dla wielu dzisiejszych siedemdziesięciolatków w Polsce jest symbolem wstydu. „Polskie tanki w Hradcu Kraloven”... Wstyd.

Pani Renata Putzlacher przełożyła też dla PIOSENKI tekstu Mistrza. Zamieszczamy je obok artykułu, choć pewnie miejsce jego znalazłoby

siew naszym rozdziale poświęconym „poetom piosenki”.

Obok tego wątku jubileuszowego – w aktualnych „Kontekstach” publikujemy świetny tekst dr Jacka Kurka z Chorzowa, poświęcony pewnemu śląskiemu fenomenowi śpiewaczemu. I tylko z braku miejsca odkładamy w niedaleką przyszłość publikację innych prac, które już czekają na czytelników. Na przykład syntetyczny wykład o pieśniach żeglarskich, pióra lubelskiej skrzypaczki i śpiewaczki Katarzyny Wasilewskiej. Albo artykuł w którym dwaj małopolscy dziennikarze sportowi, zapewne natchnieni niedawnym Mundialem, zajęli się śpiewami hord kibicowskich, uświadamiając przy okazji, że piłka nożna należy już nieodwołalnie do świata show-businessu. A młoda krakowska aktorka Dominika Handzlik przeprowadziła rozmowę z własnym ojcem, znaczącą postacią Bielska Białej, ale jeszcze bardziej - bardem międzynarodowego języka esperanto. Pieśni Kaczmarek i Nohavicy przełożone na język Zamenhoffa i śpiewane przez pana Handzlika dotarły na kilka kontynentów! Te i inne teksty już zapowiadamy w kolejnym wydaniu PIOSENKI!

Teresa Drozda

STO LAT PO CZESKU



Porwałam się z motyką na słońce. Zainspirowana przez „Piosenkę” obiecałam, że z okazji stulecia Czeskiej Republiki napiszę tekst o historii czeskiej (i czechosłowackiej) piosenki. Takiej, którą „Piosenka” się interesuje. Takiej, której do literatury niedaleko. Nie chciałam jednak tworzyć żadnego rankingu piosenek „najpiękniejszych” albo „najpopularniejszych”, bo byłby on z gruntu fałszywy. Postanowiłam poszukać piosenek, które towarzyszyły ważnym wydarzeniom historycznym, które autorom i wykonawcom wymknęły się nieco spod kontroli, którym dopisano znaczenia, których frazy weszły do potocznego języka. Polskie przykłady: *Róbmy swoje* Wojciecha Młynarskiego, *Mury* Jacka Kaczmarskiego, *Piosenka jest dobra na wszystko* Jeremiego Przybory czy *Śpiewać każdy może* Jonasza Kofty. Tylko jak znaleźć takie piosenki w obcej kulturze? Kulturze, którą się ceni, zgłębia, ale w której się nie rosło, której podskórnych znaczeń i oczywistości nie ma się w sobie. Po kilkunastu dniach czytania, słuchania, zadawania pytań, tłumaczenia – zdobyłam się na szkic, który mają Państwo przed sobą, ale mam świadomość, że w dużej

mierze to relacja z relacji, interpretacja relacji, domysł, intuicja, uproszczenie. Proszę zatem nie traktować go jako prawdy objawionej, a raczej jako wskazówkę do dalszych, własnych poszukiwań.

BĚŽ DOMŮ, IVANE

Z dwoma pierwszymi piosenkami, którym historia przyniosła powodzenie, nie miałam kłopotu. Z ich zresztą powodu tak ochoczo zaproponowałam temat niniejszego szkicu. To utwory związane z Praską Wiosną i wkroczeniem wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji w sierpniu 1968 roku: *Bratříčku, zavírej vrátka* Karela Kryla i *Modlitba pro Martu* w wykonaniu Marty Kubišové. Obie w przestrzeni publicznej pojawiły się już po 21 sierpnia, obie wkrótce zostały zakazane, a nazwiska ich wykonawców i autorów wykreślono z oficjalnego obiegu. Warto sobie uświadomić, że w Polsce wydaje nam się, iż 21 sierpnia 1968 roku gwałtownie, w ciągu jednego dnia, zakończył Praską Wiosnę, czyli próbę stworzenia socjalizmu z ludzką twarzą. Tymczasem był to proces. Mniej więcej do

połowy 1969 roku; symboliczną, acz nieostateczną datę wyznacza tu powołanie na I sekretarza KC KPCz Gustáva Husáka (17 kwietnia 1969), trwały społeczne protesty, a pracownikom mediów i innych państwowych instytucji udawało się wyprowadzić w pole cenzurę. Piosenka *Modlitba pro Martu* została napisana do kostiumowego serialu muzycznego *Píseň pro Rudolfa III.* Zanim jednak pojawiła się na ekranie, zagrało ją czeskie radio. Jeszcze w sierpniu. Tekst inspirowany siedemnastowiecznym *Testamentem umierającej matki Jednoty braterskiej* Jana Amosa Komeńskiego napisał Petr Rada. Zaczyna się od słów: *Ať mír dál zůstává s touto krajinou* (*Niech pokój będzie w tym kraju*). W lipcu 1969 roku piosenka ukazała się na (pierwszej) solowej płycie Kubišovéj *Songy a balady*. Kilka miesięcy później prowokacja StB zmusiła artystkę do zejścia ze sceny i wyprowadzki z Pragi. „Drugą karierę”, jak sama to nazywa, rozpoczęła w listopadzie 1989 roku. Podobny los spotkał także autora tekstu – wyemigrował, scenarzysta serialu został „zesłany” do Ostrawy, reżyser do prac fizycznych, a aktor grający główną rolę w serialu pozbawiony funkcji dyrektora teatru.

Piosenka *Bratříčku, zavírej vrátka* Kryla na antenie radiowej pojawiła się 8 grudnia 1968 roku. Jedną z legend mówi, że Kryl napisał ją, widząc z okien pociągu czołgi, które przypominały mu żelazne cyrkowe wozy, inna – że utwór powstał jeszcze w 1967 roku, a Kryl był prorokiem. Drugą może uwiarygadniać doświadczenie służby wojskowej w Czechosłowacji. W wielu przekazach poetyckich czy literackich (polecam powieści Petra Šabacha czy Ivana Binara) ten dwuletni obowiązek to przejście przez bramy piekieł, walka o przetrwanie, koniec niewinności. Sam Kryl wspominał, że świadomie przeżył w Czechosłowacji siedem lat, z czego dwa w wojsku. Piosenka, razem z innymi protest songami Kryla z lat 1967–1968 ukazała się na płycie pod tym samym tytułem w mar-

cu 1969 roku. We wrześniu artysta był już emigrantem.

Prší a venku se setmělo / Pada, a na dvorze zmierzch, tato noc nebude krátká / to będzie długa noc, beránka vlku se zachtělo / jagnięcia się wilkowi zachciało, bratříčku, zavírej vrátka / bracišku, zamknij furtkę!

Cały album *Bratříčku, zavírej vrátka* to czternaście piosenek, z których wiele było przełożonych na język polski (między innymi: *Veličanstvo kat, Jeřabiny, Pasážová revolta*), a Kryl niektóre z nich świetnie śpiewał po polsku – ślad został choćby na płycie z jego wrocławskim koncertem z 1989 roku czy na nagraniu z koncertu w Radiu Wolna Europa ze stycznia 1982 roku. Kryl należał do środowiska, które w Polsce określamy mianem bardów czy poetów śpiewających, w Czechach to artyści folkowi (jak Dylan w Stanach), jednak działał na jego obrzeżach. Swoje pierwsze i w 1969 roku przez chwilę oficjalnie dostępne piosenki nagrywał w Ostrawie, potem przez 20 lat jego nazwisko było na indeksie, a do Czechosłowacji po Aksamitnej Rewolucji nigdy na stałe nie wrócił i wiele następujących w państwie zmian krytykował. Kiedy dziś słucham piosenek Kryla i utworów współczesnych mu pieśniarzy (takich jak między innymi Jaroslav Hutka, Vladimír Merta czy Vladimír Veit), posługujących się podobnymi środkami wyrazu (gitara i wokal) – dochodzę do wniosku, że Kryl jest ciekawszy. Także dziś. Jest w nim pasja, życie, energia. Mam na myśli takie słuchanie, w którym dogłębne rozumienie tekstu jest na dalszym planie. Nie znam czeskiego na tyle biegle, by zachwycać się frazami czy metaforami. Zatem nie oceniam idei i przekazu intelektualnego – a jedynie dzielę się wrażeniem ze słuchania. Myślę zresztą, że podobnie działa na nas Włodzimierz Wysocki. Kiedy słuchamy jego piosenek w oryginale, najpierw idziemy za energią, ekspresją wykonania, dopiero potem za tekstem. W tym mechanizmie upatruję też powodzenia, jakie ma w Polsce Jaromír Nohavica. I proszę mnie dobrze zro-

zumieć – żebyście się dowiedzieć, co drzemie w tekstach Kryla, Wysockiego czy Nohavicy – najpierw musi nas pociągnąć, uwieść coś zmysłowego, szalenie indywidualnego dla każdego odbiorcy, a jednocześnie wspólnego. „Ciary” – jak mówi Piotr Bałtroczyk. Kryl „ciary” wywołuje do dziś i świetnie byłoby pamiętać i dostrzegać w Polsce jego znaczenie, bo nie dość, że śpiewał po polsku swoje piosenki, to jeszcze o Polsce w nich pisał – że przywołał tylko utwór *Varhany v Olivě (Organy w Oliwie zamaryły w pół dźwięku)* napisany po wydarzeniach na Wybrzeżu w 1970 roku. Doskonałym pogłębieniem tematu może być (i polecam go serdecznie) znakomity pełnometrażowy film dokumentalny z 2016 roku, nakręcony w koprodukcji polsko-czeskiej, zatytułowany *Bratříček Karel (Braciszek Karel)*, w którym o Krylu mówią między innymi: Agnieszka Holland, Jacek Kleyff i Michał Tarkowski, Antonina Krzysztoń, Maryna Miklaszewska, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Jiří Černý i brat Karela Jan Kryl. Scenarzystką i reżyserką tego filmu jest polska dokumentalistka mieszkająca w Pradze Krystyna Krauze.

W 2008 roku, w 50. rocznicę wkroczenia Wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, Supraphon wydał składankę *Běž domů, Ivane* zbierającą powstałe w tamtym czasie piosenki. Są na niej utwory Kryla, jest oczywiście *Modlitba pro Martu*, a także nagrania kapeli rockowej Synkopy 61, która w latach 60. z powodzeniem występowała w Polsce. Najciekawsze wydają się tu jednak stylizowane na ludowe czastuszki Jaromíra Vomáčky *Dobře míněná rada (Serdeczna rada)*, w której powtórza się fraza:

*Běž domů, Ivane
/ Wracaj do domu, Iwanie,
čeká tě Nataša,
/ czeka na ciebie Natasza,
běž domů, Ivane
/ wracaj do domu, Iwanie,*

*tady tě holky nemilujou
/ tutaj dziewczyny cię nie kochają.
Běž domů, Ivane,
čeká tě Nataša,
běž domů, Ivane, a už se nevracej
/ wracaj do domu Iwanie i już nie wracaj.*

Piosenka, zakamuflowana pod innym tytułem, została nadana w audycji *Čtrnáct na houpačce (Czternaście na huśtawce)* – tej samej, w której objawił się Kryl z *Bratříčkem*. Była to ówczesna lista przebojów Českého rozhlasu prowadzona przez aktywnego do dziś dziennikarza muzycznego i krytyka Jiříego Černego. On też był producentem debiutanckiej płyty Kryla i autorem pół wieku późniejszej składanki *Běž domů, Ivane*. Audycję zdjęto z anteny, a Černego wyrzucono z pracy 30 marca 1969 roku po emisji czastuszek Vomáčky. Ale czarne chmury zbierały się nad nim już wcześniej, choćby po specjalnej, pełnej niepokornych piosenek audycji nadanej po śmierci Jana Palacha, przemyczonej do Niemiec Zachodnich i nadanej później w Radiu Wolna Europa. Vomáčka – kompozytor muzyki między innymi do serialu *Pan Tau* – zmarł w 1978 roku na zawał serca, a wcześniej oczywiście został pozbawiony wszystkich funkcji i możliwości zarobkowania. Przełożoną na fiński piosenkę o Iwanie w 1969 roku włączył do swojego repertuaru kwartet Kivikasvot.

TA NAŠE PÍSNÍČKA ČESKÁ

Koniec I wojny światowej przyniósł niepodległość Polsce i Czechosłowacji – państwu, które powstało w wyniku porozumienia Czechów i Słowaków, upatrujących szansy na niepodległość (przede wszystkim od Austro-Węgier) w zjednoczeniu bliskich sobie kulturowo narodów. 18 października w Paryżu ogłoszona została Deklaracja Waszyngtońska proklamująca powstanie niezależnej Republiki Czechosłowackiej i uznająca jej tymczasowy rząd. 10 dni później w Pradze ogłoszono oficjalne powstanie niepodległej Czechosłowacji. Nie

miejsce tu i nie czas, by opisywać skomplikowane procesy dyplomatyczne, jakie poprzedzały te wydarzenia – ale polecam doskonałe, jasne i precyzyjne reportaże historyczne Mariusza Surosza zebrane w tomie *Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów* – tym bardziej, że pokazują one, jak wiele doświadczeń mieliśmy wspólnych.

Najważniejszym utworem tego czasu jest pieśń *Kde domov můj? (Gdzie jest dom mój?)* pochodząca ze śpiewogry *Fidlovačka* wystawionej w Pradze 21 grudnia 1834 roku. Jej autorami byli Josef Kajetán Tyl (słowa) i František Jan Škroup (muzyka). Sztuka nie zyskała powodzenia i zapomniano o niej na 82 lata. Jednakże jedna pieśń wykonywana była na dziesiątkach koncertów przez Karela Strakatego (1804–1868) i żyła własnym życiem, a kiedy w trzecim roku wojny, w czerwcu 1917 roku, *Fidlovačka* wróciła na czeskie sceny teatralne – pieśń *Kde domov můj?* była już symbolem narodowym. Po proklamowaniu Czechosłowacji stała się hymnem narodowym i jest nim do dziś. Do końca 1992 roku, a więc do podziału Czech i Słowacji, także w okresie międzywojennym, była wykonywana razem ze słowackim hymnem *Nad Tatrou sa blýska*.

W tekście czeskiego hymnu pojawia się fraza *A to je ta krásná země, země česká, domov můj (Oto jest ta piękna ziemia, ziemia czeska – dom mój)*. Nawiązał do niej, pisząc szalenie popularny, w latach 30. uznawany za nieoficjalny czeski hymn i do dziś pojawiający się w rankingach najważniejszych czeskich piosenek utwór *Ta naše písnička česká*, Karel Hašler.

*Ta naše písnička česká, ta je tak hezká, tak hezká
/ ta naša czeska piosenka, jest tak piękna, tak piękna,
tak jako na louce kytička, vyrostla ta naše písnička
/ jak kwiat na łące wyrosła ta naša piosenka.
Až se ta písnička ztratí, pak už nic nebudem mít
/ jeśli ją utracimy, nic nie będziemy mieć,
jestli nám zahyne, všechno s ní pomine*

*/ jeśli nam zginie, wszystko przeminie,
potom už nebudem žít
/ wówczas nie będziemy żyć.*

Owa *písnička česká* to piosenka ludowa, to jej piękno wychwala Hašler. W Czechach podejście do kultury ludowej jest nieco inne niż w Polsce. Po klęsce bitwy na Białej Górze w 1620 roku język czeski przetrwał między innymi w anonimowych ludowych przyśpiewkach. Czasem miewam wrażenie, że połowa (albo nawet większa połowa) współczesnych czeskich artystów, opisując swoją twórczość, mówi o łączeniu elementów muzyki ludowej i nowoczesnej. Po czeskie ludowe piosenki sięgają dziś między innymi: Iva Bittová, Jaroslav Hutka, Tomáš Kočko i Čechomor, a w repertuarze miały je takie gwiazdy jak Hana Hegerová, Marie Rottrová czy Karel Gott. Na ludowe swoje piosenki stylizują na przykład Jaromír Nohavica i Radůza. To silny prąd w czeskiej muzyce popularnej. Hašler był aktorem, reżyserem, tekściarzem, satyrykiem, kompozytorem, pisarzem i scenarzystą. W 2016 roku, 75 lat po jego tragicznej śmierci w obozie w Mauthausen, nadano mu tytuł „Rycerza czeskiej kultury”. Był osobowością, narodowym patriotą; w latach 30., ale też w czasie wojny śpiewał mocno antyniemieckie i antywojenne piosenki. Jest bohaterem kilku filmów dokumentalnych, jego nazwiskiem w latach 20. nazwano (produkowane do dziś) cukierki na chrypkę i kaszel „Hašlerky”.

W czerwcu 2017 roku piosenkę poświęcił mu Nohavica. Utwór *Povězte mi, milý pane Hašler* po raz pierwszy zaśpiewany został w Pałacu Lucerna w Pradze podczas występów Nohavicowego Kabaretu Bo! – na tej samej scenie, na której blisko 100 lat wcześniej praską publiczność bawił jego bohater. Spuściznę Hašlera i jego wpływ na czeską piosenkę literacką można by pewnie porównać do spuścizny Juliana Tuwima albo Mariana Hemara. W ankiecie „100 hitów republiki” organizowanej przez Český rozhlas Dvojka z okazji stule-

cia niepodległości w ścisłym finale wśród 10 najważniejszych piosenek stulecia są aż dwie piosenki Hašlera.

Szukając kolejnych porównań, bo chyba łatwiej jest przyrzeć się obcej kulturze, mając bliskie punkty odniesienia, czeskimi Szczepciem i Tońciem (Flipem i Flapem) byli Voskovec i Werich. Jiří Voskovec i Jan Werich to aktorsko-autorska para, która stała się symbolem awangardowego i początkowo futurystycznego Osvobozenego divadla (Teatru Wyzwolonego), który z czasem wyewoluował w stronę teatru satyrycznego, politycznego i przede wszystkim antyfaszystowskiego. Pierwszym wspólnym autorsko-aktorskim sukcesem duetu V+W (takiego skrótu używa się w Czechach) był spektakl *Vest pocket revue* (1927) złożony z 19 scen granych na przemian na scenie i proscenium. Te przedscenki (*forbíny*) szybko stały się znakiem rozpoznawczym duetu. Podobnie jak pisane przez nich, a komponowane w większości przez Jaroslava Ježka piosenki.

Josef Škvorecký w znakomitej książce *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny* (przeł. Andrzej S. Jagodziński, wyd. Pogranicze 2018) pisze o nich tak: *Voskovec i Werich byli symbolem praskiej atmosfery kulturalnej lat trzydziestych XX wieku i do dziś stanowią jej trademmark. Jeszcze pod koniec lat sześćdziesiątych w wywiadzie dla czasopisma „Life”, że przeciętny młody człowiek z Pragi może nie znać nazwiska aktualnego premiera, ale z pewnością wie, kim byli V+W. Dodaje: wspólnie z ojcem czeskiego jazzu, Jaroslavem Ježkiem, połączyli jazz, dadaizm, cyrk, Chaplina, Bustera Keatona i amerykański wodewil w całość wyższego sortu – rodzaj oryginalnego i intelektualnego musicalu politycznego. W Czechach nigdy przedtem niczego takiego nie było, a po drugiej wojnie też długo nie – aż do czasu, gdy na początku lat sześćdziesiątych Jiří Suchý i Jiří Šlitr założyli teatr Semafor. Swoje piosenki V+W śpiewali sami – zachowało się z tego czasu wiele na-*

grań, które co jakiś czas, w coraz to nowych konfiguracjach, publikuje Supraphon. Na tym jednak nie koniec – ich piosenki trafiły do repertuaru piosenkarzy popowych. Helena Vondráčková nagrała całą płytę z tym repertuarem, piosenki Voskovca, Wericha i Ježka znaleźć można też u Karela Gotta, Waldemara Matuška, zespołu Lucie, a nawet u Ivana Mládka. Te najbardziej znane dziś – tu znów posiłkuję się ankietą „100 hitů republiky” – pochodzą z filmów *Hej rup!* (1934) i *Svět patří nám* (*Świat należy do nas* – 1937). W refrenie tytułowego utworu tego drugiego znajdujemy frazę:

*Svět patří nám, pro všechny dosti místa
/ świat należy do nas, dla wszystkich miejsca dość,
jen za to vzít a plivnout do dlani
/ po prostu pluń w dłoń i weź się do roboty.*

ACH, TA LÁSKA NEBESKÁ

Jeśli nie pamiętają Państwo Krystyny Sienkiewicz i Wojciecha Pokory tańczących z niebieską laską w dziesiątym programie Olgi Lipińskiej *Gallux Show* – proszę szybko skorzystać z Youtube'a. Olga Lipińska zabawiła się w tej scenie dosłownym (polskim) rozumieniem czeskiego, ale wybrała jeden z największych przebojów lat 60. – piosenkę *Ach, ta láska nebeská*. Tym samym fraza *láska nebeská* funkcjonuje nie tylko w czeskim, ale i w polskim języku. Autorami tej piosenki są wspomniani już następcy Voskovca i Wericha Jiří Suchý (tekst) i Jiří Šlitr (muzyka). Tej parze należy się nie tylko wzmianka, ale w zasadzie cały artykuł. Założony przez nich i istniejący do dziś Teatr Semafor (SEdm MAłych FORem) to czeski *Kabaret Starszych Panów* – czyli (w tym wypadku porównywania nieporównywalnego) takie zjawisko w kulturze, bez którego nie sposób mówić o konkretnych czasach i artystach, do którego wciąż się wraca, nawiązuje i które stanowi niedościgły wzór. Jest jednocześnie mitem, ikoną i legendą. Semafor powstał 1959 roku, a przez jego scenę przewinęli się: Hana

Hegerová (Suchý napisał dla niej między innymi czeski tekst *Karuzeli z Madonnami*), Eva Pilarová, Karel Gott, Waldemar Matuška i dzieciątki innych, dla których Semafor często był początkiem artystycznej drogi i kariery. Duet *Ach, ta láska nebeská* zaśpiewali w grudniu 1961 roku Eva Pilarová i Waldemar Matuška – i w tej wersji w *Gallux Show* użyła go Olga Lipińska. Tekst nie jest zbyt wyrafinowany, ale może jego popularność bierze się właśnie stąd, że tytułowy zwrot powtarza się kilkanaście razy...

*Ach, ta láska nebeská
/ ach, ta miłość niebiańska,
ach, ta láska nebeská.
Je jak hebké pohlazení
/ jest jak czuła pieszczota,
které život v štěstí změni
/ która życie w szczęście zmienia,
ach, ta láska nebeská.*

Do dziś płyty z tą piosenką sprzedają się w ćwierćmilionowym nakładzie. Innym hitem duetu była piosenka *Babetta* pochodząca z filmowej komedii muzycznej *Kdyby tisíc klarinetů*. W filmie z 1964 roku zagrali między innymi: Karel Gott, Eva Pilarová, Hana Hegerová, Pavlína Filipovská, Jana Malknechtová, Waldemar Matuška oraz Jiří Suchý i Jiří Šlitr. Przebojów jest w tym filmie mnóstwo (choćby *Tereza* śpiewana przez Matuškę), ale *Babetta* z racji swojego marszowego rytmu i nieco egzystencjalnego tekstu – ma wyjątkową siłę komiczną. *Babetta*, która *šla do světa* (*poszła w świat*), to imię, ale także marka czeskosłowackiego motoroweru – w Polsce znanego jako Jawa. *Babette* i Terezę przywołał w piosence *Pro Martinu* Nohavica.

Piosenek z Semafora u Olgi Lipińskiej jest więcej – część, jak *Ach, ta láska nebeská*, usłyszeć można w oryginale, a polscy aktorzy tańczą i śpiewają do podkładu, część, jak *Motyl* czy *Kabaretowa myśl*, ma polskie słowa i staje się

po prostu integralną częścią świata kreowanego przez Lipińską. Utwór *Widzicie ludzie*, od którego zaczynał się chyba każdy Kabarecik na przełomie lat 70. i 80. – to także hit Sucheho i Šlitra pochodzący ze spektaklu *Jonáš a tingl tangl* z 1962 roku, w którym panowie spotkali się po raz pierwszy. Fragment tego spektaklu trafił do filmu Miloša Formana *Konkurs*, a reżyser miał go też ekranizować, ale projekt ostatecznie nie został zrealizowany. I tak dzięki Lipińskiej do kanonu polskiego humoru trafiły odpryski najwyższej próby humoru czeskiego.

Kolejną autorską parą dostarczającą Czechom przebojów są panowie Zdeněk Svěrák (teksty) i Jaroslav Uhlíř (muzyka). Svěrák to artysta renesansowy. Jest aktorem, pisarzem, scenarzystą, dramaturgiem, współtwórcą postaci „największego Czecha” Járy Cimrmana. Zagrał główną rolę w oskarowym *Koli* (1996), którego był scenarzystą. Uhlíř to kompozytor, aktor, komik i pianista. Panowie spotkali się w czeskim radiu i w 1987 roku postanowili pisać rocznie minimum osiem piosenek. Przeznaczone były głównie dla dzieci, ale podobnie jak *Tři čunici* (*Trzy świnki*) Nohavicy, trafiały także do dorosłej widowni. Kiedy zapytałam znajomych Czechów o piosenki, które weszły do języka, którymi się mówi, bez namysłu wskazali na dwa tytuły Svěráka i Uhlířa – *Dělání* (*Robota*) i *Není nutno* (*Niekoniecznie*).

*Dělání, dělání, všechny smutky zahání
/ robota, robota, wszystkie smutki rozgania,
dělání, dělání je lék
/ robota, robota to lek.
Dělání, dělání, to nám úsměv zachrání
/ robota, robota, úsmiech nam ochroni,
dělání, dělání je lék.*

Nie wiem, czy można tu szukać analogii z *Róbmy swoje* Młynarskiego, choć wydaje się, że znaczenia mogą być tożsame. Podobnie jak popularność obu piosenek.

DOKUD SE ZPÍVÁ

Nohavicę zostawiłam sobie na koniec. To bez wątplenia najpopularniejszy i najbardziej w tej chwili znany w Polsce czeski artysta. Śpiewany u nas w oryginale i po polsku. Jego piosenki trafiają na listy przebojów, tłumaczone i śpiewane są przez polskich artystów, on sam wypełnia po brzegi największe sale koncertowe i amfiteatry w naszym kraju. Ta popularność trwa od kilkunastu lat i wciąż rośnie. Podobnie rzecz ma się w Czechach i na Słowacji. Nohavica jest magnesem przyciągającym tłumy. Gra na wielkich festiwalach muzycznych dla tysięcy widzów, w praskiej O2 Arenie, do której bilety na niego sprzedawały się szybciej niż na Madonnę, ale też w ostrawskiej Heli-gonce – swoim teatrzyku muzycznym – dla 150 osób – tam dostać się nie sposób. Nie mam wątpliwości, że teksty Nohavicy, jak u nas teksty Młynarskiego, weszły do potocznego języka. Zliczyć te frazy trudno. Wrócę do swoich czeskich rozmówców, którzy wskazali na skrajnie różne piosenki. Z jednej strony na dramatyczną i przejmującą *Mikymauz* z frazami kończącymi każdą zwrotkę: *rána bych zrušil / máslo bych zrušil / lásku bych zrušil*, czyli: *ranki bym skrešlil (unieważnił) / masło bym skrešlil / miłość bym skrešlil*; z drugiej na *Fotbal* – utwór niemal biesiadny, ludowy, z frazą: *Dobry den, sportu zdar/ fotbalu zvláště – dzień dobry, niech żyje sport, a zwłaszcza fotbal*.

Moja mieszkająca w Pradze znajoma do zestawu dorzuciła jeszcze piosenkę *Ladovská zima*, której nie można znaleźć na żadnej oficjalnie wydanej płycie Nohavicy – to utwór niemal wyłącznie internetowy, bo i na koncertach pojawia się rzadko. Piosenka dowcipnie opisuje zimowy krajobraz czeski, a jednocześnie jest w nią wpleciony sentymentalizm obrazów Josefa Lady – wybitnego czeskiego rysownika i malarza, który stworzył, obowiązujący także w Polsce, wizerunek Szwajkaka. „*A v Praze kala-*

mita jak na Sibiri (I w Pradze katastrofa jak na Syberii) / tři centimetry sněhu! A u Muzea čtyři! (Trzy centimetry śniegu, przy Muzeum cztery)“ nasuwa mi się co roku, kiedy po raz pierwszy w Pradze spadnie śnieg i staną wszystkie tramwaje – napisała mi w mailu.

Jednakże królową Nohavicowych fraz, które dostały się do potocznego języka, jest *dokud se zpívá, ještě se neumřelo* – i chyba tłumaczyć jej nie muszę, bo powoli, za sprawą popularności Nohavicy i samej piosenki, i mimo że jest po czesku, wchodzi też do polszczyzny – na razie tej, którą posługują się opętani czochofile, ale kto wie, co będzie dalej. Piosenka ukazała się na pierwszej oficjalnie wydanej płycie Nohavicy w 1988 roku. Powstała kilka lat wcześniej, w 1984 roku, czyli w momencie, kiedy artysta zaczynał swoją solową karierę i w zasadzie z dnia na dzień stawał się gwiazdą folkowego świata, skupionego wokół festiwalu Porta. Piosenka dała też tytuł pierwszej, wydanej w 1991 roku, antologii piosenek z Porty. I wciąż, po przeszło trzydziestu latach jest obowiązkowym punktem każdego koncertu Nohavicy.

Żadnej piosenki Nohavicy nie znalazłam w ankiecie „100 hitů republiky”. Najpierw się zdziwiłam, a potem zajrzałam do „Polskiego Topu Wszechczasów” radiowej Trójki, w którym Marek Grechuta znalazł się dopiero na 16. miejscu, a pozostali artyści, których moglibyśmy sytuować gdzieś w kręgu Nohavicy, zajmują: 25. (Tadeusz Woźniak), 38. (trio Kaczmarek/Gintrowski/Łapiński) i dalsze miejsca. To oczywiście nieporównywalne rankingi – do czeskiej ankiety trafiło 100 piosenek, po dziesięć z każdej dekady, i brak tam nie tylko Nohavicy, ale też Kryla, Hegerovej i innych przedstawicieli piosenki artystycznej – Top to po prostu coroczny ranking – niemniej oba pokazują, że piosenki istotne w kulturze nie zawsze są na tyle popularne, żeby trafiać do takich zestawień.

BÁSNÍKŮM ČESKÉ ZEMĚ CHTĚL BYCH UKLONIT SE

Na koniec raz jeszcze przestrzegę szanowanych czytelników przed przywiązywaniem się do moich tez. To raczej tropy, ścieżki, którymi można dalej podążać. Nie szukałam po omacku, ale też mam świadomość, że o wielu piosenkach i artystach nie napisałam. Pominęłam zupełnie drugi obieg, w którym funkcjonowali członkowie nieformalnego stowarzyszenia pieśniarzy Šafrán (*neoficiální sdružení folkových písničkářů*), którzy w większości wyemigrowali, a ich płyty ukazywały

się na Zachodzie. Nie napisałam o kontrkulturowych The Plastic People of the Universe, pominęłam popowych Helenę Vondráčkovą i Václava Neckáfa. Bo o wszystkim napisać się nie da. Ale temat jest otwarty, a czeskie piosenki warte słuchania. A tropy wskazuje nam sam Nohavica, bo jak często podkreśla, jest ogniwem w długim łańcuchu muzyki i poezji – bez swoich wielkich poprzedników nie byłby tym, kim jest. I w niejednej piosence daje temu wyraz, że przywołam tylko *Mám jizvu na rtu* i jego ukłon w stronę poetów czeskiej ziemi.

KAREL KRYL – MAŁY WIELKI PIEŚNIARZ



lewa noga skłonna do podskoków taneczna
zbyt kochająca życie żeby się narażać
prawa szlachetnie sztywne
drwiąca z niebezpieczeństwa
Zbigniew Herbert, *O dwu nogach pana Cogito*

Sejm RP ustanowił rok 2018 Rokiem Zbigniewa Herberta (20. rocznica śmierci poety), a w Republice Czeskiej mówi się o kolejnym „ósemkowym” roku – tak się bowiem składa, że lata z ósemką na końcu wiążą się w czeskiej historii z całym szeregiem przełomowych wydarzeń. Wystarczy przypomnieć te, które miały miejsce w minionym stuleciu: powstanie Republiki Czechosłowackiej w październiku 1918 roku, „zdrada monachijska” w 1938 roku, faktyczne przejęcie całości władzy przez Komunistyczną Partię Czechosłowacji w lutym 1948 roku oraz Praska Wiosna 1968 roku – proces reform, który przerwała brutalna interwencja wojsk Układu Warszawskiego w sierpniu tegoż roku.

Który artysta był i nadal pozostaje symbolem czechosłowackiego Sierpnia 1968? Na pewno Karel Kryl, pieśniarz i poeta. Zastanawiałam się nad tym, czy kiedykolwiek świętowano w Republice Czeskiej Rok Kryla (musiałby być związany z czwórkami: pieśniarz urodził się w 1944, a zmarł w 1994 roku). Okazało się, że cztery lata temu rodzinny Kromierz, na-

zywany „hanackimi Atenami”, świętował Rok Karela Kryla. Na pewno Czesi i Słowacy, ale również Polacy będą w ramach tegorocznej sierpniowej rocznicy wspominać barda, którego – jak się okazuje – łączy też kilka podobieństw ze Zbigniewem Herbertem.

* * *

Minął już sierpień, za nim wrzesień kroczy,
już astry kwitną pod jarzębinami.
A wścibskie słońce świeci prosto w oczy
sennych sprzedawców w kioskach z gazetami.

Paru szaleńców walczy z wiatrakami,
a wczesna jesień czeka tylko na śnieg.
My w obce sprawy nosa nie wtykamy,
a już tym bardziej w swoje własne, właśnie...

(K. Kryl, *Září*)

Wróćmy do nocy z 20 na 21 sierpnia 1968 roku, gdy w ramach operacji „Dunaj” ponad 600 tysięcy żołnierzy radzieckich, polskich, węgierskich, bułgarskich i wschodni Niemiec-

kich wkroczyło na terytorium Czechosłowacji. Kraj został błyskawicznie opanowany, bowiem armia otrzymała rozkaz pozostania w koszarach, a obywatele republiki wezwano, by zachowali spokój i nie stawiali oporu wkraczającym wojskom. Alexander Dubček i inni wysocy rangą funkcjonariusze partii i rządu zostali aresztowani i wywiezieni do Moskwy.

*Już was tu mamy, bracia, krew z krwi Kaina,
posłowie nocy, która sztylet w plecy wbija.
Zamordowano wiarę w tym przepięknym kraju...*

(K. Kryl, *Tak vás tu máme*)

Zszokowani Czesi i Słowacy wyszli na ulice, w całej republice zamalowywano lub usuwano drogowskazy, by okupanci mieli problem ze znalezieniem drogi. Już pierwszego dnia zginęło 48 osób, kilkanaście z nich w Pradze podczas obrony budynku radia, który był ostrzeliwany. Tak kończyła się Praska Wiosna i próba budowy „socjalizmu z ludzką twarzą”. Bardem tamtego czasu miał się stać mały wielki pieśniarz Karel Kryl. Wcześniej tak opisał siebie w piosence *Wątpliwości*:

*Metr i pół w kapeluszu,
los dał mi taki wzrost
i grymas, uśmiech z musu
i jaki taki głos.*

*Bez sensu gładzę nieraz,
potoki leję słów,
lecz mnie niepewność zżera
i wątpliwości znów...*

(K. Kryl, *Pochyblá*)

Tu na marginesie warto dodać, że koleżanki Herberta wspominały, iż w młodości swoją męskość kreował, bo był niski i niepozorny. Kryl tak wspominał swoje pierwsze wtajemniczenia: *Chłopak nie staje się mężczyzną dzięki pierwszej kobiecie albo sile przebicia. Stałem się mężczyzną, gdy miałem pięć lat, staliśmy*

w Kromierzyżu na ulicy, ojciec trzymał mnie za rękę, a klasa robotnicza rozwalala młotami i kilofami maszyny w naszej rodzinnej drukarni. To nie jest kwestia pełnoletności, ale dojrzałości. Dlatego jest tak dużo dorosłych dzieci na świecie. Nie trzeba dodawać, że działo się to po przewrocie politycznym w lutym 1948 roku.

Ojciec Kryla musiał potem jako „burżuazyjny śmieć” budować Nową Hutę im. Klementa Gottwalda w Ostrawie, a syna ze względu na pochodzenie przyjęto tylko do zawodowej szkoły ceramicznej w Bechyni. Po maturze chciał pójść na studia, ale trafił do wojska. *Tu po raz pierwszy zrozumiałem, jak szybko stosunek zależności występujący między zwierzchnikiem a podwładnym może się zmienić w samowolkę.* Już wtedy komponował pieśni, a po służbie wojskowej „drugi najgorszy żołnierz Układu Warszawskiego” (jak siebie ironicznie określał) trafił do Teplic na pograniczu czesko-niemieckim. Tu pracował w fabryce produkującej ceramikę sanitarną (kolejna zbieżność: w czasach stalinowskich Herbert wykonywał przypadkowe zawody i był między innymi projektantem urządzeń sanitarnych). Kryl założył w Teplicach razem z przyjaciółmi Teatrzyk na Zamku i zadebiutował na jego scenie w 1962 roku. Po tym, jak w zdewastowanym kościele gdzieś na peryferiach natrafił na figury barokowych aniołów z połamanymi skrzydłami, powstała jedna z jego znanych pieśni:

*Ze zburzonego kościoła
w pudełku z resztką mydła
przyniosłem kiedyś anioła,
miał połamane skrzydła...*

(K. Kryl, *Anděl*)

Niektóre z przedstawionych w Teatrzyku piosenek Kryla słyszał Miroslav Kovářik, odkrywca wielu młodych pieśniarzy, który współpracował z radiem w Ústí nad Labem. Tam powstały pierwsze nagrania piosenek

Kryla, między innymi *Salome*, w której pieśniarz proroczo opisał rewolucyjne czasy, gdy nie warto płakać z powodu obciętych głów. Jego przyjaciel Miloš Zapletal stał się w tym okresie redaktorem w ostrawskim Mikroforum i pojawiły się możliwości współpracy. W końcu pieśniarz przeniósł się do Pragi w 1968 roku i był naoczny świadkiem Praskiej Wiosny, która stała się symbolem niespełnionych nadziei. Piosenki Kryla, między innymi słynne *Jaržebiny*, grano od 1966 roku w radiu, ale to pod wpływem wydarzeń sierpniowych powstał – jako reakcja na „braterską pomoc” wojsk Układu Warszawskiego – jego legendarny protest song *Braciszek*:

*Jest ciemno, ponury deszcz pada,
te noce nie będą krótkie.
Baranka wilk nocą dopada,
braciszku, zamknij tę furtkę!*

(K. Kryl, *Bratříčku, zavírej vrátka*)

W tamtym okresie spontanicznego oporu Kryl grał w klubach i podczas strajków studenckich. Zanim zapanowała wszechobecna cenzura, jego piosenka znalazła się na radiowej liście przebojów i przez kilka miesięcy zajmowała pierwsze miejsce. Tytułowy *Braciszek* pojawił się też na okładce pierwszej płyty Kryla, która została wydana w marcu 1969 roku. Autorem fotografii chłopca siedzącego na praskiej ulicy z tarczą namalowaną na plecach jest Josef Koudelka. Producentem płyty był publicysta muzyczny Jiří Černý, który tak wspominał tamte wydarzenia po latach: *W tamtym okresie bardzo długo czekano na wydanie płyty, a tu chodziło o pieśniarza, który wprawdzie koncertował w całym kraju, ale nie miał na swoim koncie nawet marnego singla. Tak szybkie wydanie płyty graniczyło z cudem. Liczbę sprzedanych od 1969 roku egzemplarzy Braciszka szacuje się dziś na 300 tysięcy.*

Dopiero wiosną 1969 roku polska sekcja Radia Wolna Europa poinformowała o dramatycz-

nym samospaleniu Ryszarda Siwca we wrześniu 1968 roku, w czasie ogólnokrajowych dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, zatajonym przez polskie władze. Siwiec, z wykształcenia filozof, chciał w ten sposób zaprotestować przeciwko inwazji na Czechosłowację. Nieświadomy tego faktu czeski student Jan Palach podpalił się 16 stycznia 1969 roku na placu św. Wacława w Pradze w proteście przeciwko agresji wojsk Układu Warszawskiego i powszechnej apatii czeskiego społeczeństwa. W lutym dokonał tu samospalenia student Jan Zajíc. Kryl tym razem też zareagował – jego pieśń *Marat w wannie* rozpoczyna się od słów: *Rola wybitnej jednostki w historii praktycznie zależy od tego, czy jest gotowa umrzeć lub zostać zabitym, zanim zdąży wyrzec się swych poglądów*, po czym słyszymy znane nam z historii nazwiska:

*Kopernik w sutannie
Odwróćmy spojrzenie
Marat czyta w wannie
Śmierć z ostrzem na scenie*

*Kennedy wzburzony
przeklina złe moce
Jan Palach spalony
kondukt wóz turkoce*

(K. Kryl, *Marat ve vaně*)

W pierwszej wersji *Marata w wannie* nie ma jeszcze nazwiska Palacha, pojawiło się dopiero po jego proteście jako *memento*. Natomiast o morderczyni Marata pisał w swoim wierszu *Mademoiselle Corday* Herbert: *Pochyla się nad Maratem / i szybciej niż spadająca gwiazda – wymierza sprawiedliwość / Za ścianą turkot miasta Bębny Rewolucji*. To oczywiście nie pierwsze ani nie ostatnie nawiązanie do historii i tradycji w twórczości obu artystów. Warto wspomnieć, że Herbert w 1975 roku, podczas dyskusji w telewizji austriackiej dotyczącej moralności i prawa, mówił o postaciach, których postępowanie stało się symbolem dla świata.

Wśród nich, obok Gandhiego i Hammarskjölda, bardzo odważnie wymienił nazwisko Palacha. Po sierpniowej inwazji nie chciał również, żeby wydawano jego książki w Czechosłowacji; skwapliwi cenzorzy zadbali o to nawet bez jego polecenia.

* * *

Gdy mowa o odwadze cywilnej, warto przytoczyć wspomnienie Kryla: *W 1968 roku nie bałem się wcale. Nie miałem czasu, by się bać, niesiony na bohaterskiej fali, pełen zapалу, czułem się potrzebny, chciałem pomagać. Strach dopadł mnie dopiero w następnym roku. Sam to przepowiedział w Braciszku, który stał się nieoficjalnym hymnem, krzepiącą pieśnią oporu wobec okupantów: *Te noce nie będą krótkie*. W jednej ze swych nowych pieśni, których nie mógł już śpiewać publicznie, bo odwoływano jego kolejne koncerty, przypomniał historyczną klęskę z 1620 roku pod Białą Górą. Wojska habsburskie rozgromiły wówczas armię czeską i przegrana oznaczała koniec czeskiej niezależności. Trudno zapomnieć ten ponury fresk z pieśni *Biała Góra*:*

*Ojciec mój, horyzont się rumieni
hańbą purpurową,
zostaliśmy tu sami, już nie zdejmują z krzyża...*

(K. Kryl, *Bílá Hora*)

W 1969 roku dużo pisał i przygotowywał materiał na nową płytę o znamienym tytule *Rakovina*. Tym rakiem, wszechobecną tkanką nowotworową, była postępująca normalizacja, czyli przywracanie kontroli partii komunistycznej nad wszystkimi dziedzinami życia. Przyniosła ona masowe czystki i represje, strach i donosy, dziesiątki tysięcy Czechów i Słowaków opuściły kraj również dlatego, by nie musieć wyrzec się marzeń o wolności. Kryl wyjechał we wrześniu 1969 roku na kilka dni na festiwal do Niemiec Zachodnich. Ojciec przy pożegnaniu nakreślił mu krzyżyk na

czole i zamiast tradycyjnego „Do widzenia” powiedział: „Jedź z Bogiem”. Po trzech dniach pobytu w Niemczech Kryl złożył wniosek o udzielenie azylu. W październiku granica była już szczelnie zamknięta. *Nie wierz drutowi kolczastemu, choćby nawet sto razy udawał łodygę róży*, napisał. Nie wiedział, że zamknął sobie drogę powrotną do kraju na całe 20 lat.

* * *

*I choć o pokoju mówiły wargi me,
o łaskę prosiły, o wsparcie bliskich.
Na hasła do boju zmienili słowa me
panowie z przemocy czerpiący zyski.*

(K. Kryl, *Psalm 120*)

Gdy zapytano Kryla, autora kilku psalmów i tekstów o tematyce biblijnej, czy jest wierzący, odpowiedział: *Ktoś wierzy w Boga, a ktoś nie, my katolicy w niego wierzymy*. W Niemczech zaprzyjaźnił się z opatem brzewnowskiego klasztoru Anastazym Opaskiem, którego często odwiedzał w jego tymczasowej siedzibie w Rohrze, gdzie odbywały się również spotkania z czeskimi emigrantami. Ten serdeczny, otwarty benedyktyn stał się opiekunem duchowym Kryla, który zrozumiał, że do tej pory postrzegał Kościół przez pryzmat komunistycznej propagandy. W klasztorze spędził pierwszą Wigilię na emigracji, później opat udzielił mu ślubu z jego pierwszą żoną Ewą, córką czeskich emigrantów, i był dla niespokojnego artysty wielkim oparciem.

Kryl w swoich piosenkach nadal komentował bieżącą sytuację polityczno-społeczną, odwoływał się do wydarzeń historycznych i poruszał problemy moralne. W piosence *Ostatni* nazywał siebie półkacerzem i mówił o swoim rozdwojeniu:

*Rozetrą, zmielą w proch wahania me, me czyni.
Przecież ten, kto jest mną, właściwie jest kimś innym:*

*to narkotyczny sen – złudny mój obraz drżący.
Jestem nic nieznaczącym wyrzutkiem przykrym, wiem.*

*Ten drugi, on i tak przejmuję laury moje.
Mym ja – jest wiary brak... Półkaczerz, z niepokojem
omijam miłość, dym ogniska, ja, niegodny,
czasami wznoszę modły w zachłannym czyścju tym.*

(K. Kryl, *Posledni*)

* * *

Początki na emigracji były trudne, ale dzięki pomocy przychylnych ludzi Kryl nawiązał w Monachium współpracę z redakcją Radia Wolna Europa, najpierw jako eksternista, a od 1983 roku jako pracownik etatowy. W studiu RWE również nagrał swoją drugą płytę. Na początku nie było mu łatwo, ale gdy miał już swój własny program autorski pod nazwą *Krylogia*, który Wolna Europa nadawała od 1975 do 1989 roku, słuchali go nie tylko czescy, ale również polscy słuchacze za żelazną kurtyną. Wiedział dobrze, jaka była tam sytuacja:

*Chmur karawele płyną wciąż z daleka
znad tylu bliskich memu sercu krajów.
Odwaga jeszcze nad przepaścią zwleka
pamięci tych, co ledwie pamiętają.*

*Paru szaleńców walczy z wiatrakami,
a wczesna jesień czeka tylko na śnieg.
My w obce sprawy nosa nie wtykamy,
a już tym bardziej w swoje własne, właśnie...*

(K. Kryl, *Září*)

Polacy pokochali pieśni barda Praskiej Wiosny (po Sierpniu '68 Agnieszka Holland, studentka praskiej filmówki, przemyciła nagrania do Polski) i docenili fakt, że wiele z nich Kryl śpiewał później w ich ojczystym języku. Pieśni te miał wówczas w swym repertuarze Salon Niezależnych i Antonina Krzysztoń, która wykonywała również pieśni do wierszy Herberta.

W 1971 roku zmarł artyście ojciec, ale cenzura zatrzymała tę wiadomość. Sześćdziesięcioletniego Karela Kryla seniora pochowano z fotografią syna, który nie mógł go pożegnać. Warto przytoczyć gorzkie słowa pieśniarza: *Szkoda, że nie mogłem porozmawiać z nim o swoich doświadczeniach emigracyjnych i porównać je z jego sytuacją. Jednym z powodów mojej prośby o azyl było to, że dzieciństwo i młodość spędziłem obok emigranta wewnętrznego. Nie chciałem się nim stać.* W piosence *Kołysanka* śpiewał:

*Śpisz już, syneczku, śpisz,
bieda piszczy jak mysz,
a strach ma dyżur nocny.
Zimny żłobek dzień w dzień,
mama podrzuci cię
na wychowanie obcym.*

*Przepis jak kłamać masz
rzucą ci prosto w twarz,
zysk każdy to twa strata.
Kompromisy, by żyć,
cel – samotność jak nieć...
I będziesz niczym tata.*

(K. Kryl, *Ukolébavka*)

Powracały sny, które zna każdy emigrant. *Spacerujesz sobie po Monachium albo po Paryżu i po wyjściu z przejścia podziemnego nagle widzisz plac św. Wacława. Przeraza cię to, w jaki sposób się tu znalazłeś, a jeszcze bardziej przeraża cię myśl, że musisz wrócić do tego Monachium albo innego Paryża.* Najtrudniejsze były Wigilie i wspomnienie matki, która w jednej z pieśni kładzie w domu pod choinką prezent z imieniem syna, żeby przypadkiem nie pomyślał, że już nie jest częścią rodziny. Warto w tym momencie przypomnieć, że w świątecznym numerze „L'Osservatore Romano” z 1980 roku obok wierszy dwunastu poetów z całego świata (między innymi Jesenina i Thákura) opublikowano również tekst pieśni Kryla *Gloria*. W tamtym okresie powstało

kilka jego utworów z motywami bibijnymi. Przekład dziękczynnej, pełnej pokory pieśni *Děkuji* zamieszczam poniżej; przetłumaczyłam też fragmenty *Słówek* Kryla, które małżonkowie Škvoreccy opublikowali w 1980 roku w swoim Wydawnictwie 68 w Toronto. Wydawane wówczas książki pieśniarza sam ilustrował.

Jego słuchacze przysyłali mu listy i pocztówki z „Ciężkosłowacji” (tak czasem nazywał kraj, do którego tęsknił). Znowu powraca motywy z Herberta / Gintrowskiego: *Ciężko wyznać: / na taką miłość nas skazali / taką przebodli nas ojczyzną.* Jeden z listów zainspirował Kryla do napisania piosenki *Martina*:

*W kopercie list, w nim pyta się
pewna Martina, czy mi chleb
obcy smakuje.
Obieżyświata chleb, gdy sam
jem go tu właśnie, a nie tam,
gdzie mnie brakuje?*

*To tylko dwieście kilometrów,
może nawet bliżej,
lecz jeszcze nie odłona dusza ma.
Wciąż polityczne barometry omijają wyże,
przy wiecznych niżach świat nie zmieni tła...*

(K. Kryl, *Martina*)

Po tym, jak władze komunistyczne w Czechosłowacji rozpoczęły akcje represyjne przeciwko inicjatywie niezależnej nazwanej *Karta 77*, ruszyła pod koniec lat 70. kolejna fala emigracji. Kryl tak to podsumował: *Na Zachodzie pojawili się nowi emigranci, często bardzo młodzi i okazało się, że znają moje pieśni – nie tylko „Braciszka”, ale również te, które pisałem w Niemczech i nadawano je w RWE. To było jak popularność do kwadratu, bardzo krzepiące i radosne uczucie. Potwierdzenie tego, że moja praca w radiu miała sens.*

W latach 80. Kryl dużo podróżował, zawędrował również do Ameryki i Australii, a wiersze, które wówczas powstały, zebrał w zbiorze zatytułowanym symbolicznie *Krylias i Odysea* (przetłumaczone fragmenty zamieszczam poniżej). Zastanawiał się nawet nad tym, że być może na stare lata przeniesie się do Australii. W tamtym okresie (rok 1984) polski pieśniarz i emigrant Jacek Kaczmarski został członkiem redakcji rozgłośni polskiej Radia Wolna Europa. Wśród wielu audycji zachowało się nagranie spotkania Kryla z Kaczmarskim w jego domu w Monachium w 1986 roku. W 1995 roku polski pieśniarz osiedlił się w Australii, rok po śmierci swego czeskiego kolegi z RWE, który zmarł w Monachium w wieku 50 lat. Nie spełniło się marzenie Kryla o byciu australijskim emerytem... Ale nie uprzedzajmy faktów.

* * *

Pieśniarz-emigrant przyznał, że przez 20 lat listy były dla niego ważnym łącznikiem z ludźmi, którzy żyli za żelazną kurtyną, w ojczyźnie, o której nigdy nie zapomniał, którą kochał, a jednak nie mógł w niej żyć. Tak śpiewa o tym w piosence *Listy*:

*A tam muzyka na tę samą modłę
i piołun z winem po stole się pnie,
a w kiepskich książkach wiersze bardzo podłe,
rzadkie jak bagno na Weltawy dnie.*

*Śmiech został – plaster na stargane rysy,
a z uczuć wściekłość, ma jedyna broń.
Cóż pozostaje? Czekanie na listy,
gdy dotknąć brak, gdy dłoni szuka dłoni.*

(K. Kryl, *Dopisy*)

Gdy mowa o listach, tak pisał w latach 60. Herbert (który przez wiele lat mieszkał za granicą, ale nigdy nie chciał opuścić Polski na zawsze) do swej przyszej żony: *Mógłbym się jeszcze nauczyć obcego języka i wyemigro-*

wać, ale myślę, że wszędzie byłoby mi źle bez tej dziwnej i niedomytej Polski. Nie ma dnia, abym się przeciw niej nie buntował, ale co dzień pogrążam się w nią głębiej jak w bagno i miłość. I tu, i tam pojawia się słówko „bagno”, którym autorzy bronią się przed posądzeniem o sentymentalizm.

* * *

Otrzymałem niemieckie stypendium, które później splecałem, nigdy nie prosiłem o datki i nie jestem dłużnikiem państwa niemieckiego. Z tego jestem dumny – wyznał Kryl po latach. Najważniejsze jednak było to, że przetrwał w pamięci swoich rodaków jako autorytet moralny i w 1989 roku mógł wrócić z tarczą. Najpierw do Polski, gdzie wziął udział w słynnym jesiennym koncercie czeskich bardów we Wrocławiu, na który przyjechały tysiące Czechów. „Dobry wieczór po dwudziestu latach”, tak pieśniarz-tułacz przywitał swoich rodaków siedzących na widowni. A gdy usłyszał, że na ulicach Berlina są tłumy, powiedział proroczco: „Za miesiąc widzimy się w Pradze”.

Po 17 listopada zmieniła się sytuacja polityczna w Czechosłowacji i Kryl mógł wrócić do kraju, by od razu stać się jednym z symboli aksamitnej rewolucji. Niestety, wrócił również po to, by pochować swoją matkę, która zmarła 24 listopada. Przedziwnym zbiegiem okoliczności również Herbert wrócił po wybuchu „Solidarności” po dłuższej nieobecności do Polski i radość przyćmiła mu śmierć jego matki we wrześniu 1980 roku. W obu przypadkach miało też nadejść porewolucyjne rozczarowanie i szczerze do bólu wywiady-rzeki... *Pierwsze chwile po powrocie były cudowne, ale potem uświadomiłem sobie, że właściwie nie jestem żywym pieśniarzem, ale pomnikiem. Moim pierwszym obowiązkiem było rozbicie tego pomnika.* Kryl nie zawsze robił to w sposób przemysłany.

*Zapach żarcia i wody, etos gospody:
chcesz żyć, to pij.
Klamstwa i dzbany piwa, głowa się kiwa,
a naród śpi.
Odwieczne poczucie winy:
historio, my śpimy,
to piekło, nie raj.
Na przekór ojcom i synom
dać pierwszeństwo czynom.
Ach, gdzie jest nasz kraj?*

(K. Kryl, *Vůně*)

Ostatnie słowa piosenki *Zapachy* to początek hymnu, który dla Kryla, obywatela Czechosłowacji, nadal wiele znaczył. Jego sytuacja prawna była jednak niejasna, bowiem za każdym razem kiedy przyjeżdżał do swej ojczyzny, musiał mieć czechosłowacką wizę w paszporcie azylanckim. *To komiczna sytuacja, bo nie mam dokąd wracać. Na dobrą sprawę nikt mi nie powiedział, że mam wracać do domu. Czekam na to, że będę mógł to zrobić w legalny sposób.* W 1991 roku wziął ślub ze swoją długoletnią niemiecką partnerką Marlene Bronsert i to też nie skłaniało go do powrotu – nadal żył w dwóch światach.

Pierwsze wolne wybory były dla Kryla szokiem: w młodym demokratycznym kraju trzynastcie procent głosów zdobyła Komunistyczna Partia Czech i Moraw. Krytykował porewolucyjne porządki, zależało mu na tym, żeby zrehabilitować ofiary reżimu komunistycznego, chciał aktywnie wpływać na wydarzenia. Prezydent Václav Havel powiedział mu, że powinien dalej śpiewać. Tak zrobił, ale jego krytyczne pieśni, *Aksamitną wiosnę* i *Demokrację*, przyjęto z mieszanymi uczuciami. Trudno być prorokiem we własnym kraju...

*Demokracja rozkwita, tyle że z drobną wadą,
bo złodzieje są kwita i jak kradli, tak kradną.
Prześladowcy niedawni wyrzucają nas z pracy,
znów jesteśmy zdrajcami, prawda niewiele znaczy.*

(K. Kryl, *Demokracie rozkvétá*)

Po podziale Czechosłowacji nazywanym „aksamitnym rozwodem” Kryl stwierdził: *Chcę stąd odejść. To już nie jest moja ojczyzna, była nią Czechosłowacja, która przestała istnieć.* Przez jakiś czas nie bez pewnej donkiszoterii podróżował po Europie z paszportem nieistniejącego państwa. Vojtěch Klímt w zakończeniu biografii Kryla pisze, że był niezwykłym człowiekiem, pełnym temperamentu i werwy, kochającym kobiety, imprezy, literaturę, swoją publiczność. *Czerpał z życia pełnymi garściami, w takim tempie, jakby żył za dwóch, ba, nawet za trzech... Na gruncie prywatnym zdejmował jednak maskę pewnego siebie lekkoducha, pod którą widać było twarz spokojnego, nieśmiałego, z biegiem lat coraz bardziej zmęczonego i chorego człowieka.* Gdy czytam te słowa, powraca obraz z wiersza *O dwu nogach pana Cogito* Herberta: *tak oto na obu nogach / lewej którą przyrównać można do Sancho Pansa / i prawej przypominającej błędnego rycerza / idzie Pan Cogito przez świat / zataczając się lekko...*

W 1994 roku Kryl planował huczne obchody swoich 50. urodzin. Po powrocie z Pragi zasłabł podczas spaceru z żoną i przewieziono go do szpitala w Monachium, gdzie zmarł na rozległy zawał serca 3 marca 1994 roku. Ktoś wrócił uwagę na to, że w tym samym dniu spadło z fasady frontowej teatru na praskich Vinohradach złamane skrzydło kamiennego anioła... Mszę świętą żalobną celebrował przyjaciel i spowiednik pieśniarza, 81-letni Anastazy Opasek, arcyopat brzewnowskiego klasztoru (na tamtejszym cmentarzu Kryla pochowano). *Proszę, żeby każdy z nas miał w sobie choć część jego odwagi, poczucia sprawiedliwości, jego miłości do drugiego człowieka* – powiedział do zebranych. W pogrzebie małego wielkiego barda wzięły udział ponad cztery tysiące osób.

*

Karel Kryl

Dziękuję

*Latorośl stworzył Bóg,
bym mógł z niej spletać wieńce.
Dziękuję więc za ból,
bo uczy pytać więcej.
Za niepowodzeń sto,
przegranych interesów,
bym w końcu wydał plon,
choć byłem u sił kresu,
dziękuję, dziękuję, dziękuję.*

*Dziękuję za słabość,
bo uczy mnie pokory.
Pokory, gdy radość
i pomimo niewoli.
I za łzy dziękuję,
bo budzą me uczucia,
gdy pokrzywdzonych jęk
domaga się współczucia,
dziękuję, dziękuję, dziękuję.*

*Gdy piękno kusi mnie,
dziękuję za brzydotę
i gdy spotkają się
wrogość z miłością potem.
Wiedząc, że koi sen,
dziękuję za zmęczenie.
I za strumienia tren,
za szal, za uniesienie,
dziękuję, dziękuję, dziękuję.*

*I za pragnienia dar,
jesteśmy słabi, mali,
za mękę, cierpień czar,
co dzieła doskonali.
Za to, że kochać chcę,
choć lęk jest w sercu, we mnie.
Baranku, dziękuję,
nie zmarłeś nadaremnie,
dziękuję, dziękuję, dziękuję.*

Słówka

*Wyjechać... Nie wiem sam!
Z tych stron!... Zostawić siebie
z bolesnym sercem, tam,*

za sobą... A na niebie
odwieczny księżyc, nów,
a potem świt, poezja...
Żyć tam, gdzie nikt mnie nie zna,
bez wspomnień i bez snów.

Lecz cudzoziemcem być?
Usta od słówek lepkie
zaklei rzęsy nie!...
Chcesz płynąć na wysepkę,
a tu bezbrzeżny staw,
więc toniesz, tracisz głowę!...

Jak rybak łowić mowę?
Być niemy... Tyle raf,
rozszarpujących sieć...
Wyptywać wciąż od nowa...
Związany język mieć...
Nie wypowiedzieć słowa.
Pomimo braku nóg
pragnąć uwodzić tańcem?
Gdzie wzgląd na elegancję?

Nie!... Gdybym tylko mógł
po niebie płynąć znów!...
Niechby z latawcem wolnym
ciężar zdań, sylab, słów
odniósł w dal wiatr swawolny.
Znów muskać struny warg
miłosnych zakłęb czarem.
Odrzucić wzorce stare,
sam poczuć się jak mag!

A nie jak tępy cham
przy żarciu wieść rozmowy!
Pukać... do Boga bram...
I poczuć zawrót głowy!
Mieć zaprzęg słów, by ten
na skrzydłach zdań złożonych
gnał cwałem jak szalony
po białej plaży, hen...

Z tomu „Krylias i Odysea”

Chmur nowotwory śledzę w ramach sjesty.
Błogie lenistwo członki zjada me.
I sącę trunek, który mógł być niezły
w innych realiach. Lato kończy się,
aura pszczoł pełna, kurz ma zapach miodu,
a tęgi karczmarz znów czyjś koi głód.
Otyłe chmury płyną ze Zachodu
i emigrują, durne, hen, na Wschód...

Z kafejki Brea przy ulicy Vavin
patrzę na nóżki dam i gnaty kpów.
Siedzę przy winie, przedtem piłem kawę.
Nic mnie nie dziwi, trzeźwy jestem znów.

Lecz wątpliwości niczym stada mrówek
bez przerwy jedną podsuwają myśl:
Z kim mogłem wczoraj przepić tamtą stowę,
której w portfelu moim nie ma dziś?

Dzień trzeci minął, świetnie znam karczmarza.
Gdy słucham wieści z Pragi, z góry wie,
że rum zamówię. Dyka wiersz powtarzam:
„Zginiesz z kretesem, gdy opuścisz mnie!”

Piętnaście lat bez ziemi, bez rodziny.
Rum piję, przeszłość pierzcha niczym dym.
Że nie zginąłem? To zasługa trzciny.
Wódkę z kartofli pędzą w kraju mym.

Znam ludzi, którzy na ręcznikach z frotté
wdzięczą się w Czechach do lokalnych słońc...
Ja wolę czarną ławę Lanzarote:
bar Sol, a pod nim Atlantyku toń.

Pamiętam piękno moich gór, Kiczery...
lecz tam do piwa Azbuk pluje dziś.

Cóż mi zostało? Caleta i sherry,
w nim jak oliwkę topię każdą myśl.

Znów bar, kolejka i następne rundy,
do tego nazwy delikatnych ryb,
whiting, John Dory albo baramundy...
Jestem jak wielki napęczniały grzyb,

stuletnia beczka przesiąknięta winem.
A wrzód ojczyzny już zabliznił się,
gdy słońce z wiatrem puszcza anilinę
na morze, plażę w drodze do Brisbane.

To kres Zachodu, dalej morskie grzywy.
Brak tu na szczęście ostrzegawczych zdań
„Kto wejdzie, nigdy nie wyjdzie stąd żywy!”
które pod Pragą szpecą leśną darrí.

Cabernet-shiraz powoli się sączy,
wznoszę radosny toast, evoe!
Za Zachód, który właśnie w Perth się kończy
i za Wschód, który tu zaczyna się.

tłumaczenia wierszy i pieśni
Renata Putzlacher-Buchtová

Renata Putzlacher-Buchtová jest absolwentką filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, w 2009 roku obroniła doktorat na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Masaryka w Brnie (RC). Prowadzi tu zajęcia z literatury polskiej i translatoryki. Jest poetką, autorką opowiadań, tłumaczką, publicystką, scenarzystką, autorką tekstów piosenek i sztuk teatralnych. Do tej pory wydała 10 książek w Republice Czeskiej i w Polsce. Tłumaczy z języka czeskiego i słowackiego, przede wszystkim poezję, dramaty i teksty pieśni (Kryl, Nohavica, Kočko). „Literatura na Świecie” przyznała jej swoją nagrodę translatorską (w kategorii poezja) za przekład książki J. Kolářa *Naocny świadek* (MOCAR, Kraków 2012).

Jacek Kurek
(Muzeum w Chorzowie)

FANTASTYCZNE ŚPIEWANIE, CZYLI O PEWNYM FENOMENIE ORAZ GARŚCI PIOSENEK Z PRZESŁANIEM



W ciągu czterech lat (grudzień 1982 – listopad 1986) głosiliśmy Dobrą Nowinę, grając bluesa, country, rocka, reggae, flamenco, sambę, ballady. Używając gitar, syntezatorów i perkusji, skrzypiec, klarnetów i organów. Wzywając do nawrócenia, do życia we wspólnocie z Bogiem w Kościele, do wiary, nadziei i miłości. Opowiadając o Maryi, Abrahamie i Pawle, o Małym Księciu i wschodzie słońca [...] i o tęsknocie.
ks. Jerzy Szymik¹

SZUKAĆ WARTO

Podczas ósmej edycji konferencji naukowej „Religion and Spirituality in Society”, która miała miejsce 17 i 18 kwietnia 2018 roku na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, wygłoszony został referat zatytułowany (w tłumaczeniu na język polski): „Jest przecież fantastyczne śpiewanie, gdy bez bólu płynie krew» – duchowa i popkulturowa rewolucja w Polsce schyłku komunizmu”. Wystąpienie poświęcone było kulturowemu i duszpasterskiemu fenomenowi, jaki zdarzył się w Chorzowie w latach 1982–1986². Pomysł na to, by z perspektywy ponad trzech dekad sięgnąć do tak odległych wydarzeń, zrodził się w trakcie prac nad śpiewnikiem wydanym w 2017 roku przez

katowicką Księgarnię św. Jacka zatytułowanym *Szukać warto. 101 piosenek Witka Wolnego*³. Impulsem do wydania książki była nie tylko 35. rocznica pierwszego z całej serii koncertów, o których poniżej, ani też to, że historyczne zjawisko, które zapoczątkowały, zasługuje na przypomnienie i udokumentowanie, ale przede wszystkim to, że piosenki te wpłynęły na życie wielu ludzi, nadal żyją, towarzyszą kolejnym pokoleniom, nie tracąc świeżości, a zarazem stały się pewnym *novum* w rzeczywistości Kościoła rzymskokatolickiego w Polsce lat 80. XX wieku.

Niezależnie od tego, jak wiele się od tamtego czasu zmieniło, piosenki te wciąż śpiewa się na scenie, a ostatni raz (licząc do chwili oddania niniejszego tekstu do druku) 24 czerwca 2018

¹ Cyt. za: *Fantastyczne śpiewanie. Śpiewnik autorski Witolda Wolnego*, red. A. Urbaś, Poznań 1988, s. 2–3.

² Autorami wystąpienia byli W. Wolny z The University of Virginia's College at Wise i J. Kurek reprezentujący wtedy Muzeum w Chorzowie.

³ Poniższy tekst zawiera główne myśli zawarte we *Wstępie* mojego autorstwa do śpiewnika *Szukać warto. 101 piosenek Witka Wolnego*, Katowice 2017, s. 5–21.

FENOMEN Z PIOSENKĄ W TLE

roku. Utwory Witolda Wolnego wybrzmiały w olśniewającym opracowaniu Adama Bula, zaśpiewane przez Wiolettę Białą oraz bytkowską Scholę Ducha Świętego pod dyrekcją Bogusława Kowalskiego. W koncercie zagrali także: Grzegorz Imiołczyk, Michał Rostański i Bartosz Zdechlikiewicz. Miejscem wydarzenia było Chorzowskie Centrum Kultury (to już trzeci koncert tej formacji od listopada 2017 roku). W dniu promocji śpiewnika, 24 czerwca 2017 roku, piosenki Wolnego wykonywali w Katowicach-Piotrowicach: Magda Anioł, Adam Szewczyk, Tomasz Kałwak oraz inni muzycy.

Autor *Szukać warto* przyznaje, że nie ma miejsca, żeby nie otrzymał emaila od kogoś, kto piosenki te albo zna, albo je słyszał. Często proszony jest o przekazanie ich nutowych albo dźwiękowych zapisów. Piszą przedstawiciele różnych pokoleń z Polski, Niemiec, Kanady czy USA. Na YouTube znaleźć można trudne do policzenia wersje tych piosenek, co ciekawe – nieraz podpisywanych: „autor nieznan”, a częściej jeszcze wybrzmiewające w muzycznie kaleczonych wersjach, najpewniej właśnie z powodu braku możliwości znalezienia autoryzowanej wersji zapisu. Dobrze, że w 2017 roku ukazał się starannie przygotowany śpiewnik.

Zaraz po wspomnianym koncercie w Chorzowskim Centrum Kultury Wolny (który nie mógł wtedy przyjechać z USA, ale był na poprzednim – 25 maja w Siemianowicach Śląskich) otrzymał kolejne maile. W jednym czytamy: *Witku, świetnie brzmiały Twoje piosenki. Takie poczucie radosnej pełni. To się wszystko obroni. Mimo przeszkód.*

Omawiany tu fenomen z zaangażowaną piosenką w tle korzeniami sięga roku 1982. Pewnie gdyby nie muzyczne tradycje Śląska – z jego potężnym amatorskim ruchem śpiewaczym i orkiestralnym oraz w ogólności umiłowaniem muzyki przez Ślązaków – gleba, na jakiej wzrósł, nie byłaby aż tak żyzna, a plon nie tak obfity. Także specyfika śląskiej religijności – bardziej bezpośrednie relacje duchowych ze świeckimi nie pozostają w tym wypadku bez znaczenia, podobnie jak odważne (w latach 80. XX wieku) wprowadzenie w sferę *sacrum* elementów *profanum* w postaci gitar elektrycznych czy perkusji, w jak najbardziej rockowym kontekście⁴.

To, o czym tu piszę, zdarzyło się w Chorzowie Batorym (dawnych Wielkich Hajdukach, tych samych, w których urodził się w 1928 roku Zygmunt Wichary) i zrodziło się ze spotkania studenta Politechniki Wrocławskiej Witolda Wolnego z ks. Jerzym Szymikiem⁵, wówczas wikarym w chorzowskiej parafii Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Chorzowie Batorym, oraz dzięki aprobacie energicznego i otwartego na duszpasterskie eksperymenty proboszcza ks. Franciszka Gębały, który umożliwił aktywność na polu zarówno duszpasterskim, jak i charytatywnym oraz kulturowym praktycznie każdemu, kto wyraził gotowość do działania.

Owego poruszenia w starohajduckiej parafii w latach 1982–1986 raczej nikt nie dokumentował (no, może poza Służbą Bezpieczeństwa, w której archiwach wiele mogłoby się pewnie

⁴ W kościele chorzowskim Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny elektryczna gitara pojawiła się już kilka lat wcześniej, zawieszona na ramieniu jednego z wikarych – ks. Jana Wiśniowskiego stojącego na ambonie i skupiającego uwagę dzieci nietypowym (jak na tamte czasy i miejsce) instrumentem.

⁵ Ks. Jerzy Szymik (ur. 1953), teolog i poeta, pochodzący z Pszowa. W 1979 roku wyświęcony na księdza rzymskokatolickiego. Jako wikary pracował w parafii Ducha Świętego w Siemianowicach-Bytkowie, a potem w latach 1982–1986 w parafii WNMP w Chorzowie Batorym. W 1986 roku wyjechał na Katolicki Uniwersytet Lubelski, gdzie w 1990 roku obronił pracę doktorską „Literatura piękna jako locus theologicus”. W 1997 roku uzyskał habilitację (książka: *Problem teologicznego wymiaru dzieła Czesława Miłosza*). Od 2005 roku wykłada na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Od 2007 roku jest profesorem zwyczajnym. Pracuje w Katedrze Teologii Dogmatycznej i Duchowości na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego.

znaleźć i z pewnością warto to w przyszłości sprawdzić), jednak wielu już wtedy (mniej lub bardziej) zdawało sobie sprawę z wagi dokonujących się wydarzeń. Zresztą przekonanie to nadal podzielał liczni ich świadkowie. We wspomnieniu Katarzyny Wolny (Kopeć) czytamy: *Były to lata mojego zaangażowania w Ruchu Światło-Życie. Oaza wówczas działała w naszej parafii bardzo prężnie. Warto pamiętać, że poszukujący w siermiężnym socjalizmie i żyjący w ciężkim cieniu stanu wojennego nastolatki nie mieli wówczas takich możliwości wypełniania czasu, jak teraz. Te koncerty były dla mnie czymś wyjątkowym i pięknym. Pomagałam przy organizacji, śpiewałam w scholi. Pamiętam prawie każdą próbę. Działo się bardzo wiele, czas się dla nas nie liczył, bo byliśmy tak pochłonięci dobrem, którego doświadczaliśmy⁶. Na pytanie o świadomość niezwykłości tamtych wydarzeń inny ich uczestnik – Tomasz Piechniczek, późniejszy (od 1986 roku) student filozofii na KUL, a po latach pracownik sekretariatu Rady Miasta w Chorzowie – napisał (wówczas mniej był świadom znaczenia tego, co się działo, niż dzisiaj): *było to normalne i oczywiste, działo się w mojej parafii, przy udziale mojego księdza katechety. Natomiast nowatorską metodę ewangelizacji dostrzegłem od razu⁷.**

Wielkie Hajduki, włączone 1 kwietnia 1939 roku do Chorzowa i od tamtego czasu (z przerwą na lata II wojny światowej) nazywane Chorzowem Batorym, zamieszkiwali przede wszystkim pracownicy tamtejszej Huty „Batory” (wcześniej „Bismarck”) oraz Zakładów Koksochemicznych i ich rodziny. Ta pierwsza zatrudniała w latach 80. XX wieku kilkanaście tysięcy ludzi. Początek lat 80. upływał najpierw w euforii Sierpnia 1980, potem w przygnębiającym cieniu stanu wojennego. Idea koncertów, z których pierwszy odbył się u schyłku 1982

roku, zrodziła się zatem w mrocznej atmosferze, kiedy nastroje społeczne naznaczał protest popychający w stronę upragnionej wolności oraz odległego dobrostanu. Koncerty były przez służby bacznie obserwowane. Wolny wspominał: *I ja miałem przygodę z SB. Po koncercie flamenco w katowickiej katedrze wracałem do Tarnowa, gdzie już wtedy studiowałem teologię. Śledzili mnie „smutni panowie”. Potem wezwany zostałem „na rozmowę” z wyraźnymi „zachętami”, bym albo wystąpił z seminarium albo „poprawił w nim sytuację” (sic!). Podawano mi nawet przykłady innych, którzy tak właśnie „za dobrą radą” zrobili. Moją rodzinę także panowie ci odwiedzali, wypytując o mnie⁸.*

Bunt stał się już w 1980 roku faktem i spoiwem społecznych postaw oraz skierowanej przeciw władzom aktywności. Tak miało pozostać we wszystkich latach dziewiętej dekady XX wieku nie tylko na Śląsku.

Pochodzący z Dąbrówki Wielkiej (a jako uczeń szkoły średniej i kleryk parafianin chorzowskiej parafii Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny), późniejszy (od 2013 roku) metropolita wrocławski ks. dr Józef Kupny, pisząc w 1999 roku o zaangażowaniu w działalność dobroczynną proboszcza i budowniczego kościoła Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza, wspomnianego ks. Gębały, przypominał, że parafia starohajducka pełniła także rolę ośrodka promującego „niezależną” kulturę i sztukę, stając się, zwłaszcza w latach 1984–1986, częścią szerszej przestrzeni „Podziemnych Kursów Naukowych”. W kościele i w przyległych budynkach parafialnych odbywały się przynajmniej raz w miesiącu spotkania z przedstawicielami nauki i sztuki, którzy albo nie mogli wówczas działać w oficjalnym obiegu, albo świadomie się z niego się wycofali⁹. Dom Katechetyczny

⁶ Wypowiedź w posiadaniu autora.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ J. Kupny, *Společna funkcia starohajduckiej parafii w latach osiemdziesiątych*, w: *Nasz lokalny świat. Materiały z sesji naukowej 17 października 1998 r.*, red. J. Kurek. Chorzów Batory 1998, s. 76–77.

przy starohajduckim kościele, który oddano do użytku w 1983 roku, stanowił bezpieczny port dla najrozmaitszych niespokojnych duchów¹⁰. Najważniejsze były cotygodniowe, piątkowe spotkania organizowane w ramach działalności Ruchu Światło-Życie (czy też szerzej – duszpasterstwa młodzieży) gromadzące około 200 młodych ludzi. Regularnie wybrzmiewały tam piosenki „fantastycznego śpiewania”, stając się istotnym manifestem i przejawem nastrojów, postaw, a ostatecznie narzędziem poszukiwań oraz kształtowania tożsamości. Ksiądz Szymik pisał w 1998 roku: *Jest wiosna 1982 roku, ponura wiosna stanu wojennego. Właśnie rozpoczynam pracę jako wikariusz parafii Wniebowzięcia NMP w Chorzowie. Którejś niedzieli spotkałem w zakrystii Witka Wolnego. Jest starszym ministrantem. Studiuje na Politechnice Wrocławskiej. Rozmawiamy chwilę. Wystarczyło kilka minut i wiemy, że nastąpił przeskok iskry. Obaj błyskawicznie rozumiemy, że mamy wspólne zainteresowania, marzenia i plany¹¹. I w innym miejscu: *Trafiłem na znakomity grunt i dobre tradycje. W ciągu poprzedzającej moje przyście dekady działało w parafii wielu utalentowanych i pracowitych duszpasterzy. A na pytanie, dlaczego nazwał kiedyś spotkanie z Witkiem „przeskokiem iskry”, powiedział: *Przeskokiem iskry nazywam takie chwile w życiu, które są przyczyną jakiegoś wielkiego pożaru. Ja w swoim, duszpasterskim zwłaszcza, okresie życia nie spotkałem człowieka, który byłby do tego stopnia genialny (nie boję się użyć tego słowa), jeśli chodzi o przełożenie pomysłu ewangelizacyjnego na konkretny, o znalezienie właściwego języka, który trafia do młodego człowieka.***

To była rzecz nieprawdopodobna, swego rodzaju fenomen. Nigdy później nie spotkałem się, a bardzo się tym interesuję, z jaką próbą przebicia tego zjawiska. Owszem, pojawia się sporo dobrych bądź bardzo dobrych piosenek czy pieśni. Natomiast podobna propozycja z pogranicza ewangelizacji, sztuki, czegoś charzmatycznego, co porywa, co tworzy pewien fenomen społeczny – tego chyba jeszcze nikt po Witku nie zaproponował¹².

NA POCZĄTKU... BYŁ KONCERT

Katarzyna Kwapisz-Osadnik, jedna z uczestniczek tamtych wydarzeń, obecnie profesor uniwersyteckiej, w roku 2018 napisała: *Potrzebowałam wielu lat, żeby zrozumieć, że wiara to nie radosny koncert ani codzienna msza św. Że to coś więcej. Że muszę dużo z siebie dać. Że to moja współpraca z Bogiem. Ale na początku tej drogi był koncert. Nie wiem, jak wyglądałoby moje życie w maju 2018, gdybym nie uczestniczyła wtedy w tym koncercie, ale wiem, że maj 2018 roku właśnie dzięki tamtemu wydarzeniu jest nieschematyczny, zdumiewający i pełen nadziei¹³.*

Koncertów było wiele. Odbywały się nie tylko w Chorzowie, ale także w: Katowicach, Tarnowie, Wrocławiu, Krakowie. Piotr Rurański, jeden z członków tej „wędrównej grupy” (obecnie kontrabasista Filharmonii Śląskiej), pisał: *do dziś pamiętam powrót z koncertu we Wrocławiu, kiedy jechaliśmy wraz ze sprzętem pod planeką ciężarowego stara, a był bardzo mroźny i śnieżny styczeń. I było SUPER¹⁴.*

¹⁰ Jeszcze w latach 70. ks. Henryk Markwica zainicjował w parafii duszpasterstwo akademickie i wspólnotę Ruchu Światła-Życie. Później ks. Tadeusz Skrzyżczyk wspólnotę Odnowy w Duchu Świętym, a wspomniany ks. Jan Wiśniowski opiekował się ministrantami. Podobnych przykładów znaleźć można w parafii więcej.

¹¹ J. Szymik, *Jak dziś ma brzmieć fantastyczne śpiewanie*, „Gość Niedzielny” 1998, nr 145, s. 5. Por. *Osiemset róż w hajduckim kościele, czyli: cudowne lata osiemdziesiąte...*, w: *Sto lat kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny*, red. J. Kurek, Chorzów Batory 2002, s. 49.

¹² Rozmowa ks. Szymika z J. Gąsawską, „Gość Niedzielny” 1998 z 13 X.

¹³ Wypowiedź w posiadaniu autora.

¹⁴ Tamże. Dodajmy, że samochód wypożyczony został muzykom przez proboszcza Gębały, który, budując kościół, miał na terenie probostwa cały park maszyn, bez którego w tamtych latach pewnie niewiele by wskórał, bo wszystkiego mu władze odmawiały i wszystkiego brakowało, w dodatku nieustannie był inwigilowany przez Służbę Bezpieczeństwa.

Pierwsze koncerty miały miejsce w tymczasowej, nieistniejącej już kaplicy na tzw. Starym Osiedlu w Chorzowie Batorym, tam, gdzie budowano wówczas probostwo i dom katechetyczny dla nowej parafii. Miały funkcjonować przy powstającym od 1984 roku kościele Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza. Potem koncertowano także w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny oraz we wspomnianym domu katechetycznym. Popularność piosenek, siła ich „rażenia” zdumiewały, wywołując nawet dyskusję w środowiskach kościelnych i akademickich. Gdy po latach Jolanta Gąsawska pytała ks. Szymika, skąd się wziął pomysł takiej właśnie formy ewangelizacji, ten odpowiedział: *To była inicjatywa Witka, to był jego pomysł, że samba, że flamenco, że rock itd. Moja rola polegała na słowie i kontakcie z ludźmi, zajmowałem się zapleczem duszpasterskim. Czasy były wtedy trudne. To była połowa lat 80., czas stanu wojennego, czas beznadziei, wszędzie panowała wszechobecna zgrzebnosc, ohyda, szarość. Wszelkie propozycje, jakie kierowaliśmy do młodego człowieka, trafiały więc na szalenie podatny grunt, byliśmy najlepsi, ale nie było w tym czasie nikogo ani niczego podobnego. W sposób naturalny więc gromadziliśmy wokół siebie młodych ludzi. Naszym atutem była czystość intencji połączona z tym, że był to wysyp, jak to kiedyś nazwałem, charakterystycznych jednostek w jednym miejscu i jednym czasie¹⁵. Wolny odniósł się do tych słów w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” (9 lutego 2001 roku): *Szymik to rzadki przykład człowieka, który potrafi – jak mawiał Stachura – życie przemienić w poezję. Żartem bronił siebie i nas przed zwątpieniem. Nie wiem, dlaczego godził się na moje zwariowane pomysły i dodawał im swojego duchowo-poetyckiego błysku¹⁶.**

¹⁵ Rozmowa ks. Szymika z J. Gąsawką...

¹⁶ A. Klich, *Kraj wolnych księżniczek*, „Gazeta Wyborcza” 2001 z 9 II.

OSIEM

W 1982 roku twórcza współpraca duetu Wolny–Szymik stała się faktem. Do dwójki liderów rychło dołączyli inni autorzy: Barbara Wikalińska, Jarosław Engler, Stefania Binioszek, Liliana Wiśniewska, Andrzej Czupała. Nieocenionym wsparciem i dobrym duchem był dla całego zjawiska kolega rocznikowy ks. Szymika, ks. Antoni Klemens (późniejszy – od 1995 roku – proboszcz parafii św. Józefa w Chorzowie), którego imię zawarte jest w tytule piosenki *Lisek Antek* napisanej pod wpływem dramatycznych wydarzeń związanych z uprowadzeniem oraz zabójstwem ks. Jerzego Popiełuszki.

Ostatecznie tych zasadniczych chorzowskich koncertów było osiem. Pierwszy – „Kolędy w stylu blues” odbył się w grudniu 1982 roku we wspomnianej betonowej kaplicy Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza. Wolny przyniósł między innymi piosenki: *Kiedyś tam* (ulubione słowa Witka), *Kołysanka* (utwór powstały z oczarowania fenomenalnym *Shine On You Crazy Diamond* Pink Floyd), *Kamela Blues* („kamela” – to na Śląsku wielbłąd), *Kołysankę dla Tomka* (o nadgorliwym, ekscentrycznym i jak najbardziej rzeczywistym punkrockowcu). Cały materiał powstał w dwa tygodnie. Blues jako pierwszy śpiewany gatunek okazał się wyborem nieprzypadkowym. Wszak to właśnie blues przylgnął do Śląska jak bodaj żaden inny muzyczny styl. Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych muzycznych języków tego właśnie lokalnego świata. Po latach, w grudniu 2016 roku, w Chorzowie powstała Gruba Bluesa (jedna z ujmujących ilustracji w śpiewniku *Szukać warto* autorstwa Joanny Barnas to rysunek przedstawiający Wolnego muzykującego na tle wejście do siedziby Gruby Bluesa, po-

wstałej wszak ponad trzy dekady po koncercie „Kolędy w stylu blues”¹⁷.

W maju 1983 roku w tej samej kaplicy odbył się drugi koncert – „Majowe w stylu country” (i znów muzyka folk – ta, która opiewa wartości lokalnego świata!). Przyniósł kolejne piosenki autorstwa lub współautorstwa Wolnego, między innymi: *20 lat dopiero masz* (tyle miał Witek, pisząc pod wpływem stanu wojennego ów smutny tekst), *Żeglarz* (z lekko szantowym odcieniem), *Królowa Jasnej Góry* (jeden z pielgrzymkowych „przebojów” na całe następne dekady) czy *Gwiazdo zaranna* (utwór stanowiący swoisty traktat teologiczny oparty na „uroczystym” motywie, kojarzącym się z Ravelowskim bolem, obdarzony pięknym tekstem ks. Szymika zaczerpniętym z encykliki *Redemptores Mater* Jana Pawła II).

Potem przyszedł czas na „Mszę rockową” (październik 1983). Odbyła się w kościele Wniebowzięcia NMP. Mój szkolny kolega – a obecnie sąsiad z jednej ulicy – wspomniany już Piotr Rurański z przewieszoną przez ramię gitarą basową podniósł rękę, dając znak organiście Mirosławowi Olszowskiemu. Tak zaczął się koncert... I pomyśleć, że jeszcze niedawno Piotr nie pamiętał nawet, że wtedy grał (w pamięci miał jedynie „Kolędy w stylu Blues” i „Majowe w stylu country”).

Co do rockowej mszy, to niemało podobnych przedsięwzięć artystycznych świat już wówczas znał. Jednak w polskich warunkach na przykład msza beatowa Czerwono-Czarnych

Pan Przyjacielem moim skomponowana przez Katarzynę Gärtner, a wydana na płycie w 1968 roku była choć pięknym, to przecież oczywistym wyjątkiem¹⁸. Obyczajowa, duszpasterska codzienność PRL-owska raczej podobnych zjawisk wtedy nie doświadczała. „Msza” w hajduckim kościele wykonana została w roku 1983, a więc wtedy, gdy w polskiej muzyce rockowej działy się rzeczy przełomowe i przez władze – jak się miało okazać – ostatecznie niemożliwe do zatrzymania. Rock w samej swej istocie zrodził się z buntu i wolności, poszukiwania własnego języka przez pokolenie lat 60. XX wieku¹⁹. Na początku dziewiętej dekady w Polsce muzyka ta rozbrzmiewała wszędzie i na najrozmaitsze sposoby, a jarociński festiwal przeżywał najlepsze lata²⁰.

Chorzowskie koncerty wykonywali muzycy, którzy wtedy byli jeszcze na studiach, a nawet uczyli się w szkołach średnich. Wielu z nich po latach zostało znakomitymi artystami, jak na przykład skrzypek Piotr Buczek, jego brat perkusista Adam, późniejsza członkini zespołu wokalnego duńskiego radia Klaudia Kidoń, Krzysztof Stasiak czy przywołany już Piotr Rurański. Grali i śpiewali inni (nie zawsze zresztą zawodowi) muzycy, między innymi: Jarosław Kujawa, Janusz Szewczyk, Krzysztof Trembaczowski (późniejszy dyrektor Zespołu Szkół Technicznych nr 2 w Chorzowie).

W maju 1984 roku koncert poświęcono „Historii wiary Abrahama i naszej w stylu reggae”, czyli – a jakże by inaczej – znów na swój sposób folk (tym razem karaibski). Koncert

¹⁷ O Chorzowie jako „mieście bluesa” wspominałem w artykule *Dotknąć piosenki? Parę myśli o kilku ekspozycjach*, „Piosenka” 2017, nr 5, s. 436–443.

¹⁸ Korzenie mszy beatowej sięgają 1965 roku i występu zespołu Traپیści w Podkowie Leśnej. Pierwsze nagranie płytowe mszy rockowej zrealizował kilka miesięcy przed ukazaniem się płyty Czerwono-Czarnych zespół The Electric Prunes *Mass In F Minor* (1968). Wszystkie części zaśpiewane zostały po łacinie. Potem powstawały następne płyty, jak chociażby niemieckiego zespołu Os Mundi (1971) czy holenderskiego flecisty i pianisty Thijsa van Leera w projekcie *Pedal Point* (1981).

¹⁹ Pisałem o tym w książkach: *Rock i romantyzm. Notatki o muzyce i wyobraźni* (Sosnowiec 2011) i *Rock i tożsamość. Notatki o muzyce i wartościach* (Sosnowiec 2014).

²⁰ W tym właśnie 1983 roku zmieniono jego nazwę z Festiwalu Muzyki Młodej Generacji na Festiwal Muzyków Rockowych. Zgłosiło się ponad 300 zespołów, wystąpiło ponad 30. Publiczność festiwalu liczyła około 20 tys. widzów. Po raz pierwszy władze cenzurowały wszystkie teksty. Por. A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011; R. Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989*, Kraków 2013; J. Kurek: *Rock i tożsamość...*, s. 177–206.

ujawnił kolejny zestaw kilku pielgrzymkowych „przebojów” z niekoniernie najbardziej ulubioną przez Wolnego, ale nośną i słynną *Ruszaj, ruszaj...*, a także piosenki *Szukać warto* i *Wiem, Panie mój*. Przetłumaczono je zresztą na języki niemiecki, czeski i hiszpański. Występujący na koncertach regularnie Krzysztof Stasiak – muzyk, a potem także producent muzyczny i reżyser filmowy – tak wspominał tamtą aurę: *Ludziom kompletnie odpalało. Nigdy nie zapomnę koncertu, po którym tysiące osób wybiegło na ulice, utworzyło węża i przez godzinę skakało w rytm „Ruszaj, ruszaj”. I nie było ważne, że zatrzymywali ich milicjanci*²¹. Książd Szymik ujął to później tak: *Za oknem panował zgrzebny PRL, u nas komuna nie miała nic do powiedzenia. Na dyskoteki mało kto chodził w Chorzowie. Przecież i tak najlepsi grali u nas!*²². A Piotr Fojcik, uczestnik koncertów, a potem radny miasta Chorzów, odważnie i nie bez przesady, choć szczerze dodawał: *Przy naszych piosenkach muzyka TSA i Kombi była zramolała*²³.

Kolejny koncert z listopada 1984 roku osnuty został wokół słynnej książki Antoine’a de Saint-Exupéry’ego *Mały Książę*. Wydarzenie nazwano: „O Małym Książęciu, róży i miłości w stylu flamenco”. Odbył się zaledwie kilka dni po pogrzebie ks. Popiełuszki, któremu Wolny zadedykował przejmujący utwór *Song* z refrenem:

*Chciałbyś dla jakiejś róży oddać życie
Chciałbyś dla takiej róży oddać cały świat
Chciałbyś dla jakiejś róży oddać życie
Tak jak On, tak jak On*²⁴

W wypełnionym po brzegi kościele (przybyło około 3 tys. ludzi) pojawiło się tego wieczoru także osiemset róż. Kwiaty zakupiono za pieniądze pozyskane ze sprzedaży sprzętu fonicznego przez sparaliżowaną i niestety wkrótce zmarłą dziewczynę o symbolicznym w tym kontekście imieniu Ewa („Dająca Życie”!!!). Wystąpiła z żarliwością. To najprawdopodobniej właśnie wtedy osiągnięto koncertowe apogeum „fantastycznego śpiewania” w Chorzowie.

Piosenkę *Październik, czyli nr 15* na tamtym koncercie (tytuł stąd, że jako dziesięciolatek Witek zapisywał nutki, które wpadały mu do głowy, te konkretnie figurowały pod numerem 15) zaśpiewał Mirosław Szoltysek. W przerwie wyszedł do toalety, gdzie został silnie uderzony przez kogoś, kogo nawet nie zdążył zobaczyć, i usłyszał: „to jest twój ostatni koncert”. Parę dni potem dostał wezwanie do Wojewódzkiej Komendy Uzupelnień z siedzibą w Chorzowie. Tu dowiedział się, że czeka na niego jednostka nad morzem (pierwotnie miała to być brygada spadochronowa, ale od tej sugestywnym protestem się wybronił). Ostatecznie dostał powołanie do marynarki wojennej. W maju 1985 roku rozpoczął zasadniczą służbę wojskową w Ustce, potem do końca już przebywał w jednostce na Helu²⁵.

Tymczasem w Hajdukach maj oznaczał kolejny koncert, tym razem zatytułowany „Paweł, nadzieja i samba” – to naturalna kontynuacja rozważań sprzed roku o postawie Abrahama... Poprzednio nacisk położono na słowo „wiara”, teraz na „nadziei”, a więc wartości

²¹ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt.; R. Kasprzycki, dz. cyt.; J. Kurek: *Rock i tożsamość...*, s. 177–206.

²² A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt.; R. Kasprzycki, dz. cyt.; J. Kurek: *Rock i tożsamość...*, s. 177–206.

²³ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt.; R. Kasprzycki, dz. cyt.; J. Kurek: *Rock i tożsamość...*, s. 177–206. Fenomen hajduckich koncertów, których trwałym, literackim świadectwem oraz drukowanym owocem stał się wydany w 1988 roku śpiewnik *Fantastyczne śpiewanie...*, we właściwym horyzoncie można zobaczyć, mając na uwadze zarówno tradycje parafii (jej proboszczami byli wszak bl. ks. Józef Czempiel czy ks. dr Teodor Krząkała), jak i jej ówczesną współczesność ze świadomością tamtejszego społeczno-politycznego kontekstu, w jakim w miesiącach stanu wojennego i bezpośrednio po nim działali młodzi ludzie ze swoim duszpasterzem i za aprobatą proboszcza w robotniczej dzielnicy, która przed podziałem liczyła około 30 tys. wiernych, a potem (po powstaniu w 1984 roku parafii Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza) połowę tej liczby. Por. też: J. Kurek, *Wiem, dokąd idę. Książd pralat Franciszek Gębala (1932–2005)*, Chorzów 2006, s. 41 i n.

²⁴ Cytowane w tekście fragmenty piosenek W. Wolnego pochodzą ze śpiewnika *Szukać warto...*

²⁵ Cytowane w tekście fragmenty piosenek W. Wolnego pochodzą ze śpiewnika *Szukać warto...*

kluczowej dla młodego pokolenia w Polsce połowy lat 80. XX wieku. Wolny po latach w komentarzu do jednej z piosenek tamtego koncertu zatytułowanej *Ameryka* napisał: *To była niedziela, 13 grudnia 1981 r. – byłem studentem Politechniki Wrocławskiej. Tego poranka zobaczyłem nad głową krążące wojskowe helikoptery, na ulicach Wrocławia czołgi. I jakiś wewnętrzny bunt: co z moją młodością, moimi planami na przyszłość, z marzeniami o normalnym życiu! Ameryka to był symbol prostych „przyziemnych” wyborów, ucieczki przed tym wszystkim oraz próby odnalezienia głębszego sensu, ucieczki w „Amerykę” wartości, sensu życia*²⁶. Nie mógł przypuszczać, że słowa te napisze w... Ameryce, w której po latach zamieszkał i rzeczywiście poczuł się wolny, choć już nie tylko w tak ujętym kontekście. A dlaczego tytuł *Samba pocztowo-dżdżysta? No bo samba, no i jest tam o liście oraz deszczu* – tłumaczy autor w sposób typowy dla całego tego środowiska²⁷. Wtedy także zaśpiewano *Jedno dziś wiem* z muzyką Wolnego i słowami Olgi Jackowskiej. Witek tak to wyjaśnia: *Kiedyś zadzwoniłem do Kory, żeby jej złożyć życzenia urodzinowe. Byłem wielkim fanem jej i zespołu Maanam. Nawiązała się miła rozmowa, potem dostałem od niej list z tekstem, do którego napisałem muzykę, i miała to być piosenka trochę dla niej, dla jej głosu i stylu*²⁸.

Koncert z listopada 1985 roku „Rok 1985 – szkoła” dotyczył zniewolenia (nawiązanie do Orwellovskiego *Roku 1984*, a także przesłania albumu *The Wall* Pink Floyd) i był siódmym z kolei. W pierwszej edycji *Fantastycznego śpiewania* zapisano, że stanowił próbę syntezy tego, co już zaistniało w perspektywie budowania jedności, wspólnoty, tej na kon-

*certach, i tej na co dzień*²⁹. Piosenka *Joan* była hołdem dla głosu Joan Baez, a zwłaszcza jego brzmienia w na płycie z 1975 roku *Diamonds and Rust*³⁰. W finale koncertu wszyscy wspólnie z wykonawcami, trzymając w ręku zapalone świece, zaśpiewali *Pieśń jedności*.

W maju 1986 roku miało miejsce wydarzenie, które rozpoczęło się o bardzo wczesnej porze, bo o 3.45 rano – „Koncert na wschód słońca”. Być może w nim uczestniczyć, wielu musiało przejść niemało kilometrów na nogach (no, chyba że mieli rower albo przyjechali bądź przyszli poprzedniego wieczoru). Idea koncertu zasadzała się na wyjściu z ciemności ku światłu. Opuszczając dom katechetyczny, publiczność trafiała na wschód słońca. Stąd nieco mroczna wymowa takich utworów jak *Prawdy nie ma* albo *Czy to tak?*, ale i nadzieja piosenki *Przejście* i „ekologiczna medytacja” w finale (*Ptaszek*).

Pół roku później, w listopadzie 1986 roku, wybrzmiał jeszcze jeden wzruszający koncert: „Ballady o tęsknocie”. Książd Szymik od kilku miesięcy nie było już w parafii. Po latach pisał: *I to był nasz ostatni koncert. Właśnie wówczas śpiewaliśmy po raz pierwszy „Fantastyczne śpiewanie” (pierwotny tytuł „Kawa z Witkiem”), umiarkowaną sambę do muzyki Witka, z tekstem Liliany Marii Wiśniewskiej, i refrenem Witka, który szybko stał się czymś w rodzaju środowiskowego i pokoleniowego hymnu*.

Jest przecież fantastyczne śpiewanie.

Jest przecież taki czas, gdy bez bólu płynie krew.

Uśmiechnij się, to dla Ciebie ten nieba błysk.

I dalej idź, wytrzymaj, oczekuj.

²⁶ *Szukać warto...*, s. 263.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 264.

²⁹ *Fantastyczne śpiewanie...*, s. 51.

³⁰ W dzieciństwie i młodości Wolnego fascynowały kobiece głosy, oprócz Joan Baez między innymi Elli Fitzgerald, Roberta Flacka, Hanki Ordonówny czy Krystyny Prońko.

BYŁ RAZ DZIEŃ...

Nawet jeżeli z perspektywy czasu przywołane zjawisko może wydać się jednym z wielu, bo zarówno w Polsce, jak i na całym świecie muzyka chrześcijańska jest powszechnie grana w najrozmaitszy sposób, od heavy metalu, przez gospel, country, jazz, indie, a na hip-hopie czy disco polo kończąc, to jednak koncerty w Chorzowie Batorym były w ówczesnej Polsce zjawiskiem niemającym precedensu. To tu po raz pierwszy w kraju zagrano ewangeliczne reggae, takąż sambę, flamenco czy bluesa, nadając całości przedsięwzięcia spójną koncepcję i czyniąc z niej metodę twórczej aktywności łączącej formację duchową ze sztuką.

Słuchacze referatu wygłaszanego w Berkeley zadawali pytania, jak było możliwe wtedy w środkowej Europie co pół roku grać tak odmienne style. Autorzy odpowiadali, że to nie tyle reggae, ile muzyka „w stylu” reggae, inspirowana nim, tak też było z sambą czy flamenco, ale nie o sam styl muzyczny chodzi, raczej o wyjątkowość zjawiska i trwałość jego owoców w postaci piosenek. I może jeszcze jedno. Podczas tamtego wystąpienia na konferencji w Berkeley prof. Ruth Tsuria z Seton Hall University, South Orange w New Jersey, nie kryjąc wzruszenia, robiła zdjęcia wyświetlanym podczas referatu slajdom z anglojęzycznymi wersjami tekstów piosenek Wolnego. Zapytała później, jak wygląda to, o czym

była mowa, w polskiej rzeczywistości dzisiaj, w drugiej dekadzie XXI wieku. Odpowiedzieliśmy z konieczności krótko, ale to ważne pytanie i zdecydowanie zasługuje na uwagę, jednak dłuższa odpowiedź to już zupełnie inna historia³².

*

Piotr Rurański, mój sąsiad z ulicy, która znajduje się w bezpośredniej bliskości chorzowskiego kościoła Wniebowzięcia NMP, zapytany w 2018 roku, czy tamte wydarzenia były czymś szczególnym dla niego, innych ich uczestników czy ostatecznie Kościoła, stwierdził: *Nie wiem, nie potrafię na to odpowiedzieć. Każdy z nas chciałby pewnie, żeby choć cząstka tego, co robimy, stała się zacznem czegoś wielkiego. Myślę, że w mikroskali robiliśmy coś unikatowego, wspaniałego i pozytywnego. Jestem pewien, że wszyscy uczestnicy pamiętają klimat ciepła i dobra, który towarzyszył tamtym koncertom. Czy Kościół dzisiaj potrzebuje takich wydarzeń? TAK, ale myślę, że one bywają (właśnie nie „są”, tylko „bywają”). Czy chciałbym, aby dzisiaj mogło się to powtórzyć? Napisałem Ci wcześniej, że życzę moim dzieciom, aby mogły kiedyś przeżyć podobne wzruszenia... Spotkać tak pięknych ludzi. Chociaż z drugiej strony wiem, że przeżyją coś równie pięknego... a Bóg, ponad wszelką wątpliwość, pozwoli im spotkać na ich drodze kogoś, w kim będą mogły Go zobaczyć³².*

³² W 1987 roku Wolny wyjechał do Hiszpanii, gdzie znalazł się w zgromadzeniu Oratorium Św. Filipa Neri. Nadal tworzył, teraz już także w języku hiszpańskim. Po sekularyzacji i wyjeździe do USA w 2002 roku zaczął pisać także w języku angielskim. Z inicjatywy uczestników tamtych koncertów, którzy ze Śląska trafili do Niemiec, pojawiły się także tłumaczenia na język niemiecki. Do kraju Wolny powracał wielokrotnie i nadal w nim bywa, odwiedzając także rodzinne strony. W 1993 roku miał miejsce koncert w Teatrze Rozrywki. Inny, „Mity, drzewa i wspomnienia”, odbył się w styczniu 1997 roku w sali widowiskowej Miejskiego Domu Kultury „Batory”. Autor mówił: *Nie chciałbym, aby był to tylko wieczór wspomnień, przecież część osób w ogóle nie pamięta tamtych czasów. Dlatego postanowiliśmy nazwać koncert „Mity, drzewa i wspomnienia”. Mity – głównie skandynawskie, są głęboko humanistyczne, symboliczne, odsłaniające naszą wrażliwość, poetyckie. Drzewa – symbole, wielka ludzka przenośnia, i wspomnienia, jednak nie sposób przed nimi uciec”. Por. M. Chyliński, Podróż sentymentalna, „Dziennik Zachodni” 1997 z 19 I. Przy tej okazji ukazała się także notka G. Klatki, „Przebojowy” ksiądz, „Trybuna Śląska” 1997 z 1 I. Jak wspomniałem, podczas promocji śpiewnika *Szukać warto...* zagrał z kilkoma zaprzyjaźnionymi muzykami w Katowicach. W pierwszej połowie 2018 roku odbyły się trzy kolejne koncerty muzyki Wolnego. Planowane jest nagranie płyty CD... Powstają pierwsze omówienia całego zjawiska. Wiele zatem trwa...*

³² Wypowiedź w posiadaniu autora.

BIBLIOGRAFIA

- Chyliński M., *Podróż sentymentalna*, „Dziennik Zachodni” 1997 z 19 I.
Fantastyczne śpiewanie. Śpiewnik autorski Witolda Wolnego, red. A. Urbaś, Poznań 1988.
 Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
 Kasprzycki R., *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989*, Kraków 2013.
 Klatka G., „Przebojowy” ksiądz, „Trybuna Śląska” 1997 z 1 I.
 Klich A., *Kraj wolnych księżniczek*, „Gazeta Wyborcza” 2001 z 9 II.
 Kupny J., *Spoleczna funkcja starohajduckiej parafii w latach osiemdziesiątych*, w: *Nasz lokalny świat. Materiały z sesji naukowej 17 października 1998 r.*, red. J. Kurek, Chorzów Batory 1998.
 Kurek J., *Dotknąć piosenki? Parę myśli o kilku ekspozycjach*, „Piosenka” 2017, nr 5.
 Kurek J., *Rock i romantyzm. Notatki o muzyce i wyobraźni*, Sosnowiec 2011.
 Kurek J., *Rock i tożsamość. Notatki o muzyce i wartościach*, Sosnowiec 2014.
 Kupny J., *Wiem, dokąd idę. Ksiądz pralat Franciszek Gębala (1932–2005)*, Chorzów 2006.
 Kurek J., *Wstęp*, w: *Szukać warto. 101 piosenek Witka Wolnego*, Katowice 2017.
Osiemset róż w hajduckim kościele, czyli: cudowne lata osiemdziesiąte..., w: *Sto lat kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny*, red. J. Kurek, Chorzów Batory 2002.
 Rozmowa ks. Szymika z J. Gąsawską, „Gość Niedzielny” 1998 z 13 X.
 Szymik J., *Jak dziś ma brzmieć fantastyczne śpiewanie*, „Gość Niedzielny” 1998, nr 145.

POECI

ROZDZIAŁ 4

PIOSENKI

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Wolek
Gajda
Tercz
Gawłowska
Paczkowski
Dzik
Snażyk

Poeci piosenki” rozdział, w którym chcemy publikować teksty o walorach poetyckich. Zawsze jednak przenikające do wyobraźni słuchaczy za pomocą muzyki. Teksty piosenek i pieśni. W pięciu numerach naszego rocznika zamieściliśmy już wybór (mniejszy lub większy) twórczości trzydziestu sześciu autorów. Śledzimy szczególnie świat polskich bardów (poetów osobiście wykonujących autorskie dzieła), staramy się odkrywać nowe twarze, w staroświecki sposób wymagając od autorów także kompetencji muzycznej.

W ostatnich latach ubyło nam poetów piosenki, ubyło. Brakuje Jeremiego Przybory, nie ma Jonasza Kofty, odeszli Wojciech Młynarski i Jacek Kaczmarski. W masowych mediach ich miejsce zajmują anonimowe ludziki, ładnie wyglądające na „ściance”. Dlatego postanowiliśmy nie tylko śledzić nowości, ale i spojrzeć na mistrzów, którzy zostali.

W dwóch przypadkach udało się nie tylko dostać ich nowe, niepublikowane teksty, ale też poddać całą ich twórczość poważnej analizie. I tak Jana Wołka, dziś czołowego poetę polskiej piosenki – omówił w poważnym szkicu dr Krzysztof Gajda. A fascynującego i uporczywie niepodległego czymkolwiek sugestiom Marka Tercza – opisała dr Sylwia Gawłowska.

Młodzież poetycką reprezentuje tym razem jeden z najzdolniejszych (a z pewnością najwyższy) warszawianin Grzegorz Paczkowski. A także debiutujące w PIOSENCE panie Ida Dzik z Warszawy i Izabela Snażyk z Krakowa.

Zapowiadamy też z satysfakcją opublikowanie już w następnej PIOSENCE wyboru i omówienia tekstów innych mistrzów: Tomasza Szweda i Leszka Wójtowicza. Ciąg dalszy tej naszej antologii polskiej piosenki poetyckiej - nastąpi.

PIEŚNI JANA WOŁKA

śl. Jan Wołek

ZAPOMNIANA STACJA

★ ★ ★

Są jacyś święci niepojęci
I ludzie prości jak podłoga
I z tej podłogi – Boże drogi
Wyraźnie bliżej im do Boga

Oni są stacją zapomnianą
Gdzie się na torach suszy siano
Gdzie na peronie pasą konie
A w oczach płonie, taka ładna
Godność – ogromna i bezradna

Przez życie idą należycie
Więcej w nich chłodu, niżli żaru
Śpią szybko, żeby wstać o świcie
W radio o takich mówią naród

Oni są stacją...

Nikt się nie ślini, z łbów nie dymi
Wolni od gniewu i zazdrości
Więc ty ich Boże chroń przed tymi
Którzy nie mają wątpliwości

sl. Jan Wołek

SPIS INWENTARZA

★ ★ ★

Czasami tak już się przydarza
Patrzysz przed siebie, czytasz ścianę
Siedząc nad spisem inwentarza:
Stół – jeden
Człowiek – jeden
Przerąbane!

Smutne święta
Gówniane święta
Takich świąt się nie pamięta
Moja wina
Twoja wina
Takie święta się zapomina.

Odchodzą kartki z kalendarza
W nerwowym marszu na opuszkach
Siedzisz nad spisem inwentarza:
Sledź – jeden
Szlanka – jeden
Łza jak gruszka.

Smutne święta...

Ochlapus z nosem jak bakłażan
Lud na pasterkę wabią dzwony
Siedzisz nad spisem inwentarza:
Pet – jeden
Flaszka – jeden
Myśli wrony

Smutne święta...

No więc, czasami tak się zdarza
Życie nie mieści się w realu
Tu koniec spisu inwentarza:
Nóż – jeden
Człowiek – jeden
Nie miej żalu

sl. Jan Wołek

TATUŚ GRILLUJE

★ ★ ★

Napięcie, jak przed końcem świata
Ofiarny dym się wokół snuje
Brzuch-betoniarka: oto tata
Cisza!!! – tatuś grilluje

Karnawał mięcha, święto ognia
Więc kto zasłużył, ten świętuje
I kandzioł się rozpycha w spodniach
Cisza!!! – tatuś grilluje

I co, że globus krwią ocieka
Zawsze ktoś burzy, ktoś buduje
Dwa brzegi zawsze scala rzeka
Cisza!!! – tatuś grilluje

Winni – niewinni, są ofiary
Co stos się dla nich sam szykuje
Nie naszą sprawą cudze gary
Cisza!!! – tatuś grilluje

Do nozdrzy tłusty dym się łąsi
Niby coś wie się i coś czuje
Narody głodnych... to nie nasi
Cisza!!! – tatuś grilluje

Ty także synu – jeszcze chwila
A siła w tobie się wykluje
Staniesz na czele swego grilla
Cisza!!! – tatuś grilluje

Zmarszczki wgryzają się nam w czoła
Sumienie nam pod nogi pluje
Jest parę pytań – lecz dokoła
Cisza
(Tatuś grilluje)

sl. Jan Wołek

PIASKOWNICA

★ ★ ★

Twój dom i ulica
Twe dziecięce lata
Twoja piaskownica
Pierwsza mapa świata
Drzewa jeszcze rosną
Ale twarze obce
Co cię tu przyniosło
Niegdyśiejszy chłopcze
Chłopcze z chmurą w głowie
Uśmiechnięty cierpko
Chciałbyś mieć przy sobie
Grabki i wiaderko

Bo teraz wiesz dobrze, choć nie czujesz strachu
Że życia bieguny tylko piasek łączy
Oto piaskownica – zaczęło się w piachu
I jak by nie patrzeć, w piachu się zakończy

Wyrosłeś tak prędko
Ze spodni na szelkach
Historii ziarenko
Kolejna pętelka
Co trzyma we wnykach
W przemarszu pokoleń
Nad głową domyka
Czasu aureolę
Patrzysz stary-mały
We wspomnień lusterko
Znów by się przydały
Grabki i wiaderko

Bo teraz wiesz dobrze...

sł. Jan Wołek

OKRĄGŁA

★ ★ ★

Nie ściel łóżka Za chwilę znów pójdiesz spać Noc coraz dłuższa Już nie oplaca się wstać Nie ściel łóżka To samo wczoraj i dziś Czasu strużka Po której płynie ta myśl: „Nie ściel łóżka Za chwilę znów pójdiesz spać”	Starzy-mali Jeszcze walczy nasz okręcik Przeciw fali Świat się kręci Nie ściel łóżka ... Coś umiera W koło, jak w adapterze Wiemy teraz Że jeńców czas nie bierze A te gruzy To marzeń twych katedra Liczysz guzy Coś odegrasz. W dni ulewie Posiwała ci grzywa Nawet nie wiesz Czy „być” masz, czy masz „bywać” Prawda siłą Pytań nagłych zatrzyma cię w pędzie Wszystko było To co będzie!?
Wszystko już było Gubi się w miążkiej dali Spraw zawilość I wraca znów po spirali Znowu ginie To, co nam wykukałaś, kukułko W dali sinej I tak w kółko. I każda miłość Równy cieszy i boli Coś się śniło Znów pusty mój stolik	Nie ściel łóżka ...

sł. Jan Wołek

ODCHODZĘ, WRACAM

★ ★ ★

Odchodzę z hukiem – wracam drżącym szeptem
Przynoszę zwykle suchy wiecheć słów
Oboje mamy rację i receptę
Oboje wiemy – nie zadziała znów.
Z nadziei rosnę, że cię może wzruszy
To, czego unieść nie potrafię sam:
Ten szorstki kołtun mojej duszy
Ten szorstki kołtun mojej duszy
Dusza – wszystko, co mam

Ale nie pytaj, z jakich wracam światów
Gdy pogorzeliś w moim płaszczu swąd
Chichocze we mnie ciągle sine fatum
Pod skórą płonie nerwów krótki lont
Nie szukaj prawdy – nie patrz mi na ręce
To między nami to nie szwedzki stół
Zeżarłeś – nie podadzą więcej
Zeżarłeś – nie podadzą więcej
Więcej – tobyś się struł

Naucz mnie słyszeć i przyjaźnie milczeć
W świata porządku i harmonii gwiazd
Niech mi wypadną wreszcie zęby wilcze
I biała cisza niech ogarnie nas
Z nadziei rosnę, że cię może wzruszy
To, czego unieść nie potrafię sam:
Ten szorstki kołtun mojej duszy
Ten szorstki kołtun mojej duszy
Dusza – wszystko, co mam

Odchodzę z hukiem...

śl. Jan Wolek

NIEBIESKIE OCZY

★ ★ ★

Boże Ty mój, co jesteś w niebie
 Gdzie naszych westchnień rój się tłoczy
 Modlitwę wznoszę – dbaj o siebie
 A w szczególności dbaj o oczy.
 Byś wzrok miał ostry, jak ta szabla
 Bez łaskawości okularów
 W dal patrzył jak teleskop Hubble'a
 Pij sok z marchewki bez umiaru.

Boże mój! – komu, jak nie Tobie
 Boże mój! – komu, jak nie Tobie
 Winny być oczy oczkiem w głowie!?

Byś wzrok miał nienagannie zdrowy
 Wszelkiego strzeż się zapylenia
 Nie pij napojów wysokokowych
 Niewiadomego pochodzenia
 Nie czytaj nigdy przy latarce
 I tego, co zbyt drobnym drukiem
 Zasłaniaj oczy przy spawarce
 (Gdy spawasz elektrycznym łukiem)

Boże mój!....

Noś okulary przyciemniane
 Gdy zbyt słoneczne dni nastaną
 A gdybyś dostrzegł jakąś zmianę
 Przemij esencją herbacianą
 Bo organ kruchy to jak beza
 A ma Ci służyć wieczność, Panie
 Więc staraj się nie robić zeza
 Bo jak przestraszą – to zostanie.

Boże mój!...

Nie patrz na ognie i petardy
 Gdy świszczą Ci nad siwą głową
 Ani na dzieła awangardy
 (Bo to szkodliwe wyjątkowo!)
 Więc ja do Ciebie, któryś w niebie
 Gdzie naszych westchnień rój się tłoczy
 Modlitwę wznoszę – dbaj o siebie
 A w szczególności dbaj o oczy!

BO KIEDY PAN BÓG DOBRZE WIDZI
 CZŁOWIEK SIĘ WSTYDZI.

śl. Jan Wolek

MAŁY TESTAMENT

★ ★ ★

Już czas prostaty i wieńcówki
 Z imprez zostały nam pochówki
 Człek na pogrzebie pobiadoli
 Szczęśliwy, że nie w głównej roli
 Nie da się ukryć, żyłim dzielnie
 Gromiąc browary i gorzelnie
 Lecz nie dopilim, więc wypada
 Przykazać młodym – dopić gada!

My nie koślawi, nie ułomni
 Ale do sportów mało skłonni
 Więc nam do dzisiaj w piersiach furczy
 Niezaleczony mozół twórczy

Lecz wy nas jeszcze nie skreślajcie
 Piszcie się wiersze, nuty grajcie
 Póki topnieje śnieg na twarzy
 Wszystko się jeszcze może zdarzyć
 Bracie, kamracie, Zaratustro
 Nie Ty się marszczysz, tylko lustro!

Tym damom, które bliżej znamy
 Już raczej się nie polecamy
 Choć prawdę mówiąc w swoim gronie
 Co miało wisieć, wciąż nie tonie!

Czasami późne telefony
 Od jakiejś bardzo wczesnej żony
 Łagodność i spokoju siła
 Tkwi w nich, bo to jest żona „była”

A tu wśród nerwów i zamętu
 Rodzina żąda testamentu
 I dziwnej chwili człowiek dożył
 Dzieląc się z tymi, co ich mnożył

Lecz wy nas...

A kaski nie ma – gdybyś pytał
 Szałczyk ci ku nam nie zawitał
 Gdyż zdaniem naszej światłej żony
 Nie był proszony na salony
 W taktownej więc delikatności
 Zagadną o nieruchomości
 Trwaj, wierz i czuwaj – miej nadzieję
 Wszak każdy z nas znieruchomieje!

Lecz, gdy na dziecko padnie talent
 (Ów genetyczny ekwiwalent)
 Na nic dobrego niech nie liczy
 Tylko dyskretnie wypierniczy

Lecz wy nas...

st. Jan Wolek

MAŁE CICHE

★ ★ ★

Styczeń się pławi w słońcu lichym
Co ja tu robię w Małym Cichym
Pozornie nie ma w tym sprzeczności
Jest śnieg, są góry, kupa gości

Garbią się szczyty, płaczą sople
Księgowość smutku: liczę krople
Te z sopli i te bardziej słone
Bilans ujemny: jest skończone

Banalny i powszechny dramat
Tu byłem z nim, dziś jestem sama
Nagle stanęło wszystko w biegu
Chociaż spłynęło wiele śniegów

Dziś ani „ciche”, ani „małe”
Jest góra owładnięta szalem
Krajobraz, który ktoś paskudzi
Są tłumy, ale nie ma ludzi

Czasem ktoś zdziwi się w pośpiechu
Widząc dziewczynę w trwałym wieku
Co drepcze swoim własnym tropem
I jednym słonym jest roztopem

Więc mamy styczeń w słońcu lichym
I ja w tym styczniu w Małym Cichym
Pozornie nie ma w tym sprzeczności
Jest śnieg, są góry, kupa gości

st. Jan Wolek

KONSPIRA

★ ★ ★

Starszy Konspirant – daję tobie
Kompedium wiedzy mej sekretnej
Wkuj to na pamięć i noś w sobie
A kartkę połknij najdyskretniej

Oczy i uszy miej otwarte
Zachowuj wokół siebie ciszę
Mów to, co mowy nie jest w ciszy
I zawsze mniej, niż chcą usłyszeć
Chodź stroną cienia – strzeż się blasku
W półmroku sennym, w drugim planie
Jakbyś był ziarnkiem piasku w piasku
Lub jedną z kropli wody w kranie
Niszcz wszelkie ślady – także śmieci
Kontroluj wszystko, w lustrach, szybach
Gdy jesteś „za”, to bądź i „przeciw”
Ceń użyteczność słowa „chyba”
Zmieniaj marszrutę, knajpy, kina
Prace, adresy i nazwiska
Pamiętaj – wrogiem twym – rutyna
A sojusznikiem twym – walizka
Nie folguj w kwiatkach i prezentach
Nie pozwól wziąć się w posiadanie
A o matactwach i wykrętach
Nie mówi żadne przykazanie
Nie przyjmuj gości, nie chodź w gości
Jeśli, to w miejscu neutralnym
I wszelkie próby zażyłości
Niszcz na poziomie embrionalnym

A gdyby z ciebie wydusili
To słowo „kocham” – zakazane
Bez żalu rozgryź w jednej chwili
Ukryty w twojej plombie cyjanek

Starszy Konspirant...

st. Jan Wolek

JAŚMIN

★ ★ ★

Było po deszczu, a więc ślisko
Gdy przez wieś jadąc, koło Zgierza
Dama się starła z rowerzystą
Bo go rzuciła na jej zderzak

Nic się nie stało, zwanie głupie
A chłopak młody był i rudy
I wiozł jaśminu wielki bukiet
Niewiele mniejszy od psiej budy

Przeprosił ją uśmiechem bladym
Sprawca zdarzenia mimo woli
I ruszył dalej jednośladem
Do swej Violety czy Marioli

A zachód pławił się jak w winie
Łzy damy miały blask rubinów
Bo zazdrościła tej dziewczynie
Wiochy, miłości i jaśminu

Pozornie nic, a przecież bokiem
Do oczu wkradły się obrazy
Co pośpiech skrywał przed jej wzrokiem
Choć to widziała setki razy

Tę wieś, co puchła owej wiosny
I bzem pachniała, i czeremchą
Jakby Bóg dobry i radosny
Tutaj urządził sobie święto

Pozornie nic – zdarzenie głupie
A sprawcą był ten chłopak rudy
Co wiozł jaśminu wielki bukiet
Niewiele mniejszy od psiej budy

I zachód pławił się jak w winie
Łzy damy miały blask rubinów
Bo zazdrościła tej dziewczynie
Wioski, miłości i jaśminu

st. Jan Wolek

IZRAEL I PALESTYNA

★ ★ ★

Kim jest człowiek, który cichcem i pomału
Wrósł w mój pejzaż sumą dźwięków, rytuałów
Kim jest – pytam po kryjomu
Ten, co szwenda się po domu

Kim jest człowiek, co zaświadcza o istnieniu
Wielką ciszą, w której zastygł jak w kamieniu
Ten, co już mnie nie obchodzi
Kamień bowiem kamień rodzi

Mimowolnie, od niechcenia
Otluszczają się wspomnienia
I choć bledną
Wiemy jedno

My jak Izrael i Palestyna
Nikt nie pamięta już, czyja wina
Czas nam położył bielmo na oczy
Wojna się toczy

Kim jesteśmy, gdy pomiędzy nami pusto
Gdy żyjemy z sobą przez weneckie lustro
A jeżeli jakieś zdanie
Dialog to czy przesłuchanie

Kim ja jestem, gdy przestaję lubić siebie
Żółć i ocet, motek nerwów w ciągłym gniewie
Nie potrafię sobie sprostać
Ani odejść, ani zostać

Mimowolnie od niechcenia...

My jak Izrael i Palestyna... 2x

st. Jan Wołek

DZIEWCZYNA Z DOBREGO DOMU

★ ★ ★

Po matce zna przepisy, po ojcu zasady
 Śmieje się otwarcie, płacze po kryjomu
 Posiada zalety, dzielnie zwalcza wady
 Dziewczyna z dobrego domu
 Zna biegle języki (w żadnym nie przeklina)
 I wstydzi się słuchać, kto z kim i kto komu
 Zło puszcza w niepamięć, choć nie zapomina
 Dziewczyna z dobrego domu

Z jakiej galaktyki w tego świata sidła
 Spłynęła szeptem, ciszą pośród krzyku
 I garb swój taszczy z godnością jak skrzydła
 Anioł w kurniku

Młodych nie poucza, przodem puszcza starych
 Przed światem ją chroni muszla nieboskłonu
 Czasem wróci nocą, więc ślepną zegary
 Dziewczyna z dobrego domu
 Dekalog ma w genach – nie w konfesjonale
 Unika tłumu, szumu i ogromu
 Nie kuszą jej wcale egzotyczne dale
 Dziewczyna z dobrego domu

Z jakiej galaktyki...

Gdy kocha, tak kocha, że się wzrusza kamień
 Więc jeśli ją rzucisz, bój się z nieba gromu
 Bo pod nią się gałąź na pewno nie złamie
 Dziewczyna z dobrego domu
 Bez słowa odleci w niebieskie pustkowie
 I oto epilog ostatniego tomu
 Bo nigdy nie zdąży żadne pogotowie
 Do dziewczyn z dobrego domu

st. Jan Wołek

STO ŁÓŻEK

★ ★ ★

Bądź zdrow! – bywaj zdrowa!
 Wygasa umowa
 Sto łóżek
 Sto nocy, sto zbliżeń
 Nic ponad to wyżej
 Nic dłużej

Tu kończy się mapa
 Z poduszki jej zapach
 Odplywa
 Umowa – rzecz święta
 Lecz pamięć pamięta
 Tak bywa

Jak jej powiedzieć
 Że była tylko
 Ciepłą chwilą
 Kobietą – kometą
 I że „to” – to nie „to”
 To nie to
 Więc jak jej powiedzieć
 Że oto właśnie
 Umowa gaśnie
 Pokrywa się kurzem
 Nasz pakt na sto łóżek
 Sto łóżek

Jest rozum-notariusz
 Jest glejt, kwestionariusz
 Osłona

Więc w nas niby spokój
 A błędzi po oku
 Łza słona

Choć prawo to prawo
 Lecz widzisz z jaskrawą
 Jasnością
 Że choćby nie chciała
 To ilość się stała
 Jakością

Więc jak jej powiedzieć...

I piaskiem nam w oku
 Że coś bez powrotu
 Ucieka
 I trochę nas wiąże
 Coś, jakby załóżek
 Człowieka

Sto łóżek wybrzmiało
 A jednak nam mało
 I w głowę
 Myśl wrasta – spróbować
 Tak renegecować
 Umowę?

Bo jak jej powiedzieć...

JAN WOŁEK – POETA I TEKŚCIARZ

Jest Jan Wołek przykładem artysty słowa z doświadczeniem, które trudno przecenić. Jako pieśniarz zdobywał laury na studenckich festiwalach piosenki autorskiej (nie tylko SFP w Krakowie). Uczestnik i świadek niepowtarzalnego zjawiska kultury studenckiej w Polsce, która w latach 70. ubiegłego wieku stała się formą kultury alternatywnej, w wielu miejscach przecinając się także z drugim obiegiem. Próżno szukać artysty wśród politycznych aktywistów tego czasu. Wołek śpiewający poeta cichnie, przestaje występować. Ale rodzi się Wołek tekściarz – rzemieślnik słowa, piszący teksty na zamówienie, by inni artyści głosu mogli je wykonać z muzyką napisaną przez innego profesjonalistę. Co w Wołku tekściarzu pozostało z Wołka poety? Jakie są różnice? Jak pisał swe teksty Wołek pieśniarz amator, a jak tekściarz zawodowiec? Te i wiele innych pytań można zadawać dzięki takiej biograficznej świadomości. Czy na wszystkie uda się odpowiedzieć satysfakcjonująco – nie wiadomo.

NIŻ

Powody swojej decyzji o zaprzestaniu występów scenicznych tłumaczył artysta wielokrotnie. Pojawiają się w tych wyznaniach złe wspomnienia z podróży po Polsce z gitarą w dłoni, fatalne warunki organizacji koncertów, niewiara w możliwość rzeczywistego porozumienia z odbiorcą:

Rzadko kiedy wyjazdy mnie cieszą. To jest ta paskudna strona medalu. Owszem, czasem, kiedy jestem wypoczęty, wyspany, kiedy pogoda jest mi przyjazna albo kiedy nieznaną jest naprawdę tajemnicą. Jak mówię, to rzadkość. Zazwyczaj jestem senny, pada deszcz, a cel podróży zawsze ten sam: odegrać swoje, o ile się da, dobrze, wziąć pieniądze i zdążyć na powrotny pociąg. Powroty, mimo zmęczenia, są o wiele miłsze¹.

Opis jednego z koncertów wiele mówi o postrzeganiu takich relacji przez Wołka. Narrator opowieści *Cygaro dla potrzeb filmu*, którego bez ryzyka błędu powinniśmy utożsamiać z autorem, podróżuje ze swoim „menadżerem” do nieokreślonego z nazwy miasta fabrycznego w celu zagrania dwóch koncertów. Słowo „menadżer” zostało tu wzięte w cudzysłów na znak umowności tego terminu. Otoczka tych występów dalece odbiega od wyobrażeń na temat „spotkania ze sztuką i ciekawym człowiekiem”, jest za to silnie uwarunkowana peerelowskimi realiami. Aura koncertu przyćmiona kolejką do stoiska z banalnymi artykułami pokroju pasty do zębów i gazu do zapalniczek, w tle odbywająca się olimpiada wiedzy na trudny do określenia temat. To jedynie skrót wielostronicowego opisu, którego groteskowość potęgowana jest przez detaliczną rekonstrukcję szczegółów. Ostatecznie artysta przystąpił do wykonywania swoich piosenek. Jego odczucia oddaje następujący fragment:

Pan w najładniejszym garniturze zakomunikował, że teraz nastąpi przerwa, podczas której jury podsumuje wyniki, a mając na względzie jawność obrad, zrobi to na oczach wszystkich nie schodząc ze sceny, a na scenie witamy właśnie pana Jana Wołka. Jest więcej jak prawdopodobne, że w tej chwili na dole rzucono kolejną partię gazu do zapalniczek, bo duża grupa rażno ruszyła ku wyjściu, a nieco mniejsza usiadła bliżej sceny w jakimś niezrozumiałym dla mnie zamiarze. Sprawdziłem mikrofony, co i tak niczego nie nauczyło pana akustyka, i siadłem na arenie, i czulem się tak, jakbym miał zaraz zginąć. Było mi zimno, miałem sztywne palce, na sali było zupełnie jasno, nie miałem kontaktu z publicznością, za to miałem na plecach gadające jury i głębokie przekonanie, że to wszystko, co teraz będę robił, nie ma ani grama sensu i dobrze by to o kant dupy roztrzaskać. I w tym radosnym nastroju zacząłem „Piosenkę z okazji przeprowadzki”².

Przynajmy, nawet jeśli wrażenia bohatera zostały tu przerysowane, mamy do czynienia z modelowym przykładem wypalenia, zniechęcenia. Biorąc pod uwagę inne fragmenty książki, wedle dzisiejszych standardów mogliśmy z dużym prawdopodobieństwem zdiagnozować u bohatera kliniczny przykład depresji. To zresztą wyrazista jedność sztuki i życia Wołka z lat 70., ze sceny studenckiej. Jego teksty z tamtego czasu, wsparte akompaniamentem dwunastostrunowej gitary i charakterystyczną manierą wokalną, są też takie właśnie: posępne, depresyjne, pełne egzystencjalnego rozedrgania. Próżno tu jednak szukać pretensjonalności, fałszywych tonów egzaltacji. Piosenki te przekonują autentyzmem, ale przede wszystkim czysto literackimi wartościami. Nie dla wszystkich, nie dla większości nawet, ale dla pewnego grona słuchaczy do

dziś słuchanie tych utworów jest bez wątpienia przeżyciem estetycznym z rejestrów wysokoartystycznych.

Atmosferę sztuki proponowanej przez Wołka doskonale oddaje początek jednej z piosenek:

*Wszechwładna mgła, że ledwo Wisły zaskroniec się wije,
Że ledwo szum jakiś się płoży na moście.
A u mnie wiatr, u mnie chmury lecive
I tak jak zawsze u mnie – nie najprościej³.*

„Nie najprościej”, a więc inaczej niż po prostu dobrze lub źle. Bez łatwych odpowiedzi, za to z trudnymi pytaniami. W posępnej, ołowianej scenerii, pośród ludzi emocjonalnie ułomnych, martwych ptaków i uszkodzonych przedmiotów. Za to wszystko opisane tak, że nie wkłada się żaden banał, bez cienia grafomanii, w którą tak łatwo byłoby popaść. Taki jest realizm Wołka, który poznawali słuchacze jego koncertów, kaset, takie piosenki przetrwały dzięki wydanej kilka lat temu płycie *Trzeciorzęd*.

Pamiętajmy o tym, że rzecz rozgrywa się w latach 70. XX wieku. Gierkowska propaganda sukcesu pielęgnuje rozrywkę, a więc i piosenkę, jako towar „eksportu wewnętrznego”, by użyć określenia z epoki. Piosenka estradowa ma wspierać przekonanie o tym, że rzeczywistość jest radosna, kolorowa, a kraj wkracza w fazę rozkwitu⁴. Scena studencka kontestowała ten fałsz na różne sposoby. Także i ów programowy pesymizm szedł na przekór oczekiwaniom rządzących co do roli piosenki w społecznym projekcie „Polski rosnącej w siłę”. W 1976 roku Wołek opowiadał:

Uważam, że piosence nie wolno być tylko lekką zabawką i efemerydą. Jest ona dla mnie katego-

² Tamże, s. 52.

³ Wszystkie cytaty z piosenek Jana Wołka według wydania: J. Wołek, *267 z większej czołoci*, Poznań 2016.

⁴ Szerzej zob. S. Barańczak, *W kręgu estrady: piosenka i wolność*, w: tegoż, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 74–95.

¹ J. Wołek, *Cygaro dla potrzeb filmu*, Wrocław 1983, s. 50.

rią estetyczną i winna nosić piętno dzieła sztuki. Nie będzie nim nigdy, jeśli jest robiona tak, aby odbierano ją biernie, jak banalną melodyjkę, a nie czynnie z zaangażowaniem ze strony odbiorcy. Piosenka jest miłym odpoczynkiem, dodatkiem do wszystkiego, ale brak jej często zdolności zmuszania do refleksji – oczywiście nie jest to regułą, ale są powody, aby moja gorycz była uzasadniona. Piosenkarze studenci (a znam ich sporą gromadkę) są specjalistami od „siebie samych”. Tu nie ma kanonów. Nie ma nad nimi bicza estrady ani gonitwy za przebojem. Piszą od siebie i dla swoich. Piszą myśląc i myślenia wymagają od słuchaczy. A i słuchacze ci jacyś inni. Nie mówi się „ładne”, „przyjemne”, „mile” – mówi się „zgadzam się”, „tego nie rozumiem” – myśli się⁵.

O tym, jak oddziaływały piosenki Wołka na współczesnych, niech zaświadczy (spory, ale konieczny) fragment eseju starszego o trzy lata poety – Krzysztofa Marii Sieniawskiego:

Bohater liryczny wierszy Jana Wołka zwiedza krajobraz znany nam wszystkim aż do znudzenia. Te same jednostajne „znormalizowane” wnętrza mieszkań. Te same beznadziejne podwórza. Te same „powszednie” ulice. [...] Portret na ścianie jest czymś obiektywnym, niezależnym od postrzegania opowiadacza. Bolesna skarga ludzi, którzy w coś wierzyli „z urzędu”. Ludzi, którym następnie w to samo wierzyć zabroniono. Skarga ta zabrzmiała w wierszu Wołka silniej niż u krańcowo w momencie startu poetyckiego rozgorzconych koryfeuszów pokolenia „56”. Aczkolwiek nie historycznie. Przedmiotem sztuki jest tu nareszcie chora, słaba dusza „z wielkim żalem nad sobą” – przed czym ongiś przestrzegał Herbert. Bohater wierszy Wołka nie histeryzuje jak totalny nienawistnik Andrzej Bursa. Nie jest to, mówiąc słowami pewnego błyskotliwego krytyka – „drobno-pija-

czek czyli słowiański nihilista na etapie bożego kulawca”. Raczej Martin Eden. Nareszcie! Nie ma tu słów zbędnych. A jeżeli łza – to męska. Otarta ukradkiem, rękawem ubrudzonego przy pracy kombinezonu. Głównym tematem wierszy J. Wołka stają się nieoczekiwane wartości, zdawałoby się, kompletnie już skompromitowane i wyśmiane – Wiara, Nadzieja, Miłość. Na stole „między serem a chlebem” dzieją się rzeczy przedziwne, magiczne. Kartka z banalnym napisem „wróć wiosną” jest gwarancją nadejścia dni nowych. Wydostania się z labiryntu, gdzie panuje „chwil rozpasanych zwariowany korowód i radość kłamania jak dzwonki u czapek”, gdzie „smutny perszeron zwiesił łeb”. gdzie wyświechtanym, zawsze tym samym traktem sypie się anonimowy, zawsze ten sam ludek. Nie ma tu mowy o „martwej perspektywie”. Poeta rzucił wyzwanie losowi. Bez niepotrzebnych, podheroizowanych na fałszywy romantyzm gestów. Zwyczajnie. Idzie z tymi, którzy starają się żyć i myśleć na własny rachunek, którzy często mają dość spełniania wszystkich przykazań. Prawda, prawda i jeszcze raz prawda. Tylko ten, kto tłukł się po nocy osobowym pociągiem w niewygodnym przedziale II klasy, a następnie korzystał z usług podrzędnych miejskich hotelików, potrafi zrozumieć porwijący wiersz Wołka o owym ręczniku z napisem „Miejski Hotel”. O zapalce, która „uwięzła wpół drogi między łóżkiem a koszem”. Nie zdajecie sobie nawet w minimalnym stopniu sprawy, szanowni państwo, dlatego zapalka nie doleciała do celu – a mogło się na to złożyć, zapewniam was, wiele interesujących przyczyn. I tak jest tutaj zawsze – najważniejsze w przemilczeniu. Przy tym ani jednego zbędnego słowa. Programowo „wyciszone” teksty powodują prawdziwą eksplozję u czytelnika. Tak się pisze wiersze „Dla jednego wariata”, ze zdumiewającymi pytaniami w rodzaju: „Jak to jest z tym, panie Janku, czy nas dwóch jest, czy ja jeden?” kończy się puentą, która dosłow-

nie obezwładnia. Owo „może wpadnie pan na dłużej?” warte jest, w moim przekonaniu, wszystkich „najcichszych westchnień” poezji polskiej z „Czułością” Norwida i „Wiedzą” Leśmiana włącznie. A piękny wiersz „Dla Danki”, swoiste credo poety? Oto mamy „partyzantkę małą”, do złudzenia przypominającą zabawną kontestację „braci starszych”. Oto znajdujemy się na powrót w świecie zdrobnionym, skarłałym, ustabilizowanym, beznadziejnym. Mamy i to, co upadła najbardziej – „mały realizm”, ograniczający horyzont niby koło nakreślone święconą kredą, kiedy to człowiek zachowuje się niby uwięziony we flaszcze figlarny diablik. Ale – uwaga – teraz to już gra! Niebezpieczna, wallenrodyczna: „Niech przechodnie myślą, że tak nam się chciało, że nam nie potrzeba ani szczypty więcej...”. Niech myślą – ale do czasu. „Na razie”. Zarazem jest to piękny erotyk, przepojony egzaltowanym liryzmem, wypływającym z żalu „po minionym” i z przecucia jutra. Jutra, w którym „bajka o tym domu i o tych obrazach niemalowanych” stanie się rzeczywistością. Kiedy to perz zarośnie przejścia dla pieszych...⁶

Wołek dzięki swej twórczości, stylistyce wykonawczej, zbudował wizerunek poety przekłętego, którego sam stał się niewolnikiem. Nieodłącznym atrybutem takiej postaci nader często jest alkohol. Począwszy od pijanej gitary (To gitara się schlała, nie ja), czyli parafrazy Toma Waitsa (*The piano has been drinking, not me*), towarzyszymy bohaterowi tych tekstów w różnych ujęciach tematu:

W spóźnione noce brnęliśmy po os
Za flaszka, na strun powrózku
(Niż)

nieodłączne butelki szklane wymię
(Piosenka dla Aleksandry)

Czy pan kocha swoje miasto?
Bardzo często – mocą trunków
(Odek..cyny..acy..any..)

Znowu dzień, co wymknął się mojej uwadze
Na wargach po wódce pozostawił niesmak
(Piosenka do przyjaciół)

Przepijamy zdrowie domu
I serc piołun
Z łbem, jak śmietnik od toastów
(Tętno)

Nie dziwi więc, że jeden z „przebojów” Wołka, opis zniewolenia alkoholem, zbudowany jest wokół słów *Pozwól do domu iść, wódko*, co jest jedynie wstępem do pełnej smutku personifikacji:

Pozwól do domu iść, wódko
Pozwól się z żoną przywitać
Mówiłaś, że wpadniesz na krótko
Patrz, knajpę już chcą zamykać.

Siedzimy tu razem pół życia
A ty je na setki rozmieniasz
I więcej ze sobą do picia
Mamy, niż do powiedzenia.

Obrazu całości dopełnia przewrotny tytuł: *Piosenka na wskroś optymistyczna*... Obraz zmagania się z nałogiem, jak wspomina sam autor, miał silnie autobiograficzny charakter, a wynikało to z reguły artystycznego życia, które łatwo wypaczało podatne charaktery. Artysta, który zaczął karierę sceniczną bardzo młodo, bardzo wcześnie też dojrzał, by przerwać ten zakłęty krąg:

Zdarzyło mi się coś takiego, jak choroba. Wiele lat uprawiania nie tyle artystycznych tournée, co konwojów do Murmańska, szlajania się po

⁵Notował Marek Wiernik. Artykuł ukazał się w czasopiśmie „Jawa” z września 1976 roku, cyt. za: http://www.janwolek.com/jawa_1976.html [dostęp 5.07.2018].

⁶K.M. Sieniawski, *U progu bajki (rzecz o wierszach Jana Wołka)*, cyt. za: http://www.janwolek.com/u_progu_bajki_2.html [dostęp 5.07.2018].

hotelach, kończenia pijaństw o czwartej nad ranem, żeby godzinę później wsiąść w pociąg z Przemysła do Szczecina, gdzie były następne koncerty – to musiało w pewnym momencie dać o sobie znać. Trzeba było wyciąć sobie trochę podrobów, żeby przeżyć. I wtedy nagle skonstatawałem, że nie chcę już płacić tak wysokiej ceny za swoją wiarygodność – wiarygodność wobec adoratorów, którzy uważali, że skoro śpiewam „Pozwól do domu iść, wódko”, to muszę być alkoholikiem. Musiałem im za wszelką cenę udowodniać, że sam doświadczałem tego, o czym śpiewam. W pewnej chwili zadałem sobie pytanie – dlaczego mam ponosić aż takie konsekwencje, skoro sztuka jest pięknym oszustwem?

Outsider, niepokorny duch wypowiedział posłuszeństwo swoim wielbicielom i stopniowo ograniczał karierę sceniczną na rzecz innych dziedzin aktywności artystycznej. W latach 80. coraz bardziej pochłaniało go malarstwo, pisał scenariusze do spektakli, pracował dla telewizji, sporą część jego działalności zajęło także tekściarstwo – pisanie tekstów piosenek dla innych wykonawców.

PISZ PAN! PISZ!

Teksty pisane dla innych artystów, na zamówienie, stanowią dziś znacznie większą część dorobku Wołka w porównaniu ze skromnym dorobkiem *stricte* autorskim. Sam artysta wedle różnych szacunków podaje liczbę napisanych przez siebie tekstów od kilkuset do kilku tysięcy, w czym dorobek autorski zamyka się w kilkudziesięciu utworach.

Piosenki w wielu elementach konstruowane są wedle standardowych prawideł, wymuszanych przez tradycyjnie komponowaną muzykę. Są to formy sylabiczne, a zazwyczaj wręcz sylabotonicznie zrytmizowane, klauzule wersów

wieńczą rymy, występują powtarzalne refreny. Reguły te dotyczą także wczesnych piosenek. Warstwa brzmieniowa jest bardziej skomplikowana we wczesnych tekstach niż w późniejszych, co zrozumiałe. Piosenki autorskie, zbliżając się ku poezji, także w tym elemencie organizowały język wedle reguł poetyckich. Utwory pisane dla innych wykonawców podporządkowują się wymogom estrady. Choć oczywiście nie ma mowy o „pisanu samogłoskami”, więcej znajdziemy tam gier słownych i brzmieniowych niż banalnej eufoniczności. Jest w tych tekstach wyrazista linearność. Jedna spójna i wymagająca wyartykułowania myśl może być wiedzona przez kilka wersów. Najważniejsze i najgłębsze zmiany wobec stereotypowego modelu piosenki estradowej zachodzą w warstwie semantycznej. Podstawowa cecha to wielotematyczność, a także wielopoziomowość tekstu. Bywają takie z wyraźnym tematem przewodnim, ale piosenka zazwyczaj staje się opowieścią o szerszym wymiarze – jest charakterystyką postaci, sytuacji, zjawiska.

W tekstach wcześniejszych mówi zazwyczaj jeden konkretny bohater, którego możemy utożsamiać z autorem. W ten sposób szczególną rolę uzyskuje „ja” liryczne. Choć znamy kategorię podmiotu lirycznego, piosenki autorskie Wołka domagają się, by czytać, słuchać je jako wyznania samego autora. A ściślej domaga się tego sam autor. Niektóre teksty traktuje on bowiem tak osobiście, że wręcz odmawia prawa, by wykonywał je ktoś inny:

*I tylko niezmiennie śmiesz mnie, kiedy ktoś śpiewa piosenkę, którą napisałem dla mojej żony. Przecież to moja żona, nie jego*⁸.

Na takim tle twórczość tekściarska jawi się jednak jako pozbawiona takiej emocjonalnej więzi. Nawet jeśli tekst dotyka spraw poważnych,

jeśli pobrzmiewają w nim echa filozofii autora, jego sposób patrzenia na świat – co wcale nie jest rzadkością – to dystans związany z innym wykonawstwem i pozostałym częściami składowymi uwalnia silne związki twórcy tekstu z przekazem. Znacznie częściej też będziemy obserwować użycie liryki roli lub liryki maski, które silnie związane są z dramaturgicznym i komicznym charakterem tych utworów.

Piosenki Wołka to formy dramaturgiczne, sceniczne – nie tylko do śpiewania, ale do scenicznej prezentacji, wymagające interpretacji nie tylko piosenkarskiej, lecz może przede wszystkim aktorskiej. Sprzyja to budowie wyrazistego podmiotu mówiącego tekstu. Osoba, która opowiada o sobie, musi w miniaturze przekazać najważniejsze cechy (charakteru, osobowości), bo to one budują tożsamość postaci. Ważny jest sposób kreacji bohatera, na przykład przez tworzenie oryginalnego konceptu. Każda z tych piosenek staje się odrębną opowieścią, zbudowaną na jakimś wyjątkowym pomysle dramaturgicznym, osobowościowym. To bez wątpienia efekt związków Wołka ze sceną kabaretową i aktorską. Wielu wykonawców jego piosenek to śpiewający aktorzy. Ale jest w tym i indywidualny rys autora tekstów. Wołek nie pisze o abstrakcyjnych zjawiskach, jego teksty to najczęściej wypowiedzi postaci, stąd częste wykorzystanie monologu bądź (rzadziej) dialogu.

Mimo silnej indywidualizacji pojedynczych bohaterów można zrekonstruować na podstawie tych tekstów pewien obraz bohatera zbiorowego. Cechą wspólną tych postaci jest jakiś defekt/skaza/ułomność. Ludzie Wołka są „brzydki” – bywa, że fizycznie, lecz niemal bezwarunkowo wewnętrznie. Nie są to skazy uniemożliwiające sympatię i współodczuwanie. Przeciwnie, ludzki wymiar tych postaci wypływa z ich wielowymiarowości, a sposoby prezentacji rozszerzają repertuar „typów” w kierunku zbioru „charakterów”. Także tytuły piosenek są mocno zindywidualizowane, nie-

typowe, często „niepiosenkowe” (*Insekty, Sinogarlice, Brzydki, Samoprzylepne dziewczyny, Szpiegulaska, Betoniarzka, Wdowa karatowa, Jęzior, Siklawa Broniek, Kazik Archanioł, Szekspir się wałnął, Pierdolnięci dekadenci* i in.)

Wołek należy do pokolenia, któremu turpistyczne tendencje w literaturze (uwidocznione po 1956 roku, a ugruntowane w latach 60. XX wieku) nie są obce, a stają się jednym ze sposobów oglądu i opisu rzeczywistości. Turpizm należy zresztą rozumieć tu szerzej, jako skłonność ku antyestetyce w sztuce i kulturze, akceptację i ugruntowanie obecności brzydoty jako jednego z naturalnych (naturalistycznych) składników świata. Takiemu postrzeganiu towarzyszy język potoczny, a ściślej – umiejętność łączenia poziomów i cała gama emocji – od wulgarności po wzniosłość, czasem w bezpośredniej bliskości. O ile w literaturze jest to od dziesięcioleci jeden ze stałych elementów prezentacji świata przedstawionego, o tyle piosenka (w szczególności estradowa) zaczęła wykorzystywać takie sposoby komunikowania znacznie później.

KOMIZM

Nieźródnanym sprzymierzeńcem artysty pozostaje zawsze w takim wypadku komizm, często oparty na zabiegach językowych. Przyjrzymy się kilku przykładom.

Tekst piosenki *VIP* korzysta ze strategii liryki roli. Skrótowiec pochodzi od angielskiego wyrażenia, którego polski ekwiwalent mógłby brzmieć: „Bardzo Ważna Osoba”. Persona ukryta pod tym charakterystycznie brzmiącym wyrażeniem zostaje ośmieszona przez język, którego używa w monologu. Tytułowy – i jakże ważny w kontekście ego bohatera – skrótowiec zrymowany został z potocznym, ludowym i ostentacyjnie niepoważnym słowem „ślip”. Komicznej degradacji zostanie poddany „VIP” w przedostatniej zwrotce tekstu:

⁷J. Wołek, *Połączyć antypody, czyli prywatna wojna Jana Wołka* (rozmawiała M. Małkowska), „Życie” 1994 z 9 III, cyt. za http://www.janwolek.com/antypody_2.html [dostęp].

⁸*Jan Wołek – To moje*, notowała K. Banachowska, „Nowy Medyk”, cyt. za http://www.janwolek.com/to_moje_2.html [dostęp 5.07.2018].

*Powracam rano z dobroczynnej działalności
Na klatce bagaż mój w calutkiej rozciągłości
Chcę wytłumaczyć, tak jak każe to obyczaj
A ta przez judasz mówi do mnie: VI Pierniczaj!!!*

O tym, że wyrażenie VIP to barbaryzm, przypomina gra wyrażeniami obcojęzycznymi w ostatniej zwrotce, zwieńczonej rymem egzotycznym, w którym fraza piosenkowa wymusza transakcentację *Oblige noblesse – pucować Mercedes!* Uwagę zwraca też złamanie reguł polskiej odmiany marki samochodu, która choć pierwotnie pochodzi od imienia żeńskiego, stała się określeniem odmiennym według męskiej deklinacji.

W piosence *Autostrada* koncept wywiedziony jest z prostej operacji brzmieniowej, która pociąga za sobą żartobliwe konsekwencje semantyczne. „Przemieszczać się od punktu A do punktu B” to zdomowione w języku określenie pokonywania jakiegś przestrzeni. Zamiana głoski „B” na głoskę „G” zmienia radykalnie znaczenie wyrażenia. Pierwsza strofa brzmi:

*Od punktu „A” do punktu „G”
Przemieszczasz się w sekundy dwie
A ja ci służę dobrą radą:
Nie myl kobiety z autostradą
Bo będzie źle!*

„Punkt G” to dobrze już zdomowione w języku określenie najważniejszej strefy erogennej kobiety. Kontaminacja przywołanych tutaj określeń pozwala wprowadzić pojęcie „autostrady”, która z kolei stanowi synonim szybkości, pośpiechu, rodząc dalsze konsekwencje znaczeniowe w całym utworze.

W piosence *Niech się w nas goi* występuje refren wyrażający – zdawałoby się – dość poważne w sferze ambicji przesłanie:

*Drodzy rodacy
Szanowni bliźni
Niech się w nas goi
Niech się zablizni.*

Słowa „rodacy”, „bliźni” wprowadzają poczucie podniosłości, wsparte jeszcze równie poważnymi zwrotami „drodzy”, „szanowni”. Odwołanie do „gojenia”, „zabliznienia” to nawiązanie do obszernej tradycji literatury i mitologii narodu polskiego, w której dramaty historyczne symbolizowane są przez trudno gojące rany, a rozdrapywanie tychże pozwala pamiętać o cierpieniu. Proste wezwanie ma stanowić przeciwwagę dla bagażu światopoglądowego, który musiałby towarzyszyć tak doniosłej tematyce. W piosence przywołane są zjawiska i narody tak często wywołujące w Polsce spory dotyczące wzajemnych relacji. Wicowe zawołania, rozsiane po tekście utworu:

[...]
*Rozlicz komucha
Styropianusza z nim!*
[...]
*Czas spytać Żyda
Jak to z tą bidą jest?!*
[...]
*Znów buta pruska
Spycha nas w dół*
[...]
*A potem Ruska
I karty wio – na stół!*

zostają odarte z negatywnych emocji poprzez umniejszenie, osadzenie ich w ironicznym kontekście. Jednym z kontekstów jest ten językowy, ze sfery poetyki, który wykorzystuje krótkie wersy oraz świadomie ograniczony repertuar rymów oksytonicznych na rzecz komunikatywności z odbiorcą, w satyrycznym zespoleniu, za sprawą wyrazistego, scenicznego komizmu. Całość zostaje wsparta sprawnym i sprawdzonym w konwencji rymowaniem. Jedną z końcowych strof kończy się jeszcze

jednym nawiązaniem intertekstualnym, przy jednocześnie sytuacyjno-lingwistycznym konceptie:

*I na sztorc kosa
Calus od pań
Konie u sań
Na Eskimos!*
Bo to jest zimny drań!

Ciąg „pań-sań-drań” jest dość przewidywalny, jednak już przywołanie postaci Eskimosa musi wywołać efekt komiczny w kontekście powyższych odniesień. Eskimos to, oczywiście, komiczna przeciwwaga dla „trudnych” w polskich realiach tematów. Zrównanie Eskimosa z Żydem, Niemcem, Rosjaninem momentalnie unieważnia problemy wyeksploatowane we wcześniejszych zwrotkach przez nakłucie balonu, który unosił tamte emocje. Choć i on był nieszczelny, zważywszy na specyfikę frazy, rymowania i komicznych skojarzeń. Wyrażenia: *Eskimos – zimno – zimny drań* to ścieżka lingwistyczno-kulturowych skojarzeń, które pozwalają na kontakt z odbiorcą na nieco wyższym niż powierzchowny poziomie. Do lingwistyczno-komicznego zbioru dorzucmy jeszcze finał ostatniej strofy, którego nie byłoby bez „zaumnego języka”, futurystów, słów na wolności, ale i Skamandra, kabaretu, czyli tego niezwyklego przenikania humoru, poezji języka i czysto ludycznej przyjemności czerpanej z prostych skojarzeń:

*Gdy z płam wyprana
Historia już
Gdy opadł kurz
W mordę Stefana!
Bo on jest wszarż!! (i wzdłuż)*

Ma to znaczenie o tyle, że autor w trakcie pracy nad tekstem kieruje swój tekst do publiczności, która jest zdolna „czytać” sensy zawarte w słowach, w naddanych znaczeniach

słów. Wpisanie w projektowany odbiór takiej interpretacji nie często występuje w muzyczno-słownych relacjach.

SMUTNE ŚWIĘTA

Ciekawą propozycją, w której splatają się walory artystyczne i światopoglądowe, jest zbiór tekstów *Rodzimy się, gdy pada śnieg*. Osnute wokół tematyki bożonarodzeniowej, wiodą ku egzystencjalnym refleksjom. Grudniowe święta mają wyjątkowe miejsce w polskiej tradycji społecznej (nie tylko religijnej), nie dziwi więc, że i w dorobku tak płodnego i wszechstronnego autora znalazło się kilka takich tekstów (niektóre z nich miały się złożyć na odrębny program, choć ostatecznie do tego nie doszło). Teksty refleksyjne, odwołujące się do nastrojowości świąt, nie są łatwą apoteozą świata, na który przyszedł Zbawiciel. Poprzez wyobrażenie wzorca – tradycyjnej kolędy ludowej bądź pastorałki, pieśni/piosenki religijnej – łatwo możemy dostrzec różnice, które określają indywidualny styl autora. Przyjrzyjmy się, jak wygląda rzeczywistość bohaterów Wołkowych kolęd.

Uwagę zwracają już tytuły, które zdradzają obraz świata inny niż banalnie sielsko-świąteczny. Mają one charakter świadomie polemiczny wobec utrwalonego przez tradycję wzorca: *Kołysanka-chłodnik, Kolęda uparta, Kmieca kolęda (kolęda staropolska), Cień Boga (kolęda na powitanie wieku), Kolęda z siekierką w dłoni, Kolęda – gorzki torcik, Gdy Boga ci brak, Zapomniana stacja*. Wszystkie te tytuły w jakiś sposób deprecjonują świąteczną – czy szerzej: religijną – podniosłość. Kiedy pojawia się pozornie neutralny tytuł: *Spis inwentarza*, skrywa on obecny w treści piosenki opis samotnie spędzanych świąt z wielce wymownym refrenem:

*Smutne święta
Gówniane święta
Takich świąt się nie pamięta*

Moja wina
Twoja wina
Takie święta się zapomina.

Warto wspomnieć, że i tu, w tej świątecznej scenerii, występuje charakterystyczna postać Wołkowego człowieka ułomnego, brzydkiego:

Ochlapus z nosem jak bakłażan
Lud na pasterkę wabią dzwony
Siedzisz nad spisem inwentarza:

Pet – jeden
Flaszka – jeden
Myśli wrony

Zauważalne są tu także wpływy lingwistyczne, operowanie językowymi środkami poprzez przekształcanie utartych związków frazeologicznych:

Chwała na wysokości
Na ziemi niepokój
My w bólu i złości
Solą w Twoim oku

Także i Bóg w takim świecie nie może być starotestamentowym wszechmocnym i wszechwiedzącym władcą wszechświata. Z Bogiem Wołka się dyskutuje, on sam zaś zdradza niedoskonałości całkiem człowiecze, szczególnie w sferze wiary:

Boże, Ojczy nasz
Który jesteś w niebie
Ty uwierz w nas
Tak, jak my w Ciebie.

„Kolęda” potrafi być wyrzutem wobec społeczeństwa, powierzchownie celebrującego święta. W krótkiej, aforystycznej formie (*Kolęda uparta*) artysta zawiera wątpliwość dotyczącą nierównowagi między codziennością a chwilową odświętnością:

Było święto, było ciasto
Między pierwszą a dwunastą
Aż Bóg pytał, czy się godzi
Rodzić dla tych paru godzin.

Bóg został upersonifikowany, wyrażając *stricte* ludzką wątpliwość, będącą jednocześnie gorzką diagnozą świątecznej tradycji. W dalszych partiach tekstu nie brakuje i bardziej dosadnych wyrażeń (*kołnierzyk od koszuli – Niewzruszony boskim cudem – Porósł zwykłym, ludzkim brudem; Prostack z chamem i cep z cepem / [...]* Trzymać swoją chamską normę).

Całkiem dosłownie Bóg został „sprowadzony na ziemię” w piosence *Kolęda – gorzki torcik*, gdzie po wstępnej prezentacji scenerii (*Bloków tysiące...*) i apostrofie do Boga pojawia się scena z komentarzem:

Sam popatrz, ile tu Ciebie
Na pewno więcej niż w niebie
Co piętro, co klatka
Jest Józef i Matka
I osioł kopytem grzebie.

Ta metafora zostanie rozwinięta w dalszych partiach tekstu, gdzie pojawia się zwrot: *Tu każde mieszkanko stajenką*. Jest i w takim monologu miejsce na komizm, przywracający właściwe proporcje w relacji człowieka z Bogiem:

Więc tu, gdzie skromniutkie Twe leże
My Boże witamy Cię szczerze
A ciepłe powietrze
Co w pięty Cię lechce
To nasze cichutkie pacierze.

Jak więc widzimy, kolędy Wołka są raczej kolędami à rebours, pieśniami stawiającymi boskość pod znakiem zapytania, poszukującymi porozumienia z Bogiem w nieco niższych rejestrach komunikacji niż język tradycyjnie rozumianej religijności.

PIASKOWNICA

Wyrazem identyfikacji Wołka-poety i Wołka-tekściarza może być cykl tekstów *Piaskownica*, zebranych jako materiał na recital i płytę Piotra Machalicy z 2015 roku. Jan Wołek opatrzył ją znaczącym (i dowcipnym) wstępem, którego fragmenty pozwolą zrozumieć charakter współpracy między artystami, jednocześnie odnosząc się do autorsko-wykonawczych relacji:

Młodzi nie mogą pamiętać, a starzy mogą nie pamiętać, że było kiedyś coś takiego, co się nazywało „poeta śpiewający”. Wiem, bo sam nim byłem. Mawiano złośliwie, że muszą śpiewać, bo nie potrafią pisać. Chyba się nauczyłem, bo już nie śpiewam. Piotrek Machalica jest aktorem, który śpiewa, ale to nie musi znaczyć, że nie umie pisać. O śpiewających aktorach mawia się: „grają, że śpiewają”. Gdyby śpiewający poeta był zarazem aktorem, mawiałoby się, że gra, że śpiewa, bo nie potrafi pisać. Sprawy się komplikują. Szczęśliwie dla publiczności nie ma znaczenia, czy się gra, że się śpiewa, czy się śpiewa. Dla publiczności ważne jest, żeby się to robiło dobrze. Czyli wiarygodnie. Do tego prócz talentu i wrażliwości przydaje się inteligencja. Piotrek szczęśliwie ma jedno i drugie i trzecie w ilości, że starczy na czarną godzinę. Obaj szczęśliwie mamy siebie. [...] Ja jestem Jego tubą, a On moją. [...] Bywam impulsywny. Czasem muszę swoim nerwom rzucić jakiś ochlap. Czasem chciałbym się o coś do Piotrka przyczepić, albo żeby On do mnie. Nie wychodzi. Nie to, że jesteśmy tacy idealni. Raczej „dopasowani”. Prawie rówieśnicy. Poobijani. Doświadczeni. Ciągle na granicy ryzyka. Dopielniamy się⁹.

Cała płyta ułożona została w spójny program, gdzie najważniejszym spoiwem staje się postać głównego bohatera (podmiotu lirycznego).

Bohater *Piaskownicy* to refleksyjnie nastawiony mężczyzna po przejściach, z przeszłością, mający świadomość przekroczenia pewnej bariery wiekowej, po której pewne złudzenia pozostają już tylko złudzeniami. W piosence *Soliter* usłyszymy:

*A ja już nie mam nadziei
Że dwa i dwa mi się sklei
A mowa mówiona-pisana
To dla mnie otwarta rana
I nawet mnie gównu obchodzi
Data mych własnych urodzin
Myślę i tyję
Czasem dam w szyję
I to jest dowód, że żyję.*

Ważną cechą sporej części twórczości Wołka jest sentencjonalność. To świadectwo intelektualnego wymiaru przekazu, dążenia do budowy sensów naddanych, wykraczających poza czysto rozrywkowy charakter. Nader często towarzyszy takiej wymowie ironia, która chroni przed protekcjonalnością i patosem. Tytułowa *Piaskownica* pozwala ująć kwestię przemijania w taki koncept:

*Wyrosłeś tak prędko
Ze spodni na szelkach
Historii ziarenko
Kolejna pętka
Co trzyma we wnykach
W przemarszu pokoleń
Nad głową domyka
Czasu aureolę
Patrzysz stary-mały
We wspomnień lusterko
Znów by się przydały
Grabki i wiaderko.
Bo teraz wiesz dobrze, choć nie czujesz strachu
Że życia bieguny tylko piasek łączy
Oto piaskownica – zaczęło się w piachu
I jak by nie patrzeć, w piachu się zakończy.*

⁹ J. Wołek, tekst we wkładce do płyty: P. Machalica, *Piaskownica*, Mystic 2015.

W utworze *Konspira – monolog „Starszego Konspiranta”* – już w samym dopowiedzeniu kryje się wyraźne autookreślenie wieku. Koncept polega na skonstruowaniu licznych przykazań czerpiących aluzyjne znaczenia z zachowań konspiracyjnych, przełożonych na codzienne życie (na przykład *Niszcz wszelkie ślady – także śmieci / Kontroluj wszystko, w lustrach, szybach*). W tym żartobliwym przekazie znajdują się i takie wersy, które – także w warstwie brzmieniowej – urzekają poetyckością:

*Chodź stroną cienia – strzeż się blasku
W półmroku sennym, w drugim planie
Jakbyś był ziarnkiem piasku w piasku
Lub jedną z kropli wody w kranie*

Jest w takiej konstrukcji anachroniczna staranność formy, precyzja wyrażania, ulotna subtelność, płynąca zarówno z harmonii rytmicznej, szczególnego obrazowania, jak i wyjątkowego doboru głosek, które wymagają od wykonawcy nienagannej dykcji.

Jak więc widzimy, Wołek – tekściarz napisał dla Machalicy – aktora teksty piosenek, jednak trudno tu mówić o czysto merkantylnym charakterze tej współpracy. Nawet gdyby nie identyfikować naiwnie z tymi tekstami bezpośrednio Wołka czy Machalicy, mając świadomość złożoności relacji komunikacyjnych, to taka konstrukcja podmiotu mówiącego wyraźnie kieruje nas ku autentyzmowi emocjonalnemu, prawdopodobieństwu przeżyć, które każą widzieć w podmiocie mówiącym artystyczne *alter ego* wykonawcy oraz autora tekstów.

POETA I TEKŚCIARZ

Podczas czytania piosenek Wołka można próbować zgłębić osobowość autorską, tropić cechy personalne poety w tekstach pisanych dla innych wykonawców. Taki rys niewątpliwie istnieje, jak silna nić łącząca wszystkie te utwory. Można też na pierwszy plan wysunąć

warsztat pisarski, cechy językowe i gatunkowe pozwalające kreować rzeczywistość przy pomocy słów zespolonych z dźwiękami. Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z tekstami, których główną, pierwszorzędną funkcją jest współistnienie z muzyką – nie wyobrażoną, tylko całkiem realnie istniejącą, zagraną i zaśpiewaną. Tak poznają te teksty odbiorcy, tak mają one trafiać do słuchaczy. Takie założenie wpływa na tekst, wymusza metrum, premiuje regularność rytmu i obecność rymu – a więc elementy literackości spychane w poezji XX wieku na margines. Inne ograniczenia tekstu to chociażby preferowanie przez gatunek piosenki estradowej głosek ułatwiających śpiewanie, krótkich wersów, refrenowości. Obowiązkowy bagaż takich ograniczeń, narzucony na barki każdego świadomego swej profesji autora tekstów, stanowi punkt wyjścia do wyznaczenia własnej ścieżki artystycznej, sposobów omijania bądź respektowania nakazów branży lub utartych konwencji. Teksty satyryczne oraz mieszczące się w orbicie piosenki aktorskiej pozwalają na nieco inne zabiegi, stawiając z kolei odmienne wymogi – teatralizacji, scenicznego komizmu, charakteryzacji wykreowanej postaci do określonego wykonawcy.

Jest w tych tekstach zauważalna staranność literacka nakazująca linearność przekazu, przemyślaną konstrukcję postaci, a przede wszystkim oryginalność konceptu. (Także dzięki temu każda z tych piosenek ma swój odrębny, indywidualny rys, uniemożliwiający wpełchnięcie do konkretnej szufladki z jedynie słuszną etykietą). Jest tu jednak i powiew nowoczesności, świadectwo przemian w obrębie gatunku (mając cały czas na względzie jako kontekst wzorcowy model piosenki estradowej). Bardzo silny jest w tej twórczości ślad lingwistycznych nurtów w polskiej poezji XX wieku z – najbliższą Wołkowi pokoleniowo – nową falą na czele. Choć młodszy od poetów Pokolenia '68, musiał chłonąć trendy, które wtargnęły do języka literatury za sprawą

młodej poezji lat 70. Czytając te teksty, co rusz możemy odnieść wrażenie, że konstrukcja świata opiera się przede wszystkim na języku, że to z jego przygód mogą wynikać następstwa dla tekstowej rzeczywistości. Jest w tych piosenkach także świadectwo turpistycznej rewolty, która dokonała się w polskiej literaturze po 1956 roku, pozostawiając trwały ślad w całej literaturze późniejszych dekad. Mowa tu nie tyle o umiłowaniu brzydoty, co traktowaniu ułomności, defektu, skazy, ale także pospolitego konkrety, jako naturalnych składników świata, dzięki którym postacie, zdarzenia, sytuacje nabierają cech indywidualnych, autentycznych, rzeczywistych. Poszczególne teksty co rusz odkrywają rozmaite oblicza tej brzydoty, przenikającej się z pięknem w zmaganiach satyrycznego uśmiechu z egzystencjalną refleksją.

Takie indywidualistyczne rysy autorskiego charakteru tekściarstwa możliwe są w piosence za sprawą wielu czynników kształtujących kulturę i piosenkę ostatnich dekad. Wołek czerpie z najoczywistszych tradycji piosenki estradowej, artystycznej, aktorskiej, kabaretowej – ze źródeł francuskich, rosyjskich – bo ta tradycja obowiązywała w czasach młodości i dojrzewania autora. Jest także bogatsze doświadczenie kontrkulturowe związane z ekspansją antyesetyki (nie tylko w piosence, bo i w teatrze, literaturze, filmie), co pozwala na znacznie szerszy wymiar eksperymentowania, nawet na terytorium piosenki estradowej. Najważniejsza zaś jest sama postać Jana Wołka, jego multitalent, wyobraźnia, szeroko rozumiana artystyczna osobowość, autorska przeszłość i wyjątkowość jednej z najwybitniejszych dziś postaci polskiej piosenki.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., *W kręgu estrady: piosenka i wolność*, w: tegoż, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983.
 Wołek J., *267 z większej całości*, Poznań 2016.
 Wołek J., *Cygaro dla potrzeb filmu*, Wrocław 1983.
 Wołek J., *Połączyć antypody, czyli prywatna wojna Jana Wołka* (rozmawiała M. Małkowska), „Życie” 1994 z 9 III.
 Wołek J., tekst we wkładce do płyty: P. Machalica, *Piaskownica*, Mystic 2015.
http://www.janwolek.com/antypody_2.html [dostęp 5.07.2018].
http://www.janwolek.com/jawa_1976.html [dostęp 5.07.2018].
http://www.janwolek.com/to_moje_2.html [dostęp 5.07.2018].
http://www.janwolek.com/u_progu_bajki_2.html [dostęp 5.07.2018].



Marek Tercz, fot. Jan Poprawa

PIEŚNI MARKA TERCZA

śł. Marek Tercz

W OCZEKIWANIU NA ŚWIT W OCZEKIWANIU NA PIEŚŃ PIOSENKA JANA POPRAWY

★ ★ ★

Szukałem, szukałem z zachodu po wschód
Jak prorok na skałę czekałem na cud
Jak delfin na grzbiecie leżałem wśród wydm
Czekałem na pieśń, czekałem na świt

Spotkałem Dawida, gdy martwą niósł pieśń
A chóry w milczeniu składały im cześć
co stało się z pieśnią – spytałem – gdzie świt?
Lecz tylko kamienie powtarzały mi:

Nadejdzie świt, nadejdzie pieśń
Doczekasz się, doczekasz się
Nadejdzie pieśń, nadejdzie blask
Choć jeszcze nie czas, jeszcze nie czas

Spotkałem Anioła, u serca stał wrót
I tak pieśni wołał, że topił się lód
Lecz gdy go błagałem – powiedz, gdzie pieśń?
To tylko echo powtarzało gdzieś:

Nadejdzie świt, nadejdzie pieśń
Doczekasz się, doczekasz się
Nadejdzie pieśń, nadejdzie blask
Choć jeszcze nie czas, jeszcze nie czas

Spotkałem Jezusa wśród rozstajnych dróg
Skąd wzięłeś się, Panie, skąd wzięłeś się tu
Dziś rano z Golgoty przysłali mi list
Muszę tam być, nim nadejdzie świt

Nadejdzie świt, nadejdzie pieśń
Doczekasz się, doczekasz się
Nadejdzie pieśń, nadejdzie blask
Chyba już czas, chyba już czas

sł. Marek Tercz

LITANIA

★ ★ ★

Tygodniu szary, ty mnie w opiece miej
 Od poniedziałku, aż po czerni czerń
 Tyś ciału bliski jak koszula
 Na mnie pasujesz tak jak ulał
 Bez ciebie goły jestem
 Choć już goło jest

Zdrowy rozsądku, wierny druhu, ty mnie
 zbudź
 Gdy uśpi czujność moja busola – mózg
 Gdy oko mi zalepi plakat
 Gdy na języku mowa-trawa
 Gdy mnie w buraki znów by wiódł kolejny złób

Radości, moja siostrze, ty mnie ciesz
 Bo śmiać się trzeba, chociaż wiesz, jak jest...
 Choćby nas topił w smutku mnich rozpaczy
 Cieszymy się, śmiejmy się, rodacy
 Może się uda prześmiać choćby jedną z łez

Wolności mój Aniele, ty mnie nieś
 Hen w górę tam... gdzie nad Pieśniami Pieśń
 Może się z góry uda dostrzec
 Co tu jest grane, rany boskie
 Kto tutaj szczuje
 A kto tylko pies

Miłości, królowo świata – kochaj mnie
 Choćby się nawet nas zaparł własny cień
 Choć znowu strach dosiada nas
 Jak listek drży człowieczy ptak
 Choćby i martwy padł...
 Ty kochaj mnie

A ty Poeto, bracie-kacie, żyj
 Choćby po tobie dym
 A po mnie pył
 Lecz póki w mur walimy głową
 Może się uda nie zwariować
 Może się uda nie zwariować jeszcze dziś

sł. Marek Tercz

JUTRO JUŻ

★ ★ ★

Jutro
 jutro już
 jutro
 jutro już

wniosę cię jak orzeł
 ponad losu wielkie morze
 jutro
 jutro już

Jutro
 przyjdzie dzień
 jutro
 przyjdzie dzień

zapłoną jak ogniska
 nasze twarze
 jakże chciałbym z bliska
 ujrzeć
 ujrzeć je

Jutro
 przyjdzie blask
 jutro
 przyjdzie blask

gdy tak brakuje blasku
 naszym oczom
 Panie Brzasku
 nie nie nie
 nie zostawiaj tak nas

Jutro
 przyjdzie pieśń
 jutro
 przyjdzie pieśń

naszym domem zakołysze
 by zagłuszyć martwą ciszę
 nie nie nie
 nie mogę jej znieść

A choćby przyszedł zmierzch
 choćby przyszedł zmierzch

choćby przyszło głowa w mur
 albo w podziemiach jak szczur

jutro
 będziemy czepiać się chmur
 jutro
 będziemy czepiać się chmur
 jutro
 będziemy czepiać się chmur

sł. Marek Tercz

PRZEBUDZENIE

★ ★ ★

Obudziłem się na wysypisku świata
 Obok mojej głowy mieszkał szczur
 Powiedz mi, czy jesteś moim bratem – spytał
 Powiedziałem, powiedziałem, powiedziałem mu:
 Wszyscy jesteśmy braćmi
 Pod wielkim dachem gwiazd
 Kiedy zatańczymy pierwszy i ostatni raz
 Na tej linii, gdzie się kończy czas

Obudziłem się w przytulku dla bezdomnych
 Maria Magdalena rzekła mi:
 Wszyscy śpią, więc proszę cię, chodź do mnie
 Wypijemy razem, wypijemy wszystkie łyzy, bo:
 Wszyscy jesteśmy braćmi
 Pod wielkim dachem gwiazd
 Kiedy zatańczymy pierwszy i ostatni raz
 Na tej linii, gdzie się kończy czas

Nagi obudziłem się w senacie
 Właśnie oglądali moje sny
 Pokaż nam, kolego, na co stać cię
 A ja wtedy..., a ja wtedy zaśpiewałem im:
 Wszyscy jesteśmy braćmi
 Pod wielkim dachem gwiazd
 Kiedy zatańczymy pierwszy i ostatni raz
 Na tej linii, gdzie się kończy czas

Obudziłem się na bezludnej wyspie
 Po coś tutaj przyszedł, spytał Bóg
 Wszyscy ci, co tu przed tobą przyszli
 dawno gryzą ziemię..., gryzą ziemię, a więc mów:
 Wszyscy jesteśmy braćmi
 Pod wielkim dachem gwiazd
 Kiedy zatańczymy pierwszy i ostatni raz
 Na tej linii, gdzie się kończy czas

Martwy obudziłem się na krzyżu
 I widziałem, obok konał Pan
 Stąd do nieba masz już znacznie bliżej
 Ale ja tu wrócę..., ja tu wrócę po trzech dniach, bo:
 Wszyscy jesteśmy braćmi
 Pod wielkim dachem gwiazd
 Kiedy zatańczymy pierwszy i ostatni raz
 Na tej linii, gdzie się kończy czas

sł. Marek Tercz

MOŻE TO TYLKO NAM SIĘ ŚNI

★ ★ ★

Może to tylko nam się śni
 Może to tylko nam się śni
 Może to tylko nam się śni
 Może się tak wydaje
 Że ktoś nam wciąż zamyka drzwi
 Że ktoś nam wciąż zamyka drzwi
 Na świat, co miał być rajem

Może to raj, a może nie
 Może nam tylko śniło się

Może to tylko nam się śni
 Że ludzie to dwunożne ćmy
 Może to tylko nam się śni
 Że ludzie to dwunożne ćmy
 A kto nie śnił, ten frajer
 I łyzy to nie są żadne łyzy
 I łyzy to nie są żadne łyzy
 I łyzy to nie są żadne łyzy
 Lecz deszcz na urodzaje

Może to deszcz, a może nie
 Może nam tylko śniło się

A los to nie jest żaden los
 co kitem ci napełnia trzos

A los to nie jest żaden los
 co kitem ci napełnia trzos
 I wściekły znów ujada
 Lecz dobry wujek, który wciąż
 Lecz dobry wujek, który wciąż
 Cię karmi czekoladą

Może to wujek, może nie
 Może nam tylko śniło się

Może to tylko nam się śni
 Może to tylko nam się śni
 Może to tylko nam się śni
 I nie ma tu żadnej śmierci
 wystarczy tylko zbudzić się
 wystarczy tylko zbudzić się
 wystarczy tylko zbudzić się
 A wrócą ci, co odeszli

Może powrócą, może nie
 Może nam tylko śniło się

Może powrócą, może nie
 Może nam tylko śniło się

Może powrócą, może nie
 Może nam tylko śniło się

sł. Marek Tercz

TĘSKNOTA

★ ★ ★

Kiedyś wszystko było proste
Proste jak dwa razy dwa
Niebo było mi za siostrę
A świat cały to mój brat

Kiedyś wszystko było cudne
Śmiech to rajskich ptaków śpiew
Gdy w upalne popołudnie
Zrywaliśmy słońca z drzew

Teraz niebo za wysoko
Nie dosięgnę dłonią gwiazd
Czasem przyśle list samotność
Że jej tego nieba brak

Bo gdzie róże się podziały
Czemu tak brakuje róż
Przecież zawsze tam czekały
Tam dziś nikt nie czeka już

A poeci co jak dzieci
Jaki stąd ich porwał świat
Kto nam będzie śpiewał pieśni
Które zna już tylko wiatr

Że do nieba za wysoko
Nie dosięgnę dłonią gwiazd
Czasem przyśle list samotność
Że jej tego nieba brak

Bo gdy w nocy się obudzę
Słyszę gdzieś za ścianą płacz
Tak tęsknota ludzi budzi
Potem mówią, że to wiatr

sł. Marek Tercz

TYLKO CZAS JAK RZĘKA...

★ ★ ★

Nasze ogrody jak róże za młodu
Choć w rumieńcach całe
Toć przecież pod topór...
Na popiół...

Nasze miłości jak zwodzone mosty
Nie pytaj, dlaczego do brzegu daleko
Do brzegu...

Bo tylko czas jak rzeka...
Tylko czas...
Czas...

Nasze marzenia jak ręce w kieszeniach
Pożółkły, bo papieros się wykruszył
Wypłakane gdzieś... do poduszek

Nasze tęsknoty – nie mówmy dziś o tym
Bo jeszcze bliźni się ślad
I trzeponce motyl

Bo tylko czas jak rzeka...
Tylko czas...
Czas...

I tylko nie daj się sobie
Kiedy drżysz w pokoju pustym
Pamiętaj – jesteś, jesteś tylko
Rzeki krzywym lustrem
Pamiętaj – jesteś tylko jeden
Choćby ci wmawiali, żeś każdy
Zagryzaj wargi, płyn, płyn rzeką
Płyn do swojej gwiazdy!

Bo tylko czas jak rzeka...
Tylko czas...
Czas...

Bo tylko czas jak rzeka...
Tylko czas...
Czas...

sł. Marek Tercz

PYTAŁEM O DROGĘ DO RAJU

★ ★ ★

Pytałem, pytałem o drogę do raj
– powiedzcie, którędy mam iść –
pukali się w czoło... szemrali... szemrali
– patrz... jeszcze jeden świr

Staruszka pytałem, powiedział nieśmiało
– do raj blisko już mam –
a potem tak spojrział mi w oczy
i go zrozumiałem...
wcale nie spieszył tam

Pytałem dziewczynę, co biegła do kina
– do raj, powiedz, jak iść –
– gdy on mnie dotyka...
to jakby anielska muzyka mi grała...
i cała drzę...
i tak chce mi się żyć

Pytałem jednego... był trochę na biegu...
i wrzeszczał – cały ten raj to szmal...
a reszta to piekło... – i odszedł jak wściekły...
klnąc w żywy kamień ten kraj

Pytałem Cezara, gdy skręta zajał,
wyprężył się dumnie jak lew...
– ja raj mam za sobą... wszak byłem już bogiem
przed tobą... i będę po tobie...
choć z tym rajem to blef

Pytałem kapłana, gdy modlił się z rana
i duszę wznosił do nieba bram
nic nie mów – powiedział –
nie widzisz, że rozmawiam z Panem...
On za to daruje mi raj

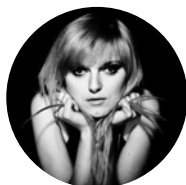
Pytałem Proroka, co ponoć w obłokach
z Aniołem rozmawiał nie raz...
lecz, gdy go błagałem – którędy do raj, mi pokaż –
on milczał... milczał jak głaz

Pytałem biedaka, co ze szczęścia płakał
gdy ludzie przynieśli mu chleb...
lecz zanim spróbował, uklęknął... i chleb ucałował...
i szeptał te słowa: oto jest raj... bierz... jedz
oto jest raj... bierz... jedz
oto jest raj... bierz... jedz
oto jest raj... bierz... jedz

Sylvia Gawłowska

POEZJA NA SKRZYDŁACH IKARA

WOLNOŚĆ W PIEŚNIACH I PIOSENKACH MARKA TERCZA



O Marku Terczu nazwanym niegdyś przez Jana Poprawę *najszlachetniejszym przykładem polskiego barda*¹ krążą liczne mityczne niemal opowieści. Temat moich rozważań jest sprawą poważną, postanowiłam więc – po trosze dla stylistycznej równowagi, a po trosze z własnej przekory – rozpocząć ów szkic od pewnej zasłyszanej anegdoty... Otóż kilkanaście lat temu w warszawskiej Sali Kongresowej wręczano prestiżowe nagrody dla ludzi świata sztuki. W momencie gdy jako laureata wyczytano nazwisko Tercza, artysta wszedł na scenę. Zgromadzeni na uroczystej gali goście byli zaskoczeni jego niedbałą kreacją, zupełnie nieprzystającą do „standardów” uroczystości. Ponadto zupełnie nie rozpoznali tajemniczej postaci. Szeptano między sobą i dopytywano się o jego nazwisko. Po sali rozległ się szmer: „To Tercz! To ten, co się nie sprzedadł...”. To zasłyszane z opowieści pewnego muzyka zdanie nie jest bez znaczenia dla analizy metaforyki wolności w piosenkach pochodzącego z Kielc pieśniarza. Cóż bowiem oznacza dla artysty fakt, że się nie sprzedadł?

Oznacza to, że ocalił swoją wolność. W twórczości Tercza wolność to wartość bezcenna, najważniejsza i najbardziej osobista.

Piosenki Marka (a raczej, ściślej: pieśni przysposobione na piosenki) przypominają ulotny żywot motyla, który w zachwycie przysiadł na pięknych kwiatach i odlatuje „wysoko, wysoko” w poszukiwaniu kolejnych obiektów adoracji... Tak bowiem migrują jego teksty – od wykonawcy do wykonawcy. Od Roberta Kasprzyckiego do Piotra Dąbrowski, od Ilony Sojdy do Justyny Łysak, od Marty Kostur, do... Zawsze jednak – niezależnie od wykonania – pieśni te pozostają autorskie. Nie oznacza to jedynie, że są własnością barda w rozumieniu prawa autorskiego. Oznacza to, że są naznaczone jego autorskim piętnem. Refleksja ta stanowi objaśnienie perspektywy doboru analizowanych tekstów. Znajdą się tu bowiem zarówno utwory śpiewane niegdyś przez samego autora², jak i piosenki stanowiące repertuar młodszego pokolenia wykonawców. Pejzaż piosenek Tercza to rzeczywistość czułych stwo-

rzeń, całkowicie bezbronnych wobec tego, co zewnętrzne. Trud poety, który usiłuje poznać i doświadczyć rzeczywistości metafizycznych, przypomina trud pająka:

*Ja śpiewam wam, a ma dusza moja –
Niby skrzypce.
Do nieba, do nieba się wspina,
Jak pająk po nitce*³

Ów trud, ciężar pieśni – której pochodzenia nie znamy – posiada swojego adresata: niespersonalizowane: „ty”, „ciebie”, „wam”. W czym zatem tkwi wzmiankowana wolność, skoro życie poety przypomina kruchość pajęczej nici? Otóż, poeta – w wizji Tercza – nosi w sobie płomień. Pieśń przypomina biblijną pochodnię:

*I niesie mą pieśń wysoko, wysoko, wysoko...
Jak w mroku pochodnię*⁴

Nawiązania do symboliki ksiąg biblijnych to charakterystyczna cecha stylu Tercza. Wśród bohaterów jego piosenek znajdziemy zarówno Łotra, Judasza, Marię Magdaleny, jak i Jezusa. W tym przypadku artysta odsyła nas do jednego z wersetów *Psalmu 18*:

*Bo Ty, Panie, każesz świecić mojej pochodni:
Boże mój, oświecasz moje ciemności.*

Światło poezji jest łaską. A być może i przekleństwem. Bez wątpienia jednak światło poezji jest dla Tercza światłem wolności. Kolejną metaforą dominującą w twórczości barda są mityczne skrzydła Ikar. Artysta opowiada o nich w pieśni *Pokaż mi swoje skrzydła*:

*Pokaż mi swoje skrzydła,
A powiem ci, kim jesteś.*

*Pokaż mi swoje skrzydła.
Wszak Ikar, gdy tulił powietrze,
Tak samo, jak ty, oddychał*⁵

Postać Ikar jest w świecie poety symbolem umiłowania wolności, a przy tym umożliwia swoistą konfrontację własnej postawy z postawą mitologicznego bohatera. Człowiek wolny to ten, który odważa się podejmować próbę, nawet jeśli szanse powodzenia są nikłe. To właśnie wspomniana odwaga staje się wyróżnikiem wolności. Dramat Ikar polega na świadomości przegranej, co jednak nie wpływa na podejmowane przez niego działanie. Tercz poszukuje „Ikar” nie tylko w sobie samym, ale także w odbiorcy. Stąd retoryczne pytania w utworze *Pokaż mi swoje skrzydła*:

*Czy mieszka tam w tobie Ikar?
Czy już na ziemię spadł?*⁶

oraz gorzka puenta w refrenie pieśni zatytułowanej *Kto mi powie*:

*Gdy do nieba wciąż dalej i dalej, że już
Nie poniosą cię skrzydła Ikar!
Choć na strychu co noc wycierasz z nich kurz
I przymierzasz, przymierzasz do rana*⁷

Pieśń *Pokaż mi swoje skrzydła* zawiera w sobie nie tylko pochwałę wolności i odwagi, ale także ważne pytanie dotyczące ideałów młodości. Oznacza to, że utwór ten można by interpretować jako wypowiedź o charakterze generacyjnym. Warto nadmienić, iż pokoleniowe doświadczenie obecne jest także w innych tekstach Tercza, między innymi w utworze *Dydaktyka* (znakomicie interpretowanym przez Piotra Dąbrowski) oraz w pieśni *Stąłem w progę*.

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

² Marek Tercz nie koncertuje od kilku lat.

³ M. Tercz, *Jak pająk po nitce*, tekst według piosenki: T. Steńczyk, *Jak pająk po nitce*.

⁴ Tamże.

⁵ M. Tercz, *Pokaż mi swoje skrzydła*, tekst według piosenki: M. Tercz, *Pokaż mi swoje skrzydła*.

⁶ Tamże.

⁷ M. Tercz, *Kto mi powie*, tekst według piosenki: M. Tercz, *Kto mi powie*.



Marek Tercz, fot. Jan Poprawa

W twórczości lirycznej Tercza nie sposób nie zauważyć nawiązania do Dylanowskiego motywu wiatru, identyfikowanego (w obiegu popularnym) głównie z kultowym *Blowing in the Wind*. Wzmiankowany motyw obecny jest między innymi w tekstach pieśni: *Kto mi odpowie*, *Moja wolność*, *Tęsknota* oraz *Nie pytaj mnie*. W świecie Tercza wiatr stanowi metaforę umożliwiającą różnorodne drogi interpretacyjne. Symbolizuje tajemnicę, niemożliwy do rozpoznania los i wolność, która nigdy nie stanie się udziałem człowieka, gdyż istnieje ona poza i ponad nim. Ów wiatr przynosi jednostce zarówno to, co dobre, jak i to, co złe. Wobec jego siły człowiek jest całkowicie bezbronny. Doskonale ilustruje ten stan nagromadzenie retorycznych pytań wypowiedzianych przez bohatera utworu *Kto mi powie*:

*Kto, kto mi powie,
Skąd wziął się ten wiatr,
Co piachem po oczach sypie
I ciągnie tu chmury najcięższe
Dlaczego tak?*⁸

Paradoksalnie, zadawane pospiesznie pytania wydają się jedynie słowem rzuconym na wiatr... Symboliczna wolność wiatru polega w wizji Tercza na jego niedostępności i tajemniczości. Artysta niejako konfrontuje mądrość wiatru z mądrością poetów:

*A poeci, co jak dzieci,
Jaki stąd ich porwał świat?
Kto nam będzie śpiewał pieśni,
Które zna już tylko wiatr?*⁹

Gorzka refleksja informuje odbiorcę o kondycji współczesnego poety, który dorastając, porzuca istotę poezji – pieśń serca. Jedynym świadkiem i „opiekunem” osieroconej pieśni

⁸ Tamże.

⁹ M. Tercz, *Tęsknota*, tekst według piosenki: M. Tercz, *Tęsknota*

pozostaje właśnie wiatr... Moglibyśmy zapytać: Kto zatem? Los? Pamięć ludzka? Nikt? W tym przypadku metafora wiatru wzmacnia dramaturgię utworu, sugerując marność poezji. Dzięki takim zabiegom stylistycznym po raz kolejny Tercz odwołuje się do starotestamentowej *Księgi Koheleeta*, podług wersetów której: *Wszystko to marność i pogoń za wiatrem*.

Podobną kreację wiatru, zakorzenioną w filozofii biblijnej *Księgi Mądrości*, odnajdziemy w utworze *Nie pytaj mnie*. Śpiewana przez Ilonę Sojda ballada stanowi opowieść o tajemnicy. W trzech zwrotkach pieśni autor prezentuje trzy niemożliwe do rozpoznania elementy rzeczywistości człowieka. Są to kolejno: wiatr, cisza oraz przyszłość. Pochodzą one z różnych sfer: pierwsza ze świata natury, druga ze świata zmysłów, trzecia zaś jest sposobem nazwania czasu. Wszystkie jednak bliskie są sobie z uwagi na niemożność ich poznania. Wiatr jest wolny, gdyż jest nieskończony, niemożliwy do złapania. Stanowi symbol pełnej, a tym samym niemożliwej do posiadania wiedzy o świecie:

*Nie pytaj mnie, nie pytaj jak
Pochwyć w dłoń można wiatr.
On jak szalony przez ten świat,
Tysiące lat już gna. I tak
Nie złapiesz, choćbyś gonił...
On wszystko wie,
On widział, gdzie nocuje dzień
I świt gdzie budzi się.
Nie zamkniesz go w swej dłoni.
Nie dogonisz.
Nie dogonisz¹⁰*

Wiatr – wspaniała idea wolności w twórczości poety. Niemożliwy do uchwycenia, istniejący w ustawicznym ruchu, nieodgadniony, nieśmiertelny. Po prostu wolny. Wiatr przekracza

granice życia i śmierci. Wiatr nie umiera, ale jest niemym świadkiem umierania. Świadczy o tym fragment utworu *Moja wolność*:

*I tylko nad grobami wiatr
I tylko nad żywymi mgła¹¹*

Wizja wolności w twórczości Marka Tercza budowana jest także w oparciu o ideę wolności języka. Poeta z wdziękiem łączy opozycyjne wersach jego piosenek sąsiadują obok siebie kolokwializmy i skomplikowane metafory. Przypomina to przenikanie się językowego *sacrum* i *profanum*, imitujące – na poziomie leksykalnym – złożoność rzeczywistości, a jednocześnie symbolizujące jej doskonałą pełnię. Odpowiednim tego przykładem jest ostatnia zwrotka piosenki *Jak pająk po nitce*:

*O szczęściu śpiewam, choć jest, choć częściej...
To go tyle, co pies napłakał.
Ledwie wyrwiesz się, ledwie stopy od ziemi oderwiesz...
A tu już trzeba wracać¹²*

W twórczości barda istnieje jeszcze jedna warta odnotowania perspektywa postrzegania wolności. Jest to perspektywa sakralna. W takiej optyce wolność funkcjonuje na aksjologicznym piedestale i jest nierozdzielnie związana z rzeczywistością mistyczną i duchową. Właściwym tego przykładem jest utwór *Litania*, w którym bohater za pomocą osobistej liryki stylizowanej na modlitwę błagalną zwraca się do wolności następująco:

*Wolności mój Aniele, ty mnie nieś
Hen w górę tam..., gdzie nad Pieśniami Pieśń
Może się z góry uda dostrzec
Co tu jest grane, rany boskie
Kto tutaj szczuje,
A kto tylko pies¹³*

¹⁰ M. Tercz, *Nie pytaj mnie*, tekst według piosenki: I. Sojda, *Nie pytaj mnie*.

¹¹ M. Tercz, *Moja Wolność*, tekst według płyty: I. Sojda, *Śnił mi się raj*, 2017.

¹² M. Tercz, *Jak pająk po nitce*, tekst według piosenki: T. Steńczyk, *Jak pająk po nitce*.

Warto dodać, że w utworze widoczna jest nie tylko stylizacja modlitewna na poziomie konstrukcji składniowej, ale także nawiązanie do znanej w historii piosenki polskiej i zagranicznej osobistej pieśni o tematyce sakralnej i aksjologicznej. O podobieństwach *Litanii* Tercza możemy mówić w odniesieniu do *Modlitwy* Tadeusza Nalepy czy *François Villon* – utworu znanego pod nazwą *Modlitwa* wykonywanego przez Bułata Okudźawę.

Koncepcja wolności wyłaniająca się z analizy tekstów piosenek i pieśni Tercza, mimo iż różnorodna, pozostaje konsekwentna. Jest w tej twórczości wartością stałą i nadrzędną. Obfituje w niebanalne metafory, symbole, nawiązania do sfery *sacrum*, odniesienia mitologiczne, filozoficzne i biblijne. Ponadto in-

spirowana jest twórczością bardów szczególnie bliskich pochodzącemu z Kielc artyście. Sądzę, iż doskonałą puentą moich rozważań będzie fragment utworu *Moja wolność*. Tercz przypomina odbiorcy, że droga, która prowadzi do wolności, nie jest drogą komfortową i przyjemną. Jest wyzwaniem. Świadcstwo tejże drogi, poparte własnymi wyborami i osobistym doświadczeniem, prezentuje twórca w pieśni *Moja wolność*:

*Więc to wszystko nie tak, nie tak!
Jak mawiał wielki filozof Kant Immanuel:
Tu zanim dłonią dotkniesz gwiazd, musisz przejść do końca tunel.
Moja wolność...
Moja wolność...
Moja wolność...¹⁴*

BIBLIOGRAFIA

Poprawa J., *Trzynastu poetów*, Kraków 2003.

¹³ M. Tercz, *Litania*, tekst według wiersza przesłanego przez artystę do autorki artykułu.

¹⁴ M. Tercz, *Moja wolność*, tekst według płyty: I. Sojda, *Śnił mi się raj*, 2017.



Grzegorz Paczkowski, fot. Jan Poprawa

GRZEGORZ PACZKOWSKI

śl. Grzegorz Paczkowski

MODLITWA

za Stanisławem Grochowiakiem

★ ★ ★

Matko Boska uliczników,
Matko Boska narkomanów,
Rodzicielko złych i głodnych,
Drogowskaze dróg powrotnych.

W mgłach szepcząca po kryjomu
Matko strat i niepogodzeń!
Jasny ogniu w ciepłym domu,
Łzo rozpaczy w ciężkiej drodze!

Matko Boska od odtrąceń,
Matko Boska od porzuceń,
Ty, co w pocieszenia sztuce
Każeś patrzeć prosto w słońce!

Ty, od wygnań przez przełęczę
I od lodu na zakrętach,
Matko Boska od udrczeń!
Matko Boska od opętań!

Święty Blasku na gór szczycie,
Do którego lgnę jak piskłę,
Wpuść najmniejszą choćby iskrę
W moje nieprzytomne życie.

śl. Grzegorz Paczkowski

HISTORIA, JAKICH WIELE

★ ★ ★

Nie ma co kłamać, że nas urok
W październikową noc ponurą
Połówki jabłka klejąc obie,
Pchnął ku sobie.

Trzeba powiedzieć to otwarcie,
Że to zachcianka była bardziej
I że zrodzona była ona
Nie z Platona.

Coś, co jest w gruncie byle jakie
I co za tydzień z lekkim hakiem
Ja nazwę ostrą w gardle ością,
Ty – miłością,

Która tak nagle na nas spadła,
Że trudno sprać ją z prześcieradła,
A wszak sumienie zbrudzić prościej
Jest niż pościel.

Nie ma co kłamać sobie w oczy,
Żeśmy się w sobie zauroczył
Niesieni niecodziennym transem
Mieli szansę.

Nie ma co zmyślać, że nas anioł
Nad ziemskich uczuć poniósł granią
I natchnął nas nieznaną siłą –
Tak nie było.

Do tego, z czego będzie blizna
Trzeba się tylko umieć przyznać,
Kiedy już chłód niczych dłoni
Nas nie chroni.

Nie ma co kłamać, że nas urok
W październikową noc ponurą...
Lecz nim pet w popielniczce zgaśnie,
Słodko zaśniesz.

śl. Grzegorz Paczkowski

ONA

★ ★ ★

Przyszedł znikąd, jakby z marzeń
Mglistych ulepiona postać,
Weszedł w drogę, w której zawsze
Wszystko nie tak.

Z miejsc, których istnienie wskaże
Tylko nazwa i drogowskaz,
Chociaż niekoniecznie w górę
Wiódł mnie ten szlak.

I tak odtąd szłaś bez skargi,
Czasem przymykając oczy,
Gdy wiatr pod powieki wsączał
Drogę brudny piach.

Ciężar, który moje barki
Niosły, strachem cię otoczył,
Który miał ci aż do końca
Bratem być w snach.

Gdy nam szlak w urwiskach ginął,
Szliśmy cisi jak kamienie,
Wiatr właściwie nie ustawał,
Mylił się krok.

Czas inaczej dla nas płynął,
Zmierzch wydłużał nasze cienie,
Bóg nam jasne znaki dawał –
Zbliża się zmrok.

Jeśli kiedyś tak się zdarzy,
Że mnie losu mgła zabierze
I że się nie dowiem,
Dokąd wiódł nas nasz szlak,

Wiedz, że jeśli w coś mam wierzyć,
Tylko w to, że jesteś, wierzę,
I że znowu mnie odnajdziesz,
Gdy przyjdzie czas.

śl. Grzegorz Paczkowski

OSTATNIA CHWILA PRZED SKOKIEM W CIEMNOŚĆ

według obrazu Edwarda Muncha

★ ★ ★

Spójrz dookoła – zmysły nie ogarną,
Gdzie nas przeznaczeń zimny wiatr dotoczył,
Dalej musimy iść drogą tak czarną,
Że od patrzenia nań czernieją oczy.

Jest wielka cisza, z którą stąd będziemy
Iść w ciemność wbitą w dale najjaskrawsze,
Bo żadne słowa, kiedy świat jest niemy,
Nic nie są warte, więc milczmy na zawsze.

Proszę, spójrz na mnie. Przed nami jest pustka,
Po wejściu w którą nie będzie odwrotu,
Pozwól mi odbić się w dwóch czarnych lustrach,
Gdy wiatr ostatni nas wzniesie do lotu.

sł. Grzegorz Paczkowski

ANIOŁ S.

★ ★ ★

Niepełnosprawny mój Aniele Strózu,
Istoto przez nikogo niepojęta,
Nie w świętej wodzie chrzczony, ale w kurzu
Dróg, których nikt już dawno nie pamięta.

Ofiaro losu żałosna i śmieszna,
Tak absurdalna, że niegodna wiary,
Z grzbietu ci skrzydła zerwał pęd powietrza,
Gdy nasz się złączył los, milczały fanfary.

Ty, co o piątej rano w listopadzie
Wleciesz się za mną przez zmęczone miasto,
Łeb nieprzytomny gdzie popadnie kładziesz
I wściekłe groźby na ustach ci gasną.

A potem płaczesz, gdy do ciebie dotrze,
Że wciąż ci braknie rozsądku i sprytu,
I że sam jestem, i że ci niedobrze,
Bo dla anioła pacierz – nie spirytus.

Nie dla anioła nocleg na peronie,
Otrępywanie się co rano z grzechu,
Ból, co od dziecka w kamień zwiera dłonie,
Więc się nie dziwię, że ci nie do śmiechu.

Który z nas którym ma się opiekować,
Trzeba by w końcu to z Górą dogadać,
Ktoś przecież nas w ten absurd wmanewrował,
Że ty się potkniesz, ale ja upadam.

Jesteśmy jakoś tak ze sobą spięci,
Jakby miał jeden oddech dwóm wystarczyć.
Tak samo słabi, tak samo nieświęci,
Powracający z wszystkich walk na tarczy.

Ciężko, gdy los mnie właśnie z tobą zbliżył,
Jest mi uwierzyć w moc przydrożnych krzyży,
Które nie dają przed myślą się ustrzec,
Że właśnie ciebie co dzień widzę w lustrze.

sł. Grzegorz Paczkowski

WOŁANIE PO IMIENIU

★ ★ ★

I chociaż nie wiem, czy istniejesz,
Przecież cię nigdy nie widziałem,
Wołam cię ciągle po imieniu,
Jakie w marzeniach ci nadałem.

A choć mi wciąż nie odpowiadasz,
Bo pewnie nawet mnie nie słyszysz,
Ja obraz twojej twarzy składam
Z tych, które mijam na ulicy.

Choć sobie tylko wyobrażam
To, jak się śmiejesz i jak płaczesz,
To coś mi w środku podpowiada,
Że chyba nie jest zbyt inaczej.

Więc jeśli już cię kiedyś spotkam,
Na placu, na ulicy, w barze,
To będziesz wtedy właśnie taka,
Jaką cię sobie wyobrażę.

sł. Grzegorz Paczkowski

KIEDY JUŻ WRÓCĘ

★ ★ ★

Kiedy już wrócę i cię w drzwiach zobaczę,
Spytasz mnie cicho z za tęsknoty płaszczą,
Czy to, co piszą, to prawda, a zwłaszcza
Czy w październiku najpiękniej się płacze.

Odłożę pracą wyszczerbione noże,
Oprę się myślą o piękne stulecie,
Powiem, że tyle jest żalu na świecie,
Że się z nim piekło porównać nie może.

Uśniemy potem tak, jak do szuflady
Wrzucane gasną niewysłane listy,
I będzie sen nam śnił się tak srebrzysty,
Że się z nim niebo równać nie da rady.

I tak już będzie do końca się toczyć
Życie tak pełne gniewu, jak i szczęścia,
Aż w któryś wieczór cichy wiatr przedmieścia
Spokój nasunie na zmęczone oczy.

IDA DZIK

Chociaż mały człowiek nosi w sobie kłębowisko możliwości, trudno sobie wyobrazić, by po pierwszych tygodniach życia spędzonych w futerale od gitary z Tatą grającym nad głową robić cokolwiek innego niż pisać piosenki. Ja w każdym razie nie miałam zamiaru tego sprawdzać i bez głębszego namysłu ruszyłam w życie z piosenką poetycką pod rękę. I tak sobie idziemy – raz gęsiego, raz obok siebie, a raz niosąc się wzajemnie na barana. Częściej to ona prowadzi mnie, ale próbuję odwdziżyć się, jak umiem – pisząc, grając, śpiewając i występując. I licząc, że i ja potrafię odkryć przed nią coś nowego.

Te nowe rzeczy to przede wszystkim pytania, w sens zadawania których wierzę dalece więcej niż w dawanie odpowiedzi. A pytać staram się o smutki, dylematy i relacje; o pajęczynę wartości, pragnień i odpowiedzialności, w której miotamy się przecież wszyscy. Wykorzystuję przy tym cudowną właściwość piosenki, jaką jest nazywanie nienazywanego i dotykanie nieuchwytnego. I tak sobie idziemy: ja, piosenka i – słuchacze.

ID

sł. Ida Dzik

ZNANI

★ ★ ★

Jest między nami pewna pewność,
Jest między nami zgoda,
Jest między nami suche drewno,
Co się do ognia doda.
Jest między nami wstyd i smutek,
Jest strach i przywiązanie,
Jest między nami czasu skutek
I lysokońskie znanie.

A gdybyśmy tak się znów nie znali?
Gdybyś mnie witał z rumieńcami?
Gdyby samotny wieczór na powrót
Potworny był?
Gdyby mnie górny guzik drażnił,
By znów go rozpiąć w wyobraźni,
Pomarzyć przed lustrem i czuć, że nie usnę –
Na oczach tusz!
By znów się bać, że coś źle powiem,
Mieć zabajenie w całej głowie...
By znowu chcieć odkryć, jak suchy i mokry
Wyglądasz, jak.

Lecz jest już z nami oczywistość,
Jest bliskość i wygoda,
Jest organiczność i jest krwistość,
I pewność jest... A, szkoda.
Już żeśmy się przyzwyczaili,
Że dobrze jest i wszystko...
I już się nuda ku nam chyli,
A ja chcę ciebie blisko!

Tymczasem wiem, jak pachniesz rano,
Jaką logikę masz splątana,
Co robisz w łazience, jak bije ci serce,
Słyszałam już!
Umiem przewidzieć twoją minę,
Gdy dziwnie tańczysz, śpiesz, gdy płyniesz.
Dziecięce twe lęki i twój smak tajemny
Za dobrze znam!
Tak bardzo mój, że nieswój jesteś,
W bliskości znikasz jednocześnie...
Lecz choćbyś zaginął pod rutyn kurtyną,
Zatrzymam cię.

sł. Ida Dzik

MAM TAK SAMO

★ ★ ★

Mój piękny chłopcze pod sztandarem,
Powiedz mi: dokąd idziesz?
Kneblując swoim ideałem,
Powiedz mi: co chcesz krzyknąć?
Farbując ziemię w swoje barwy,
Powiedz mi: co chcesz wyprać?
I przedstawiając płoty i wały,
Powiedz mi: w czym chcesz wytrwać?

Nie pluj mi w twarz i odłóż kamień,
Ja stoję tylko za rzeką
Nam chmury, kiedy deszcz już opadnie,
Tą samą tęczą się mienią.
Kiedy z kościoła do domu idziesz,
Ja zmierzam w stronę drugą.
Popatrz choć na mnie, a ja w sekrecie
Szepnę Ci coś na ucho.

Że oczy mam jak Wigry i Mamry,
A we łbie wciąż szumi mi Bałtyk,
Kręgosłup wije się jak Wisła,
Paznokcie się ostrzą na Rysach,
Że włosy – Puszcza Białowieska
I palce od Zgorzelca do Brześcia,
Buty z Wawelu, Stocznia – korona
I Jedwabne na ramionach,
Że bywa ze mnie piernik toruński
I nie odmawiam raczej żubrówki,
Że w duszy wyje bieszczadzki wilk,
Mam tak samo jak Ty.

Mój piękny chłopcze pod sztandarem,
Powiesz mi: dokąd leciałeś?
Kneblując swoim ideałem,
Powiedz mi: co smakowałeś?
Farbując ziemię w swoje barwy,
Jakie znałyś skarby?
Gdy przedstawiałeś płoty i wały,
Jakie się drogi zjawiały?

Popatrz mi w twarz i podaj malin,
Rozkwitł nad rzeką chruśniak,
Gdy znów będziemy się mijali,
Uśmiechnij się do lustra.
Kiedy z Kościoła do domu wracasz,
Tęczowo płoną lasy,
A mi się chce wokoło skakać
Boso i na golasa.

Bo oczy mam jak Wigry i Mamry,
A we łbie wciąż szumi mi Bałtyk,
Kręgosłup wije się jak Wisła,
Paznokcie się ostrzą na Rysach,
Bo włosy – Puszcza Białowieska
I palce od Zgorzelca do Brześcia,
Buty z Wawelu, Stocznia – korona
I Jedwabne na ramionach,
Bo bywa ze mnie piernik toruński
I nie odmawiam raczej żubrówki,
Bo w duszy wyje bieszczadzki wilk,
Mam tak samo jak Ty.

sł. Ida Dzik

LISTOPAD POMIĘDZY

★ ★ ★

Buszują wiewiórki na Plantach
I pusta sztormem Jastarnia
Polskę wyprała mżawka
Nie ogarniam, nie ogarniam
Melancholijny barman
Chochóły po kawiarniach
Capnęła chandra za gardła
W narodowych barwach

Ref.: Gdzieś tam nad którąś warstwą
Nie martwią się ludzie, nie martwią
Nie ma w wielkich przestrzeniach
Po nich śladu, a z nimi – listopadów

Mglisty miesiąc tajemnic
W kulistej drodze Ziemi
Hymnami upojeni
Chcemy – nie chcemy
Wszystkie parne oddechy
Plucha i wczesne zmierzchy
To, dla naszej pociechy
Tylko kolejny przechyl

Ref.: Gdzieś tam pod którąś warstwą
Nie martwią się ludzie, nie martwią
Pulsuje jądro sprawy
Jesień duszy w morzu lawy

Dokąd wiedzie droga
Przez ten wieczny listopad?
Oczy utkwione w nogach
Nie ma czasu za boga
A tu Powązki ogniste
Liśćmi płonące znicze
Obiad po grobach zazwyczaj
Obrus, porcja sernika

Ref.: Gdzieś tam za którymś oknem
Coś się ze sobą dotknie
Między lawą a kosmosem
Listopad – naszym losem

sł. Ida Dzik

PIOSENKA O WIBRUJĄCYM TELEFONIE

★ ★ ★

Znów nie odbieram od ciebie
Bo wstydzę się powiedzieć
Że jestem tylko zmęczona
Oddycham na ibupromach

Że w autobusach ciemność
Co jeździ wszędzie ze mną
Że nie wiem, co robię zle
Że wstydę się, wstydę się

Każdego swego wyboru
Wytworów, lęków i chorób
Co mi się myślą ciasno
Kiedy nie mogę zasnąć
Żal mi tej pedanterii
Co umie mnie nieśmielić
Że nie mam czasu wyglądać
I nie mam siły sprzątać

Jestem taka skonana
Od tego dorastania
Od tej ohydnej perfekcji
Co we mnie się nie mieści

Jestem taka stęskniona
Ale przy telefonach
Nie mam siły wytrwania
Więc płaczę – i nie oddzwaniam

IZABELA SNAŻYK

Pochodzę z Zagórnika, uroczej wioski w zachodniej Małopolsce – miejsca, które idealnie sprzyja powstawaniu piosenek, wierszy i muzyki. Śpiewam, gram na pianinie, a muzyka jest obecna we wszystkich aspektach mojego życia. „W wolnych chwilach” studiuje na Akademii Górniczo-Hutniczej, bo obok artystycznej duszy kryje się we mnie ścisły umysł.

Piszę od zawsze, ale to nie wiersze, a właśnie piosenki skradły moje serce i mogłabym rzec, że zaczęły „tworzyć się same”. Teksty pochowane w szufladzie ujrzały światło dzienne po raz pierwszy w grudniu 2016 roku na scenie Wadowickiego Centrum Kultury. W 2017 roku za tekst i muzykę piosenki *Walc nowy* otrzymałam Grand Prix Talentów Małopolski, dzięki czemu miałam możliwość wystąpienia w krakowskiej Piwnicy pod Baranami. Byłam laureatką Festiwalu Artystycznego Młodzieży w Krakowie oraz dwukrotnie zdobywczynią drugiego miejsca wojewódzkiego etapu Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego w kategorii poezji śpiewanej, za każdym razem stając na scenie krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych z własnymi kompozycjami. W 2018 roku, podczas występu już w duecie wraz z akompaniującym na puzonie Rafałem Bąkiem, swój debiut miał utwór *Powstanie*. Piosenka została doceniona i nagrodzona na wspomnianym wyżej OKRze, na XXIV Poetycko-Muzycznej Bitwie pod Gorlicami oraz w Staromiejskim Centrum Kultury Młodzieży w Krakowie, gdzie w I Muzycznym Meetingu z Kaczmarskim i Piosenką Patriotyczną otrzymaliśmy pierwsze miejsce oraz zaproszenie do konkursu „Piosenkarnia” Festiwalu Twórczości „Korowód”.

Dla mnie piosenka jest jak obraz – powstaje od prostego szkicu, na który następnie nakładane są kolory, a później przez długi czas pojawiają się stopniowo maleńkie detale... Staram się za pomocą słów i muzyki oddać i przekazać to, co widzę, i by żaden szczegół nie umknął uwadze słuchacza. Szukam nowych, ciekawych rozwiązań – tych literackich, ale przede wszystkim muzycznych, bo myślę, że to właśnie muzyka jest tym, co najlepiej potrafi podkreślić wartość każdego słowa. Piszę o miłości, również o skrywanej głęboko w sercu miłości do ojczyzny.

sł. Izabela Snażyk

POWSTANIE

★ ★ ★

Południe, zmęczona ulica w słońcu skąpana,
W porządku, jeszcze w porządku...
Spokojne mury cicho wołają, śpiewają pod nogami ulice,
Wszystkie okna zamknięte, zamknięte bez wyjątku,
I dusze tułają się zmęczone, a niebo dziś zachwyca...

Biegnie dziewczyna o oczach twardych jak skały,
Musi zdążyć na czas, bo zza rogu słychać już strzały...

Strzelają:

Pa papapapapapa
Pa papapa
Pa papa
Pa pa...

Zbliża się, zbliża godzina za godziną,
Minuta za minutą,
Jest jakby ciemniej niż w nocy,
Stare kamienice się boją, choć tyle już widziały,
Wybija dzwon: raz, dwa, trzy, cztery, pięć..
I już wszędzie słychać strzały...

Strzelają!

Pa papapapapapa...

Wzburzony kurz, tumany chmur,
Leżący gruz jak żywy twór, co jeszcze przed chwilą oddychał,
Gorąca od ruchomych celów i dziur ulica
I głośna śpiewa kaplica:

Przyjdź, o Panie, obroń nas, bo już czas, obroń nas...
Przyjdź, o Panie, obroń nas, przyjdź, uratuj nas...

*Tak, właśnie to, że to już spokój. Koniec. Po wszystkim.
Dwieście tysięcy ludzi leży pod gruzami. Razem z Warszawą.
Miron Białoszewski, Pamiętnik z powstania warszawskiego*

sł. Izabela Snażyk

MELODIA

★ ★ ★

W letnią sukienkę ubrały się zboża
I wiatr szepcze cicho pięć słów
Morze błękitu osiada na głowach
Mów do mnie jeszcze, dziś, mów...
Tu w cieniu lipy, gdzie trawa się mieni
Tu nasze miejsce dziś jest
Zabrzmiał nasz słodki przedświt jesieni
Ty wiesz...

W wianek zielony ubrały się drzewa
I lekko porywa nas wiatr
Trawa melodię nam szumi i śpiewa
Na chwilę zatrzymał się świat...
Słońce ognistym oblało się blaskiem
I mrok kroczy szybko... tuż-tuż...
Więc zanim ziemia obudzi się z brzaskiem
Wiesz... już!

W welon z mgły mlecznej ubrało się niebo
A wiatr nocny świszczy wśród traw
W ciszy rozbrzmiewa melodia i ciemność
Odpocznie już świat od swych spraw...
Dusze jak sowy chcą zasnąć nad ranem
Zastygną jak posąg, gdy brzask
Lecz w pierw zapłonie powietrze wyznaniem
Już czas!

Co tamtej nocy dalej się stało
Nie widział i nie wie dziś nikt
Tylko to niebo bezchmurne widziało
I księżyc – na chwilę, bo znikł...
Tamta melodia wciąż płynie po polach
I czeka na mały nasz znak
Wrócimy, gdy nas po imieniu przywoła
I znów będzie... jak wtedy – tak...

sł. Izabela Snażyk

WALC NOWY

★ ★ ★

Nowa ja i nowy ty,
Nowe dni i nowe sny,
Nowy czas, co jeszcze nie ma imienia.
Stare niebo, stary świat,
Ktoś nam rozum dzisiaj skradł,
W dawne nasze miejsce wołam cię...

Teraz przyjdź! Za rękę chwyć!
Zatańcz ze mną walca,
na raz, na dwa, na trzy:
Przyjdź, porwij mnie!
Tylko ciebie chcę...

Nowa ja i nowy ty,
Już niedługo – za trzy dni
Na Ikara skrzydłach w nocy do nieba.
Stare niebo, tysiąc gwiazd,
Stary świat, księżycyca blask,
Wino białe, wiatr – nic już nie potrzeba, więc:

Przyjdź! Za rękę chwyć!
...
Nowa ja i nowy ty,
Nowe dni i nowe sny,
Najpiękniejszy taniec w rytm naszych serc.
Cicho, ciszej! Pięknie tak...
Sala ciemna, ludzi brak,
Oczy widzą świt, więc dusza chce bieć...

Teraz przyjdź, za rękę chwyć...

PRZYCZYNNKI

DO

ROZDZIAŁ 5

BIOGRAFII

KOMPOZYTOR POWSTAŃCZEGO HYMNU



W 1986 roku, ćwierć wieku po jego śmierci w dalekim Johannesburgu, Miejska Rada Narodowa w Katowicach w uznaniu zasług przedwojennego wicewojewody śląskiego podjęła uchwałę o nadaniu jednej z ulic w Katowicach-Brynowie imienia Tadeusza Salonięgo. Pamięć o tym człowieku przetrwała tu wiele lat.

Saloni – długoletni wicewojewoda śląski i wybitny działacz samorządowy – to postać w okresie międzywojennym dobrze znana na Śląsku. Jego życiorys i rozliczne dokonania na różnych polach działalności publicznej szczegółowo przedstawia biogram w *Polskim Słowniku Biograficznym*¹. Powtórzmy najważniejsze informacje.

Tadeusz Władysław Saloni urodził się 14 czerwca 1890 roku w Hucie Komorowskiej koło Kolbuszowej; był synem Stanisława, nauczyciela szkół ludowych na Podkarpaciu, i Marii z Nowickich. Początkowo uczęszczał do Gimnazjum w Rzeszowie, po przeprowa-

dzeniu się zaś rodziców do Krakowa w 1905 roku rozpoczął naukę, wraz z młodszym bratem Bronisławem, w Gimnazjum św. Anny. Po maturze w 1910 roku studiował prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1912 roku był członkiem Polskich Drużyn Strzeleckich, z chwilą wybuchu wojny wstąpił do Legionów, walczył jako żołnierz Pierwszej Brygady. Po rocznej służbie powrócił do Krakowa i pod koniec 1915 roku obronił pracę doktorską na Wydziale Prawa UJ. Pracował najpierw w namiestnictwie lwowskim i starostwie krakowskim, później w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej. W latach 1922–1927 pełnił kolejno funkcje: starosty w Pucku i w Chojnicach, referendarza oraz radcy prawnego w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. W kwietniu 1927 roku związał się na trwałe ze Śląskiem – był naczelnikiem Wydziału Prezydialnego Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego, przewodniczył Komisji Prawniczej (przygotowującej projekty ustaw i rozporządzeń związanych z autonomią województwa), a także Śląskiej Radzie Wojewódzkiej. Od 1931 roku do wybuchu wojny

¹ D. Sieradzka, *Tadeusz Saloni*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 34, Wrocław 1992–1993.

sprawował funkcję wicewojewody śląskiego, był najbliższym współpracownikiem wojewody Michała Grażyńskiego².

Działał w różnych organizacjach i stowarzyszeniach śląskich, pełnił funkcję prezesa: okręgowego Związku Legionistów, Izby Skarbowej w Katowicach, Towarzystwa Popierania Wynalazczości, prezesa Okręgu Zagłębia Węglowego Ligi Morskiej i Kolonialnej, Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich, Śląskiego Towarzystwa Muzycznego. Ogłosił szereg artykułów o tematyce samorządowej i administracyjnej (na łamach „Gminy”, „Gazety Administracji”, „Samorządu Miejskiego”, „Pracownika Samorządowego”), wspólnie z Kazimierzem Dubielem opublikował *Podręcznik dla służby administracyjnej* (1925).

Po 1 września 1939 roku znalazł się wraz z rodziną najpierw na Węgrzech, potem przez Jugosławię dotarł na Cypr. Wiosną 1941 roku wstąpił do Armii Polskiej na Bliskim Wschodzie, ale już we wrześniu tego samego roku (po ataku serca) został z wojska zwolniony i przyłączony do grupy Polaków przeniesionych do Livingstone w północnej Rodezji. Tam pracował do 1950 roku w urzędzie celnym. Na prośbę córek przeniósł się z rodziną do Republiki Południowej Afryki, gdzie spędził resztę życia. Zmarł w Johannesburgu 24 lutego 1961 roku, pochowany został tamże na cmentarzu West Park. Był odznaczony Krzyżem Niepodległości, Złotym Krzyżem Zasługi i Krzyżem Komandorskim Orderu Polonia Restituta.

² M. Grażyński i T. Saloni to koledzy ze szkolnej ławy: ukończyli Gimnazjum św. Anny w Krakowie (B. Nowodworskiego), uczęszczałi nawet do tej samej klasy VIII a – w latach 30. Śląskiem „rządziło” zatem dwóch „nowodworczyków”: Grażyński rodem z Gdowa i Saloni spod Kolbuszowej.

³ Stanisław Wiktor Saloni (1864–1935) w latach 90. XIX wieku opracował koncepcję sterowca z oryginalnym napędem śmigłowym; w 1901 roku projekt aerostatu Salonięgo został opatentowany w Niemczech. Bronisław Józef Saloni (1893–1917) w 1910 roku, będąc uczniem V klasy Gimnazjum św. Anny, zaprojektował i zbudował szybowiec systemu Voisina, a następnie dokonał na nim – jako pierwszy człowiek w Krakowie – kilku udanych wzlotów ślizgowych na podgórszych Krzemionkach; w następnym roku zorganizował – wspólnie z kolegami z gimnazjalnego koła „Aviata”, w sali gimnastycznej szkoły – pierwszą w Krakowie wystawę awiatyczną, na której prezentowano m.in. „ulepszony aeroplan Salonięgo” i „aeroplan Rozuma i Bechynego” (pierwszy na ziemiach polskich samolot zbudowany w Krakowie w 1910 roku). B. Saloni zginął śmiercią lotnika w 1917 roku, podczas walk austriacko-włoskich w Alpach Julijskich.

Biogram Tadeusza W. Salonięgo w *Polskim Słowniku Biograficznym*, pióra Danuty Sieradzkiej, wymaga dwóch istotnych uzupełnień, pomija bowiem ważne pola zainteresowań i działalności śląskiego wicewojewody: sport oraz muzykę.

OPIEKUN SPORTÓW

W odróżnieniu od swojego ojca i młodszego brata, których pasją była awiatyka³, Tadeusz od najmłodszych lat interesował się sportem kołowym: jeździł najpierw „na kole”, później na bicyklu z motorem benzynowym, wreszcie – na motocyklu. Był członkiem Polskiego Związku Motocyklowego (PZM), a kiedy w 1929 roku jego siedzibę przeniesiono na krótko do Katowic, przez rok piastował nawet tam funkcję prezesa. Wtedy też, z inicjatywy Salonięgo, zorganizowano pod Katowicami wielkie Międzynarodowe Wyciągi Motocyklowe Grand-Prix Polski, z udziałem europejskiej czołówki w tej dyscyplinie sportu. W tym samym roku wicewojewoda śląski, jako prezes PZM, reprezentował Polskę na Światowym Kongresie Motocyklowym w Hiszpanii.

Również dzięki jego staraniom w 1930 roku zawiązane zostało Śląskie Towarzystwo Łyżwiarskie (ŚTŁ), a pierwszy prezes nowo utworzonego stowarzyszenia dr Saloni zainicjował wkrótce budowę Sztucznego Toru Łyżwiarskiego w Katowicach, sprowadził trenera, zakupił niezbędny sprzęt do uprawiania tych nieznanych tu dotąd sportów zimowych i doprowadził do powstania pierwszych klubów hokejowych – ŚTŁ i Pogoni Katowice.

Najlepsze rezultaty – i to w skali krajowej – uzyskały nowo powstałe śląskie związki sportowe, zrzeszające głównie młodzież robotniczą, którym poświęcał wicewojewoda Saloni szczególnie wiele uwagi: pięściarzy, zapaśników i lekkoatletów. Nie byłoby śląskiej szkoły boksu lat 30. (Mocka, Pyka, Górny, Snopek, Wiczorek, Kupka), gdyby nie sprowadzeni przez niego na Śląsk doświadczeni, także zagraniczni, trenerzy – ich praca dała niebawem świetne wyniki; Katowice stały się stolicą polskiego boksu, tu przeniesiono siedzibę Polskiego Związku Bokserskiego, a godność jego prezesa powierzono dr. Saloniemu. Wicewojewoda, od 1927 roku przewodniczący Śląskiej Radzie Sportowej, przyczynił się też do powstania wielu pływalni, boisk i stadionów na Śląsku.

W 1928 roku, gdy sportowcy ze Śląska po raz pierwszy weszli w skład polskiej reprezentacji narodowej uczestniczącej w IX Letniej Olimpiadzie w Amsterdamie, na czele licznej drużyny śląskiej – złożonej z bokserów, zapaśników i lekkoatletek – stanął osobiście prezes Śląskiego Podkomitetu Olimpijskiego – Saloni.

Nie latał Tadeusz, nie był pionierem awiatyki jak ojciec i młodszy brat Bronek, ale i w jego życiorysie także odnotować można pewne związki z lotnictwem: to przecież już podczas pobytu i pracy organizacyjnej Saloniego na Śląsku ukończona została budowa pierwszego lotniska w Katowicach-Muchowcu z pierwszą w Polsce sztuczną nawierzchnią startową (1928), wtedy też powstał Śląski Klub Lotniczy (1929), natomiast na wybudowanym w Aleksandrowicach pod Bielskiem nowym lotnisku zaczęła działać pierwsza w Polsce Cywilna Szkoła Pilotów LOPP im. J. Piłsudskiego (1936). Od początku zaś lat 30. do wybuchu wojny na Muchowcu funkcjonował ośrodek szkolenia pilotów szybowców holowanych

i szkoła akrobacji szybowcowej, równocześnie drugą szkołę szybowcową otwarto na górze Chełm w Goleszowie (1934).

Nie mogły się te wszystkie działania obyć bez udziału, wsparcia i pomocy przewodniczącego Śląskiej Rady Sportowej i śląskiego wicewojewody, dr. Saloniego, który swoim oddaniem i wytrwałą pracą około rozwoju kultury fizycznej zyskał miano „opiekuna sportu śląskiego”.

GÓRNO I CHMURNO

Autorowi – gromadzącemu materiały do publikacji o początkach polskiego lotnictwa – udało się w 2001 roku, dzięki pomocy prof. Zygmunta Saloniego⁴, dotrzeć do mieszkającej wówczas w RPA⁵ młodszej córki Tadeusza Saloniego, pani Zofii Wallas – jedynej osoby, która mogła mieć jeszcze jakieś informacje na temat życia i pracy prekursorów awiacji: jej dziadka Stanisława i stryja Bronisława. Oto fragment jej listu, w którym wspomina ojca:

Wybuch wojny zastał nas poza domem, a ponieważ Katowice zostały zajęte przez Niemców już rano 1 września, nigdy już nie wróciliśmy tam i wszystko, co posiadaliśmy, dostało się w obce ręce. Po wojnie rodzice korespondowali ze starymi przyjaciółmi, głównie kolegami ojca z Gimnazjum św. Anny, z którymi łączyła ich dosłownie dożgonna przyjaźń. Jeden z nich przysłał nam dużą fotografię, składająca się z poszczególnych zdjęć maturzystów. Pamiętam wielu z nich, jak np. J. Curuś-Bachleda (mój ojciec chrzestny), M. Grażyński, J. Czoponowski, M. Sobański, J. Sacha, J. Rys, B. Hełczyński, ks. Mikołaj z katedry Wawelskiej i wielu innych. Mam również broszurkę wydaną na Śląsku z okazji 10-lecia działalności mego ojca na stanowisku wicewojewody, [...] jest jeszcze dyplom, oryginał, z Uniwersytetu Jagiellońskiego, jaki oj-

⁴ Dziadek prof. Zygmunta Saloniego, Aleksander, był bratem Stanisława, ojca Tadeusza i Bronisława Salonich.

⁵ Kilka lat później Zofia Wallas przeniosła się do wnuków w Australii.

*ciec dostał w 1915 roku jako doktor praw. Żadnych innych materiałów nie mam niestety...*⁶

Większość wymienionych przez autorkę listu nazwisk przyjaciół jej ojca z czasów nauki w Gimnazjum św. Anny (B. Nowodworskiego), najstarszej polskiej szkole średniej – J. Bachleda-Curuś, M. Grażyński, J. Czopowski, M. Sobański, B. Hełczyński – odnajdujemy w spisach członków gimnazjalnego koła powstałego w 1906 roku Organizacji Młodzieży Narodowej – OMN (a także innych organizacji – uczniowskiego koła instruktorów i wykładawców Towarzystwa Szkoły Ludowej (TSL), koła ruchu etycznego i abstynenckiego „Elevasis” oraz tzw. Oddziałów ćwiczebnych Sokoła, przekształconych później w Polskie Oddziały Strzeleckie). Te wieloletnie, dożgonne, jak pisała pani Zofia, więzi pomiędzy starymi przyjaciółmi zawiązywały się więc nie tylko w szkolnych ławach starej budy przy pl. Na Groblach, ale także przy okazji podejmowania pierwszych młodzieńczych prób działalności publicznej w duchu kształtującej się świadomości obywatelskiej i narodowej. Ksiądz Teofil Długosz⁷, maturzysta z 1909 roku, jeden z najaktywniejszych działaczy OMN i TSL, tak po latach wspominał ten niezwykły okres:

Lata od 1905 do 1910 r. odznaczały się szczególnie burzliwością, ruchliwością, fermentem, czy jak kto woli nazwał te czasy, które dla jednych były zmorą i kłopotem, dla drugich dniami górnymi i chmurnymi. [...] Były to czasy wyrażające dążenia polskie terminem: sprawa narodowa [...], państwo polskie, przygotowania wojskowe. [...] Koniec roku 1908 i początek 1909 wykazał też, jaki duch panował wśród

*młodzieży narodowej, która przy zajmowaniu się różnymi sprawami bieżącymi i mniej lub więcej ciekawymi referatami miała swój pęd i do akcji wielkiej...*⁸

DO RUCHAWKI SKOROŚĆ

O pędzie do „wielkiej akcji” i o ogólnym wzburzeniu młodych umysłów w tych niespokojnych latach pisze też w tym samym tomie wspomnień kolega klasowy Długosza Bronisław Hełczyński⁹, również maturzysta z 1909 roku i jeden z najbliższych przyjaciół Tadeusza Saloniego:

Trzeba było być w Krakowie w owych gorących czasach, by zrozumieć, co się wtedy u nas działo. Niektórzy wprost wściekali się z radości. Szkoda, że to przeminęło, bo zapal był ogromny. Trudno tylko na razie ocenić, czy nie należał on do tych naszych polskich „słomianych”. W każdym razie ujawnił się jeden fakt niesłychanej wagi: okazało się, że społeczeństwo galicyjskie mimo wszystko nie jest jeszcze dalekie od ideału walki zbrojnej, byleby tylko miała ona widoki powodzenia. Mówię tu nie o młodzieży, bo ta zawsze była i jest skora do wszelkiej ruchawki, lecz o starszych, szczególnie o chłopach. [...] Wierzyć się nie chce, jak daleko postąpiło uświadomienie narodowe we wszystkich wsiach, w których byłem ostatnimi czasy w charakterze prelegenta [...]; także z opowiadań innych wiem to samo, gdy tylko potrącaliśmy o możliwość wojny austriacko-rosyjskiej i o konieczności, by społeczeństwo nasze stanęło pod bronią w takim wypadku, odpowiedź niewiele różniła się od słów Czepca: „Myśmy, wi się, nie od tego, kto by ino chciał nas użyć, kosa wisom nad boiskiem...”¹⁰

⁶ List Z. Wallas do autora, Hillerest, 8 VI 2001.

⁷ Ks. Teofil Długosz (1887–1971) – profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, współtwórca Polskiego Towarzystwa Teologicznego, autor licznych prac z dziedziny historii Kościoła katolickiego.

⁸ T. Długosz, *Gimnazjum I w Krakowie w latach 1906–1908*, w: *Pół wieku wspomnień uczniów Gimnazjum im. B. Nowodworskiego (św. Anny) w Krakowie*, Kraków 1938, s. 113–120.

⁹ Bronisław Hełczyński (1890–1978) – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, doradca prawny prezesa Rady Ministrów, szef Kancelarii Prezydenta RP, minister spraw zagranicznych Rządu RP na uchodźstwie.

¹⁰ B. Hełczyński, *Niestrudzeni*, w: *Pół wieku wspomnień...*, s. 164–168.

Nowodworskie koło OMN – najsilniejszy z krakowskich oddziałów gimnazjalnych tej organizacji (w lutym 1907 roku koło liczyło 74 członków, na 300 we wszystkich szkołach średnich Krakowa) – rozpoczęło swoją działalność licznym udziałem w „trójzaborowym” Zjeździe i spotkaniu przy grobie Powstańców Styczniowych we Lwowie w styczniu 1907 roku. Prace samokształceniowe koła – sprawnie od początku kierowanego przez pierwszego przywódcę młodzieży narodowej, przedwcześnie zmarłego Wojciecha Popiołka (1890–1909) – szły, jak pisze ks. Długosz, *po linii historii Polski, jej ustroju, geografii fizycznej i historycznej, etnografii, ekonomii, życia gospodarczego*. Ulubioną lekturą i tematem specjalnie przygotowywanych referatów, dających potem pochop do namiętnych dyskusji, były przede wszystkim poezje trzech wieszczów i utwory Stanisława Wyspiańskiego oraz pisma Romana Dmowskiego, Stanisława Szczepanowskiego i Franciszka Bujaka. Przygotowywano też wieczornice i obchody rocznic narodowych, organizowano okazjonalne „akcje zewnętrzne”, takie jak na przykład bojkot towarów pruskich, członkowie koła systematycznie jeździli z prelekcjami w ramach programu edukacyjnego TSL. Od lata zaś 1907 roku wprowadzono nową jeszcze formę działalności: koła klasowe OMN zaczęły urządzać wakacyjne wycieczki o charakterze już to krajoznawczym, już to „gospodarczo-narodowym” – najpierw po Małopolsce i Podkarpaciu. W roku następnym przyszedł czas na Śląsk.

W STRONĘ ŚLĄSKA

W drugim wakacyjnym rekonesansie po Śląsku – w lipcu 1909 roku – grupa młodzieży narodowej z „Nowodworka” w ciągu 27 dni odwiedziła 34 (!) śląskie miasta i miasteczka. – *Głowy nasze są tak pełne wrażeń...* – pisał w liście do T. Długosza jeden z uczestników

wycieczki, Franciszek Baran (1890–1914), maturzysta z 1910 roku – *że aż trudno je sobie prędko ugrupować. Ogółem poznaliśmy przeszło 50 osób ciekawych. Najbardziej zbudowali się w Warszowicach, Rybniku, Bytomiu, Borożowie i Skrańsku, w Boguszycach i w Gostomi (Simdorf)...*¹¹ A cytowany tu już Helczyński dodawał: *O ile stan ekonomiczny Śląska, o ile zaciętość walki zachęca do pracy, o tyle jej rezultaty nie są tak pocieszające. [...] Ciągłe cofanie się polskości przed nawałą germańską! [...] Stąd konieczność ciągłej wytężonej obrony, ciągłego czuwania i niedopuszczania do utworzenia się najmniejszej luki, bo brak jednego człowieka, szczególnie na kresach, może mieć nieobliczalne następstwa...*¹²

Jest niemal pewne, że Tadeusz Saloni uczestniczył w tej śląskiej wyprawie (jeżeli nawet nie, to na pewno znał jej rezultaty, gdyż wycieczkowcy musieli na zebraniach koła składać szczegółowe sprawozdania i dzielić się wrażeniami, z samej zresztą już drogi pisali do kolegów listy, relacjonując na bieżąco przebieg podróży). Być może wtedy zrodziło się jego zainteresowanie sprawami Śląska i walki o jego polskość? W każdym razie, kiedy w dziesięć lat później wybuchło I powstanie śląskie, Saloni nie pozostał bezczynny: w działaniach zbrojnych wprawdzie udziału nie brał – rozpoczął wtedy swoją służbę publiczną w niepodległej Polsce, pracując (od października 1918 do połowy 1920 roku) w starostwie krakowskim, potem organizował oddziały ochotnicze do walki z bolszewikami – ale był za to współtwórcą... hymnu powstańczego!

POWSTAŃCY NAPRZÓD!

W specjalnie ogłoszonym konkursie kompozytorskim na marsz, który mieliśmy śpiewać śląscy powstańcy, I nagrodę przyznano kom-

pozycji Saloniego do słów Emanuela Konstantego Imieli *Powstańcy naprzód!* (1919). Utwór ten stał się oficjalnym marszem i hymnem powstańców śląskich, z tą pieśnią na ustach ruszali do boju, ten marszowy śpiew włączyły później do swojego repertuaru wszystkie śląskie chóry oraz orkiestry wojskowe i górnicze. W 1933 roku, staraniem Związku Powstańców Śląskich, *Hymn Powstańców Śląskich* nagrany został przez wytwórnię płytową Syrena-Electro¹³ – z orkiestrą 21. Pułku Piechoty śpiewał Chór Juranda¹⁴:

*Powstańcy naprzód! Hej w szeregi!
Na ramię broń, do boku stał!
Wytknięta droga: Odry brzegi!
W obronie stałmy modrych fal*

*Do walki marsz o świętą ziemię
O święte chaty, święty siew
O śląski lud, piastowe plemię
O serca polskie, polską krew*

*Na bój! Na bój!
Nie spoczniem, aż ustąpi wróg
Bo nas na bój prowadzi Bóg!...
Prowadzi Bóg!*

*Uzbrójmy dusze w twardość skały
A mięśnie swoje w stali harf
Nie będzie ten, kto zniewieściał
Miłości swej Ojczyzny wart*

*Zginęło wielu w jej obronie
Nie szczędź i ty więc swoich sił
Bo męski żar ci w piersi płonie
Byś bronił swoich, a wroga bił*

*Na bój! Na bój!
Nie spoczniem, aż ustąpi wróg
Bo nas na bój prowadzi Bóg!...
Prowadzi Bóg!*

*Wciąż na zachodzie krzyk złowrogi
Na baczność więc! Na ramię broń!
Ojczyzny strzeżmy święte progi
Pokażmy wrogom silną dłoń*

*Do walki więc, więc marsz w szeregi
By godnym się Ojczyzny stać
Niech wroga gna za Odry brzegi
Piaśtowski lud, powstańcza brać*

*Na bój! Na bój!
Nie spoczniem, aż ustąpi wróg
Bo nas na bój prowadzi Bóg!...
Prowadzi Bóg!*

Po kilkunastu latach, w marcu 1935 roku, na walnym zebraniu delegatów Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich – reprezentujących 17-tysięczną śląską „gminę śpiewaczą” – funkcję prezesa powierzono właśnie współtwórcy powstańczego hymnu, dr. Saloniemu.

Przewodził Saloni nie tylko zresztą ruchowi śpiewaczemu na Śląsku – jako prezes założonego w 1932 roku Śląskiego Towarzystwa Muzycznego (ŚTM) w decydującym stopniu przyczynił się do uratowania przed likwidacją (wobec utraty praw państwowych) Śląskiego Konserwatorium Muzycznego, dokładając starań, aby uczelnia ta mogła dalej działać jako prywatna. Zainicjował też powstanie (1934) i objął swoim protektoratem Orkiestrę Symfoniczną ŚTM (przekształconą rok później w Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia), której koncerty – transmitowane przez wszystkie rozgłośnie PR – cieszyły się dużą popularnością w całym kraju.

RZECZNA, MORSKA, KOLONIALNA...

Wiosną 1932 roku Saloni stanął na czele zarządu Okręgu Zagłębia Węglowego Ligi Morskiej i Kolonialnej (LMiK; poprzednio Ligi

¹¹ List F. Barana do T. Długosza, VII 1909, w: T. Długosz, dz. cyt., s. 123.

¹² List B. Helczyńskiego do T. Długosza, VII 1909, w: T. Długosz, dz. cyt., s. 124.

¹³ Płyta Syrena-Electro nr 24763, 1933 r.

¹⁴ W Chórze Juranda – kierowanym przez Jerzego Koszutskiego – występowali: Roman Chomiczki, Rajmund Fleszar, Adam Gruszczyński, Czesław Januszewski i Kazimierz Poreda.

Rzecznej i Morskiej). Organizacja ta liczyła wtedy osiem tysięcy członków; pięć lat później, w wyniku podjętej przez nowego prezesa dynamicznej akcji propagowania idei pozyskania dla Polski zamorskich kolonii – Liga na Górnym Śląsku miała już ponad 95 tysięcy członków!

*Szliśmy w kierunku budzenia w świadomości społeczeństwa zrozumienia, że morze polskie i wybrzeże polskie są najświętszą własnością i największą wartością naszego narodu – mówił na walnym zjeździe delegatów Okręgu 2 kwietnia 1933 roku – [...] że naszymi winny być kolonie, do których tęsknimy, które się nam słusznie należą i które wcześniej czy później muszą nam być dane! [...] Pamiętaliśmy też o tym, że właśnie w takim momencie najgroźniejszego kryzysu gospodarczego, gdzie szeregi obywateli owiane są apatią i zniechęceniem, że właśnie w takim momencie trzeba uderzyć z podwójną siłą, aby wszczepić w mózgi tę prawdę, że właśnie kiedy jest źle, trzeba największej mocy!*¹⁵

Szczególnie mocno zaangażował się Saloni w akcję zbiórki na Fundusz Obrony Morskiej z przeznaczeniem na dozbrojenie polskiej floty rzecznej i morskiej. I nie bez sukcesu: na ogólną sumę zebranych przez LMiK czterech i pół miliona złotych blisko 620 tysięcy wniósł Okręg Zagłębia Węglowego. Z pieniędzy tych, jak wiadomo, sfinansowano budowę okrętu podwodnego „Orzeł”.

Do 1932 roku Liga Morska i Kolonialna nie miała jeszcze swojego hymnu. To się jednak zmieniło z chwilą, gdy stery okręgu śląskiego tej organizacji objął Saloni: ułożona przez niego melodia – wicewojewoda dalej bowiem muzykował i sporadycznie komponował – stała się oficjalnym hymnem LMiK.

ROZŚPIEWANY ŚLĄSK

*Śpiewactwo śląskie ma niezwykle chlubną i piękną historię [...] – pisał prof. Tadeusz Prejzner, wykładowca Wojskowej Szkoły Muzycznej przy katowickim Konserwatorium, autor popularnego śpiewnika chóralnego pieśni śląskich Szła dziewczeczka, bliski współpracownik prezesa Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich (SŚŚ), Saloniego. – W czasach niewoli stworzono wspólną gminę śpiewającą, jednoczącą w swych szeregach tych wszystkich, którzy w polskim sercu mieli umiłowanie ojczystego słowa. Słusznie zapatrywano się na swoją melodię, w której słowo polskie było złączone z polską melodią, jako na broń przeciw zakusom wyrodowienia. [...] Z pieśnią na ustach walczone o utrzymanie polskości Śląska... Pieśń na Śląsku odegrała pierwszorzędą rolę w dziele budzenia ducha narodowego. Pod wpływem instynktu powstania śląskie, w szeregach walczących nie zabrakło, rzecz oczywista, śpiewaków, wśród których wielu zginęło śmiercią bohaterską na polu walki. Takie to tradycje ma za sobą śpiewactwo śląskie zorganizowane w Stowarzyszeniu Śpiewaków Śląskich*¹⁶.

Od marca 1935 roku Stowarzyszeniem Śpiewaków Śląskich kierował Tadeusz Saloni, współtwórca hymnu powstańców śląskich. Nowy prezes SŚŚ i wicewojewoda w jednej osobie w krótkim czasie wprowadził szereg innowacyjnych zmian – przede wszystkim utworzył pierwsze w Polsce stanowisko instruktora chóralnego przy Wydziale Oświaty Pozaszkolnej śląskiego UW, który koordynował prace poszczególnych chórów, udzielał im fachowej pomocy i wsparcia finansowego, szkolił dyrygentów, dbał o podnoszenie kwalifikacji muzycznych członków. Związek rozszerzył znacznie działalność wydawniczą – miesięcz-

nik „Śpiewak”, organ SŚŚ, zaczął zamieszczać materiały pomocnicze (zapisy nutowe, teksty pieśni), co ogromnie ułatwiało pracę zespołów śpiewaczych. Najbardziej utalentowanym, wyróżniającym się śpiewakom i muzykom umożliwiano wyjazd za granicę w celu kontynuowania studiów muzycznych.

Na Śląsku powszechne było przekonanie, że to właśnie dzięki energicznym działaniom prezesa Saloniego stowarzyszenie reprezentujące region śląski wysforowało się na czoło wszystkich polskich związków śpiewaczych.

POŁÓW PEREŁ

W maju 1938 roku w „Gazecie Polskiej” ukazał się obszerny artykuł Gustawa Morcinka pod takim właśnie tytułem – *Połów pereł*. W części pierwszej tego tekstu autor snuł niewesołe refleksje na temat panujących w Polsce stereotypowych opinii i niezbyt przychylnych dla Śląska ocen, według których Ślązacy to ludzie ciężkiej pracy, ale jeżeli chodzi o kulturę – mogący być jedynie jej konsumentami, i to mało wybrednymi; pod względem twórczości artystycznej istotnie panuje tu – zgadzał się Morcinek – nieurodzaj. Ale przecież nie może być inaczej, bo skoro szlachta polska na Śląsku zniemczyła się, zniemczyli się Piastowie śląscy, a mieszczaństwo było niemieckie od czasów kolonizacji, pozostał tylko, zdaniem pisarza, *chłop i robotnik, jedyna warstwa trzymająca się polskości i dzisiaj wszystka inteligencja śląska pochodzi tylko z chłopów i robotników*. Ale choć Ślązacy są uparci i ambitni, ich upór i ambicja nic by jednak nie zdziałały, gdyby nie pomoc tych nie-Ślązaków, którzy zdołali się tu zaaklimatyzować i zasymilować, którzy się „ześlązaczyczyli”.

Część druga publikacji Morcinka to zapis jego rozmowy z wicewojewodą śląskim Salonim

– człowiekiem, którego zasługą jest *tak niezwykły rozwój chórów śląskich* i jednym z tych właśnie, którzy się „ześlązaczyczyli”. Morcinek mówi tu niewiele, mówi właściwie tylko Saloni – z entuzjazmem, porywczo, „z płonącymi oczyma”, nie potrafiąc ukryć swojego zapału i wiary w słuszność tego, co robi. Posłuchajmy kilku fragmentów jego wypowiedzi:

– Proszę pana! Jestem przekonany, że w śląskiej warstwie robotniczej i chłopskiej istnieją talenty, takie nieodkryte talenty! Ślązak przez tyle wieków odsunięty od kultury polskiej usiłuje obecnie doróść do jej poziomu. Robi to z ogromnym wysiłkiem, lecz nieustępliwie i z uporem...

– Czy pan uwierzy, że ze wszystkich dzielnic Polski właśnie ten zadymiony Śląsk wykazuje największe umiłowanie pieśni? Przecież w naszym Stowarzyszeniu Śpiewaków Śląskich mamy 18 tysięcy czynnych członków! Grupują się tutaj przede wszystkim robotnicy i urzędnicy. Poza tym mamy kilka chórów złożonych z inteligencji... Wszyscy śpiewają! A repertuar? Obok pieśni ludowych – Oratorium Haendla, obok Macury¹⁷ – Szymanowski i Karłowicz lub Nowowiejski. Ci ludzie mają rozumienie dla muzyki i śpiewu. Ci ludzie kochają muzykę i śpiew, jak nigdzie w Polsce. I proszę zrozumieć – to są w przeważającej części robotnicy i drobni urzędnicy pochodzący również z robotników. Czy znajdzie pan coś podobnego w innych dzielnicach?

– Proszę pana, to nieprawda, co niektórzy twierdzą, iż Ślązak jest nieużyteczny dla kultury artystycznej. Przeciwnie! Nie tylko, że jest jej wdzięcznym i nienasyconym konsumentem, lecz wszystek jego wysiłek zmierza w tym kierunku, żeby być twórczym w tej dziedzinie. Wymieniłem panu kilka nazwisk – są to jednostki prawie że przypadkowo wykryte. A ile takich pereł można będzie jeszcze znaleźć! I znajdzie-

¹⁵ T. Saloni, *Przemówienia na Zjeździe delegatów Okręgu Zagłębia Węglowego LMiK*, „Jednodniówka” 1937 z 10 IV.

¹⁶ T. Prejzner, *Śląsk na czele ruchu śpiewaczego w Polsce*, „Jednodniówka” 1938 z 10 IV, s. 3.

¹⁷ Władysław Macura (1896–1935) – pianista i kompozytor wywodzący się z Cieszyna.

my...! Cały Śląsk to jeszcze nieznanym teren, na którym będzie można urządzić... połów pereł!¹⁸

Prezes Saloni nie był gołosłowny – z radością i dumą wymieniał nazwiska swoich pierwszych pereł: kolejarz Bewal – świetnie zapowiadający się tenor (wysłany na studia wokalne do Mediolanu), Spisak – utalentowany kompozytor, syn robotnika (studiuje teraz w Paryżu u Madame Boulanger), skrzypek Prower z Bielska (pojechał na studia do Londynu), bracia Szfrankowie – muzycy, synowie bezrobotnego (właśnie wrócili do kraju)... itd.

JUBILEUSZOWA JEDNODNIÓWKA

Spośród najbliższych współpracowników p. Wojewody Śląskiego dr. M. Grażyńskiego na „odcinku administracyjnym” na czoło wysuwa się postać dr. Tadeusza Saloniego, Wicewojewody Śląskiego. Nic dziwnego, że z okazji 10-letniej Jego pracy na Śląsku spieszą do Jubilata z serdecznymi życzeniami Jego współpracownicy, koledzy i przyjaciele. Dzięki bowiem zaletom serca i umysłu P. Wicewojewoda zdobył Sobie cześć i uznanie w szerokich kołach społeczeństwa śląskiego. Opinii publicznej znana jest działalność P. Wicewojewody jako społecznika i budziela zainteresowań kulturalnych, zaś koła urzędnicze cenią Jego wielką bezpośredniość w stosunkach osobistych i głębokie zrozumienie dla urzędniczej doli...¹⁹

Słowa te pochodzą, podobnie jak cytowany wcześniej fragment tekstu T. Prejznera, z okolicznościowego, wydanego na prawach manuskryptu, wydawnictwa Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego *Dr Tadeusz Saloni – Wicewojewoda Śląski. Jednodniówka w dziesięciolecie pracy narodowej i kulturalno-oświatowej na Śląsku, Katowice 10 IV 1937*. Kopia tej „Jednodniówki” (egzemplarza nr 1, być może jedyne zach-

wanego) trafiła do zbiorów Muzeum Historii Katowic dopiero w 2004 roku jako dar od córki Saloniego, Z. Wallas. Dlatego więc D. Sieradzka przygotowująca w połowie lat 80. biogram Saloniego dla *Polskiego Słownika Biograficznego* nie mogła zawrzeć w nim tych wszystkich informacji o działalności wicewojewody śląskiego na polu kultury, oświaty i sportu, które przypomniano w jubileuszowej „Jednodniówce”. Szczęśliwie uzyskany dostęp do tego druku dał piszącemu te słowa możliwość dokonania obecnie koniecznych uzupełnień.

PANI WICEWOJEWODZINA

I uzupełnienie ostatnie: we wszystkim, co robił dla dobra publicznego wicewojewoda Saloni – nigdy nie był sam. Wytrwale towarzyszyła mu małżonka, piękna pani wicewojewodzina Aleksandra z Adamczewskich Saloniova, osoba skromna i nieszukająca rozgłosu, która swoją działalnością charytatywną i współpracą z organizacjami i instytucjami kulturalnymi, oświatowymi i wychowawczymi (zwłaszcza z prowadzącym przedszkola, żłobki i świetlice oraz opiekującym się bezdomnymi i bezrobotnymi Towarzystwem „Opieka”) zdobyła na Śląsku dużą popularność.

*

Zakończmy to wspomnienie o Tadeuszu Salonim jeszcze jednym cytatem z tekstu Prejznera:

Dziesiątki uroczystości śpiewaczych, zjazdów, koncertów chóralnych odbyło się przy obecności Prezesa dr. Saloniego, który najczęściej w niedzielę wyjeżdża w teren Województwa, poświęcając na to swój „wolny” czas. Często przemawia w takich okolicznościach. Mówi łatwo, serdecznie, radzi, zachęca, dodaje bodźca

¹⁸ G. Morcinek, *Polów pereł*, „Gazeta Polska” 1938, nr 142 z 22 V, s. 3–4.

¹⁹ *Dr Tadeusz Saloni – Wicewojewoda Śląski. Jednodniówka w dziesięciolecie pracy narodowej i kulturalno-oświatowej na Śląsku*, „Jednodniówka” 1937 z 10 IV, s. 1.



Tadeusz Saloni, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933; ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

do dalszej pracy, wskazując na osiągnięte pozycje. Przyjmowany jest niezwykle serdecznie. Niezapomniany moment miał miejsce np. przy zakończeniu ogólnosląskiego Zjazdu Śpiewaków w Katowicach w maju 1936 r. Cały teatr przepelniony śpiewakami. Na scenę wchodzi dr Saloni, aby przemówić i zamknąć Zjazd. Następuje coś nieprzewidzianego. Śpiewacy tracą oficjalną, uroczystością podyktowaną formę, wybucha entuzjazm, cały teatr zrywa się, powstaje i niemilknięciami oklaskami przyjmuje dr. Saloniego. Ogólne wzruszenie. Chwila piękna. Było w tem i złożenie podziękowania swemu Prezesowi za jego życzliwość i pracę, była tam i radość połączona z dumą z udanego święta śpiewaczego, była tam wreszcie świadomość, że

szużba sztuce zostaje należycie oceniana przez całe społeczeństwo...²⁰

Tadeusz Saloni – społecznik i „budziciel”, kompozytor muzyki powstańczego hymnu, ongiś dzielny legionista, absolwent Gimnazjum św. Anny i doktor praw Uniwersytetu Jagiellońskiego, człowiek rodem z dalekiego Podkarpacia, który po okresie nauki i studiów w Krakowie przeniósł się na ziemię śląską, tę ziemię ukochał i jej oddał bez reszty kilkanaście lat swojego pracowitego życia – zyskał tu sobie wielką sympatię i uznanie, a postać jego pozostaje we wdzięcznej pamięci wszystkich Ślązaków.

BIBLIOGRAFIA

- Długosz T., *Gimnazjum I w Krakowie w latach 1906–1908*, w: *Pół wieku wspomnień uczniów Gimnazjum im. B. Nowodworskiego (św. Anny) w Krakowie*, Kraków 1938.
 Dr Tadeusz Saloni – Wicewojewoda Śląski. *Jednodniówka w dziesięciolecie pracy narodowej i kulturalno-oświatowej na Śląsku*, „Jednodniówka” 1937 z 10 IV.
 Helczyński B., *Niestrudzeni*, w: *Pół wieku wspomnień uczniów Gimnazjum im. B. Nowodworskiego (św. Anny) w Krakowie*, Kraków 1938.
 Morcinek G., *Półów pereł*, „Gazeta Polska” 1938, nr 142 z 22 V.
 Prejzner T., *Śląsk na czele ruchu śpiewaczego w Polsce*, „Jednodniówka” 1937 z 10 IV.
 Saloni T., *Przemówienia na Zjeździe delegatów Okręgu Zagłębia Węglowego LMiK*, „Jednodniówka” 1937 z 10 IV.
 Sieradzka D., *Tadeusz Saloni*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 34, Wrocław 1992–1993.

²⁰ Władysław Macura (1896–1935) – pianista i kompozytor wywodzący się z Cieszyna.



Emanuel K. Imiela (Karol Dym), „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933; ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Bartłomiej Grzegorz Sala

ŻOŁNIERZ Z SOSNOWCA



*Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie,
Od Polski dostał szwab po czubie*

(plebiscytowy alfabet górnosląski)

Jakkolwiek odzyskanie przez Polskę niepodległości było wynikiem zabiegów całych pokoleń, efektem podtrzymywania wiary w odbudowę suwerennego państwa od Pomorza po Ukrainę i od Śląska po Inflanty, skutkiem ciągłego przypomniania o historycznej i kulturowej jedności ziem poprzecianych utrwalonymi już od stulecia granicami, owocem zabiegów intelektualistów i artystów, którzy idee niepodległości nieśli kolejnym generacjom, a wreszcie efektem bohaterstwa żołnierzy walczących po wszystkich możliwych stronach Wielkiej Wojny – to trzeba zauważyć, że Polacy mieli też w latach 1914–1918 po prostu mnóstwo szczęścia. Gdy Niemcy i Austro-Węgry ruszały do boju z Rosją, można było przecież logicznie zakładać, że jedna ze stron zwycięży, a druga poniesie klęskę. Czechom, Słowakom, Słoweńcom i Chorwatom do wolności wystarczyłoby rozbitcie przez Rosjan Austro-Węgier, Finom, Estończykom, Łotyszom i Ukraińcom rozbitcie Rosji przez Niemców i Austriaków, ale Polakom żadne z tych rozwiązań nie zapewniało pełnego sukcesu, bo klęska Niemiec oznaczała powiększe-

nie zaboru rosyjskiego, a klęska Rosji zaboru niemieckiego. Pesymiści mogli więc gdybać, czy gorsza germanizacja i rugi pruskie czy rusyfikacja, a na poziomie symboli – Września czy Sybir; najwięksi optymiści mogli nieśmiało liczyć na autonomiczną i częściowo (bo bez Wielkopolski i Pomorza) zjednoczoną Polskę w ramach liberalnej monarchii Habsburgów albo zjednoczoną, półsuwerenną Rzeczpospolitą w unii z Rosją. Ale nikt nie ośmielił się przecież marzyć, że obie strony wojny przegrają, że wszystkie zaborcze mocarstwa poniosą jednocześnie klęskę. Takie rzeczy po prostu się nie zdarzały! A jednak zdarzyły się. Wykrwawione walkami i dobite rewolucjami państwa zaborcze po kolei upadły w przeciągu raptem dwóch ostatnich wojennych lat. I choć na horyzoncie w ich miejsce pojawili się równie chciwi polskiej ziemi Ukraińcy, Litwini, bolszewicy i Czechosłowacja, to byli to już przeciwnicy startujący z tego samego poziomu co odradzająca się Polska. Wobec jednoczesnego upadku trzech zaborczych mocarstw pozostało tylko pochwycić władzę i to udało się znakomicie, choć z terytorialną integral-

nością różnie już bywało. Ale na tle zbiorowego szczęścia niemal wszystkich Polaków (wyłączywszy mieszkańców Zaolzia, Spiszu czy tzw. Kresów Zewnętrznych) szczególnie widowiskowe okazało się szczęście polskich oficerów, którzy składali onegdaj przysięgę na wierność trzem mocarstwom. Nie musieli więc teraz wybierać pomiędzy patriotycznym obowiązkiem a żołnierskim honorem (ta, zupełnie niezrozumiała dziś kategoria, traktowana była wówczas ze śmiertelną powagą!), skoro przysięgali wierność cesarzom Niemiec, Austrii lub Rosji, a nie powstałym na gruzach ich monarchii republikom.

Tak sprzyjające okoliczności wystarczyło tylko wykorzystać, a w tym Polakom zapału nie zabrakło. Jesienią 1918 roku Niemców i Austriaków rozbrajano w wielkich metropoliach i małych miasteczkach. Rozbrajali ich polscy żołnierze, ale też harcerze, uczniowie, zwykli mieszczaństwo i Żydzi. Bo czegoż mieli bronić cesarscy wojskownicy, gdy w Berlinie, Wiedniu i Budapeszcie chwiały się trony?

Nie inaczej było w prężnie rozwijającym się przemysłowym Sosnowcu, dzielącym dynamikę całego Zagłębia Dąbrowskiego na rubieży Śląska i Małopolski. Rubież ta była zresztą jeszcze bardziej spektakularna, tu bowiem znajdował się tzw. Trójkąt Trzech Cesarzy, gdzie w przededniu Wielkiej Wojny stykały się posiadłości Wilhelma II, Franciszka Józefa I i Mikołaja II. Nie wiadomo, czy dwaj pierwsi zazdrościli ostatniemu posiadania położonego pod własnym nosem miasta. Raczej wątpliwe, skoro Sosnowiec powstawał przeciwko władzy przy każdej okazji. Rosjanie musieli pamiętać mu powstanie styczniowe i krótkotrwałe wyzwolenie przez Apolinarego Kurowskiego, musieli też pamiętać Republikę Zagłębiowską z 1905 roku, a nawet zamach w Maczkach na samego imperatora Wszechrusi. Ale w 1918 roku Rosjanie nie pamiętali już o niewdzięcznym ośrodku, który zawdzięczał im prawa miejskie, a Sosnowiec nie pamiętał ich. I na

pewno za nimi nie tęsknił, lecz wierny mądrej zasadzie, że nie ma stałych przyjaciół i wrogów, a tylko stałe interesy, knuł, jak tym razem przepędzić Niemców. I przepędził.

11 listopada 1918 roku na posterunek pruskich landszturmistów w jednej z fabryk w Starym Sosnowcu wtargnęło pięciu nastolatków. Czterech z nich było uczniami piątej klasy szkoły średniej. Na ich czele stał starszy o rok, krępy i silny chłopak, którego szesnaście przeżytych lat czyniło rówieśnikiem miejskości Sosnowca. Wobec dziewięciu niemieckich żołnierzy zażądał stanowczo oddania broni w imieniu niepodległej Polski. Młodzieniec nazywał się Jan Kiepara...

Chłopak zresztą od dwóch lat działał w Polskiej Organizacji Wojskowej, był słuchaczem Wolnej Szkoły Podchorążych, a po traktacie brzeskim wziął udział w protestach przeciwko frymarczeniu przez Niemców i Austriaków polską ziemią z Ukraińcami (co z oczywistych przyczyn okazało się gwoździem do trumny orientacji na państwa centralne), po których zagrożony aresztowaniem musiał na pewien czas opuścić Sosnowiec. Tej gorącej jesieni był w nim ponownie, bardziej aktywny niż kiedykolwiek, między innymi zdobywając na starososnowieckim dworcu broń z niemieckich transportów. W domu przy ulicy Miłej 4 Maria i Franciszek Kiepurowie prowadzili gospodarstwo domowe i piekarnię, ich synowie zaś urządzili w piwnicy wraz z kolegami regularną składnicę zdobyczej broni. Bo ta na Śląsku okazała się potrzebna jeszcze przez trzy lata...

*Nie będziesz, Niemcze, miał z nas slug,
Tak nam dopomóż Bóg!
(Rota Górnoslązaków)*

Siedemnastoletni Jan już w 1919 roku zapragnął zostać żołnierzem. Marzyły mu się błękitne mundury hallerczyków, którzy dopiero co przybyli do kraju, by ruszyć na odsiecz za-

grożonego przez rozzuchwalonych Ukraińców Lwowa. Przydzielono go znacznie bliżej – do 1. Pułku Strzelców Bytomskich. Sam Bytom pozostawał jednak póki co w rękach niemieckich, oczekując na zbawienny plebiscyt, bo wyzwolone dotąd ziemie polskie zaczynały się ni mniej, ni więcej, tylko na Sosnowcu. I tak 1. Pułku Strzelców Bytomskich, podkreślający swą nazwą uzasadnione polskie roszczenia, stacjonował nie w niemieckim jeszcze Bytomiu, a w polskim już Koniecpolu, na północnych krańcach Jury Krakowsko-Częstochowskiej, dystynkcje miał wielkopolskie, zaś mundury nie błękitne, lecz zielone, wstydliwie odziedziczone po Niemcach. Kiepurze uznano peowiacką podchorążówkę, przeto od razu otrzymał stopień kaprała i funkcję sekcyjnego w II kompanii. Żołnierskie życie przypadło mu do gustu, dawało bowiem częste okazje do śpiewania, którego lekcje młodzieniec pobierał już od kilku lat. W liście do rodziców z zadowoleniem pisał:

Wieczorami po kolacji wszyscy leżą, opowiadają sobie. Śpiewamy wtedy, aż się po wsi rozlega. Ale te pienia są albo bardzo wesołe, albo bardzo smętne. Wesołe, gdy śpiewamy „A muzyczka ino ano...”, smętne i powolne, gdy śpiewamy „Wojenko, wojenko” [...]. Czasem pod wieczór, gdy wszystko jest cicho, jak zawyjemy „Z dymem pożarów”, to duszę rozpięta potęgą uczucia, które powstaje pod wpływem melodii tej pieśni¹.

Wkrótce żołnierskie pieśni rozlały się po Górnym Śląsku, bowiem w odpowiedzi na szyskany ze strony nowej, demokratycznej Rzeszy Niemieckiej, wprowadzony stan oblężenia i ataki bojówek na polskich działaczy politycznych i kulturalnych POW Górnego Śląska rozpoczęła przygotowania do powstania, które miało przypomnieć Entencie o obiecany plebiscycie i w konsekwencji przynieść wyzwolenie Śląska spod obcej władzy. Polski

Wódz Naczelny Józef Piłsudski nie zamierzał zostawiać Ślązaków samym sobie, ale gdy Polska nie mogła – z przyczyn głównie dyplomatycznych – pozwolić sobie na wojnę z Rzeszą Niemiecką, dziwnym trafem 15 sierpnia 1919 roku ochotnicy z właściwego Górnego Śląska i pogranicznego Zagłębia Dąbrowskiego zostali zwolnieni ze służby w Wojsku Polskim. Gdy nazajutrz wybuchło I powstanie śląskie, w jego szeregach znalazło się mnóstwo takich „byłych żołnierzy”.

*Niech leje się krew czerwona, gorąca,
Niech Odrę zapełni po brzegi
(Powstańcy)*

Wśród nich był i Kiepura, który na dobre rozsmakował się w wojaczce. W dobie walk powstańczych zasłynął brawurą wraz z młodszym o rok bratem Władysławem (znanym później na amerykańskich scenach Ladisem Kiepurą), zaś motocykl niejakiego Zeflika (nazwiska nie udało się ustalić) i składnica broni w piwnicy Kiepurów stały się swoistą bazą śmiałych nocnych eskapad młodych insurgentów za graniczną miedzę. W czasie jednej z takich akcji tuż obok chłopców wybuchł niemiecki granat, a siedemnastoletni Janek cudem wytaszczył z pola walki ranionego brata.

*Powstańcy, naprzód! Hej w szeregi!
Na ramię broń, do boku stal!
Wytknięta droga: Odry brzegi!
W obronie stańmy modrych fal
(Hymn Powstańców Śląskich)*

Powstanie tymczasem upadło, a Kiepura wrócił nie w szeregi wojska, ale do szkolnej ławy. Wszak pierwsze dwa powstania śląskie wypadały w wakacje... Kolejne letnie kanikuły na wojnie spędziła cała rodzina – Franciszek z synami ruszyli bowiem na ochotnika, by tym razem bić nie Niemca, a bolszewika. Jan trafił

¹ Cyt. za: W. Panek, *Jan Kiepura. Życie jak z bajki*, Kraków 2016

do jednostki przebywającej w Toruniu, lecz wkrótce skierowano go do Szkoły Podoficerskiej w Grudziądzu, gdzie mundur żołnierza wojsk lądowych zamieniono mu na marynarski. Po najgorętszych i najchlubniejszych miesiącach ochotnik z Sosnowca został zwolniony z szeregów zwycięskiej armii 10 listopada 1920 roku, dwa miesiące po ojcu.

Choć jeszcze z Torunia osiemnastolatek pisał do matki, że jest stworzony na żołnierza, to wojenna pasja przegrała z inną – śpiewaczą. I dobrze się stało, bowiem Jan Kiepura godnie spłacił dług Ojczyźnie, a więcej dla niej zrobić mógł swoim fenomenalnym głosem niżli bagnetem. W ciągu kilkunastu kolejnych lat „chłopak z Sosnowca” właśnie głosem zawojował europejskie i amerykańskie sceny.

Tym głosem służył również Polsce, nie tylko w wymiarze *stricte* artystycznym, wykorzystując swoją popularność. W 1936 roku Kiepura dał w czasie Dni Morza koncert, którego dochód przeznaczony był na rozwój polskiej Marynarki Wojennej. W 1939 roku, w gorącej atmosferze nadchodzącej wojny, z żoną Martą w warunkach nieomal narodowej manifestacji śpiewał na Rynku Starego Miasta w Warszawie na rzecz Funduszu Obrony Narodowej (FON), wieńcząc występ przejmującym wykonaniem *Roty i Mazurka Dąbrowskiego* przy akompaniamencie chóralnego śpiewu zgromadzonego tłumu. „Kurier Poranny” pisał wówczas z uznaniem dla jednocześnie podziwianego i wyśmiewanego tenora: *Jednej bowiem najważniejszej rzeczy nie można odmówić Kiepurze: że jest to poczciwe chłopisko i zasłużone całą gębą, bo jeśli zjeżdża do Polski, to nie po to, by zbijać forsy (co robi wyłącznie za granicą), lecz by tej forsy przysporzyć na cele wielkiej wagi i użyteczności. Uwaga była słuszna: tenor nie tylko koncertował na rzecz FON, ale też przekazał na cele*

wojskowe okrągłą sumkę stu tysięcy dolarów i swoje samochody, zafundował również Wojsku Polskiemu czołg i działo pancerne.

*Wciąż na zachodzie krzyk złowrogi
Na baczność więc! Na ramię broń!
Ojczyzny strzeżmy święte progi
Pokażmy wrogom silną dłoń
(Hymn Powstańców Śląskich)*

Wybuch II wojny światowej zastał słynnego śpiewaka w Paryżu. Kiepura pragnął udać się do kraju, by ratować rodziców (Maria Kiepurova była z pochodzenia Żydówką). Ostatecznie jednak z rezygnacją posłuchał dobrej rady, iż z zajętej przez Niemców Polski nie uda mu się powrócić ani z nimi, ani samotnie. Ofiara byłaby zresztą niepotrzebna – Marii i Franciszkowi Kiepurze pisana była śmierć naturalna.

Dobiegający czterdziestki tenor ochoczo zaciągnął się natomiast do Armii Polskiej we Francji. Była to jego ostatnia przygoda z wojskiem, choć przygoda niezbyt udana. Jan był wyraźnie rozgoryczony postawą żołnierzy francuskich, którzy – jak pisał do brata – *wychodzą na przedpole, żeby pić wino z Niemcami*². Jego służbę zakończyła zresztą po raptem dwóch tygodniach inspekcja generała Kazimierza Sosnkowskiego, który na wieść o żołnierzu nazwiskiem Jan Kiepura natychmiast wezwał go do siebie i oznajmił: *Panie Janie, mamy tutaj wielu równie dobrze, jak pan, strzelających, ale ani jednego, który by lepiej od pana śpiewał. Niech pan zostawi mundur i karabin i jeździ z koncertami tam, gdzie można jeszcze dojechać. Dochód z tych koncertów proszę przekazywać do kasy naszej armii, formującej się na Zachodzie*³. Tenor, rad nierad, musiał podporządkować się woli generała, śpiewając po miastach, miasteczkach i żołnierskich szpitalach.

² Cyt. za: tamże.

³ Cyt. za: B. Kaczyński, *Kiepura*, Nowy Sącz 2011.

Tymczasem w 1940 roku Niemcy byli już w Paryżu i wcale nie chcieli pić wina z Francuzami. A Kiepura z żoną byli wówczas w Nowym Jorku.

Wbrew twierdzeniu niektórych polityków i publicystów, wykazujących zaskakującą sympatię dla kryminalistów, to nie kibole, osiedlowe osiłki i inni bandyci walczyli za Polskę w chwilach zagrożenia. Czynili to zawsze szlachta, ziemianie, inteligencja i artyści – jedyne warstwy, które konsekwentnie krzewiły narodową pamięć i nadawały ducha wszystkim kolejnym powstaniom narodowym (powstanie styczniowe – pozbawione regularnej siły zbrojnej – opierało się w całości na szlachecko-inteligenckiej partyzantce, wspieranej przez duchowieństwo rzymskokatolickie i Żydów), a później nadawały ducha Legionom Polskim, kadrze oficerskiej Wojska Polskiego w czasach niepodległości i Armii Krajowej. Zaś pielęgnujące kult tężyzny fizycznej bezmyślne osiłki owszem, miały pociąg do munduru, ale raczej ubeckiego, w którym mogły pod narodowymi sztandarami bezkarnie wybijać zęby i wyrwać paznokcie właśnie znienawidzonym „inteligencikom” z AK. Z ludem różnie już bywało – miał na swoim koncie zarówno antypowstańczą reżę rabacji i obdzieranie trupów powstańców styczniowych, jak i wspaniałe karty historii, z bohaterskim zaangażowaniem pisane od kościuszkowskich kosynierów przez powstańców chochołowskich i śląskich po Bataliony Chłopskie. Zaś Jan Kiepura, „chłopak z Sosnowca” ze społecznych nizin, plebejusz, który dzięki talentowi i ciężkiej pracy został inteligentem i lwem salonowym, przedstawicielem intelektualnej i artystycznej elity, połączył w swoim życiorysie najlepsze tradycje obu warstw, zaczynając od rozbijania Niemców w 1918 roku., a kończąc na sposobieniu się do walki z nimi na francuskiej ziemi w 1939 roku...

Ale nie był to koniec służby wielkiego tenora dla Ojczyzny. Koncertował po całych Stanach

Zjednoczonych i Kanadzie, by w 1942 roku wesprzeć przeszło stu tysiącami dolarów Fundusz Pomocy Polsce. Dwa lata później wystawił na Broadwayu *Wesołą wdówkę* Franciszka (Franza) Lehára, wplatając w nią śpiewane po polsku partie *Kujawiaka* Henryka Wieniawskiego. A gdy na przedstawieniu pojawiła się grupka polskich lotników, przerwał operetkę, by odśpiewać *Mazurka Dąbrowskiego*. Zaraz po zakończeniu wojny wystawił za Atlantykiem (krytykowany wprawdzie przez znawców) musical *Polonez*, wcielając się w generała Tadeusza Kościuszkę. I tego to człowieka „Przekrój” ośmielał się nazywać „byłym Polakiem”... Nacjonalbolszewicy spod czerwonych sztandarów wypominali mu współpracę w latach 1930–1935 z niemiecką wytwórnią filmową UFA (z nie lada satysfakcją nazywaną „hitlerowską”), przemilczając zarówno fakt, iż powstające wówczas filmy były w gruncie rzeczy produkcjami nie niemieckimi, a międzynarodowymi, jak i to, że wtedy akurat Rzesza nie prowadziła wyraźnie antypolskiej polityki. Ale komuniści, którym nigdy nie było z patriotyzmem po drodze, celowali przeciw w nacjonalizmie jako jego użytecznym „tańszym zamienniku”... A skoro władze sanacyjne, które jako pierwsze rzuciły wyzwanie hitlerowskiemu Niemcom, nazywano „proniemieckimi”, to dla czegoż „proniemiecki” nie miałby być i człowiek, który rozbijał Niemców w 1918 roku, walczył z nimi w powstaniu, wspierał dozbieranie przeciw nim swojej Ojczyzny, a jeszcze w 1939 roku próbował swoich sił na froncie przeciwko Rzeszy? Komunistyczna logika przechodziła przecież nad podobnymi rzeczami do porządku dziennego.

Jan Kiepura przysłużył się Polsce przede wszystkim swoim głosem. Ale w ważnych chwilach potrafił też, podśpiewując żołnierskie pieśni, chwycić za broń, by w 1918 roku w Sosnowcu, a w 1922 roku na reszcie Górnego Śląska zagościła długo oczekiwana polskość. Nie inaczej czyniła towarzysząca Kiepurze w La Scali Stanisława (Stani) Zawadzka,

fenomenalna sopranistka, solistka rzeczony La Scali i Covent Garden, która w 1919 roku jako lekarz wojskowy przeszła szlak bojowy 4. Dywizji Strzelców Polskich generała Lucjana Żeligowskiego od Besarabii przez Bukowinę po Galicję w boju przeciwko bolszewikom i Ukraińcom. Tak właśnie postępowały polskie elity intelektualne, naukowe i artystyczne, których symbolem stał się poległy w powstaniu warszawskim Krzysztof Kamil Baczyński, wyzywane często od zdrajców przez komunistów i ich ideowych spadkobierców, słowem: przez

hałaśliwych chłoporobotniczych „patriotów”, o których autentycznych bojowych wyczynach mało kto słyszał. Na szczęście każdy słyszał o górnośląskich chłopach i robotnikach, którzy nie siląc się na buńczuczne odezwy, chwyтали za broń, by w latach 1919–1921 czynem pisać polskie dzieje rodzinnej ziemi. A po spełnieniu swojego obowiązku powracali milcząco do pracy w kopalni, fabryce i na roli albo do szkolnej ławy. Z takiego to twardego ludu pochodził Kiepura, tak jak wielu innych chłopaków z Sosnowca, Tychów, Wodzisławia...

BIBLIOGRAFIA

- Kaczyński B., *Kiepura*, Nowy Sącz 2011.
Panek W., *Jan Kiepura. Życie jak z bajki*, Kraków 2016.

KITSCHMANN. OCALIĆ OD ZAPOMNIENIA



W lutym 2016 roku w Teatrze Polskim w Warszawie odbyła się premiera spektaklu *Anda*, poświęconego Andrzejskiemu Kitschmann, autorce i kompozytorce, której kilka starych piosenek znalezionych w prywatnym archiwum Zbigniewa Rymarza zachwyliło mnie tak, że myśl o ich autorce nie dawała mi spokoju. Napisałam scenariusz i pod opieką artystyczną Andrzeja Seweryna powstał spektakl – opowieść, a właściwie muzyczny monodram, który do dzisiaj pozostaje w repertuarze Teatru Polskiego.

Kitschmann to postać niezwykła. Była pierwszą polską kobietą-dyrygentem. W czasach, kiedy większość dziedzin życia artystycznego była zdominowana przez mężczyzn, potrafiła się uniezależnić. Sama komponowała, pisała teksty piosenek, sama je śpiewała, akompaniując sobie na fortepianie. Ale zacznę od początku.

Anna Maria Kitschmann urodziła się 9 grudnia 1893 roku w Wiedniu. Jej ojciec był śpiewakiem, reżyserem, aktorem, producentem

spektakli, tłumaczył libretta. Matka śpiewała w operze i operetce lwowskiej. W takiej rodzinie Anna Maria od dziecka uczyła się muzyki – nie mogło być inaczej. Ukończyła Akademię Muzyczną w Wiedniu, Szkołę Kapelmistrzowską, kurs organów i kompozycji u Feliksa Nowowiejskiego. Do tego cztery lata studiów śpiewaczych i aktorskich i trzy lata filozofii.

Początek kariery Andy był bardzo zabawny, a nawet skandaliczny. Kiedy robiła dyplom w Cesarsko-Królewskiej Akademii Muzycznej, na scenie wiedeńskiej śpiewała dramatyczną partię z *Traviaty*. Tak sama to wspomina:

Było to dla mnie wielkie wydarzenie. Przyjechali rodzice. Ja umieram na scenie, a publiczność płacze... ze śmiechu. To była kłapa kompletna, wszyscy się śmiali. Bo ja byłam śmieszna, mała, tłusta kulka, tu cycek, tu pupka, bardzo przyjemna, ale ewidentnie do śmiechu. Ojciec mi wtedy powiedział, zalanej łzami, bo ja byłam w rozpacz: „Ty się nie martw, bo ty zawsze będziesz bawić publiczność. Nie pisz żadnych sentymentalnych, tylko pisz na wesoło”. Tak,

bez śmiechu się umiera. I ten wybuch śmiechu towarzyszył mi całe życie, tylko że w innych okolicznościach.

W 1913 roku Kitschmann dyrygowała pantomimą baletową *Sumurun* wystawioną dla Poli Negri. W stolicy skandal i zgorzienie, bo za pulpitem dyrygenckim Operetki Warszawskiej „Kapelmaister baba!“. W tamtym okresie było to nie do pomyślenia.

Kitschmann chciała być kompozytorem muzyki poważnej i poważnym dyrygentem. Po wiedeńskich studiach miała prawo mieć takie ambicje. Ale wojna w 1914 roku brutalnie zmiotła te marzenia. Anda, jak ją nazywano, musiała z czegoś żyć. W tym czasie najlepiej płacono w kabaretach. I tak pierwsza polska dyrygentka trafiła do kabaretu Miraż. W latach 1915–1918 występowała również w warszawskich kabaretach Czarny Kot i Argus. Publiczność ją pokochała. Jej piosenki były szlagierami. Anda była znana, uwielbiana, a nawet rozpieszczana. Sama mówi: *Mogłam sobie pozwolić na tupanie nogami ze złości, jak mi się coś nie podobało, albo rzucić bucikiem w dyrektora, kiedy nie wykazywał ochoty do wypłacenia mi należnej gaży.*

W 1918 roku występowała i współtworzyła we Lwowie kabaret Czwórka. Tam związała się z pierwszym mężem Markiem Windheimem. Pisała dla niego piosenki. Razem nawet je wydawali. Byli świetnym duetem, ale w 1926 roku Windheim wyjechał do Ameryki, gdzie zrobił karierę jako solista Metropolitan Opera House w Nowym Jorku. W 1927 roku Anda popłynęła za nim do Ameryki – oficjalnie: odbywała *tournee*. W archiwum Filmoteki Narodowej znalazłam informację o tym, że Anda Kitschmann w 1927 roku brała udział w *tournee* po Stanach Zjednoczonych. Płynęła statkiem „France”, który wypłynął z Hawru 28 września 1927 roku. Razem z nią podróżowało małżeństwo aktorów, Władysław Ochrymowicz i Teodozja Wandycz-Ochrymowicz, oraz

menedżer Ludwik Kowalski. Organizatorem wyjazdu był najprawdopodobniej Władysław Ochrymowicz. Podczas *tournee* Anda dokonała nagrań płytowych dla trzech amerykańskich koncernów, dla każdego po jednej płycie. Są to najprawdopodobniej jej jedyne nagrania głosowe. 1 listopada 1927 roku w Nowym Jorku dla wytwórni Okh nagrała piosenki *Matysek i Małgorzatka* oraz *Dlaczego? Dlatego!*. W listopadzie 1927 roku dla wytwórni Columbia w tym samym mieście nagrała przy własnym akompaniamencie na fortepianie piosenki ludowe *Czy to panna, czy mężatka* i *Tańcowali zbójnicy*. Sesja nagraniowa dla wytwórni Victor z orkiestrą pod dyktando Alfredo Cibelliego odbyła się 21 lub 22 grudnia 1927 roku, również w Nowym Jorku. Skład orkiestry: skrzypce, dwa kornety, klarnet, puzon, tuba, fortepian i perkusja. Anda nagrała wtedy dwie piosenki ludowe: *Bierz kawalera* i *Pijmy aż do dna*. Poza tym 17 października 1927 roku dokonała próbnego nagrania pod tytułem *Songs of Poland* z akompaniamentem fortepianu, jednak nigdy nie zostało ono opublikowane.

Z pewnością Kitschmann liczyła, że zejda się z Windheimem, ale nic z tego nie wyszło. Wróciła do Warszawy. Po 1933 roku występowała w kabaretach, współpracowała z teatrami dramatycznymi: Nowym, Ateneum, Narodowym. Była korepetytorem solistów w operze, a nawet dziennikarką.

W czasie II wojny światowej było bardzo trudno o pracę. Anda pisała w tym czasie utwory dla innych wykonawców i występowała z Ireną Górską-Damięką w kawiarni „Moja Maleńka” na Nowym Świecie 68. Te występy trwały do 6 marca 1941 roku. Kolejnego dnia zastrzelony został konfident i niemiecki szpieg Igo Sym, dyrektor Teatru Miasta Warszawy. Jak wielu artystów w związku z tą sprawą – Anda była tymczasowo aresztowana. W późniejszym czasie okupacji Kitschmann utrzymywała się z lekcji śpiewu i gry na fortepianie. Pisała skecze i piosenki na wyłączność dla: Hanki



Brzezińskiej, Stefci Górskiej, Karola Hanusza, Ireny Malkiewicz, Zofii Jamry, Andrzeja Szalawskiego i Heleny Grossówny. Kiedy pani Helena kończyła swoją karierę, oddała nuty wszystkich piosenek, które śpiewała, mojemu akompaniatorowi, wspomnianemu już Zbigniewowi Rymarzowi. I wśród nich znaleźliśmy oryginalne nuty pisane ręką Andy do piosenki pt. *Jak ten kot*, z osobistą dedykacją. Ta piosenka znalazła się oczywiście w moim spektaklu, została wykonana po raz pierwszy po ponad 70 latach.

Anda nie walczyła w powstaniu warszawskim bezpośrednio, ale tak jak Mieczysław Fogg – chodziła do żołnierzy, grała im i śpiewała. Kamienica, w której mieszkała – na Mokotowie przy ul. Bałuckiego 18 – spłonęła. Straciła wszystko: nuty, piosenki. Niektórych nie udało jej się odtworzyć. Prosto z powstania przyjechała do Krakowa. Uciekając z płonącej Warszawy, zdążyła wrzucić do plecaka tylko baturę, jeden pantofel i 11 porcelanowych słoni.

W Krakowie szczęśliwie Lena Meyerhold wciągnęła Andę do pierwszego po wojnie lokalnego radia. Została kierownikiem literacko-muzycznym. Pisała dla dzieci i młodzieży, ale słuchali wszyscy, dorośli też. Był też pierwszy powojenny teatr dla dzieci Wesoła Gromadka przy Studiu Dramatycznym Teatru Starego. Pierwsza premiera (przy dzikich dziecięcych okrzykach radości) odbyła się na scenie Starego Teatru już w kwietniu 1945 roku. A potem Anda prowadziła z Marią Biliżanką Teatr Młodego Widza. Sam Konstany Ildefons Gałczyński zachwycał się oprawą muzyczną spektaklu *Pinokio bez nosa*. Napisał: *kolory spacerują po scenie, a piosenki tańczą...*

Kiedy Marian Eile zorientował się, że w Krakowie jest Jerzy Waldorff, że jest „Kiczmanka”, że przyjechała Irena Kwiatkowska i wielu aktorów, którzy ocalili z wojennego koszmaru – postanowił zorganizować kabaret Siedem Kotów. Ale to nie była taka prosta rzecz, zaan-

gażować Andę: powiedziała, że wystąpi, jeśli będzie miała suknię *velour transparent*, czarną z ogonem. Eile dostawał białej gorączki, ale zdobył dla niej tę suknię. Wystąpiła. Stworzyła muzykę do słynnej *Sierotki*, którą Gałczyński napisał dla Ireny Kwiatkowskiej. Warnecki reżyserował pierwszy spektakl. Anda szalała przy fortepianie... Podczas przedstawień teoretycznie była tylko akompaniorką, ale potrafiła jednym spojrzeniem znad okularów śmiertelnie zmrozić widzów, którzy mieli nie-szczęście nie dość uważnie słuchać występu. Pytała wtedy: „Może ja państwu przeszkadzam?”. I to wystarczyło za piekielną awanturę. *Marian Eile nie bał się w niczym nikogo – jedynie Kiczmanki! Jako dyrektor muzyczny była surowa i wymagająca, ale cenili ją wszyscy – wspominał po latach Waldorff. Gałczyński powiedział o niej: Ta Kiczmanka to piekielnie zdolna baba!*

Kiedy rozpoczęłam pracę nad scenariuszem i spektaklem poświęconym Andzie i jej pięknym piosenkom, spotkałam się z panią Martą Stebnicką, ostatnią żyjącą uczennicą Andy Kitschmann. To ona opowiedziała mi, jaką była kobietą, jaki miała charakter i osobowość. Stebnicka z Kitschmann zetknęła się około 1960 roku, kiedy Anda była już po wylewie. Nosiała grube okulary, grała tylko prawą ręką, ale podobno grała jak cała wiedeńska kapela. Rzuciła akordy, klepnęła się czasem w udo – temperament miała niezwykły. Kiedy pani Marta przychodziła do niej na lekcje, musiała przynieść czekoladkę „Danusię” i jakiś dowcip. *Bez batonika i dowcipów nie miałam po co przychodzić. Zjadała batonik, była bardzo łakoma, słuchała dowcipu i zarykiwała się ze śmiechu. A potem mnie uczyła. Każdym ruchem ciała. Jakoś tak potrafiła rzucić ręką, akord dać jeden i już się wiedziało, o co jej chodzi. Mało mówiła o sobie. Tylko raz wyznała, że piosenka „W Aleje” to była autentyczna przygoda, prawdziwa miłość. I zaraz dodawała: Diabli tam!...* W opowiadaniu pani Marty słyszałam wyraźną fascynację osobą kompo-

zytorki, żeby nie powiedzieć: miłość. Z pewnością obie panie łączyła szczególna więź, wykraczająca poza zwykłą relację mistrz – uczeń. Myślę, że była to prawdziwa przyjaźń. Pani Marta wielokrotnie w naszej rozmowie podkreślała, jak wiele zawdzięcza Andzie.

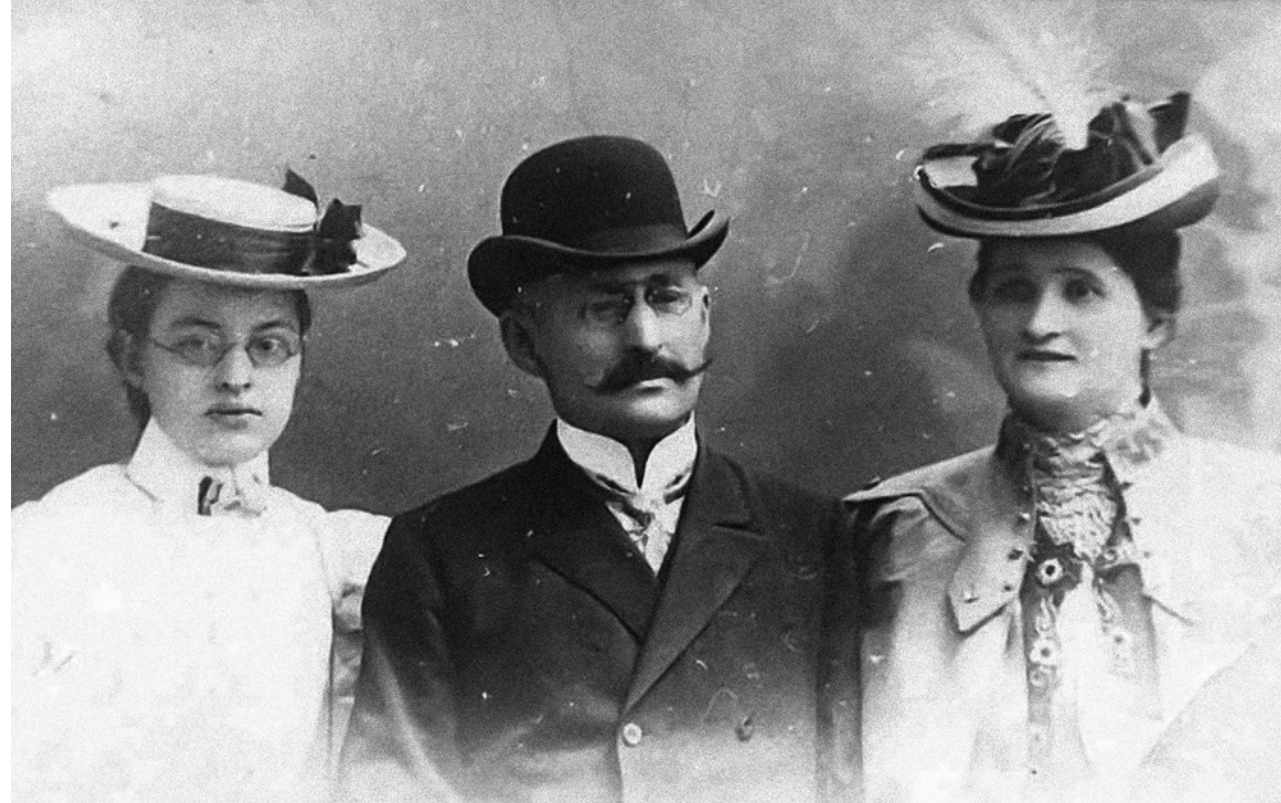
W 1968 roku pani Marta wyjechała na *tournée* do Ameryki. Anda poprosiła ją o odczytanie dedykacji dla tamtejszej polonijnej widowni warszawskiej. Dedykacja miała być odczytana przed piosenką *W Aleje*, wielkim przebojem przedwojennym Andy. Za kulisami przed występem dotarła wiadomość o śmierci Kitschmann. Kiedy pani Marta odczytała dedykację, cała publiczność – 2000 osób – wstała i tak wysłuchała tej piosenki. Tak wspomina Stebnicka: *Nie było braw, tylko wielkie milczenie, a potem... to były największe brawa, jakie dostała Kitschmanka, jakie ja dostałam. Publiczność pożegnała swoją Andę. Już nigdy nie wykonałam tej piosenki.*

Spektakl, który przygotowałam, złożony jest z najpiękniejszych utworów autorstwa Andy Kitschmann i nielicznych ocalałych dokumentów, fotografii i relacji. Nie siliłam się w nim na nowe odczytania sensów, nowoczesną aranżację i atrakcyjne zaprezentowanie mojej osoby. Zależało mi na czymś zupełnie innym, o czym artyści sięgający po cudze piosenki, zaspokajając swoje artystyczne ambicje i ego, często zapominają. Chciałam jak najwierniej i najpełniej przywołać charakter tych utworów. Zależało mi też na ocaleniu od zapomnienia nie tylko utworów i ich klimatu, ale czegoś nieuchwytnego, jakiejś aury, która otaczała tę twórczość i całą postać Kitschmann.

Zadaniem artysty jest tworzenie, budowanie nowych jakości i wartości w sztuce. To oczywiście powszechnie znany banał. Ale bardzo często w pogoni za nowatorskim dziełem, w pogoni za stworzeniem czegoś niezwyklego, pionierskiego, oryginalnego i odkrywczego zapominamy, że zadaniem artysty jest

również troska o to, co już zostało stworzone, przywracanie pamięci o wspaniałych poprzednikach, których dzieło, zwłaszcza w dziedzinie teatru, jest tak bardzo ulotne i narażone na zapomnienie. Nie inaczej rzecz ma się z Andą Kitschmann, prawie zupełnie zapomnianą wszechstronną artystką, która zdecydowanie wyprzedziła swój czas, gdyż kobieta, artystka samowystarczalna pod każdym względem na przełomie XIX i XX wieku należała do rzadkości. Jej dorobek, który powstawał od początku I wojny światowej do lat 60. XX wieku – został w znacznej części zniszczony podczas powstania warszawskiego, a ocalałe wydawnictwa nutowe i rękopisy pozostawały w ogromnym rozproszeniu. Żyłam się z Andą podczas pracy nad spektaklem, jej piosenki dały mi tyle szczęścia i zawodowej satysfakcji, że w końcu zdałam sobie sprawę, że teraz ja muszę zrobić coś dla niej. Podjęłam wysiłek zebrania możliwie największej części tej spuścizny i w niniejszym artykule przedstawię, co udało mi się w ciągu prawie trzech lat poszukiwań odnaleźć w państwowych bibliotekach, zbiorach i archiwach prywatnych oraz w antykwariatach.

Władysław Cybulski w „Dzienniku Polskim” z 22 listopada 2002 roku, w artykule *Echa Mirażu* napisał, że Anda była autorką około czterech tysięcy piosenek. Zastanawiałam się, skąd wiedział, że aż tyle piosenek napisała. Nie istnieje przecież żaden spis czy zbiór jej utworów. Wydedukowałam, że mógł się tego dowiedzieć bezpośrednio od Andy Kitschmann, kiedy to w 1964 roku spotkał się z nią przy okazji pisania słowa wstępnego do zbioru *Piosenki i ballady*, w którym znalazło się jej pięć utworów. Kiedy doliczymy do tego: operetki, wodewile, pantomimy baletowe, utwory dla kabaretu Siedem Kotów, kompozycje dla Teatru Wesoła Gromadka, potem Teatru Młodego Widza w Krakowie, kompozycje do sztuk dla wielu teatrów, w tym Teatru Starego, Rozmaitości, Ateum, Powszechnego, Komedia, tłumaczenia tekstów sztuk, oper i operetek – stajemy wobec wielkiego dorobku, który był znaczącą częścią



kultury polskiej. Właśnie „był”, bo to, co ocalało, to zaledwie niewielki procent cudownie różnorodnego, inspirującego, skrzętego się energią i dowcipem dzieła artystki. Ale o tym przekonałam się w trakcie moich poszukiwań.

*

Oto spis utworów, do których udało mi się dotrzeć i nie przesadzę, jeśli dodam, że jest on na chwilę obecną zbiorem najpełniejszym. Rozpocznę od tytułów utworów, które się nie zachowały, ale wzmianki o nich znalazłam w przedwojennych i okupacyjnych programach teatryków rewiowych i kabaretowych:

Teatr Rewii Złoty Ul – ul. Nowy Świat 19

rewia pt. *Wesoły ogonek*, kierownik artystyczny Jerzy Boczkowski:

Chór, Jazz i ja – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. K. Hanusz (rewia pt. *Cacko z dziurką*)

Zielona papuga – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. Z. Jamry, A. Fertner, J. Ściwiarski, M. Ślaski, W. Zdanowicz, T. Żelski

Kleopatra – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. S. Górka

(rewia pt. *Od Falenicy do Gwadelupy*, premiera 28 sierpnia 1943)

Adeptka talentu – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. S. Górka

Warszawianka – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. Z. Jamry

Od walca do karioki – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. Z. Jamry, L. Machan (rewia pt. *Jedna baba drugiej babie*, premiera 22 września 1943)

Czarna ćma – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. Z. Jamry
Milion – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. J. Winiarska (rewia pt. *Aktualności dla naszych gości*, premiera 18 października 1943)

Igraszki miłosne – tekst A. Kitschmann, muz. Heuberger, wyk. Z. Jamry, M. Ślaski

Wrogowie – tekst A. Kitschmann, wyk. S. Górka

Kochanek walc – tekst A. Kitschmann, wyk. Z. Jamry

Teatr Bohema – ul. Hoża 38

rewia pt. *Venus i Bliźnięta* (premiera 6 listopada 1943):

Tango pragnie żyć – sl. i muz. A. Kitschmann

Clavelitos – sl. A. Kitschmann, muz. Valverde, wyk. B. Średnicka

Portret prababki – sl. i muz. A. Kitschmann, wyk. I. Malkiewicz

rewia pt. *Klub Smakosłów*, (premiera 2 grudnia 1943):
Flirt po ciemku – tekst A. Kitschmann, muz. P. Kreuder,
wyk.: L. Machan,

J. Pichelski, L. Łuszczewski, W. Łoskot

La Havana – sł. i muz. A. Kitschmann, wyk. I. Malkiewicz

Kuchnia miłości – sł. A. Kitschmann, muz. Quodlibet,
wyk. Zespół Teatru Bohema

rewia pt. *Niebieskie migdały* (premiera 22 grudnia 1943):

Dlaczego zdradzamy – sł. i muz. A. Kitschmann, wyk.
A. Suchcicki

Oczko – sł. i muz. A. Kitschmann, wyk. L. Machan

rewia pt. *Same damy* (premiera 2 marca 1944):

Miłość, śledź i poezja – sł. i muz. A. Kitschmann, wyk.
L. Machan, S. Witas

rewia pt. *Pisanki-Niespodzianki* (premiera 1 kwietnia
1944):

Kleopatra – sł. i muz. A. Kitschmann, wyk. S. Górka

rewia pt. *Bajeczki dla dorosłych*:

100% kobieta – sł. A. Kitschmann, muz. Quodlibet,
wyk. S. Witas

Hanusine wesele – sł. A. Kitschmann, muz. na moty-
wach chłopskich, wyk. I. Malkiewicz (odnaleziony ma-
szynopis tekstu)

Bolero – sł. A. Kitschmann, muz. Palti

Walc – sł. A. Kitschmann, muz. Stolz, wyk. B. Średnicka

Uprzejmość przede wszystkim – sł. A. Kitschmann, muz.
Valverde, A. Kitschmann, wyk.: L. Machan, B. Średnic-
ka, A. Suchcicki, J. Śliwiński, S. Witas

Pochwała pijaństwa – sł. i ilustracja muz. A. Kit-
schmann, wyk. M. Chmurkowska

Bajeczki dla dorosłych – sł. A. Kitschmann, muz. Gio-
to, Humperdinek, A. Kitschmann, wyk.: Kopciuszek –
A. Suchcicki, Jaś i Małgosia – I. Malkiewicz, J. Pichel-
ski, Kot w butach – B. Średnicka, Czerwony Kapturek –
L. Machan, S. Witas, J. Śliwiński

Teatr Maski

W krainie tęczy – widowisko muzyczno-śpiewno-ta-
neczne, kierownictwo muzyczne A. Kitschmann

Teatr Hollywood

rewia A. Własta pt. *Wesoła jesień*, w skład której weszły
melodie Kitschmann, niestety nie wiadomo, jakie to były
kompozycje

Teatr Cyganeria

Ram-pam-pam wielka rewia inauguracyjna – „Kurier
Warszawski” z 2 października 1933 roku zamieszcza
doskonałą recenzję obfitego programu, w którym tek-
sty i muzyka A. Kitschmann znalazły się obok nazwisk
takich znakomitości jak: Z. Białostocki, Z. Górzyński, H.
Wars, B. Horowicz, Z. Wiehler, H. Hoherman, a wyko-
nywały je największe ówczesne gwiazdy kabaretu: F. Ja-
rossy, E. Bodo, L. Żelichowska, Z. Pogorzelska, K. Tom,
S. Górka, Z. Terne; wystąpili także: artystka operetkowa
J. Brochwiczówna, oraz tancerze: Zizi Halama i Parnell

Teatr Rozmaitości Jar – ul. Senatorska 29

rewia pt. *Młodość, miłość, awantura*:

Zaczarowane skrzypce – sł. A. Kitschmann, muz.
J. Hubay, wyk. A. Szalawski – jedynie w tym przypadku
zachowały się słowa i muzyka w formie prymki forte-
pianowej

Odwieczny temat – duet małżeński z 1885 roku – sł.
i muz. A. Kitschmann, wyk. N. Wilińska i W. Ruskowski

*

Niestety nie wiemy, jakie dokładnie utwory
prezentowała Kitschmann w lutym 1940 roku
w Cafe-bar Sztuka przy pl. Napoleona 9, bo
w ogłoszeniu w „Nowym Kurierze Wars-
zawskim” czytamy tylko, że występuje codziennie
od 17.00 do 19.00 i przypomina swoje prze-
boje z Morskiego Oka, Czarnego Kota, Sfink-
sa i Mirażu. Z kolei Irena Górka- Damięcka
wspomina, że w czasie okupacji występowała
z Andą w kawiarence „Moja Małańka” przy
Nowym Świecie 68. Pani Irena śpiewała wtedy
dużą część przedwojennego repertuaru Andy,
ona zaś *akompaniowała przy pianinie, w czar-
nej długiej sukni, w dużym czarnym kapeluszu,
przykrywającym jej przerzedzone włosy, w oku-
larach zmniejszających oczy do małych ziare-
nek, z nieodłącznym papierosem w wydatnych,
namiętych wargach. [...] Schiller szczególnie
upodobał sobie jedną z piosenek, walczyka
„Hopstiridira”, którą dedykowałam zawsze
jemu, gdy przychodził. Z tym utworem wiąże
się pierwszy mój sukces poszukiwacza starych
nut. Otóż pani Irena pamiętała tylko słowa*

tego utworu i sądziła przez lata, że nuty się nie
zachowały. Mnie udało się odnaleźć rękopis
nut w zbiorach pani Marty Stebnickiej, która
była ostatnią uczennicą Kitschmann w latach
1962–1967. To dla niej Anda przypominała
sobie i odtwarzała przedwojenne kompozycje
utracone w powstaniu warszawskim.

Nie poznamy zapewne muzyki, którą Kit-
schmann skomponowała dla Teatru Komedia
w Warszawie w sezonie 1943/1944 (do reżyse-
rowanej przez Z. Chmielewskiego *Damy Ka-
meliowej* z Marią Malicką w roli Małgorzaty
i Józefem Węgrzynem w roli ojca Armanda).
Nie zachowała się też muzyka skomponowa-
na dla Teatru Powszechnego w Warszawie do
spektaklu *Chory z urojenia* Moliere w reżyserii
Karola Borowskiego, którego premiera odbyła
się 10 lutego 1948 roku. Nie znamy muzyki
do legendarnych przedstawień w Teatrze
Młodego Widza w Krakowie: *Z biegiem Wi-
sły, Pinokio* (1946), *Biedulka* (1947), *Awantury
w Chioggi* (1953).

Zachowały się natomiast nagrane piosen-
ki do *Królowej Śniegu* (1948) wykonywane
przez Barbarę Dolińską i Franciszka Delektę
oraz piosenki do spektaklu *Sierotka Marysia*
(1945), które śpiewają aktorzy Teatru Kame-
ralnego z Zespołem Kameralnym Polskiego
Radia w Krakowie pod dyrekcją Alfreda Mil-
lera, które odnalazłam w archiwum Polskiego
Radia w Krakowie.

Na szczęście dla potomnych Anda Kit-
schmann w dwudziestolecu między-
wojennym wydawała swoje utwory we
Lwowie w Wydawnictwie Seyfartha, w Kra-
kowie w Wydawnictwie Krzyżanowskiego,
w Warszawie w Wydawnictwie Rudzkiego,
u Gebethnera i Wolffa w Krakowie, Lwo-
wie, Wilnie, Lublinie i Poznaniu, i znowu
we Lwowie w Księgarni Nowości. A nawet
własnym sumptem, wraz z mężem Markiem
Windheimem, wydała *30 nowych piosenek
kabaretowych*.

Oto spis utworów, które zgromadziłam w cią-
gu trzech lat poszukiwań – tych, które się za-
chowały i mogą służyć następnym pokoleniom
aktorów śpiewających:

Wydawnictwo: B. Rudzki, Warszawa, ul. Nowy Świat 47
seria: *Z repertuaru Andy Kitschmann* (60 kop., duży
format):

Anda – na zachowanej okładce dedykacja: „Piotrków
10 lutego 1918 r.”

Warszawa

Mój ideał

Sen o chłopcach

La belle Nini

seria: *Z repertuaru mandolinisty* (75 fen.):

Nr 135 **Anda**

Nr 136 **Warszawa**

seria: *Piosenki Andy Kitschmann* (2,50 Mk, duży for-
mat), litografie Jan Cotty, ul. Kapucyńska 7 Warszawa:

Anda

Bez mężczyzn

Cały dzień – muz. na motywie angielskim ze sł.
A. Kitschmann

La belle Nini

Moi wielbiciele

Mój ideał

Sen o chłopcach

Warszawa

Dzieci Warszawy

Szli tędy żołnierze – na motywach ludowych

Mańka

Nowy Świat

Werbunek

Ułani

Panienczka – sł. A. Kitschmann, muz. Hary Waldau
(1,50 Mk)

seria: *Anne Kitschmann-Weiner. Piosenki*, Warszawa
1926 rok:

Mańka (średni format)

Wydawnictwo Księgarni S.A. Krzyżanowskiego – Kra-
ków, 1919 r.

(mały format, 75 fen.):

Ale więcej nic

Śmieszek

Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa

seria pt. *Z repertuaru Andy Kitschmann* (bardzo duży format):

W Aleje

Legiony (1.50 Mk)

Laleczka (1.50 Mk)

Donna Ineza

Kuzynek Stach (2.50 Mk)

Chłop se jestem – mazurek op. 2, muz. A. Kitschmann, sł. K. Laskowski (wydane nakładem Ludwika Śliwińskiego w 1912 r.), z dedykacją: „Mojemu drogiemu Ojcu – poświęcam”

Wydawnictwo i skład Leona Idzikowskiego, ul. Marszałkowska 119

Groszowa Biblioteka Przebojów nr 75:

Kieliszek czystej wódki – sł. A. Kitschmann, muz. M. Marjanowski

Wydawnictwo Ignacego Rzepeckiego, Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 1

seria pt. *Z repertuaru Karola Hanusza*:

Flecik (3.50 Mk)

Mój ideał (60 kop.)

Wydawnictwo Księgarnia Nowości, Lwów, ul. Kopernika 13

(seria ozdobiona litografiami Hegedusa):

Ja się wstydzę

Mariszka

Na ochotnika

Foxtrott

Vertige

Do kina

Dziesięć i pół

Przygoda Don Juana

W tym wydawnictwie ukazał się zbiór pt. *Anda Kitschmann i Marek Windheim – 30 nowych piosenek kabaretowych*.

Anda Kitschmann wydała też własnym sumptem kompozycję dedykowaną swojej drogiej matce:

Znużenie – op. 4, ze słowami R. Walsera

Nie wiemy, kto wydrukował ten piękny egzemplarz ozdobiony secesyjną litografią. Na pierwszej stronie

widnieje tylko wydrukowany napis: „Własność kompozytorki”.

Wydawnictwo G. Seyfarth, Lwów, ul. Akademicka 6

seria pt. *Piosenki kabaretowe z repertuaru A. Kitschmann i M. Windheima*:

Pani Lu

Każdy chłop to jest ladaco

Papieros

Przez lzy

Mój mąż

Coś malutkiego

Pojedynek amerykański

Lwowianka

Pepita

W tunelu

To ja

Face à main

Woltyżerka

Tabakiera Króla Jegomości

Potępieniec

Miłość comme il faut

Dobre serce

Miss Butterfly

Nihilistka

Trzej chłopcy

Daremnych marzeń porzuć szal – sł. K. Tom

Temat do piosenki

Miłość

Ostatni walc

Zbiorek pt. *60 wesołych piosenek ludowych* – ułożyła i napisała nowe zwrotki Anda Kitschmann:

Kaj ta zaś, Siedzi sobie zając pod miedzą

Maciek i Kaśka, Czy to panna, czy mężatka

Płynie Dunajec, Krakowiaczek

Kocham cię Giewoncie, Oj ty Wisło!

W murowanej piwnicy, Wlazł kotek na płotek

Cemu zaś tak, Koło mego ogródka

Ty ze mnie szydzisz, Kum i kuma

Hycle chłopcy!, Kot, kot! Pani matko

Żył tu przed laty, Nic mnie tak nie gniwa

Na kominku ogień płonie, A jak będzie słońce i pogoda

Przepióreczka, Bocian

Albośmy to jacy tacy, W mieście różne obyczaje

Umarł Maciek, umarł, Siedziały gołębie na dębie

Kasieńka, Oj, na szerokim polu

Wszystko stare, to do czarta, Hejze ino! Fijolecku leśny

Oj, jody, jody, Swatka

Niedaleko jeziora, Hej tam na górze

Bum, cyk, cyk, Już dziś ostatnią nockę

Pojedziemy na łów, Cy mu dać? Cy nie dać?

Matusz, moja matusz, Ty pójdziesz górą

Świrk, świrk, świrk za kominem, *Krakowiaczek jeden*

Dana, dana po naszymu, Oj, idzie se Janicek

Chalupecka niska, Miałe chłopie złoty róg

Zebym ja miał, Kozak konie napawał

Kozioleczek, Była Maryś młoda

Strach, Śliczne gwoździki

Haniś, moja Haniś, Którędy Jasiu pojedziesz?

Miała baba koguta, Łódko moja, łódko

Zielona rutka, Oj, chmielu, chmielu

Służyłem u pana, Pockaj Hanka tam u chróstu

Wydane przez Andę Kitschmann:

Odjechał luby mój – mazurek na śpiew i fortepian dla Pani Anny Malinowskiej

*

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964 r.

zbiorek pt. *Piosenki i ballady z repertuaru Marty Stebnickiej* w opracowaniu Lesława Lica

W zbiorze tym znalazło się obok utworów innych autorów pięć kompozycji A. Kitschmann z jej tekstami, które odtworzyła po wojnie dla M. Stebnickiej:

Ballada o pięknej Eufrozynie i sześciu rozbójnikach

Ballada o rycerzu Mściwoju

Ballada o księżniczce i paziu

Ballada o Sinobrodej i jej siedmiu mężach

Całuję pana w loczek

*

Utworki zamieszczone w internecie na stronie www.staremelodie.pl:

Małżeństwo szatana

Nieprzystępna

Po dziesięciu latach

sł. i muz. A. Kitschmann i M. Windheim:

Kostium Joanny d'Arc

Opium

Piosenka ulana

*

Jedynie zachowane nagranie głosu A. Kitschmann dokonane w Ameryce:

Dlaczego? Dłatego!

Matysek i Małgorzatka

Pijmy aż do dna

*

Tłumaczenia:

Miłość cygańska – tłumaczenie libretta operetki romantycznej znalezione w bibliotece Akademii Teatralnej w Warszawie – maszynopis; muz. F. Lehara, libr. A. Wiltner, N. Bodaski

Żegnaj, pieśń o młynarce – słowa walca z operetki *Szyngar*, muz. K. Zeller

Złota rybka – słowa pieśni z operetki *Gejsza*, muz. S. Jones

Serce Ninetki – słowa walca, muz. E. Becucci

Lat dwadzieścia miał mój dziad – słowa walca, muz. K. Zeller

Wydawnictwo E. Wende & Co. Varsovie, Nowy Świat 47 Warszawa

seria pt. *Primadonna Album Choix de chansonnette savec piano* (z litografiami J.F. Konarzewskiego i J. Mąkarskiego):

Adieu Loulou – walczyk, muz. A. Serpieri, sł. polskie A. Kitschmann, wydane 28 listopada 1916 roku

Lila – słowa piosenki z muzyką J. Rico, wydane 15 grudnia 1916 roku

*

Pozostałe odnalezione utworki:

Ballada o Błękitnym Janie – piosenka z repertuaru Andrzeja Szalawskiego, powstała prawdopodobnie w czasie okupacji, egzemplarz nutowy pisany odręcznie

Czy pani mi pozwoli – prymka i tekst

Hanusine wesele – maszynopis tekstu z fragmentami muzyki ludowej, numer napisany dla aktorki Ireny Malkiewicz

Tata da raka – sł. J. Tuwim, muz. A. Kitschmann – kserokopia nut pisanych ręcznie przez nieznaną osobę

Sierotka – sł. K.I. Gałczyński, muz. A. Kitschmann – piosenka napisana w 1946 roku dla Ireny Kwiatkowskiej

skiej do pierwszego powojennego kabaretu Siedem Kotów

*

Odnalezione rękopisy nut:

Jak ten kot – rękopis z dedykacją urodzinową dla Heleny Grossówny i zastrzeżeniem, że nuty są подарowane na wyłączność

Poszła panna na maliny – ludowa charakterystyczna piosenka

Ballada o rycerzu Mściwoju

Ballada o Sinobrodej i jej siedmiu mężach

Don Juan i Petronela

Kapela wojskowa – opracowanie wg J. Straussa

Tralalala – piosenka z dawnych lat

Kot, kot – piosenka z początku XIX wieku – opracowanie muzyczne i tekstowe

Małgorzatka – piosenka z czasów Księstwa Warszawskiego

Sielanka – stara piosenka z XIX wieku

Idzie żołnierz – piosenka z powstania 1863 roku

Hopstiridira – piosenka w formie starego walca

Zachowane rękopisy tekstów piosenek:

Piosenka wojskowa

Przygoda w parku

Piosenka ze starej operetki

Błękitny Jan

Scenka małżeńska nr 1

Dialog małżeński nr 2

Niech pani mi pozwoli

Stary walczyk

W Aleje

O rydzu

Na trawce, na murawce – piosenka dworska z XVIII wieku według Jana z Oleska

Prastary walc

Tralalala

Tata da raka

Dalibóg, że powiem mamie! – mazurek z XVIII wieku Jana z Oleska

Marsz studencki

Córuś moja, dziecię moje

Poza tym w 1934 roku dla polskiej filii wytwórni Columbia w Warszawie Mira Zimińska przy akompania-

mentem A. Kitschmann nagrała dwie piosenki: *Tata da raka* i *Po dziesięciu latach*.

*

Tak, to tylko ułamek dorobku fenomenalnej kompozytorki, ale daje on obraz tego, jak wszechstronną była artystką, z jaką swobodą poruszała się we wszystkich gatunkach muzycznych, od tych najbardziej poważnych po utwory przypisywane zwyczajowo „podkaszanej muzie”. Na podstawie ankiety wypełnionej własnoręcznie przez Andę, znajdującej się w Instytucie Teatralnym w Warszawie, dowiadujemy się, że była bardzo gruntownie wykształcona, nie miała więc kompleksów, komponując lekką muzykę do kabaretów, bo w każdej chwili mogła stanąć za pulpitem dyrygenckim i poprowadzić największą orkiestrę. To właśnie jej piosenki świadczą o doskonałym wyczuciu stylu, bo wśród nich znaleźć można i ballady dworskie, i dziadowskie, salonowe krotchwile, walce, mazurki i kujawiaki, ale też menuety, polonezy, tanga i foxtrotty. Inspiracji szukała w polskiej muzyce ludowej, wojskowej i salonowej, folklorze miejskim, ale także w klimatach francuskich, węgierskich, hiszpańskich, amerykańskich, a nawet japońskich. Cudownie budowała w swoich utworach nastroj i napięcie. Raz liryczne, dramatyczne, to znów frywolne i śmieszne, mają w sobie niepowtarzalny wdzięk, dowcip, urok i blask. Wymagają od wykonawcy inteligencji, wrażliwości, poczucia humoru i kultury wykonawczej. Wbrew pozorom to bardzo wymagający repertuar. Pisała dla największych gwiazd: Zimińskiej, Sempolińskiego, Hanusza, Szalawskiego, Grossówny. Sama utwory też przecież wykonywała, wiedziała więc najlepiej, czego potrzebuje wykonawca w muzyce i w tekście. Jako jedyna kobieta znalazła się w gronie kompozytorów i autorów tekstów, którzy zakładali ZAiKS. Była korepetytorem solistów w Operze Narodowej, udzielała lekcji Ordonce i Poli Negri, a Marek Windheim, jej partner w życiu i na scenie, wyszedłszy

spod skrzydeł Andy, zrobił karierę w Ameryce, o czym możemy przeczytać w artykule z 1935 roku *Z duetu Andy Kitschmann do Meropolitan Opera House w Nowym Jorku*.

Kiczanka, bo tak nazywała ją publiczność, nie tylko tworzyła muzykę, ale i o niej pisała, bo w jej życiorysie znalazł się także epizod dziennikarski, o którym wspominałam wcześniej. Trafiłam na kserokopię jej artykułu pt. *Prostota czy przepych w muzyce filmowej*, w którym poddaje dość ostrej krytyce wystawie instrumentacji lekkich filmów muzycznych, których twórcy zapomnieli, że *akord muzyczny pozostaje zawsze akordem tylko – czy go grają cztery saksofony, czy też ryczy saksofonów sześćdziesiąt!* Kończy zaś optymistycznie: *Wyjątkiem z dziedziny lekkiej muzyki filmowej*

są bezsprzecznie znakomite ilustracje muzyczne do filmów chaplinowskich i niedoścignione w maestrii kreskówki Disneya.

Jej życie i kariera to historia kobiety, artystki, która wymyka się próbom sklasyfikowania, stereotypowego zaszufładowania i wszelkim etykietom – każda próba uchwycenia tej postaci w jakiegokolwiek ramy jest nieudana. Z zebranych przeze mnie materiałów wyłania się postać, która nie tylko najzupełniej dosłownie była w ciągłym ruchu (częste zmiany miejsca pobytu, podróże i przeprowadzki), ale widać wyraźnie, że jej życie wypełniała twórczość, nieustanne myślenie o sztuce i niezwykle różnorodna działalność artystyczna. W jej głowie buzował nigdy niegasnący gejzer pomysłów, a jej talentem można by było obdzielić kilku innych artystów.

BIBLIOGRAFIA

- Dziewoński R., *Irena Kwiatkowska i znani sprawcy*, Warszawa 2004.
 Górka-Damięcka I., *Wygrałam życie*, Warszawa 1997.
 Kitschmann A., *Prostota czy przepych w muzyce filmowej*, b.d.
 Michalski D., *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1900–1939*, Warszawa 2007.
 Rudzki K., *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenkach i nadsценkach*, Warszawa 1959.
 Sempoliński L., *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1977.
Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, Warszawa 1973.
 Stebnicka M., *Cóż to za hece!*, „Dziennik Polski” 2004, nr 265.
 Urbanek M., *Waldorff. Ostatni baron Peerelu*, Warszawa 2008.
Z duetu Andy Kitschmann do Meropolitan Opera House w Nowym Jorku, „As” 1935, nr 18 z 30 VI.

Anna François-Kos

ZBIGNIEW KRUKOWSKI

– BRUKSELSKI PIEŚNIARZ WARSZAWY

(5 X 1913 Warszawa – 10 V 1995 Bruksela)



Nie zrobił światowej kariery, ale w okresie powojennym był bardzo cenionym śpiewakiem w krajach Beneluksu – Francji i Szwajcarii. Cenili go dyrygenci tamtejszych orkiestr, zachwycali się jego głosem krytycy muzyczni, uwielbiała go publiczność. Być może gdyby po wojnie zdecydował się na powrót do Polski, jego wspaniale rozpoczynająca się przed wojną kariera byłaby znacznie większa. W kraju rodzinnym znany jest przede wszystkim jako autor *Walczącej Warszawy*, popularnej pieśni powstańczej. Za ojczystymi stronami tęsknił do końca życia. W piosence *Melodia moja* pisał:

*Melodio moja – leć daleko,
Za siedem gór, za siedem rzek [...]
Pozdrów ode mnie pola, łąki
Słomiane strzechy naszych wsi,
Których nikt, mimo lat rozłąki,
Nie zdola z serca wyrwać mi...*

DZIECIŃSTWO I MŁODOŚĆ W WARSZAWIE

Był warszawiakiem z „krwi i kości”, polskiej stolicy poświęcił bardzo liczne teksty piosenek.

Nie bez powodu mówi się o nim „pieśniarz Warszawy”, aczkolwiek jego liczne teksty o tym mieście są mało znane polskim odbiorcom. Już jako dziecko marzył o profesjonalnym śpiewaniu. W wieku 11 lat śpiewał w chórze kościelnym u sióstr wizytek pod dyrekcją prof. Tadeusza Joteyki. Przypomnijmy, że Joteyko to polski kompozytor, dyrygent chórów i pedagog, który walczył o powszechne wychowanie muzyczne. Głównym celem jego pracy pedagogicznej było umuzykalnianie młodzieży przez szeroko rozumianą percepcję muzyki. A karierę muzyczną zaczynał tam, gdzie później los rzuci Krukowskiego – kończył konserwatorium muzyczne w Brukseli. Na kilkunastoletnim chłopcu pasjonującym się muzyką wywarł duże wrażenie.

Zbigniew Krukowski uczył się w prestiżowym gimnazjum im. A. Mickiewicza. Pierwszy raz zaśpiewał publicznie solo na wigilii organizowanej przez 3. Warszawską Drużynę Harcerską, w 1929 roku. Posypały się zaproszenia z innych szkół, śpiewał na różnych koncertach i akademiach. Sam prof. Joteyko przygotował go do wielkiego międzyszkolnego koncertu

na rzecz biednych i bezdomnych dzieci w kinie „Palace”. Po maturze kontynuował naukę śpiewu u Zofii Fedyczkowskiej (śpiewaczka operowa, akompaniatorka) i Wiktora Brégy (śpiewak i reżyser operowy pochodzenia francuskiego). Śpiewanie było jego pasją, ale traktował je trochę jako hobby, bo chciał studiować w Szkole Nauk Politycznych w Warszawie. Nie porzucił jednak marzeń o śpiewaniu w przyszłości. Zawodowcy twierdzili, że ma bardzo interesujący głos – baryton. Śpiewał zarówno piosenki popularne, jak i arie operowe. W międzyczasie wyjechał do Grodna, gdzie odbył służbę wojskową w Szkole Podchorążych Rezerwy.

LATA TRZYDZIESTE

Prawdziwą karierę piosenkarską zaczął w latach 30. W Polskim Radiu wystąpił po raz pierwszy w 1937 roku. Potem śpiewał w warszawskiej kawiarni „SiM” („Sztuka i Moda” – jedna ze znanych, modnych elitarnych kawiarni warszawskich okresu dwudziestolecia międzywojennego), a następnie w popularnym Kwartecie Juranda (jeden z popularniejszych zespołów międzywojnia; występował w teatrach, koncertował w Polskim Radiu, na estradzie oraz w jednostkach wojskowych) i Chórze Orlanda (śpiewacy należący do zespołu Juranda zasilili potem Chór Orlanda). W tym samym czasie powstawały pierwsze kompozycje Krukowskiego. W 1937 roku już jako śpiewak zawodowy wystąpił przed mikrofonami Polskiego Radia, a jeszcze w 1938 roku wraz z zespołem Zaremby odbył uwieńczone powodzeniem pierwsze *tournee* zagraniczne. Wydawało się, że właśnie teraz rozpoczęła się prawdziwa i wymarzona kariera piosenkarska. Przerwał ją, niestety, tragiczny wrzesień 1939 roku.

W OKUPOWANEJ WARSZAWIE

Zmobilizowany, włożył mundur wojskowy i rozpoczął kampanię wrześniową pod Ró-

żanem, gdzie dowodził plutonem karabinów maszynowych w rezerwowym pułku piechoty. Oddział został rozbity już po trzech dniach. W zorganizowanym przez majora Rota batalionie piechoty złożonym z rozbitków walczył jeszcze z Niemcami do 26 września pod Włodawą. Niestety, dostał się do niewoli, ale w Kraśniku udało mu się zmylić czujność straży i zbiec w przebraniu wieśniaczym otrzymanym od okolicznych chłopów. Przez Kazimierz nad Wisłą, po wielu tarapatkach, dostał się do Warszawy. Rodzinny dom był spalony, na szczęście odnalazł rodziców mieszkających w domu brata, który całą wojnę spędził w obozie jenieckim II C w Woldenbergu.

Trzeba było z czegoś żyć, więc, jak wówczas wielu artystów, miał się różnych zawodów. Przez jakiś czas zajmował się handlem, ale dość szybko dołączył do grona artystów występujących w warszawskich kawiarniach. Najczęściej i najdłużej śpiewał w „Watrze” znajdującej się przy ulicy Moniuszki. Lokal prowadził z żoną Wiktor Osiecki (ojciec Agnieszki). Występowały tam wówczas liczne gwiazdy przedwojennego kabaretu, teatru i filmu. Niewątpliwie jednak czołowym wykonawcą i organizatorem koncertów był Krukowski, który na pewien czas objął kierownictwo artystyczne kawiarni. Śpiewali tam między innymi: Hanka Brzezińska, Halina Zachert, Anna Borey, Basia Halmirska, Lucyna Rawska, Zbigniew Rawicz, Michał Ślaski, grała Orkiestra Bronisława Stasiaka.

Działal oczywiście w warszawskiej konspiracji. Posługiwał się pseudonimami „Korwin” i „Kruk IV”. Przydzielony był do pułku Armii Krajowej „Baszta” na Mokotowie. Pierwszego sierpnia 1944 roku nie udało mu się dotrzeć na godzinę „W” do macierzystego oddziału. Doszedł na ulicę Hożą, gdzie przyłączył się do organizującej się kompanii AK pod dowództwem Zenona Wiktorczyka, który po wojnie znany będzie z radiowych *Podwieczorków przy mikrofonie*. Związany był z I Obwodem

„Radwan” na Śródmieściu, Wojskową Służbą Ochrony Powstania – rejon Ratusz”, batalionem „Bełt”. Jako kapral podchorąży Krukowski otrzymał dowództwo plutonu z lokalizacją działań na ulicy Nowogrodzkiej. Uczestniczył w licznych akcjach bojowych, walczył przy przejściu na Aleje Jerozolimskie, gdzie uprzednio wykopano tunel, który miał połączenie z barykadą. Brał udział w wypadach od strony Wisły na Plac Trzech Krzyży i do Instytutu Głuchoniemych. Gasił pożary, ratował ludzi w płonących budynkach. W wolnych od walki chwilach, jak mówił, odzywała się w nim artystyczna dusza i gdy tylko nadarzyła się okazja, dawał recitale pieśni żołnierskich dla strudzonej braci powstańczej, pisał teksty piosenek, komponował muzykę.

WOJENNE I POWOJENNE LOSY WALCZĄCEJ WARSZAWY

W takich właśnie okolicznościach już 4 sierpnia powstał pomysł napisania pieśni powstańczej *Walcząca Warszawa* znanej także pod tytułem *Marsz Śródmieścia*. Po latach Krukowski tak wspominał to zdarzenie: *Poszedłem do jakiegoś małego baraku przy ulicy Wspólnej, gdzie było pianino, no i tam zacząłem wystukiwać tę „Walczącą Warszawę”. Napisałem najpierw refren, potem zacząłem kombinować początek. Napisałem cztery wiersze, a tu przychodzi do mnie goniec od mojego dowódcy, Wiktorczyka i mówi mi, że jest rozkaz udania się na Nowogrodzką, bo tam ma się coś dziać. Podobno Niemcy chcieli rozpocząć atak w celu zdobycia następnych domów. Ja z moim plutonem dostaliśmy zadanie wzmocnienia obrony tego odcinka. Idę więc na tę placówkę i po drodze spotykam Eugeniusza Żytomirskiego i mówię do niego: słuchaj, skończ te cztery wiersze „Walczącej Warszawy”. To ma być taki sam rytm jak w tych pierwszych czterech wierszach. Dosłownie to samo, muzycznie niech to będzie prawie to samo, tylko przejście do refrenu trochę inne. Zrób więc te cztery wiersze, a ja jutro przyjdę do ciebie rano, żeby je odebrać i zacząć śpiewać. No i Żytomirski dorobił te cztery wiersze,*

ja odebrałem je od niego, zebrałem mój pluton i zaczęliśmy śpiewać chóralnie. Z czasem pieśń „Walcząca Warszawa” stała się marszem, a nawet hymnem powstańczego Śródmieścia. Utwór ten był do końca powstania śpiewany w całym mieście. Zbyszek śpiewał ją sam wszędzie tam, gdzie tylko mógł dotrzeć i pokrzepić ducha powstańczego żołnierza i umęczonej ludności cywilnej.

Tuż po wojnie w kraju uznano Krukowskiego za osobę poległą w powstaniu warszawskim. Ukazała się potwierdzona oficjalnie informacja o jego zgonie umieszczona w opracowaniu napisanym przez profesora Uniwersytetu Wrocławskiego Bolesława Olszewicza *Lista strat kultury polskiej 1.IX.39 – 1.III.46*. Pewnie dlatego „zapomniano” o jego autorstwie *Walczącej Warszawy*. W 1987 roku wspominał: *Kilkakrotnie była bez mego pozwolenia wydana, często bez podania nazwisk autorów i kompozytora. [...] Żytomirski podał, że muzyka i słowa „Walczącej Warszawy” są wspólne, co nie jest prawdą. Chciałbym wreszcie napisać prawdę o powstaniu tej pieśni [...]. Firma „Varion” nagrała ją jako jedną z 23 pieśni powstańczych i partyzanckich, ale w formie błędnej, z taką melodią, jakiej nikt z powstańców nie zna, a była to po prostu przeróbka Żytomirskiego. [...] Mam jeszcze żyjących świadków, którzy wiedzą, jak było naprawdę. Nie było to zresztą pierwsze „uśmiercenie” Krukowskiego. Jako anegdotę opowiadał nam, że jeszcze w czasie wojny, kiedy wykonano wyrok za współpracę z wrogiem na właścicielu „Gospody Koleżeńskie”, w tajnej gazetce ukazała się fałszywa informacja: *Znany śpiewak, Zbigniew Krukowski, został rozstrzelany za współpracę z wrogiem*. Okazało się, że Zbyszek śpiewał w tej właśnie kawiarni i w witrynie gospody umieszczona była jego fotografia z napisem: „W roli gospodarza Zbigniew Krukowski”. Najprawdopodobniej przechodzący obok jakiś redaktor prasy podziemnej uznał, że zabity został właśnie on. Kiedy mi tę gazetkę pokazano, zrobiło mi się zimno i gorąco, ale niestety, nie mogłem iść do*

redakcji i prosić o sprostowanie i tak musiało to pozostać. Dałbym jednak wiele, żeby dziś mieć egzemplarz tej gazetki, ale nie przypominam sobie nawet jej nazwy – wspominał po latach.

W OBOZIE JENIECKIM

Po kapitulacji Krukowski znalazł się wraz z tymi, którzy przeżyli, w Ożarowie, na szlaku jenieckiej wędrowki (numer jeniecki 102 582). Tym razem w wielkiej hali fabrycznej śpiewał patriotyczne pieśni, żeby podnieść na duchu współtowarzyszy niewoli. Dalsze losy doprowadziły go do obozu w Lamsdorf, gdzie niezwłocznie zorganizował chór i kwartet rewersów. Nigdy nie umiał siedzieć bezczynnie, nawet w obozie. Wtedy też powstał kolejny utwór poświęcony Warszawie *Ty dobrze wiesz, Warszawo* napisany w formie tanga.

*W pamięci mej,
Uwierzyc chciej,
Od wielu dni, Warszawo, jesteś Ty... [...]
Ty dobrze wiesz,
WARSZAWO,
Ty dobrze wiesz...*

Tam powstał także polski tekst do słynnej angielskiej piosenki żołnierskiej *Tipperary* (popularna irlandzka pieśń żołnierska śpiewana podczas I wojny światowej). Z Lamsdorfu (Łambinowice) przeniesiono Krukowskiego do innego obozu, w Sandbostel, gdzie napisał *Nadejdzcie czas*. Piosenka ta wywołała po wojnie, w 1946 roku, lawinę protestów i żądań wycofania jej z druku. W tygodniku „Dziś i Jutro” oburzony czytelnik pisał: *Patrzę i oczom nie wierzę. Na wystawie księgarni nuty z rysunkiem przedstawiającym obóz. Taki zwykły, normalny obóz, okolony drutami kolczastymi [...]. Czytam napis „Nadejdzcie czas”, Slow-Fox, słowa Jerzego Nel, muzyka Zbigniewa Krukowskiego. [...] Doczekaliśmy się Slow-Foxa, ale jeśli tak dalek pójdzie, w najbliższym czasie możemy się spodziewać tanga „Oświęcim” lub fox-trotta „Majdanek”. Czy w Polsce znajdzie*

się władza, która by zarządziła konfiskatę tego haniebnego Slow-Foxa? „Szpilki” nazwały piosenkę danse-macabre, bo znalazły się tam słowa: wspomnienia złe zatopić w dobrym winie. Informacje te dotarły do Krukowskiego, który zdążył jeszcze opublikować odpowiedź na stawiane mu zarzuty. Przed wszystkim nie wiadomo było, kto zmienił słowa „marsz-piosenka” na „slow-fox” (taniec towarzyski). Krukowski tłumaczył, że w każdej śpiewanej w Lamsdorfie (Łambinowicach) piosence była nuta optymizmu. Dla przykładu „Tipperary” łambinowickie: „Śmiech to zdrowie! To przyszłowie każdy dobrze zna. Śmiejemy się podchorążowie, śmiejemy się co dnia. [...] W każdej z piosenek była nuta optymizmu”. „Nadejdzcie czas” napisana została w obozie jeńców wojennych, a żołnierz ma ten przywilej, że zawsze może i powinien się śmiać, nawet w obliczu śmierci.

Następnym etapem przymusowej jenieckiej wędrowki był oflag w Lubece, w którym artysta doczekał się w końcu upragnionej wolności. Natychmiast rzucił się w wir pracy. Zorganizował zespół, który występował w polskich ośrodkach uchodźczych na terenach zajętych przez I Polską Dywizję Pancerną. Śpiewał dla byłych jeńców i robotników wywiezionych przez Niemców na przymusowe roboty. Niebawem zespół Krukowskiego znalazł się pod opiekuńczymi skrzydłami polskiej YMCA. Jego Czołówka Artystyczna w ciągu kilku miesięcy dała 84 przedstawienia. Znowu pisał o żołnierskich losach, równie popularny co *Walcząca Warszawa* był *Marsz 2. Korpusu*, będący opowieścią o losach Polaków, którzy walczyli w kampanii włoskiej.

NA EMIGRACJI

O dalszym losie Krukowskiego zdecydował przypadek. Był etatowym oficerem I Dywizji Pancerniej i wraz z kolegami otrzymał kilka dni urlopu. Postanowili je spędzić w pobliskiej Belgii. Po latach tak wspominał tamten urlop: *Wychodzimy z dworca w Brukseli i widzimy nie-*

daleko jakiś wielki lokal rozrywkowy. Duża kawiarnia, orkiestra licząca może z 20 muzyków, jakaś francuska piosenkarka i konferansjer. Mówię więc do kolegów: „Chodźmy na te występy i zjedźmy tutaj kolację”. Wchodzimy, siadamy i czekamy na kelnera, a w międzyczasie przychodzi jakiś człowiek i pyta: „Panowie z Polski?”. Byliśmy w mundurach z polskimi oznakami. Kiedy zobaczył naszywki na rękawach mundurów, jeszcze raz zapytał „To Panowie są Poland?”. „Nie Poland, tylko z Polski” – odpowiadam. – „Ach, Polacy! Tak, to co Panowie macie do sprzedania?”. I dalej pyta: – „Panie, a Pan jesteście zawodowy oficer? Ja mówię: „Jaki tam zawodowy oficer!”. – „No to kim Pan jesteście z zawodu?”. Ja odpowiadam, że jestem śpiewakiem z zawodu. – „Pan śpiewakiem? To dlaczego Pan nie śpiewa?”. – „Jak ja mam śpiewać, jak ja dopiero 20 minut temu przyjechałem z Niemiec. – „A może Pan teraz, od razu zaśpiewać?”. Odpowiadam, że oczywiście mogę. – „To ja to Panu zaraz załatwię, bo znam tutejszego dyrektora” – odpowiada. I rzeczywiście poszedł do dyrektora i powiedział mu, że tu jest artysta śpiewak w mundurze, młody chłopak. Miałem wówczas 32 lata. Wtedy przyszedł do mnie kelner i mówi: „Proszę Pana, jak się skończy program o dzieciętej, będzie potem pół godziny przerwy. Orkiestra będzie grała przez 15 minut taką spokojną muzykę, a potem spiker zapowie Pana występ”. I rzeczywiście tak się stało. Zapowiedziano mnie, a ja z moim pianistą, Wiktoorem Milewskim, wszedłem na estradę i rozpocząłem występ prologiem z opery „Pajace”. I to się natychmiast spodobało, bo publiczność zamiast wychodzić, siadła z powrotem na miejsca. No i wtedy zacząłem śpiewać. Cały repertuar, jaki tylko mogłem – w tym sensie, że musiał to być repertuar międzynarodowy, żeby ludzie przynajmniej znali melodie. Po polskim śpiewałem wtedy po włosku, angielsku i francusku. 40-minutowy występ zakończyłem murzyńską kołysanką, żeby trochę uspić publiczność. Po koncercie poszedł do mnie oberkelner, wziął mnie za rękę i mówi: „Dyrektor na Pana czeka”. Pan Dyrektor postawił przede mną dobry trunek i zaproponował

kontrakt. Oczywiście, nie mogłem go od razu przyjąć, bo miałem jeszcze zaplanowane występy w Niemczech. Ustaliliśmy, że może uda mi się rozpocząć występy w Brukseli od 31 grudnia, czyli na Sylwestra. Potem miałem jeszcze wrócić na koncerty w Niemczech i dopiero następnie podpisać kontrakt na dłuższy termin. I tak też się stało.

Uznał jednak, że nad głosem należy nadal pracować i zgłosił się do Konserwatorium w Brukseli, gdzie prof. Huberti powiedział mu, że nie sądzi, aby mógł go czegokolwiek więcej nauczyć, jeśli chodzi o technikę głosu. Skierował go tylko do prof. Kampans z sugestią poprawienia dykcji we francuskim. Ten przypadkowo nawiązany kontakt wpłynął na decyzję pozostania w Belgii i zapoczątkował tam udaną karierę artystyczną Krukowskiego, która trwała prawie 50 lat. Huberti postanowił przygotować go do Międzynarodowego Konkursu Śpiewaczego w Genewie, gdzie w 1946 roku zdobył dyplom wyróżniający go spośród 52 śpiewaków z różnych krajów. Pierwszy występ radiowy za granicą miał w Radio-Lozanna. Wspomina go tak: *Wsiadłem do pociągu i jadę do Lozanny, przychodzę do radia i pytam: czy mogę mówić z kierownikiem muzycznym? Chwilowo go nie ma, pada odpowiedź, ale może porozmawia pan z dyrektorem radiostacji. [...] Wprowadzają mnie do dyrektora, przedstawiam się i mówię, że jestem w finale konkursu międzynarodowego, w niedzielę będę śpiewać w Victoria-Hall. Przyjechałem do rozgłośni, bo mam repertuar polski, który prawdopodobnie nie jest zbyt znany w Szwajcarii i dlatego chciałbym skorzystać z okazji i pozostawić pamiątkę w postaci radiowego koncertu pieśni polskich. Decyzja dyrektora była natychmiastowa. [...] Mówi do mnie, żebym wziął nuty. Schodzimy do studia, dyrektor siada do fortepianu i akompaniuje. Po chwili słyszę zdumiony – Idziemy podpisać kontrakt!*

Był to początek wielkiego pasma sukcesów Krukowskiego na licznych estradach euro-

pejskich i przed mikrofonami różnych radiofonii. Pierwszy recital w Brukseli miał w prestiżowym Palais de Beaux Arts, potem śpiewał w belgijskim radio INR. W okresie powojennym nagrał w wytwórniach zachodnioeuropejskich sporą liczbę płyt. Śpiewał i nagrywał także w USA. O jego głosie pisano w samych superlatywach: *głos bogaty, ciepły, dźwięczny, równy, piękna technika, znakomita dykcja – także we francuskim, pełen emocji, wrażliwości, inteligencji. Sztuka niezwykle żywa, interpretacja pełna uroku i radości.* Miał ogromną łatwość w nawiązywaniu kontaktu z publicznością. Jego wspaniałe baryton przechodzący z łatwością od *pianissimo* do *fortissimo* pozwalał na szeroki wachlarz repertuarowy. Krukowski śpiewał przed mikrofonami 33 stacji europejskich w siedmiu językach. Ciągłe wygrywał liczne konkursy. Jeszcze w 1993 roku jako najstarszy uczestnik konkursu piosenkarskiego zorganizowanego przez belgijskie stowarzyszenie autorów i kompozytorów (Sabam) w Brukseli wygrał kolejny, w kategorii seniorów.

ŻYCIE PRYWATNE

Wydawało się, że szczęście sprzyja mu także w życiu prywatnym. W roku 1952 w polskiej kawiarni w Brukseli poznał śliczną Belgijkę Stefanię Lob i był to klasyczny *coup de foudre*, który zakończył się małżeństwem 17 kwietnia 1954 roku. Rok później przyszedł na świat jedyny syn państwa Krukowskich, Jurek. Zbyszek opowiadał o nim później rzadko, ale zawsze ze łzami w oczach. To idealne dziecko, znakomicie zapowiadającego się młodzieńca będącego radością i dumą rodziców, los odebrał państwu Krukowskim nagle, 3 grudnia 1979 roku. Dwudziestoczteroletniego Jurka zabił pijany kierowca...

EMIGRACYJNE LOSY

Zbigniew Krukowski aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym emigracji w zachodniej

Europie, uświetniając liczne polonijne uroczystości i koncerty, w czasie których śpiewał polskie pieśni i piosenki. Pisał i komponował. Bardzo często był jednocześnie autorem i kompozytorem tekstów. Tłumaczył zagraniczne przeboje na język polski, a polskie pieśni na francuski. To on stworzył polski tekst do słynnej piosenki Serge Lama *Marie, la Polonaise*. Pod polskim tytułem *Marie, dumna Polko* śpiewał ją popularny we Francji polonijny piosenkarz Stefan Kubiak. Orkiestra Kubiaka śpiewała też słynną *Paloma Blanca* z jego słowami. Na francuski przetłumaczył *Czarną Madonnę*.

Na koncertach miał bardzo zróżnicowany repertuar: pieśni, marsze, walce, tanga. Śpiewał pieśni polskie oraz inne słowiańskie, włoskie, francuskie. Pisał liczne wiersze, humoreski, fraszki, aforyzmy, anegdotki, „myśli pozłaczane”, własne przysłowia i opowiadania, które publikował w prasie emigracyjnej. Zamieszczał w niej także swoje artykuły, felietony, reportaże, wywiady. Słowa rymowały mu się same, miał ogromny talent literacki. Był też bystrym i wrażliwym obserwatorem życia. W bardzo krótkich formach potrafił wyrazić głębokie sprawy i problemy.

Swoją działalnością artystyczną niewątpliwie przyczyniał się do propagowania kultury polskiej na obczyźnie. W 2003 roku ukazał się film dokumentalny w reżyserii Krzysztofa Wojciechowskiego poświęcony Krukowskiemu: *Ten popularny przed wojną i w czasach okupacji baryton przyjechał do Warszawy w rocznicę powstania i odwiedzał starych przyjaciół z powstańczej braci. Byli wśród nich: Mirosław Ołtarzewski, Andrzej Drożdżeński, Zenon Wiktorczyk. Wizyta stała się pretekstem do przypomnienia twórczości kompozytorskiej i piosenkarskiej Krukowskiego związanej głównie z walczącą Warszawą.* Otrzymał liczne oznaczenia: Srebrny Krzyż Zasługi, Krzyż AK, Medal za Kampanię Wrześniową, Medal Episkopatu za Pomoc Bliźnim, Krzyż Kawalerski

Odrodzenia Polski – Polonia Restituta za całokształt pracy na Zachodzie.

Bardzo tęsknił za Polską. W ostatnich latach często odwiedzał swoje rodzinne, ukochane i nigdy niezapomniane strony, którym zresztą poświęcił liczne teksty piosenek.

*Moja Warszawo – miasto rodzinne,
Nie oddałbym Cię za żadne inne...
Tyś najpiękniejsza, droższa nad świat,
Tyś najdumniejsza, pomimo strat...
Jesteś mi bliższa od wszystkich bliskich,
Ciebie jak matkę znam od kołyski,
I w twych ramionach, dziś wyznam Ci,
Pragnąłbym skończyć życia mego dni.*

LOS WŁÓCZĘGI

Zmarł niespodziewanie, po przeszło pięćdziesięcioletnim pobycie w Belgii, 10 maja 1995 roku w Brukseli. Drobne przeziębienie przeszło nagle w poważne, śmiertelne zapalenie płuc. Właśnie przygotowywał wydanie pierwszego tomiku swoich tekstów. W brukselskiej redakcji „Polcontactu”, gdzie byłam redaktorem naczelnym polonijnego pisma „Pol Echo”, bywał dwa–trzy razy w tygodniu. Wspólnie czytaliśmy jego utwory, robiliśmy selekcję, wymyślaliśmy tytuły rozdziałów. On sam nanosił poprawki i z trudem, lecz i ogromnym zapałem przepisywał wszystko na komputerze,

na którym właśnie w wieku przeszło 80 lat postanowił nauczyć się pracować. Nawet swój własny życiorys „wystukiwał” sam. Cieszył się radością dziecka. Opowiadał anegdoty, historię powstania licznych tekstów. Słuchaliśmy go z zachwytem, bo był znakomitym gawędziarzem. Zdecydowaliśmy się na tytuł tomiku *Los włóczęgi*. Krukowski nalegał, aby zaczynał się piosenkami o ukochanej Warszawie. Najpierw miała być *Walcząca Warszawo*, potem tango *Ty dobrze wiesz, Moja Warszawo, Byłaś mi wszystkim*. Następnie były *Fraszki*, *Mysli „pozlacane”*, *Przysłowia „po mojemu”*, *Wiersze satyryczne*, *Felietony satyryczne*, *Refleksje* – cały wachlarz piosenek o różnorodnej tematyce i inne rodzaje twórczości. Niestety, los sprawił, że ostatniego pragnienia nie udało mu się zrealizować. Tomik *Los włóczęgi* wydaliśmy już po jego śmierci.

*Obcym mi jest rodzinny dom
I obce mi o szczęściu sny [...]
Cóż, taki jest włóczęgi byt*

W ojczystej stolicy spędził jeszcze dwumiesięczne wakacje w roku 1994. Był tam w rocznicę obchodów wybuchu powstania. Z warszawskim chórem „Harfa” nagrał kilka swoich utworów. Ostatni koncert dał 13 sierpnia 1994 roku, w czasie uroczystości pięćdziesięciolecia powstania na dziedzińcu Zamku Królewskiego.

Krytycy muzyczni o Zbigniewie Krukowskim «LE SOIR»

Le nom du baryton polonais Zbigniew Krukowski était encore inconnu à Bruxelles. Il vient de conquérir spontanément son public au cours du récital qu'il donna au Palais des Beaux-arts. M. Krukowski possède une vraie voix : belle, ample, étendue, riche, chaude. Il se produit dans un répertoire extrêmement varié en commençant par les vieux maîtres italiens: Caldara, Caccini, Carissimi. Après des pages d'auteurs tchèques et polonais presque jamais entendues à Bruxelles, tels Fibich, Novak, Moniuszko, Noskowski, Maliszewski, l'artiste chante des œuvres russes connues de tous, comme le «Chant hindou»: de Rimsky-Korsakow, la «Chanson de la puce» de Moussorgsky et d'autres de Tchaikowsky, Rachmaninoff. Toutes ces œuvres furent exécutées dans les langues originales [...].

Son expression naturelle et juste, la sincérité de ses accents, la chaleur de son émotion jointes à ses qualités vocales remarquables et à un physique avantageux lui valurent un immense succès de la part d'un public emballé qui lui réclama plusieurs bis.

Tłumaczenie:
Nazwisko polskiego barytona Zbigniewa Krukowskiego do dziś nie było znane w Brukseli. Właśnie spontanicznie podbił publiczność podczas recitalu w Palais des Beaux-Arts. Krukowski ma prawdziwy głos: piękny, pełny, szeroka skala, bogaty, ciepły. Występował w niezwykle różnorodnym repertuarze, zaczynając od starych włoskich mistrzów: Caldara, Caccini, Carissimi. Po autorach czeskich i polskich, chyba nigdy niesłysanych w Brukseli, takich jak: Fibich, Novak, Moniuszko, Noskowski, Maliszewski, artysta śpiewał znane wszystkim rosyjskie dzieła, jak „Pieśń hinduska” Rimskiego-Korsakowa, „Ballada o pchle” Musorgskiego i inne Czajkowskiego czy Rachmaninowa. Wszystkie te utwory zostały wykonane w językach oryginalnych. [...]

Jego naturalna ekspresja i trafność wypowiedzi, szczerłość jego akcentu, ciepło emocji połączone z niezwyklejmi walorami wokalnymi i wyjątkową aparycją przyniosły mu ogromny sukces wśród publiczności, która reklamowała wielokrotnie bisy.

«LA LIBRE BELGIQUE» AUX BEAUX-ARTS

Zbigniew Krukowski, baryton, dans son récital de dimanche, limitait son programme au romantisme. On ne regretterait rien si, par la suite, l'artiste pouvait consacrer certaines séances à d'autres époques. C'est dire qu'on a eu un plaisir évident à écouter cette belle voix chaude et souple, ce registre singulièrement étendu et dont l'ampleur aisée ne se rencontre pas assez souvent hélas! au théâtre. Car Z. Krukowski a une voix qui porte admirablement et qui conserve soit dans l'aigu, le médium ou le grave, son timbre personnel. Les nuances qu'il varie et adapte avec mesure et gout laissent l'auditoire ravi. [...]

Ce récital, par sa valeur artistique, n'a pas laissé que de contenter une assistance nombreuse qui a chaleureusement témoigné son enthousiasme.

Tłumaczenie:
Podczas niedzielnego recitalu Zbigniew Krukowski ograniczył się do repertuaru romantycznego. Żałować tylko należy, że artysta nie poświęcił czasu innym epokom. To znaczy, że mieliśmy oczywiście ogromną przyjemność usłyszenia tego pięknego głosu, ciepłego i elastycznego, o wyjątkowo obszernej rejestrze i dużej skali, niestety(!), tak rzadko spotykanego w teatrze. Z. Krukowski ma głos z tonem godnym podziwu, który utrzymuje w tonacji wysokiej, medium czy basie brzmienie całkowicie osobiste. Zróżnicowane niuanse, zastosowane z miarą i smakiem, zachwyciły publiczność. [...] Ten recital, ze względu na wysoką wartość artystyczną, zachwycił licznie zebraną publiczność, która ciepło okazała swój entuzjazm.

Zbigniew Krukowski w Internecie:

http://staremelodie.pl/piosenkarze/195/Zbigniew_Krukowski
http://bibli.student-crlg.be/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=17835 – AUX ILES HAWAI – autor Zbigniew Krukowski. Partition musicale manuscrite
<https://www.youtube.com/watch?v=I4GMziDdhmA> – Kubiak *Paloma Blanca*, słowa Z. Krukowski
<http://www.musicme.com/#/Zbigniew-Krukowski/videos/> – 5 piosenek śpiewanych przez Zbigniewa Krukowskiego
<http://www.musicme.com/#/Zbigniew-Krukowski/videos/To-Tango-Jest-Dla-Mojej-Matki---Zbigniew-Krukowski---78-Rpm-703363705A4F7533626559.html>
<http://www.musicme.com/#/Zbigniew-Krukowski/videos/Jesienny-Koncert---To-Jesie--Arie--piewa---Zbigniew-Krukowski-4B-635F6D72494141557730.html>
<http://www.musicme.com/#/Zbigniew-Krukowski/videos/Anio-em-Jeste--Dla-Mnie---Zbigniew-Krukowski-58394944384658735F4545.html>
<http://www.musicme.com/#/Zbigniew-Krukowski/videos/Napoli---Tysi-c-S-o-c-I-Milion-Bia-yeh-Mew---Zbigniew-Krukowski-6F66A6C44784146543241.ht>
<http://www.musicme.com/#/Zbigniew-Krukowski/videos/Jeden-Magiczny-Moment---Zbigniew-Krukowski-5A63534242376B426A7067.html>
<http://a-pesni.org/popular-in/polska/naszamil.htm> – *Nasza miłość jest za nami*, słowa Zbigniew Krukowski
<https://www.youtube.com/watch?v=bPQ04DGB02g> – *Marie, dumna Polko* – śpiewa Stefan Kubiak
<http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=4217877> – *Zbigniew Krukowski – pieśniarz Warszawy*, film dokumentalny z 2003 r.

„BYŁEM ZAWSZE WOLNYM PTAKIEM!”

O ANDRZEJU TYLKO-TYLCZYŃSKIM SŁÓW KILKA

(1 stycznia 1925 r. Poznań – 11 lipca 2009 r. Best, Holandia)



Autor tekstów popularnych piosenek, librecista, dziennikarz, redaktor naczelny, satyryk, scenarzysta, krytyk filmowy, kompozytor, wydawca, biznesmen. Z ponad 200 piosenek z jego tekstami przeszło połowa zdobyła ogromną popularność. Wspomnijmy chociażby niezapomniane: *Augustowskie noce*, *Kochać*, *Nigdy więcej*, *Goniąc kormorany*, *Motylem jestem*, *Domek bez adresu*, *Dzisiaj, jutro, zawsze*, *Dzień niepodobny do dnia*. Teksty jego autorstwa śpiewali między innymi: Maria Koterbska, Anna German, Irena Jarocka, Czesław Niemen, Bohdan Łazuka, Fryderyka Elkana, Ada Rusowicz, Irena Santor, Halina Frąckowiak i oczywiście Piotr Szczepanik oraz założony przez niego zespół Wiślanie. Współpracował z kompozytorami takimi jak: Zbigniew Zapert, Adam Markiewicz, Maciej Kossowski, Andrzej Korzyński czy Jan Czekalla. Piosenki Andrzeja Tylczyńskiego zapisały się na trwałe w pamięci słuchaczy kilku pokoleń. Trzykrotnie otrzymał tytuł autora piosenki roku, w plebiscycie na piosenkę 20-lecia wygrał utwór *Dzisiaj, jutro, zawsze*, a plebiscyt 40-lecia – *Kochać*. W wielu rankingach piosenki w pierwszej dziesiątce jest zwykle kilka piosenek autorstwa Tylczyńskiego. Liczne z nich zdobywały nagrody i wyróżnienia na festiwalach piosenki.

Swego czasu zostałam redaktorem naczelnym wydawanego przez Andrzeja Tylko-Tylczyńskiego polonijnego miesięcznika „Tak”. Przez wiele lat spotykaliśmy się często, zarówno w sprawach zawodowych, jak i prywatnie. Ostatni raz odwiedziłam go krótko przed śmiercią, w Best w Holandii. Ciężko chory, ale nadal z niezwykłą energią i ogromną wolą życia, mówił mi wówczas: „Moje życie było naprawdę bardzo ciekawe i pasjonujące. Chciałbym utrwalić to, co przeżyłem”.

MIEJSCE NARODZIN – TEATR

Poznań. Nowy Rok – 1925. W teatrze odbywa się noworoczne przyjęcie. Znany aktor Józef Tylczyński, grający głównie role amantów, zabrał na bal sylwestrowy swoją żonę, Marię,

spodziewając się lata moment rozwiązania. Krzyk: „odpływają mi wody”. Na szczęście na sali znajduje się lekarz. Za chwilę przychodzi na świat, właśnie w teatrze, chłopiec. To Andrzej Tylko-Tylczyński. Chyba już sam los wybrał mu scenę za przeznaczenie, bo to wokół sceny potoczy się jego dalsze życie. Pewnie zgodnie z życzeniem ojca, którego pasją był od zawsze teatr.

Józef Tylko-Tylczyński pochodził z bogatej, arystokratycznej rodziny polskiej mieszkającej na terenach ówczesnej Austrii. Jego ojciec był senatorem i milionerem. Marzyło mu się, że syn skończy prawo. Na wieść o jego aktorskich planach zdecydowanie powiedział: „W moim domu komedianatów nie będzie” i zagroził wydziedziczeniem. Syn zgodnie z wolą ojca

STUDIA

pojechał do Krakowa, zapisał się na wydział prawnno-ekonomiczny, zrobił nawet doktorat z prawa, ale i skończył... szkołę teatralną. Wrócił do domu z dyplomami i uparł się, że jednak zostanie aktorem. Ojciec faktycznie go wydziedziczył, a Józef po krótkiej karierze artystycznej w Krakowie przeniósł się do Poznania, był znanym odtwórcą ról pierwszych amantów (Teatr Nowy, Teatr Popularny, Teatr Polski) później został nawet dyrektorem teatru. Dwójce dzieci zapewnił doskonałe wychowanie. Dbał o naukę języków obcych, guwernantka uczyła je francuskiego. Z czasem dziadek Andrzeja zmienił nieco okrutny wyrok; widywał wnuki i wspomagał całą rodzinę finansowo.

RODZINNE LOSY WOJENNE

Tuż na początku wojny ojciec został zmobiliowany. Wkrótce dostał się do niewoli i całą okupację przesiedział w obozie jenieckim w Niemczech. *Ciekawostka* – wspominał Andrzej Tylczyński – *Ojciec siedział przez pewien czas razem z synem Stalina. Opowiadał później, że był on bardzo niezależnym jeńcem. Nigdy nie wychodził na apele, z Niemcami rozmawiał tylko przez tłumacza. Wydało się pewnego dnia, że świetnie zna niemiecki. Kiedy tłumacz za bardzo upiększał jego odpowiedzi, nagle odezwał się w tym języku, prostując sens własnej, niezbyt grzecznej dla Niemców odpowiedzi. Matka Andrzeja pochodziła z rodziny polsko-niemieckiej i otrzymała podczas wojny propozycję przyjęcia obywatelstwa niemieckiego. Ojciec odpowiedział na tę propozycję w liście z obozu: „Najdroższa NIECHCĘ”. Mama zrozumiała ten dziwny nagłówek. Jedną z konsekwencji tej decyzji była wywózka Andrzeja na roboty do Niemiec. Pracował jako robotnik przymusowy, nosząc stukilogramowe worki, i przez całe życie miał z tego powodu kłopoty z kręgosłupem. Z Niemiec uciekł, ukrywając się przez jakiś czas u przyjaciół mamy w okolicach Puszczykowa pod Poznaniem.*

Andrzej Tylko-Tylczyński miał od zawsze zainteresowania artystyczne. Po wojnie ojciec był dyrektorem teatru w Kaliszu i tam Andrzej stawał pierwsze aktorskie kroki na scenie. Zaczął studia na medycynie, ale widok prosektorium skutecznie zniechęcił go do zawodu lekarza. Zdążył jednak założyć na wydziale medycyny kabaret *Żarty z Karty*. Przeszedł do Wyższej Szkoły Ekonomicznej. W kabarecie nadal pracował w charakterze aktora i autora tekstów. Wspominał, że pracował wówczas z: Witkiem Deglerem, Stasiem Mikolajczakiem, Zygiem Jabłkowskim, a czasami grywał z nimi Krzysio Komeda-Trzciński ze swoją grupą. Niemal jednocześnie zaczął pisać utwory satyryczne, debiutując profesjonalnie publikacją wiersza w 1949 roku. Pisał dla miejscowej prasy, między innymi: „Głosu Wielkopolskiego”, „Gazety Poznańskiej”, „Tygodnika Demokratycznego”, potem już słynnych „Szpilek” i różnych kabaretów warszawskich.

PRZEPROWADZKA

Sukcesy literackie, niezłe zarobki, no i małżeństwo stały się powodem do podjęcia decyzji o przeprowadzce do Warszawy. Ożenił się, mając zaledwie 22 lata, z dziewczyną, która już była matką bliźniaków. Uwielbiał je, chciał się nimi poważnie zaopiekować, wychowywał je jak własne dzieci. Opowiadał mi z dumą: *Jeden z nich, dziś kapitan u armatora hamburskiego, jest ze mną ciągle w kontakcie. Kiedy w ubiegłym roku (2008), we wrześniu znalazłem się na dłuższy czas w szpitalu, odwiedził mnie. Przywiózł go mój syn, Piotr, który wówczas mieszkał w Antwerpii. Personel szpitala nie mógł się nadziwić, jak bardzo starał się okazać mi prawdziwie synowskie uczucia. Z taką czułością trzymał mnie non-stop za rękę – wspominał Andrzej, dodając: jego siostra bliźniaczka już nie żyje. Pierwsze małżeństwo Tylczyńskiego nie wytrzymało próby życia. Matka wybranki serca, niestety, tak bardzo*

wtrącała się w życie małżeńskie, że jedynym wyjściem była przeprowadzka z dala od niej. Andrzej zawsze był niezależny, mawiał często: „Byłem zawsze wolnym ptakiem!”

W WARSZAWIE – FILM I KABARET

Jednym z najbardziej owocnych warszawskich kontaktów było spotkanie z Jerzym Toeplitzem. To dzięki niemu poważniej zainteresował się filmem. Studiował jednocześnie polonistykę i historię filmu. Zaczął zresztą pracować jako krytyk filmowy w tygodniku „Film”. No i razem z ówczesnym naczelnym pisma Piotrem Borowym stworzył kolejny kabaret – Iluzjon. Grali w nim świetni aktorzy: Saturnin Żurawski, Igor Śmiałowski, Alina Janowska. Tam debiutował Wiesław Michnikowski. Muzykiem-kompozytorem był Jan Czekalla. Pierwsze popularne przeboje napisał dla piosenkarek: Marii Koterbskiej – *Zakochałam się w zielonych oczach* i Ludmiły Jakubczak – *W zielonym zoo*. W 1966 roku stworzył kolejny kabaret. Kompozytorem w Panopticum był Marek Sart. Współpracował z nimi także Wojtek Piętowski, późniejszy kompozytor muzyki do *Nigdy więcej*. Autorami byli między innymi Janusz Osęka i Zenon Wiktorczyk. *Czasy kabaretu – to wspaniała przygoda, artystyczna i towarzyska* – wspominał z nostalgią Tylczyński.

PRZEBOJE

Kiedy pojawił się na rynku artystycznym Piotr Szczepanik, napisałem dla niego niemal cały jego repertuar. Uwielbiałem tego nieśmiałego chłopca, robiącego wrażenie kompletnie zagubionego. Miał świetny głos, doskonale nadający się do stylu piosenek, które ja pisałem. Wtedy właśnie powstały: „Kochać”, „Goniąc kormorany”, „Dzień niepodobny do dnia”, „Nigdy więcej”. Piotr stał się idolem tysięcy dziewcząt i kobiet. Nagle jednak doszło do tragedii. Śliczna, młodzieńka żona Piotra zmarła na białaczkę. Złamany Piotr zerwał czasowo

kariere. Nie miałem już dla kogo pisać... Piosenki z tekstami Tylczyńskiego stawały się przebojami i wręcz z czasem evergreenami, wpisując się na stałe do historii muzyki rozrywkowej. Bogdan Łazuka śpiewał *Dzisiaj, jutro, zawsze*, Irena Jarocka odnosiła sukcesy z piosenką *Motylem jestem*, Czesław Niemen wykonywał *Domek bez adresu*, Violetta Villas *Mazurskie wspomnienia*, Maria Koterbska popularyzowała *Augustowskie noce*, Anna German *Jesteś moją miłością*, Irena Santor *Nie wszystko przemienie*, Fryderyka Elkana *Znad białych wydm*. Pisał także teksty dla Reny Rolskiej, Marty Mirskiej, Jacka Lecha. Na festiwalu w Sopocie jego piosenki śpiewali Tina Turner i Karel Gott. Pisał też polskie teksty do przebojów zagranicznych, takich jak: *Begin the Begin*, tango *Jalousie*, *Marina*, *Romantica*. Nic dziwnego, Tylczyński znał świetnie kilka języków: mówił po niemiecku, rosyjsku, angielsku i francusku. Później nauczył się jeszcze niderlandzkiego.

Jego piosenki miały głównie tematykę miłosną. Inspiracją były najczęściej osobiste przeżycia. Pod wpływem uczucia do pierwszej żony powstała piosenka *Zakochałem się w zielonych oczach*. Efektem rozstania z nią było *Nigdy więcej*. Z przygodą z pewną uroczą lekarką wiąże się historia powstania piosenki *Kochać*. W tym tekście są moje osobiste przekonania o miłości. Często się kiedyś zakochiwałem, ale to minęło od chwili poznania Ewy. A propos, z piosenką „Kochać” wiąże się pewna anegdota. Dowiedziałem się kiedyś, że żartowano sobie, że to hymn impotentów (!) – No bo po słowach „Kochać, jak to łatwo powiedzieć” dodawano „a jak trudno to zrobić” – z uśmiechem mówił autor. Kormorany to efekt wakacyjnej, przelotnej miłości w Ostródzie. Z myślą o Ewie, ostatniej żonie i swojej wielkiej miłości, pisał *Motylem jestem*. Bo taka była niezależna, miała i ma ogromne poczucie wolności – dodaje. Zawsze zresztą pisałem teksty o miłości. To zresztą jedyny temat niezależny, który nie powodował konieczności deklaracji politycznej afirmującej

ówczesny system. Chociaż – dodał – zdarzyła mi się jedna przedziwna historia z cenzurą. Cenzor przycepił się do słów: „Nie jestem sobą i Ty nie jesteś / Czy chciałbym kochać? Wszyscy chcą / Nie wierzę słowom, to mi nie starczy / słowa są puste, choć brzmią”, stwierdzając złośliwie: „My wiemy, o czyje panu słowa chodzi. Czyje słowa są puste, choć brzmią? Chodzi panu o słowa Gomułki?”. Zaskoczony, bo była to naprawdę piosenka pisana z myślą o miłości, powiedziałem mu, że to jest tylko i wyłącznie tekst o miłości. Cenzor odpowiedział: „Ja doskonale wiem, co pan chciał powiedzieć!”. Wściekły złożyłem na niego skargę i piosenkę jednak puszczono. Był dumny z sukcesów swoich piosenek: *Jestem przecież artystą, a każdy artysta potrzebuje uznania i słów pochwały*. Co sądził o dzisiejszych tekstach i ich autorach? W zdecydowanej większości są po prostu słabe, mówił ze smutkiem: to zbyt często tzw. trzy B: *beztalencie, banał, błahostki*. Kiedyś teksty pisali profesjonaliści, dziś pisze je każdy. Kiedyś ceniono sobie fachowość. Teksty łatwe, piękne i przyjemne pisane były z profesjonalnym rymem i rytmem. Miały zgrabnie zbudowaną historię, czuło się w nich talent poetki.

WIŚLANIE

To był 1969 rok. Zespół *Wiślanie* założyłem po tym, kiedy Piotr Szczepanik odsunął się czasowo od sceny. Moje piosenki cieszyły się powodzeniem. Śpiewali je różni piosenkarze, a mnie żal było, że nie mam już artysty, dla którego mógłbym pisać tak samo jak dla Piotra. Tylczyński w błyskawicznym tempie przygotował dla nich nowy repertuar. Piosenki takie jak: *Kiedyś przecież spotkamy się znów*, *Kazaczok*, *Czy nawet kilku dni nie chcesz podarować mi*, *Zachodzi słońeczko* natychmiast spodobały się publiczności i przyczyniły się do szybkiego sukcesu zespołu. Wszystkie jego teksty przepelnione były pewną nutką romantyzmu i sentymentalizmu, ale to przecież nieodłącznie związane z duszą Polaka – twierdził.

„NON STOP”

W 1972 roku założył „Non Stop”, miesięcznik muzyczno-rozrywkowy, którym kierował aż do 1981 roku. Ukazywał się jako dodatek do „Tygodnika Demokratycznego”. Było to drugie w PRL-u, po „Jazz, Rytm i Muzyka”, pismo poruszające tematykę muzyczną, ale pierwsze pismo showbiznesowe. Szata graficzna oraz papier, na którym było drukowane, zgodne były z ówczesnymi standardami, ale miesięcznik cieszył się popularnością, zwłaszcza wśród młodych ludzi. Publikowali w nim swoje artykuły znani dziennikarze muzyczni. Poświęcał swoje łamy nie tylko analizie twórczości wybitnych artystów rockowych ówczesnego świata zachodniego, ale także wykonawcom polskim. W magazynie można było znaleźć czarno-białe zdjęcia idoli muzycznych słuchanych w tamtym czasie w Polsce, głównie z radiostacji zachodnich i – w małym zakresie – w III programie Polskiego Radia. Dziś najstarsze numery „Non Stop” to rarytasy i sprzedaje się je drogo na aukcjach. Jak wspominają dawni czytelnicy: „To nie wyglądało jak czasopismo, ale raczej jak podziemna «bibuła» antyustrojowa”.

SCENARIUSZE, MUSICAL, DRAMATY

Napisał liczne scenariusze do programów telewizyjnych z cyklu *Rymy, rytmy, nastroje*. Jest współautorem libretta i piosenek musicalu *Wygnanie z raju*, który w Teatrze Muzycznym w Gdyni grany był przeszło 160 razy. Muzykę skomponowali Jerzy Abratowski i Krzysztof Komeda. Napisał komedię muzyczną *Cień geniusza*. *Odpowiedź doktora Mysiaka* to dramat teatralny, który dotychczas nie był publikowany w Polsce, ale znany jest po niemiecku. *Pierwszą śmierć idola* napisał na zamówienie MKiSz. Bohaterem tego komediodramatu jest rockowiec chory na AIDS. *Anti Material Girl* to interesujący musical, też nieznan w kraju. *Uważam osobiście, że najlepszym utworem, jaki napisałem, jest sztuka teatralna „Potrzask”*

(przy współpracy z Krzysztofem Boruniem). W 1978 roku przygotowywano jej wystawienie w warszawskim Teatrze Powszechnym. Niestety, na próbie generalnej zdjął ją cenzor, bo uznał, że zawiera zbyt surrealistyczną filozofię. To sztuka dla trzech osób, trochę w klimacie dramatów Ionesco, rodzaj „filmu”, który toczy się podczas 15 minut umierania bohaterki. Mówi się tam o wynalazku szkła pomniejszającego za usługi wybitnych osób i to pewnie nie spodobało się cenzorowi. Podobnie jak zwroty w stylu: „bez szwagra to nic pan nie zrobi” czy inne, dość liczne jednak aluzje do ówczesnej współczesności. Sztuka wydana została w języku niemieckim, w moim tłumaczeniu. Szkoda, że w Polsce jest dziś absolutnie nieznana. Byłbym szczęśliwy, gdyby wreszcie mógł ją wystawić jakiś polski teatr, bo zupełnie nie straciła na aktualności.

PAPIEŻ

Karola Wojtyłę poznałem, kiedy był jeszcze arcybiskupem krakowskim. Organizował wówczas konkursy na pieśni liturgiczne i zapraszał mnie na nie. Kiedy miał, już jako papież, odbyć pierwszą wizytę w Polsce, Poligram Int, dla którego byłem doradcą ds. polskich, zgodził się na złożoną przeze mnie propozycję przygotowania płyty z tej pierwszej wizyty papieskiej w ojczyźnie. Nagrania homilii papieskich odbywały się niemalże w konspiracji. Oczywiście wówczas płyta nie uzyskała zgody na sprzedaż w Polsce, była jednak sprzedawana niemalże na całym świecie. Dopiero po latach rząd zgodził się na jej wydanie w kraju. Universal Music Polska w czasie pobytu papieża w Polsce z okazji 20-lecia pontyfikatu zlecił mi wyprodukowanie nowej jej wersji na CD. Była skrócona, ale znalazło się na niej kilka pieśni religijnych w wykonaniu papieża, od którego uzyskałem osobistą zgodę na ich publikację. Stanowiła precedens pojawienia się papieskich dzieł na liście bestsellerów, sprzedając się w Polsce w 260 tys. egzemplarzy i zdobywając podwójną płytę platynową. Z Janem Pawłem II spotykał się kilkakrotnie, zawsze z dużym wzruszeniem, dumny, że to

właśnie jemu przypadło zrobienie tego jakże ważnego nagrania.

EMIGRACJA

Wyjechał z Polski w 1980 roku w celach służbowych, zupełnie nie zamierzał emigrować. Napisał scenariusze do trzynastoodcinkowego serialu o korzeniach polskiej muzyki (od folkloru do współczesności), zorganizował produkcję i nadzorował całość tej sporej telewizyjnej koprodukcji szwajcarsko-włoskiej. Film świetnie się sprzedawał, więc otrzymał propozycję pozostania w Szwajcarii. Odrzucił ją. Zainteresowała go jednak propozycja włoskiej RAJ przygotowania projektu programów muzycznych. Podczas pobytu we Włoszech spotkał producenta holenderskiego, który złożył mu kolejną, wyjątkowo interesującą propozycję realizacji programu muzycznego na bardzo atrakcyjnych jak na owe czasy warunkach finansowych. Nie sposób jej było odrzucić i takim sposobem Tylczyński znalazł się w 1981 roku w Holandii. Dwa tygodnie przed świętami zdecydował się pojechać z żoną i synem do kraju na krótki odpoczynek. Jak wielu innych, tak i jego zatrzymał w Polsce stan wojenny. Nie było możliwości powrotu, na lotnisku w Amsterdamie czekał zostawiony „na kilka dni” samochód, świeżo wynajęte mieszkanie stało puste, pracodawca natomiast czynił wszelkie starania, by mógł jak najszybciej kontynuować rozpoczęte zadania. Chodziłem codziennie do Ministerstwa Kultury i Sztuki, pokazywałem kopię kontraktu, mówiłem, że grożą mi ogromne kary finansowe z powodu niewywiązania się z umowy. Udało mi się wyjechać z kraju na przełomie lutego/marca. I byłem jednym z pierwszych, który dostał takie zezwolenie. Drugim był chyba Penderecki. Wyjechałem oczywiście sam, via Paryż, bo nie było innych połączeń. Żona z dzieckiem dojechała dopiero po trzech miesiącach. To był bardzo ciężki okres – dodaje z zadumą. Decyzja o pozostaniu na stałe w Holandii była trochę przypadkowa. Przewadziliśmy długie rozmowy na temat powrotu,

w końcu urodziła się Kalina, Piotr poszedł do szkoły i tak jakoś się stało, że zostaliśmy...

MUMINKI I INNE FILMY DLA DZIECI

Los często mu sprzyjał. Właśnie zbankrutował producent, który sprowadził go do Holandii, kiedy niemal w tym samym czasie pojawił się Denis Livson, fiński producent filmów dziecięcych mieszkający w Holandii, i zaproponował mu założenie wspólnej firmy, więcej – wyłożył za niego potrzebne pieniądze. Tak powstała TELE-EAST Intern, spółka z ograniczoną odpowiedzialnością będąca producentem słynnych *Muminków* w koprodukcji holendersko-japońsko-amerykańskiej. Powstały 104 odcinki. Andrzej napisał wszystkie piosenki *Muminków* po polsku. Wydane przez „Naszą Księgarnię” rozeszły się w Polsce w nakładzie 160 tys. egzemplarzy. To był ogromny sukces zawodowy, „*Muminki*” miały w TVP najlepszą oglądalność spośród wszystkich programów dziecięcych. Słyszałem, że stały się nawet lekturą szkolną. Podobny sukces uzyskał także kolejny serial dziecięcy „*Alfred J. Kwak*”. Według scenariusza i w reżyserii Tylczyńskiego powstały także 52 odcinki produkcji rysunkowej dla dzieci *Skyrockeres*.

TWÓRCZOŚĆ OSTATNICH LAT

W Holandii napisał scenariusz *Der Geburtstag* (Urodziny) i *Der Familienbruch* (Rozłam), powieść o stosunkach polsko-niemieckich, której bohaterami są dwie rodziny: niemiecka nosząca nazwisko polskie i polska nosząca nazwisko niemieckie. Na jej podstawie przygotował scenariusz filmu telewizyjnego. Tutaj napisał także humoreskę *Gang*, zbiór opowiadań *Elektrownia słoneczna*, reportaż *Facet z Zachodu*. Nie zaprzestał pisania piosenek. Pisał po angielsku, skomponował muzykę całego cyklu przeznaczoną dla holenderskich odbiorców. Znalazł nawet piosenkarkę, z którą nagrał demo. Efekt był świetny, ale dziewczyna wycofała się z projektu w ostat-

niej chwili ze względów rodzinnych. Szkoda, bo mentalność holenderska jest zupełnie inna niż polska, a chciał zmierzyć swój talent z wrażliwością innych odbiorców... Niestety, nie miał czasu, by dalej się tym zajmować. Był to okres, w którym zawarł kontrakt z RTL na reprezentowanie ich spraw w Polsce. Niemalże już otrzymał dla nich koncesję na otwarcie stacji radiowej, kiedy akcjonariusze RTL ze względów oszczędnościowych wycofali się z projektu. Szkoda. Praca ta pochłonęła mu bardzo dużo czasu. W tym okresie zdecydował się także otworzyć miesięcznik polonijny „TAK” w Holandii. Jednocześnie prowadził trzy firmy. Negocjował jeszcze prawa do sfilmmowania trylogii powieściowej *Kryptonim Jeździec Polski*.

KRYPTONIM JEŹDZIEC POLSKI

Z czegoś musiałem zrezygnować. Nie sposób było kontynuować wszystkiego razem. Pierwszym tomem powieści zainteresował się producent amerykański. Chciał, po pierwsze, abym napisał dalsze części, tak aby można było nakręcić i film, i serial telewizyjny. Po drugie proponował, aby reżyserem został Mazurski, ja chciałem Polańskiego. Zaczęłem więc negocjować z RTL, oni zgadzali się na moje propozycje artystyczne, ale proponowali niezbyt dobre warunki finansowe. Przy okazji pojawił się problem własności praw autorskich na Polskę i świat. W obu przypadkach nie mogliśmy dojść do porozumienia. A najważniejsze było dokończenie książki i tym zająłem się w pierwszej kolejności. W rezultacie powstała powieść w trzech tomach: tom 1 – *Spowiedź samobójcy*, tom 2 – *Rzymski kurier – audjencja*, tom 3 – *Rzeczywistość*. Całość nosi wspólny tytuł *Kryptonim Jeździec Polski*. W Polsce wyszedł najpierw tom 2, potem 1, trzeci nieznany jest do dziś polskiemu czytelnikowi. Mówił: *Marzy mi się, aby w końcu ukazały się razem wszystkie trzy tomy. Poprzedni wydawcy dziś nie istnieją, na szczęście posiadam wszystkie prawa autorskie. No i może w końcu dogadam*

się jakimś producentem i film zobaczy wreszcie światło dzienne. Akcja powieści oparta jest faktach. Podczas pobytu w Londynie Andrzej Tytko-Tylczyński zetknął się z byłym szefem wywiadu polskiego. Ten opowiedział mu historię kobiety, która z jego rekomendacji została wysłana podczas wojny do Rzymu, do papieża, i faktycznie tam pojechała. Dziewczyna pochodziła z Poznania, tak jak w powieści miała na imię Zofia. Faktem była także jej likwidacja jako agenta wywiadu. Tytko-Tylczyński przestudował dokumenty dotyczące tej historii; tak go zafascynowała, że postanowił na jej kanwie napisać obszerną, fabularyzowaną oczywiście powieść. Akcja powieści toczy się w Polsce, Niemczech, Włoszech, Wielkiej Brytanii, USA i Argentynie.

TYLKO-TYLCZYŃSKI

Pisał pod własnym nazwiskiem i różnymi pseudonimami: Roman Ferst, Jerzy Listoń, Andrzej Tyski. Kiedyś przy nazwisku rodzinnym pojawił się dodatek „Tytko”. To też pseudonim? *O nie! Zawsze fascynowała mnie genealogia rodziny. Okazało się, że moi przodkowie wywodzą się z krakowskiego i posiadali tam majątek w okolicach Ojcowa, który nazywał się Tytkowe Kominy. Z rodzinnych opowieści wiem, że jeden z prapradziadów zasłynął w insurekcji kościuszkowskiej i nadano mu wówczas tytuł hrabiowski Tytko-Tylczyński herbu Junosza III.*

RODZINA

Pierwsze małżeństwo dobiegło końca w 1974 roku. Był ojcem dwóch córek. Dorota mieszka dziś w Anglii, dała mu dwie wnuczki. W latach młodości rozpoczęła świetnie zapowiadającą się karierę modelki, z której zrezygnowała. Studiowała na wydziale aktorskim szkoły filmowej w Łodzi, pracowała w TV. To ona i syn Piotr (z drugiego małżeństwa) ewidentnie odziedziczyli rodzinne uzdolnienia artystyczne. Ewa mieszka w Warszawie i jest matką dwóch synów. Drugą żonę, Ewę Sokołowską,

Tylczyński poznał na jakimś przyjęciu i oczarowany nią, zakochał się, jak to się mówi, od pierwszego wejrzenia. Była z chłopakiem i nie chciała mu nawet dać numeru telefonu. Śliczna, była zresztą miss ekonomicznych uczelni Polski. Miała w 1968 roku reprezentować kraj na wyborach europejskich w Bratysławie i światowych w Londynie, ale ze względów politycznych (nie najlepsza wówczas opinia o Polsce, która wzięła właśnie udział w interwencji w Pradze) nie zdecydowała się na nie pojechać. *Rozruchy studenckie w 1968 roku były, o ile dobrze pamiętam, na wiosnę, a ja zaczęłam studiować od października '68 roku. Czułam się wtedy nieswojo, że dostałam się na uczelnię, kiedy to wielu wspaniałych zapowiadających się studentów wyrzucono za poglądy polityczne. Dlatego też, jak dowiedziałam się, że następne europejskie wybory odbędą się w Bratysławie, gdzie przy tłumieniu rozruchów brało udział polskie wojsko, postanowiłam na znak protestu nie pojechać. Był to oczywiście mój prywatny protest, który zapewnił mi odrobinę satysfakcji, że w jakiś sposób zmanifestowałam solidarność z tymi, którzy o coś walczyli, z czego ja w przyszłości skorzystam – wspominała. Andrzej zapamiętał tylko, że pracuje w Banku Narodowym. Dzięki rozległym kręgom znajomych udało mu się ją odnaleźć i tak długo nachodzić, prześladować wręcz telefonami, aż została jego żoną. Jest matką dwojga najmłodszych dzieci Andrzeja. Piotr początkowo pracował w Antwerpii, potem przeprowadził się do Polski. Tylczyński uważał, że zdecydowanie powinien zostać kompozytorem. Był zresztą w konserwatorium muzycznym, świetnie gra na pianinie i zgodnie z marzeniem ojca komponuje (już od 20 lat). Pisał muzykę dla Radia Polskiego oraz do kilku filmów krótkometrażowych. Skończył PWSFTViT w Łodzi i zrealizował kilka krótkometrażowych filmów, ale aktualnie nie zajmuje się profesjonalnie muzyką ani filmem. Uwielbia muzykę oraz film, ale uważa, że bardzo trudno jest przebić się w tej dziedzinie (szczególnie w Polsce!), więc żeby zarobić pieniądze, prowadzi doradztwo strate-*

giczne w biznesie międzynarodowym, w Warszawie. Najmłodsza, prześliczna Kalina, skończyła podwójne studia, studiowała w Utrechcie i w Australii. Aktualnie pracuje w Europejskim Banku Centralnym we Frankfurcie. Pasjonuje się jogą oraz medytacją.

CZAS NA REFLEKSJE

Zrobił na Zachodzie znaczącą karierę. Mówił jednak, że żałuje mimo wszystko, iż emigrował. Z tego powodu stracił codzienny kontakt ze środowiskiem twórczym. Miał oczywiście relacje z licznymi przyjaciółmi, ale siłą rzeczy były one sporadyczne, brak mu ich było na co dzień. Często powtarzał: *czuję naprawdę ogromny brak kontaktów intelektualnych!* Jego bliskimi przyjaciółmi byli: Krzysztof Komeda, Roman Waschko, Zbigniew K. Rogowski, Jerzy i Andrzej Mierzejewscy, Marek Sart, Jerzy Woj Wojciechowski, Michał Urbaniak, Piotr Szczepanik, Lucyna Arska i Zbigniew Adrjański, Andrzej Korzyński. Mawiał, że oddalił się od swoich korzeni twórczych. Gdyby świadomie wybierał miejsce emigracji, bliższe byłyby mu

Niemcy, Belgia bądź Francja. Niemiecki i francuski znał dobrze, holenderskiego nigdy nie opanował w takim stopniu, żeby móc w tym języku tworzyć. *W Holandii nie czuję się dobrze. Nic dziwnego, że brak mi potrzeb intelektualnych. Tutejsi mieszkańcy to naród kupiecki i handlowy, liczy się pieniądź, biznes, rozsądek. Mają zupełnie inne spojrzenie na słowiański romantyzm, kulturę i sztukę.* Chociaż przyznawał po zastanowieniu, że pewnie w dzisiejszej Polsce też nie czułby się dobrze...

Marzenia? Kiedyś marzył, żeby być dyrygentem. Miał absolutny słuch muzyczny. Marzyło mu się także pisanie samemu melodii i słów piosenek jednocześnie. Marzyło mu się, że zdąży wydać w Polsce *Potrząsk i Kryptonim...*, i inne rzeczy, które nieznanne są polskiemu czytelnikowi. Marzyło mu się także napisanie biografii, bo chciałby utrwalić to, co przeżył. Mówił, że jego życie było naprawdę bardzo ciekawe, pasjonujące. *Byłbym tylko znalazł na to czas...* Nie zdążył. Śmierć zabrała go w środku lata, 11 lipca 2009 roku w Best, gdzie został pochowany.

TRY

BU

NA

ROZDZIAŁ 6

Armatys
 Bednarek & Słupianek
 Bernatek
 Bierzańska
 Cichocka
 Ciecieręga
 Domała
 Grunwald
 Janowski
 Kierzkowski
 Leoszewski
 Lisowiec
 Maciejewska
 Marchewczyk
 Mazurek
 Mądrakiewicz-Stanek
 Paczkowski
 Partyk
 Skucha
 Sojda
 Szpikowska
 Wawrzyniak
 Wiśniewska

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Stali czytelnicy PIOSENKI dobrze to wiedzą, ale nowym wyjaśnię: świadomie nie zamykamy się w świecie uniwersyteckich badaczy. Piosenka jest sztuką plebejskiego pochodzenia, toteż szacunek dla jej przeszłych lat nie pozwala na akceptowanie terroru białych kołnierzyków. Rozdział „Trybuna” jest więc (przynajmniej we wstępnym zamierzeniu) rodzajem środowiskowego hydeparku. Jest miejscem, w którym wypowiedzieć się może artysta, krytyk albo animator, w każdym razie osoba stanowiąca rzeczywistą część „świata piosenki”.

Pozostawienie wolnej trybuny artystom sprawiło, że rozdział ten (jak mówiono w starym „Przekroju”) „czyta się”. Jest w nim trochę sa-

mochwalstwa i autopromocji (ale mało), jest też mnóstwo wiadomości przekazywanych przez naocznych świadków. Są – wspieramy to najgoręcej! – głosy polemiczne wobec tego, co się w piekle polskiej piosenki dzieje, są też całkiem poważne teksty sumujące ważne epizody życia autorów – lub naszego wspólnego życia. Przykłady łatwo znaleźć. Proszę, przeczytajcie na przykład podsumowanie artystycznego życia Ryszarda Leoszewskiego. Albo mądrą analizę własnych osiągnięć animatorskich i organizatorskich Agnieszki Mądrakiewicz-Stanek. I nie tylko te głosy z „Trybuny”.

Przymawiamy się o dalsze korespondencje. PIOSENKA jest otwarta.

Elżbieta Armatys



Piosenka? Cóż! Definicja prosta – najkrócej: forma muzyczna przeznaczona na głos ludzki. To w wielkim uproszczeniu piosenka: ludowa, popowa, biesiadna, aktorska, literacka, musicalowa, jazzowa, kabaretowa *etc.* Moje ponad czterdziestoletnie obcowanie z piosenką spowodowało, że bardziej lub mniej otarłam się niemal o każdy z tych jej rodzajów.

Biorąc pod uwagę, iż według definicji piosenka jest uproszczoną formą pieśni – właśnie z pieśnią jako szlachetnym prototypem piosenki zetknęłam się podczas mojej siedemnastoletniej edukacji muzycznej. To dzieła zacnych i poważanych kompozytorów muzyki tzw. poważnej (lepiej brzmi „klasycznej”) dały podbudowę i kształtowały mój gust i upodobania muzyczne w przyszłości. Pamiętam, ileż emocji wywoływała *Symfonia Psalmów* Igora Strawińskiego śpiewana w chórze PWSM. Filharmonia: akustyka, przestrzeń, współczesna harmonia, tak jeszcze niedawno obco brzmiąca nam studentom, niekonwencjonalne zwroty melodyczne i rytmiczne. Zakochałam się w Strawińskim, ale bynajmniej nie od pierwszego... słyszenia. To była muzyka, w którą się wchodziło. Im więcej i dłużej się słuchało, tym bardziej stawała się bliska i zrozumiała. Jak się to ma do piosenki? Dla mnie muzyka Strawińskiego była czymś, co spowodowało, że zaczęłam słuchać i słyszeć inaczej. To było to!

A potem – skończyły się studia – dyplom mgr sztuki (tak to się wtedy nazywało) i... heja!

Do roboty! Ale czas studiów to był też czas obcowania z inną jeszcze muzyką, z muzyką ludową. I to nie była jaka. Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki” – a więc piosenka (pieśń) ludowa. Głównie folklor bałkański, nie pomijając polskiego, który zresztą, nie wiedzieć czemu, wszyscy najmniej lubili. Efektowna, ekspresyjna, liryczna, często z aksakowym (kulawym) metrum – 5/8, 7/8 – muzyka przyciągała i sprawiała, że serce mocniej biło. I tak, jako chórzystka „Słowianek”, spędziłam urocze pięć lat z folklorem bałkańskim. Nawiasem mówiąc, moja fascynacja przerodziła się w chęć zgłębienia tematu od strony teoretycznej. Moja praca magisterska dotyczyła muzyki bułgarskiej. Tak więc Bałkany zawładnęły mną na całe siedem lat (dwa ostatnie lata już jako chórmistrz uczyłam studentów, jak „zawodzić” na przykład piękne *Ajde Jano*.

Po siedmiu latach klimaty bałkańskie osłuchały się. Pomyślałam: dość! Chcę czegoś nowego. Ciekawe, że moje studentki „Słowianki” wspominają do dziś bardzo ciepło pracę nad pieśniami ludowymi, a i nad nietypowymi ćwiczeniami wokalnymi pobudzającymi wyobraźnię. Już wtedy wydawało mi się, że mimo braku precyzyjnej znajomości języka serbsko-chorwackiego, bułgarskiego, ukraińskiego... trzeba wiedzieć, o czym i dlaczego się śpiewa.

Ale formuła ekspozycji tego typu piosenki ludowej lub może pieśni wymuszała przyklejony uśmiech, stanie w sznureczku... Cóż można

MOJA METODA PRACY Z PIOSENKĄ

było jeszcze wymyślić? Owszem, z folklorem polskim na pewno. Wszak różne, na przykład liryczne, żartobliwe, sprośne, przyśpiewki mogłyby dawać pole do popisu, gdyby nie... konwencja. Wzór – śliczne, wymalowane, szczerzące zęby dziewczęta z Mazowsza czy Śląska, dalekowiedz pewnie by ich nie odróżnił! Piękne lale. Nie, nie, nie... to nie dla mnie. Byłam świeżo po studiach i zaczęłam magiczny mariaż z Piwnicą pod Baranami. Jakież inne emocje! Cóż za skrajność! Najpierw słowo, interpretacja, muzyka. Czasem bardzo dziwna, trudna. W tym wszystkim Piotr Skrzynecki, absolutnie otwarty na wszelakie, najbardziej „odjechane” propozycje. To był świat zupełnie innej muzyki, innego myślenia, któremu przyglądałam się z boku nieśmiało. Potem zaczęłam uczestniczyć w szaleństwach artystycznych Piwnicy. To moje bycie artystką „Słowianek” Piwnicy dawało doskonały impuls do stworzenia czegoś swojego, na własną odpowiedzialność, czegoś, pod czym będę mogła się podpisać tylko ja. W głowie pojawiały się przeróżne pomysły.

Moje skłonności do zabaw z dziećmi przejawiały się od dawna, to znaczy od czasów, kiedy wyjeżdżałam z rodzicami na darmowe wczasy FWP za czasów głębokiej komuny. Organizowałam zawsze jakieś śpiewające imprezy. Po latach, już na studiach, ówczesny dziekan wydziału Wychowania Muzycznego śp. Adam Rieger powiedział: „Elżbieta – ty musisz zrobić teatr muzyczny z dziećmi”. Wtedy o żadnym musicalu nie śniło się nikomu. A były to lata 60., 70. W krajach kapitalistycznych królował musical, a przede wszystkim jazz. U nas jazz był zakazany, nawet w szacownym Liceum Muzycznym im. F. Chopina w Krakowie. Zresztą zakaz dotyczył wszystkich szkół muzycznych w całej Polsce.

I stało się, jak przepowiedział mój dziekan. Zaczęło się od zespołu *Wesołe Nutki*. Moja pierwsza praca pedagogiczna w filii Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia (nr 3) w Krakowie.

Mam szacunek dla poszukiwaczy i „odkrywców” nowych metod kształtowania głosu i ich dzielnych uczniów, którzy poddają się owczemu pędowi do naśladowania tego, co nie nasze! Metody „SLS”, „LSL”, „LS”... i ich córki, nie wiem, dlaczego nasuwa mi się porównanie, „ZAIKS”, „STOART” jeszcze jakiś inny „art” chroniący kompozytorów, aranżerów, tekściarzy, może i w kolejności kopistów. XXI wiek – kasa, kasa! Trzeba umieć ją robić! Zaprosiłam kiedyś do prowadzenia warsztatów z moimi uczniami ambitną wokalistkę, pedagoga (ze Wschodu), która nauki pobierała u „najlepszych zachodnich specjalistów”. Młodzież słuchała dwugodzinnego wykładu popartego przykładami. Trzeba przyznać, że wokalistka była dobrze wyuczona i sprawna. Zaskakiwała różnego rodzaju „sztuczkami” wokalnymi. Natomiast sposób emisji głosu, charakterystyczne zaśpiewy, maniery (każda ma swoją bardzo mądrą nazwę, zwykle brzmiącą z angielska) powodują, że dzisiejsi artyści śpiewają w miarę podobnie. Lepiej lub gorzej wyuczeni rzemieślnicy. Choć często są to znakomici młodzi ludzie z ogromną wrażliwością. Ale co naprawdę sprawia, że „opada nam szczęka”? Emocje, wrażliwość, duchowość i właśnie... to takie proste. To jest moja metoda pracy z piosenką.

Nie chcę i nigdy nie chciałam, żeby tzw. technika zabiła wewnątrz. Niestety często tak się dzieje. Perfekcja wykonania pod względem technicznym zabija to, co moim zdaniem najistotniejsze. Uczucie! Ale do tego też potrzebna jest analiza tekstu. Często uczniowie pytają mnie, jak określony fragment zaśpiewać technicznie. Odpowiadam zwykle – a co jest w tekście? Jakie emocje chcesz przekazać? Często sama podpowiadam. Czyli nie – jak śpiewać! Tylko – co i dlaczego! I okazuje się, że... wyszło! Jakie to proste. No tak, ale trudno zrozumieć, że pani, która niewiele mówi o technice śpiewu, natomiast zwraca uwagę

na coś, co nie daje wiedzy – może być autorytetem. Starsza pani, która nie przywozła nowinek – to nie jest to, czego króliczki pragną najbardziej. Zatem szukają, poszukują, tropią. Wszak kto szuka nie błądzi!?

Pamiętam jednego ucznia, dojeżdżał na zajęcia do Studia około 40 kilometrów. Przywoził mi nowinki z Zachodu. Wtedy po raz pierwszy słuchałam musicali, już dobrze zakorzenionych w krajach kapitalistycznych. U nas jeszcze panowała komuna. Cóż to było dla ucha: *Jesus Christ Superstar*, *Cats*, *Les Misérables*... Mój zakochany w musicalu uczeń koniecznie chciał tak śpiewać jak wokaliści amerykańscy. Nawiasem mówiąc, słuchanie tej specyficznej emisji głosu (nosowo, płasko brzmiącego dźwięku) z trudem pozwala odróżnić jednego artystę od drugiego. Dziś na dłuższą metę męczy moje ucho charakterystyczna maniera, od której na szczęście powoli się odchodzi (przynajmniej na Zachodzie). *Vide* – pierwsza ekranizacja musicalu *Les Misérables*, gdzie głos artystów, bynajmniej nie zawodowych wokalistów, tylko aktorów z krwi i kości, był nagrywany na żywo, podczas ujęć. Cel? Uzyskanie prawdy, emocji, jakiej nie mieli dotąd aktorzy śpiewający na planie do wcześniej nagranych playbacków. Z tyłu skromny akompaniator/pianista, który dostosowywał się do emocji i uczuć aktora. Na końcu dogrywano aranż. Zatem ekspresja śpiewającego aktora była najprawdziwsza z prawdziwych.

Prawda – to jest to, co powinno prowadzić nawet młodego artystę. Nie pytaj, jak zaśpiewać. Pytaj – co, o czym i po co śpiewasz... Tyle! Oczywiście warsztat jest też potrzebny, trzeba tylko uważać, żeby technika nie zabiła tego, co najważniejsze, a więc wnętrza i wrażliwości człowieka. Podstawy techniki wokalne, lub raczej emisji głosu, jak najbardziej – muszą być. To robimy na tak zwanej rozgrzewce. Na przykład śpiewamy jedno ćwiczenie w grupie, a potem każdy po kolei (najlepiej z zamkniętymi oczami, wtedy uszka lepiej pracują – tak

mówię dzieciom). Wszyscy słuchamy siebie wzajemnie i robimy uwagi. W ten sposób cała grupa jest zaangażowana i wzrasta świadomość między innymi postawy ciała, intonacji, pracy przeponą itd...

Traktując ćwiczenia emisyjne niejako jak propeudeutykę wokalną, staram się, aby uczniowie nie naśladowali żadnych manier lubianych wokalistów, a śpiew był jak najbardziej naturalny.

COVERY – GENERALNIE NIE PRZEPADAM

Cover (ang.) – nowa wersja utworu muzycznego (aranżacja, interpretacja) wykonywana przez artystę, który nie jest jego pierwotnym wykonawcą. Generalnie nie przepadam za coverami, no chyba że nowy artysta ma pomysł, ale też nie wywraca obrazoburczo oryginału. Ale jeśli wywraca w sposób twórczy – uwielbiam! Natomiast bardziej lub mniej udolne naśladownictwo... NIE!!! Co prawda Zygmunt Konieczny mawiał, kiedy młode artystki „piwniczne” wzorowały się na Ewie Demarczyk: *Jeśli wzór jest genialny? Czemu nie?!* To może być dobre, ale jednak dla szkolaków na początku kariery artystycznej. Potem absolutnie nie! Jako osoba związana z Piwnicą pod Baranami (najpierw przez parę lat jako osoba występująca, potem poniekąd też) pamiętam, jak Piotr Skrzynecki zapraszał moje dzieci i młodzież do udziału w różnego typu piwnicznych galach i wydarzeniach: *Hołdzie Pruskim, Przysiędze Tadeusza Kościuszki na Rynku Krakowskim, 40-leciu Piwnicy pod Baranami, Wjeździe księcia Józefa Poniatowskiego, Święcie trzech kopców, Nocy Wiedeńskiej czy Wielkiej Gali* w teatrze Juliusza Słowackiego z okazji nadania tytułu Honorowego Obywatela miasta Krakowa Piotrowi Skrzyneckiemu...

Zatem jako artystka Piwnicy znająca doskonale repertuar postanowiłam wziąć na warsztat *Sekretarkę* Jacka Wójcickiego (sł. Konstanty Ildefons Gałczyński, muz. Ewa Kornecka). I tak w mojej aranżacji scenicznej

pojawiało się kolejno kilkadziesiąt sekretarek ubranych jednakowo, nobliwie, z włosami w koczek, w okularkach, białych bluzeczkach i czarnych spódniczkach. Dodatkowym komycznym zabiegiem było stopniowe przyspieszanie tempa. Śmiechu było co niemiara. Inna piosenka „piwniczna”, którą postanowiłam się zająć, to słynny *Obiad rodzinny* (sł. Wojciech Młynarski, muz. Giacomo Boccherini). W wersji na scenę pomysł nasuwał się sam. Rozdzieliłam role, o których śpiewa Wójcicki – na poszczególnych młodych artystów. Ubrałam ich stylowo w peruki waciane, symboliczne dodatki na czarnej bazie. Tak każdy wyśpiewywał swoją rolę. Całość poprzedzona była stylowym tańcem z epoki.

W tym momencie zrodził się pomysł na klip. Przepiękna sceneria zamku w Korzkwi jakby zapraszała, aby właśnie tam zrealizować kolejny pomysł. Zebrałam ekipę, to znaczy młodzież. Syn Piotr był kamerzystą, montażystą, ale również pomysłodawcą wielu ujęć. Zrobiliśmy, moim skromnym zdaniem, uroczy klip. Myślę, że pomysł, choć niebanalny, w pewnym sensie nasuwał się sam. A na pewno został „doceniony” przez Kabaret Moralnego Niepokoju, który bez pardonu, kopiując toczka w toczkę (łącznie z kostiumami) nasz *Obiadek*, włączył go do swojego repertuaru. Jakież było zdziwienie, kiedy jeden z naszych uczniów zobaczył nasz *Obiadek* w TVP. Pisałam do menedżera kabaretu, że zespół z taką klasą nie powinien okradać młodzież, a przynajmniej powinien powiedzieć, kto jest autorem pomysłu. Bez odzewu. O, naiwności! Moja oczywiście.

Tak to było ze słynnym *Obiadkiem*. Inne przerabiane piosenki „piwniczne” – to choćby słynne *R Ewy Wnukowej* czy *Wesołe jest życie staruszka* na uroczystych urodzinach Tadeusza Kwinty. Posadziliśmy szanownego jubilata na krześle. Pielęgniarki z doktorem na czele śpiewały tekst Jeremiego Przybory, otulając pacjenta kocem, mierząc temperaturę, i roz-

dawały publiczności lekarstwa. To była niewątpliwie scenka kabaretowa. Zresztą w Piwnicy jako „Studio Teatru Muzyki i Tańca” występowaliśmy wielokrotnie i dalej występujemy na zaproszenie szefostwa.

„MOJE EKSPERYMENTY MUZYCZNE” – CZYLI PIOSENKA INACZEJ

Nie wiem, skąd i dlaczego przychodziły mi do głowy coraz to nowe pomysły. Być może sprawiła to „Złota jodła”, główna nagroda przyznana mojemu pierwszemu teatrykowi muzycznemu na Ogólnopolskim Festiwalu Kultury Harcerskiej w Kielcach. Tam wystawiliśmy *Pana Twardowskiego* z muzyką Ludomira Różyckiego. W zasadzie scenariusz był gotowy, natomiast moja realizacja widowiska i sami młodzi aktorzy-wokaliści wzbudziły niebывale zainteresowanie. Potem przyjechała nawet do Gdowa (skąd był zespół) TVP z Warszawy z młodym wtedy reżyserem Wojciechem Iwańskim (wyświetlanym na pierwszej pozycji na LinkedIn – jako specjalista od X-Factorów, Mam Talentów *etc.*). Tak więc uskrzydłonej sukcesami początkującej nauczycielce, czyli mnie, przyszedł do głowy pomysł zaiste z chmur. Zafascynowana byłam wtedy muzyką Gershwina i wierszami Brzechwy, które do dziś są inspiracją, choć już ich język trochę trąci myszką i współczesne małolaty nierzadko mają problem ze zrozumieniem. Ale – od czego jest internet? Komórka? Klik, klik... i masz!

Otóż do rzeczy – *Błękitna rapsodia* i *Opowiadanie o dzięciołach* sowie. To było ponad 33 lata temu (1983 rok). Zachowałam ciekawą recenzję z tygodnika „Motywy”:

Dokładnie o godzinie 15:23 – zanim cała Warszawa skryła się tego wieczoru pod pierwszym zimowym śniegiem – w sobotę, 12 listopada, armatnią salwą z 20 papierowych torebek rozpoczęła swą działalność nowa stołeczna harcerska scena „Prezentacje”. [...] i tu przechodzimy do wykonawców, na pierwszy ogień poszły: Teatr

szkolny „Akademia Pana Kleksa” z Gdowa Elżbiety Armatus. Gdów pokazał własną adaptację bajki J. Brzechwy pod tytułem „Opowiedział dzięcioł sowie”. Ta wydana z inicjatywy Powstającej Spółdzielni Spożywców w 1948 roku (!) bajeczka to zabawna wierszowana opowieść o leśnych zwierzątkach zakładających – w obronie przed niecznymi prywatnymi handlarzami – własną spółdzielnię. A więc po prostu reklama lansowanej wówczas spółdzielczości. Reklama udana, skoro krytyka skwitowała ją opinią „że aktualny temat społeczny można ująć bez moralizatorstwa, w sposób dowcipny i atrakcyjny”. Aktualny w 1948 roku, a dziś? O dziwo też. Choć już może nie tak bardzo w charakterze reklamy. Inscenizacja Elżbiety Armatus została bowiem uwspółcześniona i całość przechylała się miejscami w kierunku kabaretu i to zgola

nie dziecięcego. Dorośli bawili się więc dobrze, wychytując wszystkie aluzje i podteksty. Dzieci natomiast mogły bawić się formą inscenizacyjną spektaklu: pomysłowymi kostiumami zwierząt, wplecionymi w całość układami tanecznymi i śpiewem, co zahaczało momentami wręcz o operowo-baletową konwencję (śpiewany Gershwin) czy musical...

(14 grudnia 1983)

Tylko czy wtedy ktoś był w stanie docenić wyśpiewane niemal operowo motywy i frazy (czasem na dwa głosy) słynnej Błękitnej rapsodii Gershwina? Myślę, że i dziś chętnie powtórzyłabym ten eksperyment.

Elżbieta Armatus
Kraków, czerwiec 2018

Halina Bednarek & Krzysztof Słupianek



Nie ma przypadków. Był rok 2000. Od kilku już lat w MDK Wrocław Śródmieście prowadziłam grupę piosenki literackiej „Im Presja”. Wymyśliłam tę nazwę. Jako polonistka lubię bawić się słowem... Samo powstanie grupy było dziełem przypadku. Na moje zajęcia teatralne przychodziła niezwykle uzdolniona wokalnie dziewczynka Monika Węgiel, która bardzo chciała śpiewać poezję. I ówczesna dyrekcja zasugerowała mi stworzenie zajęć poezji śpiewanej. Ale nie

było możliwości zatrudnienia pianisty do jednego dziecka. Jednak tutaj znowu włączył się przypadek. Poznałam Stefana Gąsienca, bardzo zdolnego chłopca, który uczęszczał do pobliskiej szkoły muzycznej, świetnie grał na pianinie i zgodził się nam akompaniować w MDK. Zaczęli dochodzić inni uczestnicy: Basia Tekieli, Maciek Litkowski, Paulina Polus, Dominika Tarnacka, Marcin Wojciechowski, Andrzej Zaręba. Grupa się rozrastała. Stefan świetnie akompaniował, zaczął też kompo-

nować muzykę do wierszy, między innymi Leśmiana. MDK wtedy jeszcze inaczej funkcjonował niż dziś. Bywało, że siedzieliśmy i do 22.00 i tworzyliśmy... Wcześniej nie miałam doświadczenia w prowadzeniu takiej grupy. Tylko te zdobyte w teatrze studenckim TUBB, w którym byłam, i rady zaprzyjaźnionej z naszym Teatrem Basi Sitarz, śpiewającej właśnie poezję. Sięgałam więc do nietuzinkowych artystów: Ewy Demarczyk, Jacka Wójcickiego, do poezji Wisławy Szymborskiej, Bolesława Leśmiana.

Zaczęły się dla nas festiwale: FIPA w Bydgoszczy, „Sacrum w literaturze” w Częstochowie, Festiwal Poezji Śpiewanej w Biłgoraju i inne... Ale festiwale to – oprócz nabywanego doświadczenia, nowych znajomości – też stresy, bo jednak tak działa rywalizacja. Zaczęłam więc z niektórymi uczestnikami jeździć na warsztaty. I tak w Łazach byliśmy na warsztatach prowadzonych przez Grażynę Łobaszewską i Jerzego Satanowskiego. Obserwowałam, dumałam, dyskutowałam z młodzieżą. I po powrocie do Wrocławia zrodził się pomysł stworzenia warsztatów, które wieńczyć będzie koncert galowy w naszym MDK.

Pomysł wypalił. Spodobała się idea zapraszania młodych zdolnych wokalistów z całej Polski i uczestnictwie osób „Im Presji”. Wiązało się to z promocją tzw. piosenki ambitnej i młodzieży ją śpiewającej. Właśnie w 2000 roku na I Przegląd Piosenki Artystycznej „Debiuty” zaprosiłam Grażynę Łobaszewską, a w późniejszych edycjach dołączył Jerzy Satanowski. „Debiuty” ewoluowały, zmieniałam artystów, ale Mistrz Satanowski towarzyszy nam do dzisiaj, tworząc koncert galowy „Debiutów”.

Ideą imprezy było integrowanie twórczej, wrażliwej młodzieży i rady Mistrzów, bo to nie były typowe warsztaty. Przyjeżdżała młodzież, która reprezentowała już pewien poziom. Uczestniczkami były między innymi: Olga Szomańska, Beata Osytek, Magdalena

Piotrowska, Małgosia Wojciechowska, Milena Chypś, a z naszej grupy Monika Węgiel, Basia Tekieli.

Ale pewnego roku miałam nie lada kłopot. Odszedł akompaniator grupy Stefan Gąsieniec. Zgodził się jeszcze tylko akompaniować na „Debiutach” uczestnikom „Im Presji”... Inni przyjeżdżali ze swoimi akompaniatorami. Był wtedy, pamiętam, bardzo młody, bo chyba szesnastoletni Marcin Partyka, a z Małgosią Wojciechowską przyjechał wtedy również młodziutki Krzysztof Słupianek. On sam twierdził, że to był przypadek, bo rozchorowała się akompaniatorka, która miała z Małgosią przyjechać, ale Grażyna Łobaszewska ciągle mi powtarzała, że nie ma przypadków. Znała mój problem z pianistą i gdy Krzysztof akompaniował Małgosi – wskazała mi go palcem i powiedziała: on ci powinien grać...

Nie miałam pojęcia, jak to zrobić. I znowu usłyszałam: nie ma przypadków. Po koncercie Stefan Gąsieniec przedstawił Krzysztofa Słupianka na swoje miejsce. Oniemiałam.

I tak od początku 2001 roku dołączył do naszej grupy Krzysztof. Nie był nowicjuszem w temacie poezji śpiewanej. Miał za sobą ciekawe i twórcze doświadczenia. Był akompaniatorem Jarosława Wasika, należał do owianej legendą wrocławskiego zespołu Klub Pana Jana. Zespół ten tworzył w starej siedzibie Centrum Kultury Agora. A obecnie w nowej siedzibie CK Agora prezentujemy koncerty galowe „Debiutów”. Nie ma przypadków...

Krzysztof, który obecnie jest dyrektorem Młodzieżowego Domu Kultury Wrocław

Śródmieście, o sobie w okresie „przedimprezacyjnym” opowie...

Halina Bednarek

*

Jedni twierdzą, że przypadki się zdarzają. Inni natomiast, że nie ma przypadków. Często się zastanawiałem, jak to to właściwie było u mnie, ale nigdy nie potrafiłem podać sobie jednoznacznej odpowiedzi w tym temacie. Edukację muzyczną rozpocząłem dość wcześnie, w wieku dziewięciu lat. Była szkoła muzyczna I stopnia w Ostrzeszowie – rodzinnym mieście, potem Technikum Budowy Fortepianu i PSM II st. w Kaliszu. Potem Wydział Edukacji Muzycznej we wrocławskiej Akademii Muzycznej.

Od początku byłem związany z fortepianem, choć pojawił się również w międzyczasie epizod gitarowy, który jednak nie przetrwał. Dziś mogę powiedzieć, że żałuję, bo choć nie gram na tym instrumencie, to dobrze go „czuję”. Tak po prostu. Podobno jeszcze nie straconego i wszystko się jeszcze da odkręcić. Tak jest jeszcze w przypadku kilku instrumentów.

Ale wracając do sedna sprawy. Od najmłodszych lat, jak sięgam pamięcią, moim ulubionym zajęciem było tzw. podrabianie utworów, czy też ich „ściągnięcie”. Myślę, że słuchanie i zainteresowanie muzyką dało mi umiejętność dość swobodnego poruszania się w różnych stylistykach. To również owocowało w późniejszym czasie. Okres szkoły średniej to jest czas muzycznych poszukiwań, wspólnego muzykowania. Muzyka popularna, rozrywka – to wszystko inspirowało do działania, realizacji nowych wyzwań. W tym czasie tworzyłem duet z ostrzeszowskim gitarzystą Pawłem Plutą, który, zafascynowany Jackiem Kaczmarskim, tworzył autorskie songi opatrzone dźwiękami gitary i fortepianu. Były również festiwale i konkursy, gdzie nasza twórczość mogła na chwilę zaistnieć oraz być poddana krytyce jurorów. Pamiętam „Łażnię” w Radomiu oraz festiwal studencki w Lublinie – ogromne ogólnopolskie festiwale. To było coś. Współpraco-

wałem również z Ostrzeszowskim Domem (później Centrum) Kultury, organizatorem festiwalu piosenki poetyckiej i turystycznej „Baszta”. Towarzyszyłem wokalistom biorącym udział w konkursie, prezentowaliśmy również wspólną twórczość ze wspomnianym Pawłem Plutą. Dość mocno zapisały się te wieloletnie muzyczne działania na kulturalnej mapie rodzinnego Ostrzeszowa, czego owocem była nagroda w 2000 roku za „krzewienie kultury” przyznana przez władze miasta. Również współpraca z Jarkiem Wasikiem miała swój początek w Ostrzeszowie.

Kolejny okres, czas we Wrocławiu – to wspinały czas. Poszukiwanie i odkrywanie nowych możliwości. Muzyczne czwartki w Klubie Związków Twórczych, jam session w klubie „Rura”, to wszystko powodowało olbrzymią chęć uczestniczenia w działaniach muzycznych. To właśnie tam poznałem osoby, późniejszych przyjaciół z zespołu Klub Pana Jana, który też przez wiele lat z nimi tworzyłem. Autorskie dzieła, ale także twórczość w oparciu o teksty Jonasza Kofty – to był azymut działania tej grupy. Udział w konkursie „Piosur Golorol Song” w Andrychowie oraz w Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie – to wydarzenia, o których pamięta się długo.

Był rok 2000. Okolice października. Zadzwoniła do mnie Małgosia Wojciechowska, którą znałem już kilka lat jako dobrze śpiewającą uczestniczkę przeglądów i konkursów. Poprosiła mnie o pomoc jako akompaniatora. W tym czasie we wrocławskim Młodzieżowym Domu Kultury Śródmieście miała miejsce – jak się później okazało – I edycja „Debiutów”, czyli przegląd młodych wokalistów. W imprezie brał udział soliści, którym towarzyszył akompaniator. W przypadku Małgosi okazało się, że jej udział w imprezie stoi pod znakiem zapytania z uwagi na niedyspozycyjność akompaniatora. Więc kiedy zaproponowała, abym towarzyszył jej podczas prezentacji – zgodziłem się. Plan został wykonany. Gościem specjalnym

imprezy była wówczas Grażyna Łobaszewska, która wtedy właśnie miała wypowiedzieć do Haliny Bednarek słowa: „on ci powinien grać”. Tak wspomina to Halinka, z którą nawiązałem współpracę. Po kilku miesiącach od tamtych wydarzeń, 3 stycznia 2001 roku, zatrudniony zostałem w MDK Śródmieście i rozpoczęła się moja muzyczna przygoda z grupą piosenki

literackiej „Im Presja”, która trwa do dzisiejszego dnia.

I o co można zapytać w tym miejscu? Oczywiście... czy to był przypadek?

Krzysztof Słupianek
Wrocław, lipiec 2018

Elżbieta Bernatek



Jestem instruktorem. Jako instruktor w klubie Batalionu Strzelców Podhalańskich od lat przygotowuję młodzież, która bierze udział w wielu „zajściach” kulturalnych w Przemyślu i w całym kraju.

Przemyśl jest to miasto z ponadtysiącletnią historią. Przez wiele wieków, a co za tym idzie, różnych uwarunkowań historycznych, również ze względu także na jego położenie – Przemyśl był miastem, które znajdowało się w granicach różnych państw. Zasiadali go mieszkańcy wielu narodowości: Polacy, Niemcy, Żydzi, Austriacy, Ukraińcy, Węgrzy i inni. XIX i XX wiek były dla Przemyśla szczególnym czasem, kiedy to, będąc jednym z głównych miast Galicji w zaborze austriackim – bardzo się rozwinął, stając się siedzibą jednej z trzech największych w Europie twierdz. W tym czasie kształtowały się też tradycje i elementy kultury przemysłań, które są bardzo mocno obecne do dziś.

Bogata historia Przemyśla przekłada się bezpośrednio na życie kulturalne w tym mieście. Dziś jest to miasto prowincjonalne, jego znaczenie znacznie zmalało w porównaniu z historyczną przeszłością, jednak mieszkańcy pamiętają o jego historii i starają się aktywnie włączać w życie kulturalne, co jest przejawem lokalnego patriotyzmu. Jest to element promowania Przemyśla, dzięki czemu wciąż zwiększa się zainteresowanie turystów tym starym królewskim grodem. Przemyśl jako miasto ma ograniczone możliwości. Nie może sobie pozwolić na zbudowanie filharmonii czy opery, jednak dzięki ogromnemu zaangażowaniu mieszkańców kłamstwem byłoby stwierdzenie, że jest ubogi pod względem życia kulturalnego.

Przykładem aktywnego włączania się w życie kulturalne Przemyśla i zarazem jego tworzenia jest funkcjonowanie stałego amatorskiego Teatru Fredreum, którego siedziba mieści się

na Zamku Kazimierzowskim. Teatr organizuje między innymi stałe, cykliczne imprezy kulturalne, takie jak „Przemyska Wiosna Fredrowska”, na której goszczą aktorzy z całej Polski oraz z zagranicy. Scena teatru na Zamku Kazimierzowskim jest centrum życia kulturalnego w Przemyślu, występuje bowiem tam nie tylko Fredreum, ale także bardzo często inni przemyscy artyści (w tym również my), nierzadko też artyści z innych regionów Polski, których mamy możliwość u nas gościć.

Ważnym elementem życia kulturalnego miasta są cykliczne imprezy, takie jak „Przemyska Jesień Muzyczna”, „Winceniada”, Reminiscencje Horynieckie czy przytoczona wcześniej „Przemyska Wiosna Fredrowska”. Wszystkie te przedsięwzięcia cechują się wysokim poziomem i wzbudzają duże zainteresowanie. Niezbędnym elementem aktywizacji młodego pokolenia w sferze kultury są też konkursy, które w Przemyślu się odbywają. Do takich można zaliczyć Ogólnopolski Turniej Satyry „O złotą szpilę”, który odbywa się w Centrum Kulturalnym, oraz eliminacje do Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

Na przemyskie deski zjeżdżają najznamienitsi aktorzy i muzycy z całej Polski, a nawet z zagranicy, urozmaicając mieszkańcom życie kulturalne, a młodzieży dając możliwość lepszego poznawania sztuki i piękna. Dzięki mnogości zajęć, które mają miejsce, ja również ze swoimi podopiecznymi jestem organizatorem lub bywalcem wielu z nich. Członkowie moich grup mają możliwość doskonalenia swoich muzycznych i aktorskich talentów, zdobywając doświadczenie, które pozwala im na realizację w przyszłości swoich marzeń. Podejmujemy również wiele akcji charytatywnych, co jest nieodłącznym elementem naszej działalności i jest dla nas szczególnie ważne.

*

Moja fascynująca przygoda z kulturą w wojsku rozpoczęła się, kiedy przemierzałam Polskę wzdłuż i wszerz, od festiwalu do festiwalu, od koncertu do koncertu, od Kołobrzegu aż po Zamość. Często z moimi małymi córkami i synem, których niekiedy nie miałam z kim zostawić w domu. Odnosiłam swoje mniejsze i większe sukcesy, zdarzało się także przełknąć gorzyc porażki. Zbierałam doświadczenie. Słuchałam, oglądałam, śpiewałam, płakałam, milczałam, nabierałam pokory, szacunku do sceny oraz szacunku do piosenki i teatru, które od zawsze kochałam najbardziej. Ludzie, którzy zaczęli przychodzić do Klubu Wojskowego na zajęcia, dostrzegali ich wartość i wykazywali dużą potrzebę obcowania z tą wojskowo-kulturalną materią, niejednokrotnie także mierzenia się z nią, ale zawsze w zgodzie z ich indywidualnymi potrzebami. Doświadczenie, które zdobyłam, jeżdżąc na festiwale wojskowe, rozmowy z jurorami, ich cenne uwagi, wskazówki, oceny krytyczne – zawsze motywują mnie do dalszej pracy. Rywalizacja z pozostałymi instruktorami, którzy reprezentują wysoki poziom artystyczny, sprawia, że z roku na rok podnosimy tę naszą poprzeczkę coraz wyżej i wyżej.

Może dlatego, że nie zapominam jednak o tym, co jest w tej pracy najważniejsze? Zawsze punktem wyjścia jest dla mnie dobry tekst. Właściwa analiza, interpretacja, kreacja artystyczna. Dostosowanie tego tekstu do wrażliwości wykonawcy jest fundamentem, na którym buduję. Praca instruktora artystycznego jest swoistym „budowaniem artystów” od podstaw. To praca bardzo specyficzna. Czasem przynosi realne rezultaty. Takie na przykład jak fakt, że młodzież trenująca kiedyś pod moim okiem występuje (albo wystąpi kiedyś) na różnych scenach. Moi wychowankowie dostają się do najlepszych polskich uczelni artystycznych. Jak Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie (do 30 września 2017 roku pod nazwą: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego

w Krakowie) – Adrianna Kieś. Jak Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi – Mateusz Grodecki [a od lipca 2018 roku także Ola Bernatek – przyp. red.]. Jak Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – Aleksandra Lechocińska. Albo jak Studium Wokalno-Aktorskie im. Danuty Baduszkowej w Gdyni – Gabriel Dubiel.

*

Moment, w którym najstarsza z moich córek zaczęła mówić, był równoznaczny z tym, że zaczęła brać w tych artystycznych przedsięwzięciach czynny udział. Początki jej pracy nie należały do najprostszych. Pamięta dokładnie to uczucie, kiedy w maju 2016 roku, siedząc przy swoim biurku, przed monitorem komputera „wygooglowała” sobie hasło „Domy Kultury w Krakowie”. Zapoznała się z ich ofertą, sprawdziła, jak zacne autorytety wykładają, przeprowadzają zajęcia warsztatowe, cykliczne, aż wreszcie stopniowo... straciła na chwilę wiarę w sensowność moich edukacyjnych, instruktorskich działań. Poziom i wymiar „konkurencji” po ludzku ją przerastał. Zastanawiała się wówczas, cóż takiego, ona – Ania z Przemyśla – ma wykonawcom do zaoferowania, czym może ich do siebie zachęcić, w jaki sposób przekonać, że czas spędzony na zajęciach w Klubie 6 BPD nie będzie stracony, a wręcz przeciwnie, pozwoli rozwijać technikę wykonawczą oraz pogłębi świadomość sceny i świadomość siebie przede wszystkim? Córka wykonała wówczas pracę pozytywistyczną, najzwyczajniej w świecie chodziła od szkoły do szkoły z ofertą bezpłatnych zajęć, niekiedy odbijając się od drzwi sekretariatu. Z każdą nowo zapisaną osobą wiedziała, że warto. Zanim jednak zapukała do tych pierwszych szkolnych drzwi, musiała sama uwierzyć, że

jako młoda instruktorka ma wiele do przekazania. Między innymi dlatego, że doskonale wie, co czuje wokalista pragnący urzeczywistnić swoje marzenia i jak łatwo można mu podciąć skrzydła.

Dziś, po dwóch latach pracy, po kilku znaczących na szczeblu wojskowym i cywilnym sukcesach, może śmiało powiedzieć, że jako instruktor idzie w dobrym kierunku, że śpiewanie w klubie wojskowym, w tym przypadku w Klubie 6 BPD, nie polega na bezmyślnym odtwarzaniu popularnych marszówek. Pracuje się tam na najznakomitszych wierszach i tekstach. Niejednokrotnie tworzy się nowoczesne aranżacje, które z pewnością wpisują się w nurt panujących obecnie trendów, nie tracąc przy tym walorów piosenki artystycznej. Jako młoda śpiewająca dziewczyna nie do końca jeszcze wiedziała, jak dokładnie chce poprowadzić swoją ścieżkę zawodową. Po ukończeniu studiów artystycznych, pracy jako nauczyciel muzyki w jednej z przemyskich szkół, w której zgłębiła szeroko pojętą metodykę nauczania oraz doskonalila warsztat dydaktyczny, zamarzyła wreszcie o zajęciach z dziećmi i młodzieżą na własnych zasadach. Zamarzyła o takiej pracy, która pozwoli spełniać jej wizje twórcze. I tak niespodziewanie trafiła do Klubu 6. Brygady Powietrzno-Desantowej w Krakowie, gdzie powierzono w jej wiedzę oraz doświadczenie w zakresie znajomości specyfiki prowadzenia działalności kulturalnej w instytucji wojskowej. To zielone światło, którego tak bardzo wówczas potrzebowała, sprawiło, iż po zaledwie kilku miesiącach wiedziałam dobrze, że właśnie w tej pracy spełnia swoje zawodowe marzenia. Ale jak mogło być inaczej – przecież to wszystko wyssała z mlekiem matki.

Elżbieta Bernatek
Przemyśl, maj 2018

Danuta Bierzańska



Bolesławiec. FAKT 1978. W swojej długiej (od X wieku) historii dolnośląski Bolesławiec przeżywał różne najazdy: a to książąt legnickich, głogowskich i świdnickich, a to husytów, a to Szwedów. Gród przechodził z rąk piastowskich w niemieckie, luksemburskie, radzieckie, a na koniec znowu piastowskie. W tym kontekście najazd studentów w 1978 roku nie zrobił na mieście większego wrażenia, choć jednak wpłynął na losy wielu mieszkańców. A na pewno na losy uczestników tej imprezy, która wieńczyła, tak zwanego Festiwalu Kultury Studentów PRL.

FAKT, czyli Festiwal Artystyczny – Konfrontacje Twórcze, odbył się w Bolesławcu po raz pierwszy 40 lat temu, wskazując siłą rzeczy w buty zlikwidowanej po 10 latach świnoujskiej FAMY, czyli Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej. Imprezę organizowało środowisko wrocławskie, a ja (w cywilu redktor naczelna. pisma wrocławskich studentów „Konfrontacje” i dyrektor programowa ACK „Pałacyk”) miałam przyjemność wydawać na festiwalu miejscową gazetkę oraz przeprowadzić warsztatowi dziennikarskiemu. Programowo bowiem FAKT był zestawem warsztatów artystycznych dla debiutujących w różnych dziedzinach sztuki studentów. Pojawili się więc w Bolesławcu twórcy i adepci jazzu, teatru, sztuk wizualnych i – oczywiście! – piosenki. A szefem warsztatu piosenkarskiego został – oczywiście! – Jan Poprawa. Nie jestem aż tak pamiętliwa, by o FAKCIE i o piosence na festiwalu pisać z głowy – zatem posłużę się

licznymi cytatami z pisma festiwalowego „De Facto”, któremu dowodziłam w ‘78 i ‘79 roku. W Bolesławcu ukazywało się na ogół osiemdziesiąt numerów, co jest szczególną na rynku medialnym częstotliwością. Otóż był to trójdziennik, albo – jak kto woli – półtygodnik.

W pierwszym numerze „De Facto” pisaliśmy o warsztacie piosenkarskim jeszcze teoretycznie. Cytowaliśmy tzw. założenia programowe: *Celem warsztatów jest podniesienie świadomości artystycznej oraz umiejętności piosenkarzy amatorów wywodzących się ze studenckiego ruchu piosenkarskiego. Program warsztatów piosenkarskich przewidywał zajęcia zbiorowe i indywidualne w dziedzinie estetyki piosenki, historii piosenki (ze szczególnym uwzględnieniem tradycji piosenki studenckiej), pracy nad głosem, dykcją i ruchem scenicznym, pracy z mikrofonem na estradzie i w studiu nagraniowym, interpretacji, przygotowania muzycznego repertuaru, pracy z sekcją akompaniującą. W programie przewidziano także dyskusje z profesjonalistami (autorami i interpretatorami) oraz przygotowanie koncertu podsumowującego pracę warsztatu.*

Bardzo szybko festiwalowicze zaadaptowali nomenklaturę akademicką – i tak Jan Poprawa został dziekanem Warsztatu Piosenkarskiego (wykładając jednocześnie analizę tekstu i interpretacji, a także historię piosenki), a kadre naukową stanowili: Andrzej Ibis-Wróblewski – analiza tekstu i interpretacji oraz historia piosenki, Ludmiła Krawcówna-Barbaro – kore-

petytorka emisji, Elżbieta Wojnowska – zajęcia w dziedzinie scenicznej i aktorskiej interpretacji piosenki; Jerzy Marczyński, Marek Matera, Bogusław Sobczuk, Lech Hellwig-Górzyński i Julian Kurzawa z zespołem Sami Swoi.

W kolejnym numerze „De Facto” zamieściliśmy głosy uczestników warsztatu:

– *Uwagi pani Wojnowskiej bardzo nam pomogły w interpretacji piosenek...*

– *Pan Wróblewski ma bardziej radykalne metody od prof. Bardniego! Stosując nader przemyślane metody, potrafi zmienić smętne mruczenie w piosenkę...*

– *Na pytanie, jakie wiersze śpiewać, Wojnowska odpowiedziała krótko: Dobre...*

– *Warsztaty pozwoliły mi zauważyć błędy, jakie popełniałam przy wykonywaniu piosenek. Teraz poprawiam dykcję i interpretację...*

– *Podstawą tego warsztatu jest piosenka autorska. Pozwolił mi uświadomić sobie sprawy zawarte w tekście. Trzeba wiedzieć, o czym się śpiewa...*

– *Prowadzący dysponują znakomitym rzemiosłem – starają się z nas zrobić profesjonalistów...*

– *Warsztat wyrobił we mnie umiejętność patrzenia na siebie, głównie w dziedzinie interpretacji. Nie wystarczy bowiem rozumieć tekst, trzeba jeszcze wiedzieć, jakimi środkami go przekazać...*

Z czasem uczestnicy warsztatów prezentowali swoje umiejętności w Klubie Młodego Twórcy i w Klubie dla Miasta. Debiutanci występowali tam obok uznanych już wówczas „gwiazd” piosenki studenckiej. Na łamach festiwalowej gazety znajduję niepełną zapewne listę piosenkarskiej obecności: grupa Babsztyl, Katarzyna Chwastyk, Janusz Cedro, Kazik Lewandowski, Jacek Bąk, Sławek Wolski, Zbigniew Rutkowski, Piotr Gadzinowski, Wolna Grupa Bukowina, Waldemar Chyliński, Grzegorz Tomczak, Barbara Kistowska, Jacek Kaczmarski, Zbigniew Zamachowski, Mirosława Miszta, Janusz Piotrowski, Anna Śliwak, Mirosław

Dublan, Jacek Zwoźniak, Stanisław Klawe, Jan Błyszczak „Mufka”, B-Complex, Pod Budą.

Pointą warsztatów piosenkarskich były koncerty finałowe. O pierwszym z nich Janusz Murynowicz pisał w „De Facto” (w 1978 roku): *Z pozornego chaosu wyłonił się koncert, jakiego nikt, z wykonawcami i reżyserem, nie spodziewał się. Dość zgrabnie udało się połączyć wszystkich wykonawców w logiczny i co ważniejsze – estetyczny łańcuch. Początkowy warsztatowy charakter prezentacji został szybko złamany i impreza przekształciła się w koncert z prawdziwego zdarzenia. Zaprezentowane zostały chyba wszystkie style charakterystyczne dla piosenki studenckiej: począwszy od poetyckich ballad, poprzez piosenki o miłości, do buntowniczych songów o zmianie świata i ludzi na lepsze.*

Na koniec dodajmy, że obaj dziekani Warsztatu Piosenkarskiego udzielali się także na łamach festiwalowej gazety. Poprawa pisał w „De Facto” 2/78: *Marzenia? Potrzeba powietrza? To właśnie, co nazywają „kulturą studencką” – jest owym lepszem, do którego lgną, powietrzem, którym oddychają. Ibis: I to jest najważniejsze znaczenie warsztatów FAKTU: obudzić świadomość mechanizmów działania. Nie tylko własnych kończyn czy mózgow, ale również mechanizmów świata, w rozumieniu czego tak pomagają teksty, które się śpiewa...*

Epilog: Jacka Zwoźniaka hymn FAKTU:

Żyjemy siłą faktu

Do rytmu i do taktu

I tylko dręczy nas ten fakt

Kto nam wybija ten takt.

Refren:

A maszynka okopana i ukryta gdzieś w terenie jest

Jak para zakochanych

Sieje serią

Pośród drzew (jak marzenie!)

Danuta Bierzańska

Warszawa, czerwiec 2018

Ewa Cichocka



W moich opowiastkach i relacjach musiałam wspominać o Dobrym Mieście. Było to pewnie z powodu Rodzin Muzykujących, imprezy, która przez wiele lat w Dobrym Mieście gościła i w pewnym sensie była znakiem rozpoznawczym tego miasteczka. Jak jednak wiadomo – jedyne, co pewne w życiu, to zmiany, więc i Dobrego Miasta one nie ominęły. Od dawna muzykujące rodziny już tu nie przyjeżdżają. Nie wiem nawet, czy podobny festiwal gdzieś w Polsce się odbywa, bo że rodziny nadal muzykują – w to nie wątpię. Z dobromiejskiej imprezy pozostały tylko wspomnienia, przyjaźnie. Jeśli zdarzy się gdzieś w Polsce spotkać kogoś z dawnych uczestników – rzucamy się sobie w objęcia, wspominamy. I oczywiście utyskujemy, że kiedyś to było wspaniale. I jak żal, że minęło, itp., itd.

A że życie nie znosi próżni – więc mądre głowy w Dobrym Mieście pomyślały i uradziły, że bez dużego festiwalu żyć się nie da. I tak powołano do życia zupełnie inną imprezę: Dżeztiwal. Był rok 2008. Na początku skromniutko, cichutko, dyrektor artystyczny Mateusz Iwaszczyszyn (przez wiele lat występujący z kabaretem Czyści jak Łza) zapraszał głównie artystów z okolicy. Z każdym rokiem coraz odważniej sięgał jednak po wykonawców z całej Polski i z zagranicy. Z roku na rok „dżez” pisany przez „dż”, po polsku. Czyli artyści jazzowi. I owszem, były zespoły jazzu tradycyjnego, ale również Pink Freud z Wojtkiem Mazolewskim, Tymon Tymański... I wiele wokalistek

jazzowych, łącznie z takimi gwiazdami jak Ewa Bem czy Grażyna Łobaszewska. Bardzo szybko okazało się, że jazz doskonale współbrzmi z innymi gatunkami, na przykład z piosenką literacką czy wręcz kabaretową. Gościli tu: Grupa MoCarta, Czyści jak Łza, Grzegorz Halama, Artur Andrus...

Nie sposób wymienić wszystkich, którzy koncertowali na tej imprezie. Co ich łączy? Herbatka! Tu pije się wyłącznie herbatę – wspaniałą, aromatyczną, pyszną, podawaną bardzo starannie (jednym ze sponsorów jest olsztyńska herbaciarnia).

I trzecia część nazwy – „wal” (bo przecież festiwal). To miejsce akcji, też wyjątkowe – czyli stodoła. Ale oczywiście stodoła artystyczna! Zamieniona w salę koncertową z doskonałym nagłośnieniem i atmosferą, którą wspomina się przez wiele miesięcy. Kolejny niezbędny „element” festiwalu to publiczność. Stodoła może przyjąć około 250 osób, bilety wyprzedają się jak przysłowiowe świeże bułeczki. Publiczność jest życzliwa, otwarta, wrażliwa, doceniająca zarówno tych, których słucha po raz pierwszy, jak i tych uznanych. Wszystkich przyjmuje z entuzjazmem.

To jest festiwal sztuk różnych, obok koncertów odbywa się wernisaz prac olsztyńskich plastyków, wystawa fotografii z poprzednich Dżeztiwali, a wszystko razem zamienia się w niesamowitą mieszankę, wręcz wybuchową. Ale dlaczego ja o tym piszę? W tym roku

odbędzie się już jedenasty Dżeztiwal. Mam przyjemność prowadzić go po raz dziesiąty i nie muszę dodawać, że czuję się w Dobrym Mieście jak w domu. Ale piszę otóż dlatego, żeby zamanifestować, iż nieważne, czy to Dobre Miasto, czy Paryż albo Londyn, czy Pszów, czy Rawa Mazowiecka! Wszędzie są ludzie, którzy chcą się spotykać, szanują się wzajemnie, dzielą się swoimi emocjami, są otwarci...

Dopóki są tacy ludzie – dopóty będziemy mogli przeżywać czarowne wieczory, oddając się we władanie sztuki i piękna, które przecież ocali ten świat.

Oby jak najwięcej było Dobrych Miast!

Ewa Cichocka
Olsztyn, czerwiec 2018

Martyna Ciecieręga



Kto dziś śpiewa Broniewskiego? *Kiedy przyjdą podpalić dom, ten, w którym mieszkasz – Polskę...* – wiersz *Bagnet na broń* to chyba pierwsze skojarzenie, jakie nasuwa się w związku z Władysławem Broniewskim. Poeta rewolucyjny, buntowniczy, zaangażowany politycznie, patriota – to kolejne skojarzenia. Ale czy łączymy Broniewskiego z piosenką? Czy należy łączyć Broniewskiego z piosenką?

W moim odczuciu te właśnie pierwsze skojarzenia, związane z wojną, buntem i walką – swoją drogą słuszne, gdyż poeta sam przyznawał, że jego życie opierało się na ciągłej walce – przysłaniają drugie oblicze twórczości poety, jakim są liryzm, wrażliwość, a także muzyczność tekstów. Przekonałam się o tym na własnej skórze, kiedy odebrałam telefon z Płocka, rodzinnego miasta poety, z prośbą o przygotowanie koncertu do jego wierszy. Jako osoba bardzo wówczas młoda potrzebowałam wierszy lżejszych, z którymi mogłabym się utożsa-

mić, i obawiałam się, że wśród dzieł Broniewskiego trudno mi będzie takie znaleźć. Nic bardziej mylnego – udało mi się skompletować zestaw utworów dotyczących nie tylko tematu wojny, ale również miłości, natury, tęsknoty, muzyki. Te piosenki są w moim repertuarze do dziś i mam do nich ogromny sentyment, a gdyby nie telefon z Książnicy Płockiej, prawdopodobnie nigdy bym po nie nie sięgnęła. Co istotne w kontekście tego artykułu – znalezione przeze mnie wiersze świetnie sprawdziły się podczas przekładu intersemiotycznego – na przykład utwór *Koncert* jest w całości dziewięciogłoskowcem, posiada rymy i melodię już podczas samego czytania, a ponadto został przez poetę umuzyczniony nie tylko w budowie, ale przede wszystkim w treści:

*Dyrygent rzucić chciał batutę
i skończyć już za długi koncert,
ale o bruk przeciągnął nutą
zabrzączał złoty cymbał –słońce! [...]*

Nietrudno odnaleźć wiele innych piosenek do wierszy Broniewskiego. Kilkunastu, w wykonaniu Mirosława Czyżykiewicza, Romana Kołakowskiego, Mariana Opani, Michała Bajora czy Projektu Volodia, możemy posłuchać na płycie *Władysław Broniewski zaśpiewany* z serii *Dobre piosenki*. Muzyką opatrzone tam między innymi słynne *Ballady i romanse* nawiązujące do ballady Mickiewicza, wiersz *Co mi tam troski*, w którym poeta wyraża swój patriotyzm nie tylko wobec Polski, ale i swojej małej ojczyzny: *Chcę ucałować tę ziemię, którą ukochał dzieckiem, a jeśli paść, to gdzieś w Kraju, na piachu, na mazowieckim...*, czy utwór *Krzyk ostateczny* z ważnymi słowami: *Lecz gdy dojmie mnie pościg odmetu, głodem, ogniem, powietrzem i wojną, jak butelkę z tonącego okrętu, rzucę okrzyk mój ostateczny – wolność!* Z nieco innym klimatem mamy do czynienia w piosence *Ja nie chcę wiele* wykonywanej przez Katarzynę Groniec i Michała Żebrowskiego. Zostały tu wykorzystane fragmenty dwóch utworów Broniewskiego: *Zielony wiersz* oraz *Dąb*. Piosenka ukazała się na reedycji albumu Żebrowskiego *Lubię, kiedy kobieta...* i utrzymana jest w spokojnym, intymnym, miłosnym tonie. Najciekawszym jednak przykładem piosenki do wiersza Broniewskiego, z którym dane było mi się spotkać, jest utwór zespołu Kombi – zaznaczam, że tego przez jedno „i” na końcu. Piosenka może być szczególnie zaskoczeniem dla odbiorców znających popularną wersję instrumentalną *Taniec w słońcu* skomponowaną przez Sławomira Łosowskiego – założyciela zespołu. Ten właśnie utwór instrumentalny stał się muzyką do wiersza *Dzwon w Płocku* Broniewskiego, tworząc piosenkę pod tytułem *Dzwon za poległych*. Została ona wykorzystana w filmie Władysława Wasilewskiego z 1980 roku *Jeden dzień z mistrzem*. Na uwagę zasługuje przemiana tego utworu po spleceniu z tekstem. Wariant instrumentalny, analogicznie do tytułu *Taniec w słońcu*, to utwór wywołujący pozytywne wrażenia. W internecie można znaleźć tego typu komentarze na jego temat: *Niesamowity utwór*

i jakże pasujący tytuł. W brzmieniu, w melodii, w klawiszach i gitarze jest pełno słońca! lub *Piekielnie sentymentalny utwór: Przypominają mi się wypadki nad Bałtyk w latach 90.* Wiersz Broniewskiego nadał tej muzyce nowego charakteru: *Dzwon za poległych pod Warną bił dziewięć razy. Królowi się zmarło, wojsku się zmarło, a dzwon bił dziewięć razy o zmierzchu [...]. Czegóż nas nauczyły wieki, wsłuchanych w dźwięk daleki? Trwać! Jak pod Warną i żeby tutaj się zmarło* – ponownie mamy do czynienia z głębokim patriotyzmem poety, ale w połączeniu z nieoczywistą muzyką. Ten wariant utworu internauci komentują w następujący sposób: *Ciekawe – taki pogodny, plażowy, letni numer jak „Taniec w słońcu” tutaj w nieco innym tempie i z poetyckimi słowami nabrał zupełnie innego ciężaru gatunkowego lub: Kombi i Broniewski – wieszcz z Płocka. Bezcenne. Słucham ich od 1983 roku. Ale to jest perła!* Warto tych dwóch wariantów utworu posłuchać, zwłaszcza jeśli zaczniesz się od wersji instrumentalnej.

Co istotne, gdyż łączy się i z Broniewskim, i ze stuleciem odzyskania niepodległości, które obchodzimy, *Dzwon za poległych* nie jest jedyną piosenką zespołu Kombi podejmującą tematykę patriotyczną i wolnościową. Było ich więcej w przeszłości – choćby słynne *Słodkiego, miłego życia, bez chłodu, głodu i bicia*, utwór instrumentalny *Nowe narodziny* w czasie, gdy Litwa musiała bronić świeżo odzyskanej wolności przed rosyjskimi czołgami, czy piosenka *Pekin* powstała podczas krwawych zamieszek w Tybecie. Są i obecnie – najnowsza piosenka zespołu Kombi przez jedno „i” nosi tytuł *Jaki jest wolności smak* i jej fragmentem chciałabym zamknąć moje rozważania: *Hej, ty, powiedz, o czym marzysz, gdy dziś wali się twój dom, zbudź się i wstań, niech zagra nam złoty dzwon.*

Martyna Ciecieręga
Katowice, czerwiec 2018

Ewa Domagała



Czas nas dogania... Kto mógłby przypuszczać jeszcze kilkanaście lat temu, że w wieku późno dojrzałym będziemy śmigać po internecie, a ja nawet będę sama sobie odzyskiwać i ustawiać programy, z konieczności naprawiając samej sobie komputer, bo w okolicy nie ma nikogo, kto mógłby to za mnie zrobić...

Nie, nie mieszkam na żadnym odludziu, mieszkam na obrzeżach byłego miasta wojewódzkiego, ale trafiłam w miejsce nieco, jak by tu powiedzieć, odosobnione. Lekko na uboczu. Dobrze, że nie wymaga to komputerowanie używania matematyki wyższej lub nawet tylko średniej, ponieważ poległabym natychmiast. Bardzo adekwatne wydaje mi się tu zdanie krążące od jakiegoś czasu po FB: *Czekam i czekam, kiedy wreszcie przydadzą mi się sinus i cosinus... No to ja jestem właśnie z tych...*

Kiedyś, jeszcze w Krakowie, zapisałam się na kurs komputerowy dla opornych, ponieważ chciałam napisać moją pierwszą książkę. Mój niepełnosprawny Bratek Roman dostał duże dofinansowanie do „likwidowania barier w komunikacji”, należało więc komputer kupić – i używać! A więc kupiłam, zaczęłam używać i używam do teraz. Nie przypuszczałam, że po „nastu” latach będzie to moje „centrum zarządzania światem”. Moim światem. Dwa i pół roku temu trafiłam na ogłoszenie z drewnianą, szerniałą chatką do sprzedania. Z dwoma ogrodami, w mieście dawniej wojewódzkim – obecnie nieco podupadłym. Ponieważ mia-

łam taką chatkę „zakodowaną” w głowie jako największe marzenie dzieciństwa, sprzedałam co miałam i chatkę kupiłam. W pobliżu stoi tylko kilka domów; czujemy się tu jak na wsi. Sąsiadów mam sympatycznych, co się raczej rzadko zdarza, gdy po ogrodzie latają trzy psy po przejściach. Ale moim sąsiadom nie przeszkadza ich szczekanie i nikt nie ma do nas żadnych pretensji. Być może na tę sąsiedzką tolerancję wpływa nieco obecność – tuż za płotem – hodowli psów rasowych w dość dużej liczbie i szczekliwości, co z kolei nie przeszkadza mnie oraz pozostałym sąsiadom. Moja chatka jest pomiędzy.

Dawno temu w takich prawie wiejskich okolicach życie towarzyskie toczyło się wokół sklepu, ale najbliższy sklep – wypisz, wymaluj jak te na wsiach – znajduje się w zbyt dużej odległości ode mnie. Nie da się więc w żaden sposób zbierać wiadomości „z nasłuchu”. Do sklepu jeździ się zaprzyjaźnioną sąsiedzką taksówką – albo sklep przyjeżdża na róg naszej bitej dróżki. Poważnie. Więc do utrzymywania stosunków towarzyskich pozostaje tylko internet.

A od zabijania nudy jest telewizja. Ta całodobowa informacyjna i serial *Na Wspólnej*, który wciągnął mnie w siebie kilka lat temu i nie puszcza. Zdarza się, że od piątku do poniedziałku wściekam się, bo mojego serialu nie dają... Szczęście, że będzie leciał przez całe wakacje. No i z zasady nie oglądam innych seriali, gdyż już kiedyś zauważyłam powta-

rzalność, a właściwie dublowanie, powielanie wątków – jeżeli w jednym ktoś na przykład stracił władzę w nogach albo może pamięć utracił bądź popadł w ciąg alkoholowy, w pozostałych serialach za chwilę będzie to samo! Po co więc mam sobie psuć przyjemność? Wystarczy mi ten jeden. Szczególnie że końcową piosenkę nagrał jeden z laureatów *The Voice of Poland* i śpiewa ją naprawdę dobrze. Miło na zakończenie go posłuchać. Niestety, nie potrafię powiedzieć, jak się ów chłopiec nazywa, ponieważ napisy końcowe pędzą na złamanie karku i dotychczas nie udało mi się przeczytać nazwiska. Szkoda. Ale sprawdziłam w internecie i już wiem! Wokalista nazywa się Piotr Linkert! Natomiast wcale mnie nie cieszy, że piosenkę tytułową, czyli wprowadzającą, śpiewa nasz wielki gwiazdor – umiejący śpiewać – wraz ze swoją żoną, która śpiewać nie umie. Wychodzi z tego „nic pięknego”. Może jeszcze niezłe tantiemy – podobno teraz są również dla wykonawców... To po co ja się dziwię?!

Za „moich czasów” – prawie pół wieku temu, kiedy chciało się nagrać piosenkę albo kilka, robiło się nocną sesję w radiu u Antka Krupy. Przybywał na nagranie cały zespół, nagrywało się cały utwór instrumentalnie na jednej ścieżce (taśmy!), kilka razy od początku do końca, dopóki nie było dobrze, a potem już tylko wokół, też kilkakrotnie, i tu już można było nagrywać kawałkami, bo była dodatkowa ścieżka (albo dwie?). Często nocy nie starczało, żeby nagrać choć jeden utwór. A już z dużą kapelą... Każdy „następny raz” był gorszy...

Przypomniałam to sobie, gdy, mieszkając nad morzem, potrzebowałam nagrać jedną piosenkę potrzebną mi do reklamowania w internecie mojej drugiej powieści. Było to w roku 2014. Waldek Chyliński (także wcześniejszy laureat SFP) pożyczył mi piosenkę ze swoim tekstem i muzyką Ryszarda Nowaka. Przesłał do mnie mailem już nagrany podkład. Nie pamiętam, dlaczego się wtedy ogromnie spieszyłam, może gonili mnie jakiś termin? Ledwo nauczyłam się

melodii, polecałam (w Pucku) do zakładu fotograficznego w celu zasięgnięcia informacji o jakimś studiu, z którego mogłabym skorzystać. W tym zakładzie przegrywano płyty na kasyety czy tam odwrotnie, więc wiedzę powinni posiadać. Dobrze trafiłam. Pan fotograf dał mi telefon do kolegi muzyka. Zadzwońmy, ale muzyk leciał na chałturę i nie miał czasu, ale dał mi numer do drugiego kolegi. Powiedział, że kolega też ma studio, i w ogóle to każdy jego kolega ma studio. Zadzwońmy więc do drugiego kolegi i wyluszczyłam sprawę. Kolega rzekł, iż ma jeszcze wolną godzinkę i mogę przyjechać. Za pół godzinki. Wzięłam więc do taksówki mojego Bratka Romana, którego nie mogłam zostawić samego, Bratek Roman wziął do taksówki marakasy i pojechaliśmy. Niedaleko, do najbliższej wsi. Drzwi niewykończonego dużego domu otworzył nam osobnik w stroju ludowym i zaprosił do piwnicy. A w piwnicy miał tak wypasione studio, jakiego wcześniej nie widziałam. Chłopak za pół godzinki miał chałturkę ludową dla nadmorskich gości, ale powiedział, że jak sam wokół, to spokojnie zdążymy. I zdążyliśmy. Wprawdzie mój Bratek koniecznie życzył sobie dośpiewywać, lecz okazało się, iż przy moim kierunkowym mikrofonie śpiewy Bratka nie będą słyszalne. No i nagrałam. W dwadzieścia minut. Oczywiście gdybym mogła ten wokół kilkakrotnie powtórzyć, wyczyścić, byłoby lepiej, a tak... troszkę mi się nie podoba... Ale różnica w wyposażeniu technicznym po tym półwieczu jest kolosalna... Niby nie minęło tak wiele lat od „naszych początków”, a okazuje się, że to już całe wieki! No nie, to tylko pół wieku...

Dziś jestem pod świeżym wrażeniem koncertu poświęconego Zbyszkowi Wodeckiemu. Piękne przeżycie. Pomysł wspaniały, realizacja nie gorsza, łąza się w oku kręciła podczas wykonania większości artystów. Właśnie zawiadomiła mnie Małgosia Kiepusza (kabaret Pro-Tekst z Krzysztofem Haichem i Kajtkiem Czubackim oraz Markiem Jaworskim), że będąc tam,

na miejscu, odbierała to całym sercem, a atmosfera była niepowtarzalna. I świetne nagłośnienie. Żałuję, że mnie tam nie było! Dla nas obu, a sądzę, że i dla większości słuchających, dopiero po tym koncercie dużym odkryciem stał się Igor Herbut. Wielki talent, wielki głos, wspaniały wykonawca! Nie tak dawno (choć już minęło kilka lat) wygrał ze swoim zespołem Lemon jedną z edycji *Must be the Music*. Ale tak, jak zaśpiewał „dla Wodeckiego”, nigdzie i nigdy go jeszcze nie słyszałam.

OK, nie o tym chciałam. Chciałam troszkę powspominać. Nie tylko, jak się nagrywało dawniej, a jak teraz. Kiedyś prawie wszyscy byliśmy młodszy, teraz jesteśmy starsi z wyglądu, choć wcale nie zgrzybiali, a za chwilę króciutką tacy będą terazniejsi studenci, prawda? Tak, właśnie do piosenki tzw. studenckiej zmierzam.

W piosence studenckiej i festiwalach zakochałam się wcześniej, kiedy w 1966 roku telewizja nadała krótki programik o laureatach. Dotąd mam w oczach i uszach Urszulę Popiel (w małej czarnej) i śpiewaną przez nią piosenkę, której kawałek malutki pamiętam: *Papieros za papierosem, dwa ogniki – ja i ty, upajam się twoim głosem...* itd. Ale dalej, oczywiście, już nie pamiętam.

Kiedy tylko, jako szesnastolatka, przyjechałam do Krakowa, natychmiast zaczęłam śledzić studenckie festiwale. Najbardziej mnie interesowały przesłuchania wstępne, te tzw. giełdy w klubie Pod Jaszczurami. Potem przesłuchania i dalej... Przez piętnaście lat nie opuściłam ani jednego festiwalu. No nie, skłamałabym, jeden cały festiwal musiałam opuścić, ponieważ kiedy już byłam gotowa do wyjścia raniutko pierwszego kwietnia 1977 roku (wtedy już eliminacje odbywały się w Rotundzie), otworzyłam drzwi lodówki, żeby jeszcze napić się ukochanego mleka i w tym momencie moje młodsze dziecko zaczęło się rodzić. Nie miałam wyboru... Oprócz tego „mojego”, festiwale

trzykrotnie się nie odbyły, z przyczyn niezależnych od festiwalu...

Wcześniejsze przesłuchania do festiwalu odbywały się w kinie „Sztuka” przy ulicy św. Jana. A Klubem Festiwalowym były, jak zawsze, Jaszczury. Od 1969 roku biegałam na te eliminacje (w 1968 festiwal się nie odbył) co roku. I tak bardzo, okropnie mocno, chciałam znaleźć się na tej scenie! Jako śpiewająca! Nic to, że artystów widać było zaledwie od kolan w górę, nie o to chodziło – uczestniczyć w festiwalu to był prestiż!

Żeby przesłuchania oglądać, trzeba było jakoś dostać się do środka... nie pamiętam zupełnie, czy zdobywało się wejściówki, czy kupowało bilety, czy może wstęp był wolny? W późniejszych latach, już do Rotundy, byłam wpuszczana bez problemu, przeważnie przez kolegę o ksywce Kaczka, którego wszyscy znamy.

Sale festiwalowe zawsze były pełne widzów, ponieważ SFP (różnie w różnych latach nazywany, lecz trzymajmy się tego skrótu) wrósł w Kraków, w środowisko nie tylko studenckie i nie tylko artystyczne. Na koncert galowy – w moich czasach odbywający się już w Hali „Wisły” – przychodziły tłumy, biletów nie można było dostać „na wolnym rynku”. Chwilami bywały nawet transmisje tego wydarzenia w telewizji, ale do telewizji jakoś festiwal szczęścia nie miał. Również do przenoszenia się z koncertem laureatów w inne rejony kraju. Nie chwytalo i już. Tylko Kraków.

W tym kinie „Sztuka” obserwatorzy typowali sobie najpierw tych, którzy przejdą dalej, a potem zwycięzców. Z reguły typy się pokrywały z wyborami jurorskimi. Rok przede mną śpiewała (i wygrała!) studentka PWST Renata Kretówna. Pamiętam, jak podnosiła z foteli całą publiczność przy refrenie *Ekscentryków: Murzyn w śmiech, a jazzband ryczy...* i ryczała z bandem całą widownia. Ale jak ryczała! To

samo powtórzyło się w Hali „Wisły”. Ależ to były pozytywne wstrząsy!

Corocznie publiczność nagradzała takim ryżującym wstawianiem z krzeseł jakiego swojego wybrańca. Niżej podpisaną także to spotkało. W późniejszych latach inne osoby...

Nie wiem, czy zaczęło się od Renaty Kretówny czy wcześniej, ale wtedy „zespołem akompaniującym festiwalowym” był Old Metropolitan Band Andrzeja Jakóbca. Pierwsza giełda eliminacyjna, jak wspominałam wcześniej, odbywała się w klubie Pod Jaszczurami i szacowne jury filtrowało, odsiewało i wyszukiwało potencjalnych artystów, którzy następnie brali udział w przesłuchaniach w Rotundzie. Wydaje mi się, że Andrzej uwielbiał „tę robotę”, uwielbiał tworzyć z amatorskich piosenek zaaranżowane perełki i jego zespół odbywał z wykonawcami wiele prób, przy okazji wiele ich ucząc. Wtedy też poznałam Renatkę (później Świerczyńską), która tuż po szkole – a może i w trakcie lekcji – przybiegała do swojego Zdziska perkusisty...

A potem zdobywało się nagrody...! Na „moim” Festiwalu Grand Prix otrzymała Ela Wojnowska za *Zaproszenie mnie do stołu*, pieśń właściwie, a nie piosenkę, która potem, poprzez Opole, stała się wielkim przebojem. A różne inne nagrody dostali inni, między tymi innymi i ja. Obdarowano mnie aż dwiema nagrodami – Rektora WSP i Rektora AM (Medycznej, nie Muzycznej), podobno ze względu na „niewysoką wysokość” tychże, więc trzeba było je do siebie dodawać. Ale dostałam dwie, i już!

Po festiwalach jeździło się na FAME do Świnoujścia. Uczestnicy FAM składali się z prawdziwych uczestników oraz z waletów. Często tych drugich bywało więcej. Ale wszyscy się mieścili i wszyscy się jakoś żywili. Wiadomo, nikt nie przywoził ze sobą dużej kasy ani dużej wyżerki. Ponieważ, zważywszy liczbę stołujących się, w kolejkach trzeba było chwilę postać, czas oczekiwania na jedzenie umiłał stworzony

ad hoc Chór Stołowa. Halina Jarczyk, ja i kto chciał mógł się zawsze przyłączyć. Ale co myśmy tam wyli, z jakiego repertuaru czerpaliśmy – już nie pomnę...

W stołowce Wisusa II (był też I) kucharki dwoiły się i troiły, żeby wydać jak najwięcej posiłków i oddać z powrotem, dla następnych, kwitki upoważniające do otrzymania porcji. Wymiętoszone malutkie karteczki przyklejały do środka barowych kubków i tak przez całą, ciągle rosnącą kolejkę. Tam i z powrotem, tam i z powrotem. Kuchnia chyba umiała cudownie mnożyć jedzenie... Podobnie było ze spaniem... Na szczęście nikt nie wiedział, kto był waletem, a kto zajmował pomieszczenie zgodnie z przydziałem.

A muszę się przyznać, że pierwszy raz odwiedziłam FAME jeszcze jako nastolatka, kiedy z moim ówczesnym chłopakiem przejechaliśmy autostopem (kto nie zna tego pojęcia, może zamówić osobny felieton lub zajrzeć do *Podróży za jeden uśmiech*). O, właśnie, Filip Łobodziński również został później laureatem festiwalu, wraz z Jarkiem Gugałą, jako Zespół Reprezentacyjny! No więc tym autostopem przejechaliśmy z Soliny w Bieszczadach do Wisusa II w Świnoujściu (już po przepłynięciu promem) od godziny 16.00 jednego dnia do 6.00 dnia następnego. Razem z nami dotarło tam jeszcze kilkanaście osób i wspomniała kierowniczką Janeczka wszystkim pozwoliła wejść i dla wszystkich znalazły się miejsca. Niektóre na stole bilardowym, ale były! Nikt nie został bez pomocy! Mój ówczesny chłopak porzucił mnie po dwóch latach w bardzo nieładny (a nawet bardzo brzydki) sposób, z czego obecnie bardzo się cieszę, gdyż po latach okazał się dupkiem. Nie cieszę się, że mnie brzydki porzucił, ale cieszę się, że nie muszę teraz mieszkać w Zakopanem. Z dupkiem.

Janeczka, szefowa Wisusa, była kiedyś w Krakowie na jakimś szkoleniu, a ja przechodziłam obok Jaszczurów. Zaczepiła mnie, a ja jej nie

skojarzyłam! Na pewno pomyślała, że zachowałam się po świńsku, tylko że ja naprawdę w tamtym momencie jej nie poznałam! Miałam chyba jakiś kłopot osobisty i pędziłam do domu – i dopiero w domu załapałam, kiedy było za późno... Wstyd mi do dziś... Janeczko, bardzo, bardzo Cię przepraszam, pomagałaś mi zawsze, nawet kiedy moje dziecko zachorowało!

W połowie lat 70. z siedemnastu istniejących województw zrobiono aż czterdzieści dziewięć. Żeby miasta i regiony lepiej się rozwijały. Że jak małe, to lepiej dopilnują, podzielą zyski albo co. Każde większe miasto życzyło sobie zostać wojewódzkim. Trwała zacięta walka między Krosnem (w którym mieszkam obecnie) a moim Sanokiem. Na FAMIE powstały dwie zwalczające się frakcje: sanocka i krośnieńska. Jakoś tak do tej naszej, sanockiej, garnęło się więcej osób. Ale ogłoszono wyniki i niestety (!) wygrało Krosno! Sanoczenie z rozpaczy stworzyli miniprogram na koncert galowy. Kilka osób jeszcze się do nas

dopisało jako sympatycy: Edward Lutczyn, Marek Prusakowski i Marek Dutkiewicz, którzy do melodii z *Rio Bravo* dopisał tekst *Biała noc nad Sanokiem*, kończący się słowami *Krosno dziś województwem, jutro lepszy obudzi nas świt*. Pieśń odśpiewał i zagrał zespół w składzie między innymi: ja (wokół), Redaktor Naczelny Jan Poprawa (kontrabas), Edek Lutczyn (wokół), Marek Prusakowski (gitara, z Gdańska) – reszty wykonawców nie pamiętam, nie pamiętam też, czy była jakaś choreografia, ale sukces odnieśliśmy wtedy ogromny! I oczywiście sanoczenie mieli rację i to Sanok powinien zostać województwem. Obecnie za to (niewątpliwie za karę) zamiast dawnego województwa rzeszowskiego jest podkarpackie... No i tak jakoś przez zbieg okoliczności zamieszkałam w Krośnie, a w moim Sanoku nikt już mnie nie pamięta i nikt mnie do niczego nie potrzebuje. Minęło ponad pół wieku. Mam też nadzieję, że nie pomyliłam Wisusów...

Wasza Domagała
Krosno, 2018

Grzegorz Grunwald



Jaką rzeką jesteś? Trochę czasu już minęło, odkąd dotarło do Ciebie, że płyniesz (czytasz ten tekst, a więc to pewnik); co więcej – najprawdopodobniej masz już za sobą czystość i świeżość górskiego strumienia, podobnie jak werwę i radość, z jaką pokonuje progi, katarakty, spiętrzenia i niespodziewane uskoki gruntu. Być może właśnie teraz jest kilka chwil

na to, by z pewnym dystansem – nie powstrzymując wszakże naturalnego nurtu ani nie broniąc się przed powracającymi elementami krajobrazu – rozejrzeć się nieco wokół, a także popatrzeć *hen, za siebie, w tamte lata, co minęły*. Spójrz na boki – jakie jest Twoje dorzecze? Zawsze jakieś było i wpływ Twój na to ograniczony rzecz jasna, ale zwróć uwagę, że niektóre

z rzek są jakby ważniejsze od innych... Niezależnie od tego, jak skręcasz i się wijesz – tak czy inaczej je spotykasz. Część z nich przyjmujesz chętnie, od innych próbujesz odgradzić się tamą – bywa, że skutecznie. Jeśli liczba tych drugich znacząco dominuje nad pierwszymi, a Ty nabierzesz wprawy w tamowaniu, uznając coraz więcej swoich dopływów za niepotrzebne bądź szkodliwe – może się w pewnym momencie okazać, że... usychasz i że okrawając swoje dorzecze wedle własnego „wizjonu”, wbrew naturze właściwie – stopniowo pogłębiasz swoją „niedorzeczność”.

Przyjrzyj się proszę swoim brzegom – tym, które Cię ograniczają, dając jednocześnie niezliczone powody do pomstowania (prawda, że tak?), ale przecież jednocześnie dzięki nim jesteś właśnie tą rzeką, a nie inną. Nie bagnem, kałużą ani oczkiem wodnym, tylko Tobą. Być może również nie władczą Amazonką ani dystyngowanym Dunajem, ale jednak jakoś po swojemu – w ogromnej mierze dzięki brzegom właśnie – płyniesz. Zastanów się przez chwilę, czy współistniejesz z nimi harmonijnym nurtem, w którym dobroliwie pomrukuje wzajemny szacunek, czy bardziej podmywasz je, wpadając z pełnym samouwielbieniem zachwytem w kolejne zakola, bezceremonialnie rwąc korzenie sąsiadujących drzew będące zarazem linią brzegowej wzmocnieniem? Już słyszysz wielogłosy racjonalnych i oświeconych ripost: „z jednego miejsca zabieram, ale za to w innym zostawiam”, „taka jest kolej rzeczy”, „tworzę nową jakość”, bo przecież „życie to zmiana” itd.

Tylko czy aby na pewno? Czy to naprawdę coś poważnie zmienia (poza Twoim samopoczuciem, portfolio puchnącym od – przepraszam za powiew grobowej stęchlizny – „do-konań” i o-sobie-myśleniem)? I czy przy okazji nie jesteś, rzeko, zbyt wylewna? Czy czasem nie jest tak, że ludzie tworzą dla ochrony przed Tobą wały przeciwpowodziowe, albowiem zdarza Ci się – że tak to ujmę – uraczyć ich swoją niekoniecznie apetyczną zawartością?

Idźmy dalej: jak przedstawia się kwestia Twojej przejrzystości, *mądra woda*? Czy można i czy chce się w Tobie przejrzeć albo chociaż Tobie przyglądać? Czy to, co widać pod powierzchnią, zachęca do obserwacji i wzbudza potrzebę bliższej znajomości, czy powoduje raczej niesmak, skłaniając do odwrotu i dalszych poszukiwań mimo – być może palącej – potrzeby odświeżającej kąpieli? Czy poruszasz się z miłą dla oka i ucha gracją, czy po prostu hałasujesz i się pienisz, wychodząc z założenia, że *tylko krzykiem zdobywa się świat*? Czy Twój poziom zamulenia pozwala zobaczyć w Tobie jakieś stałe kształty? Coś, na czym można bezpiecznie postawić stopę albo przynajmniej w miarę bez zakłóceń nazwać? Czy przeciwnie – ukazujesz poźółkłe zmętnienie budzące podejrzliwość, niepewność, obawę?

Co niesiesz ze sobą i czym chcesz się dzielić? Czy to piękne dary są czy raczej śmieci?

Albo – uchowaj Boże – coraz beczelniej obecna – *nomen omen* – wariacja wymienionych powyżej, czyli te drugie podane jako te pierwsze, którą ochoczo (a wręcz zapalczywie) serwują *triumfalni kaprale*, co z *rozbitych luster sumień usypują szpaler*, którym w *buciorach władzą do historii*?

A może wiesz już o sobie i świecie tyle, że wystarczy Ci płynąć, nie bulgocząc donośnie o cudownościach zgromadzonych w Twej przepastnej głębi, a dzielić się tylko tym, co wypływa z Twej natury, stroniąc od zapożyczeń, półplagiatów, kalek? Bo przecież masz już za sobą progi i spiętrzenia, gruntu nieraz brakowało, ale zawsze za chwilę się znajdował, dając oparcie i poczucie sensu, a nade wszystko – sposobność do doświadczenia, że póki płyniesz – koryto jest Ci zapewnione. Może wiesz już o sobie tyle, że to, co ze sobą wleciesz, wyłącznie Ci przeszkadza; jasne już bowiem się stało, że *jedynie, co masz, to złudzenia*, że *możesz mieć własne pragnienia*...

Jeżeli mniej więcej tak wygląda Twój krajobraz, to być może właśnie teraz jest kilka chwil na to, by z pewnym dystansem przyjrzeć się zarówno rozdzielnoci, jak i (o paradoksie!) nierozdzielnoci źródła, rzeki, dopływów, mórz i oceanów.

I pochodzić trochę z tym pytaniem, które przez wieki do głów niestrudzenie kołacze: *Skąd woda w źródle?*

Grzegorz Grunwald
Dębska Kuźnia, czerwiec 2018

Jarek Janowski



Zaczęło mi się na Spotkaniach Kabaretów Wiejskich w Zawoi, w 1983 roku. Impreza ta – z przerwami – miała ponad 20 edycji i odkryła wiele zaskakujących grup i postaci. Na Spotkaniach Kabaretów Wiejskich pojawiły się takie zespoły jak: Rzyśko czy Żądło (Gwidona Mikuły) z Biskupca, Agrafka z Kolna, Kapela Czarny Salceson z Siennicy Różanej czy Kosa Ostra z Jędrzejowa. Wielokrotnym laureatem spotkań był góralski kabaret Truteń z rewelacyjnymi tekstami poetki Podhala, przyjaciółki księdza Józefa Tischnera – Wandy Czubernatowej. Jeden z pierwszych jurorów imprezy Krzysztof Daukszewicz sam wywodzi się z takiego kabaretu (Gwuś ze Szczytna). Wielkim przyjacielem Spotkań Kabaretów Wiejskich był do końca życia znakomity piosenkarz i autor w jednej osobie – Kazimierz Grześkowiak...

20 lat temu przyjechałem do Sycowa koło Oleśnicy Śląskiej z ekipą filmową, by zrealizować film *Wahadelfo i Kociuba* o fenomenie, jakim był wówczas Kabaret Kociuba z tegoż właśnie Sycowa. Przed Ośrodkiem Kultury zobaczyłem dziki tłum, kilkaset osób stojących pokornie w kolejce. Pytam lidera kabaretu:

co się dzieje? – Jutro występ Starego Dobrego Małżeństwa. I to jest właśnie fenomen piosenki. Grupa, której ani radio, ani telewizja nie promowały w żaden sposób, miała taką rzeszę fanów i wielbicieli! Pomyślałem wtedy o tym, jak wielkim natchnieniem może być piosenka.

Postanowiłem więc, że będę szukał w pamięci artystów, czy też piosenek, które ukryły się w zakamarkach czasu, ale do dziś mogą uchodzić za ciekawe. Przez świeżość tekstów, niekonwencjonalne wykonanie bądź muzyczne inspiracje... Przypomnę sobie Przegląd Piosenki Miłosnej i Erotycznej w klubie Eskulap w Poznaniu i inne mniej znane festiwale (jak choćby Festiwal Kiczu w Rzeszowie). Przypomnę kabaret Dyskrecja, kultową kapelę Czarny Salceson z Siennicy Różanej, która ongiś miała dwa razy w miesiącu piosenkę w telewizyjnym *Teleekspresie*. Albo Agatę Budzyńską zwaną Aniołkiem czy Bronka Opałkę (znanego raczej jako Pigwa), ze znakomitymi piosenkami literackimi kabaretów Dyskrecja i Pod Postacią. To będzie przyjazna, nieco refleksyjna podróż w czasie.

*

KOCIUBA

I ja waść, i ty waść...

*Jeszcze chłop na wsi
krowinę chowa,
choć chłop dzisiaj
nie żywi krowa.
Gdy strzygą owce,
ryczą barany,
bo nie nasyci
chleb darowany.
I ja waść, i ty waść,
a kto będzie swinie paść?
Nie pamięta teraz wół,
że cielęciem kiedyś był.
Gdy poszło cielę,
niech wóz też pójdzie,
chłop łzę uрони,
a panu ujdzie,
bo w takim kraju,
gdzie panów mnóstwo,
nie będzie raj,
będzie ubóstwo*

(tekst i muzyka – Roman Cwiękała)

*

Założony w 1983 roku w Sycowie (powiat Oleśnica koło Wrocławia) Wiejski Kabaret Kociuba tworzyli ludzie urodzeni na wsi, a nawet, jak w przypadku Andrzeja Tajaka – rolnicy. Kabaret ten bawił nieprzerwanie przez prawie trzy dekady mieszkańców wsi i miast. Kociuba często otrzymywała nagrody na festiwalach i przeglądach kabaretowych. Przywiozła też w roku 1996 Grand Prix za piosenkę *I ja waść* z OSPY, czyli Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Kabaretowej w Ostrołęce.

Momentami rubaszny humor, wykpiwający powielane stereotypy. Kociuba głośno i odważnie śmiała się z mieszczuchów traktujących wieś jak skansen, ale też śmiała się z samej wsi,

jej kompleksów, zabobonów i przywar. To już wyższa szkoła jazdy. Obok skeczy na pograniczu dobrego smaku były znakomite piosenki autora tekstów i kompozytora Romana Cwiękały, przenoszące nas w świat dużo ważniejszy niż jednorazowy wygląd, zmuszając do refleksji, wzruszenia i zadumy. Piosenki takie jak: *I ja waść, Chora, Wahadełko* czy *Planeta* – weszły wtedy do kanonu polskiego kabaretu, podobnie jak zarejestrowany tylko na filmie *Wahadełko i Kociuba* refleksyjny i gorzki *Lump* (w wykonaniu Mariana Krawczyka, filaru kabaretu, którego przedwcześnie zabrała śmiertelna choroba).

O Kociubie pisano:

Kociuba jest wykonawczo profesjonalna. Znakomicie śpiewający i świadomy aktorsko czteroosobowy zespół. [...] Program brawurowy, momentami arcyśmieszny, zagrany z zębem i pełen wewnętrznej, nieskrywanej autoironii. Dbano o szczegóły, strój, rekwizyty [...], aż pulsująca ironią całość [...] („Zarzewie”).

[...] Znakomicie śpiewający kabaret, świeże i oryginalne spojrzenie autora tekstów, Romana Cwiękały, na życie wsi i jej mieszkańców („Nowa Wieś”).

[...] Są to osoby wyraźnie wykraczające poza przeciętność i nie pozostawiają widowni obojętną (Jan Poprawa, przewodniczący jury na OSPIE '96).

Dziś Cwiękała, po opublikowaniu książki *Ja to waść* – przebywa w Szkocji u synów, wiedząc życie emeryta-taternika, zwiedzając kolejne szczyty gór. Jego kilkudziesięcioletnia działalność pozostawiła nie tylko w Sycowie ważne ślady, zmieniające życie wielu ludzi. Warto o nim (o nich) pamiętać. Bo – cytuję raz jeszcze: są to osoby wyraźnie wykraczające poza przeciętność...

Jarek Janowski
Warszawa, lipiec 2018

Bartłomiej Kierzkowski



Czekam zawsze na nową płytę Tomka Wachnowskiego. On ostatnio nie rozpieszcza słuchaczy nowymi krążkami, nie wydaje regularnie nowych muzycznych zbiorów. Trzeba czekać. Tomek nas nie rozpieszcza, bo i świat go nie gładzi, nie czochra jak, nie przymierzając, futrzanego pieszczocha. A on w przeciwieństwie do porządnego cwanego kota – nie łąsi się, nie zabiega o względy. Jeśli ma coś z kota, to obraną własną ścieżkę-pieszkę, dróżkę. Do kota jeszcze wrócę w moich wynaturzeniach...

Otrzymałem materiał nowej płyty do posłuchania. Jest! Wreszcie nowy materiał od A do Z. Płyta spójna, intrygująca, zamyślona, komentująca rzeczywistość z odniesieniami do historii. Trzeba słuchać! Słucham. Mądra i subtelna to płyta, nierozzerwalna – ma się wrażenie albumu konceptualnego. Z lekkim wycofaniem, ale i z rumieniem wkurwu na to, co obok, wokół nas. Do nas te głosy przemawiają *ex cathedra* – a my niekoniecznie pragniemy tego słuchać, wygrażając bezsilnie pięściami głośnikom zainstalowanym na słupach. Są za wysoko, chyba już opadliśmy z sił, aby je zerwać. Sporo gorczy Tomek Państwu życzy. Po raz pierwszy tak mocno komentuje rzeczywistość. Powiedziałbym: stał się artystą zaangażowanym. Już nie liryczny, śliczny, miłością damsko-męską owładnięty. Tomek teraz – Artysta Wyklęty. Gdzieś odeszły te frazy liryczne na rzecz epickości. Lekki tekst Tomka, często kroć zawaolowany, lekko sarkastyczny, został

zamieniony na komentarz. Lecz nie komentarz publicystyczny, a jak najbardziej poetycki.

No tak, proszę Państwa – to nie są teksty Tomka! To napisał Adam Ochwanowski. Ponidzki poeta. A Ponidzie zobowiązuje. Tu są jakieś echa Kaczmarekowskiego, słyszę jakieś reminiscencje z Wysockiego... Ale muzycznie jest i rockowo, i szlagierowo. Kultura muzyczna tych nagrań na najwyższym poziomie. Jakże inna to płyta od poprzednich! A zarazem bardzo „wachnowska”, z wypalonym znakiem Ochwanowskiego jako autora tekstów. Można powiedzieć, że ten tandem stworzył rzecz, obok której nie można przejść obojętnie. I może wielu doda sił, pobudzi do rozmyślań przy wieczornym nasłuchiowaniu. *Kołomyja i PIC*, bo taki nosi tytuł ta płyta, kręci w szaleńczym oberku spraw doczesnych, zabiera nas w przeszłość, kusi, aby zamknąć się z nią na kilkadziesiąt minut. Wsłuchać się, odurzyć, otruć jak zapachem majowego bzu. *Kołomyja* i wkoło Tomaszowi widzimy ten pic. Czyli NIC. Za oknem na szklanym ekranie, ale nie w nas. A czarny kot z okładki, niczym Behemot z kart Bułhakowa, patrzy na nas ironicznie i złowrogo. On jest, aby zabawiać Wolanta, a my chcemy posłuchać płyty, na wygodnej usiąść kanapie, którą on zajął i zejść nie chce. Apsik!!! – krzyknijmy głośno, a może wtedy zeskoczy i pójdzie gdzieś daleko na łowy. Właścicielowi kota zawsze możemy się wytłumaczyć, że mamy alergię na jabłonie kwitnące za oknem w sadzie, którego jeszcze nie wycieli.

Chłopcy i Dziewczęta, słuchajcie Wachnowskiego, on Wam prawdę powie. Tak, to ten zimowy chłopiec, od Śniegowic przybył do nas w wiosennym zaprzęgu. Podzwania gitarą i jak zawsze pięknie śpiewa, bo zła królowa nie

przymroziła mu duszy, ale zostały na niej szlachetne szronu cięcia, mrozu niepowtarzalne wyżłobienia...

Bartłomiej Kierzkowski
Kraków, lipiec 2018

Ryszard Leoszewski



40 lat Sklepu z Ptasimi Piórami. Żeby napisać w wielkim skrócie o 40 latach Sklepu z Ptasimi Piórami, muszę się cofnąć do czasów podstawówki, na moje podwórko w Szczecinie pomiędzy ulicami Mickiewicza, Janickiego i Brzozowskiego. To był niesamowity okres, bardzo szczęśliwy i bardzo twórczy. Uświadomiłem to sobie po wielu latach. Podwórko obfitowało w rówieśników, było dosyć dużo chłopców, kilka dziewcząt. I co roku mieliśmy inne pomysły na spędzanie wolnego czasu. Pamiętam rok latawców. To nie były zawody, tylko zabawa – bieganie po podwórku z latawcami różnego typu: od zwykłej kartki na sznurku po lekkie konstrukcje z drewna. Był czas kometki, czyli badmintona. Był czas kapsli, czyli Wyścigu Pokoju. Później, gdy zaczęliśmy dorastać i wzmocniło się w nas myślenie konstrukcyjne, budowaliśmy wózki z desek, listewek, a kołami były zużyte łożyska odzyskane na nowo, co dzisiaj nazywane byłoby recyklingiem. Napędy z reguły były obce, czyli ktoś pchał albo ciągnął taki wózek.

Aż nastał rok grania na gitarze. Miałem 12 lat. Mieliśmy dwa instrumenty zwane gitarami.

Nie będę się wypowiadał na temat ich jakości i brzmienia, bo to wtedy nie było ważne. Ale każdy z nas dotykał instrumentu, ktoś zagrał jakiś akord, ktoś zagrał dwa dźwięki na jednej strunie... to był początek. Przez jakiś czas (podobnie jak wielu chłopaków) marudziłem rodzicom, żeby kupili mi porządną gitarę. W końcu ją dostałem i zapisałem się do ogniska muzycznego. Nie powiem, gdzie i kto mnie uczył, bo to przykra sprawa. Tam skutecznie zniechęcono mnie do gry. Zaczęłem chodzić na wagary. Może dlatego, że każda lekcja wyglądała tak samo: ja grałem, a pan czytał gazetę. Przerzywał lekturę tylko wtedy, kiedy przestawałem wydawać dźwięki. Mówił wtedy: „No grać, grać!”. Przez miesiąc uderzałem w jedną strunę dwoma palcami. Efekt był taki, że na wiele miesięcy odwiesiłem gitarę na ścianę. Koniec podstawówki. Większość moich kolegów i koleżanek poszła do liceum ogólnokształcącego, ja miałem chyba za mało siły przebicia, za mało wiary w siebie. Zaważyła tradycja rodzinna (tata – stoczniovec, mama – szwaczka w zakładach odzieżowych, brat – przyszły student Wyższej Szkoły Morskiej). Było więc jasne, że i ja muszę zdobyć wykształcenie techniczne. W 1972 roku zo-

stałem uczniem pięcioletniego Technikum Mechaniczno-Energetycznego w klasie o specjalności: aparatura kontrolno-pomiarowa i mechaniczna automatyka przemysłowa (pisane razem, czytane i mówione szybko, do tej pory służy mi w zajęciach z dziećmi i młodzieżą jako ćwiczenie dykcyjne). TME to była świetna szkoła! Do tej pory pamiętam podział pilników: zdzierak, stępniak i wykańczak.

Ale, na szczęście, oprócz przedmiotów obowiązkowych był mój ratunek: zajęcia pozalekcyjne! Zaczęłem śpiewać, malować, rzeźbić i bawić się w teatr. Poznałem kolegów, którzy później zostali znakomitymi aktorami, reżyserami i dziennikarzami. Również gitara, która przez lata wisiała na ścianie, znów zaczęła się przydawać. A co ważniejsze, uświadomiłem sobie, że umiem i lubię wymyślać melodie. Byłem przekonany, że coś takiego potrafi każdy, podobnie jak pisać wiersze. Szybko okazało się, że to wcale nie jest łatwe – nie każdy może napisać poemat czy skomponować muzykę, wymyślić linię melodyczną. Powiedzmy, że trzeba mieć do tego dar. Coś pięknego otworzyło się we mnie, kiedy uświadomiłem sobie, że mam – powiedzmy – dar komponowania, układania melodii.

Ułożyłem pierwszą prawdziwą piosenkę! Pierwsze kompozycje powstały w 1974 roku na potrzeby przedstawień szkolnych do wierszy moich kolegów z klasy – Piotrka Kostenckiego i Mirka Pawelca. W następnym roku piosenek było już dużo więcej. A teksty? Gałczyński, Broniewski, Słonimski, Herbert, a także... Władysław Łazuka:

Niosę ci światło

*Na polnych drogach umieranie
Chóry zbóż śpiewają
W kałużach gasną drzewa
Koleinami płynie czerń
Na stole wazon kwiatów stoi*

*Wzbiera za oknem ogród wspomnień
Wychodzę z izby w mroczną sień
Przy studni konie piją wodę
Wypily dzień
Niosę ci światło jak nieś może człowiek
Wiarę w swą jabłoń i w chleb swój powszedni
Wierzyć kazano od chwili narodzin
Aby mieć później żywicę i paproć
Niosę ci światło abys mogła nazwać
Miejsce na ziemi drogę własnych kroków
Deszcz obłąkanie przez które szalenieć
Idzie wciąż z głową podniesioną hardo*

Prócz pasji muzycznej zawsze tkwiło we mnie zacięcie pedagogiczne. Mimo sprzeciwu wielu dorosłych, a przede wszystkim nauczycieli, tym razem ja sam podjąłem decyzję – zdałem egzaminy i dostałem się do Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Szczecinie na kierunek nauczanie początkowe. Umiejętność grania na gitarze, śpiewania i komponowania miały się bardzo przydać. Zostałem studentem! A to był już rok 1977. Dojrzeła epoka Gierka. Z życia akademickiego kilka lat wcześniej znikła Zrzeszenie Studentów Polskich, zastąpione socjalistycznym związkiem. Niezależna kultura studencka jest poddawana coraz większej presji politycznej. Młodzież zafascynowana muzyką Deep Purple, Led Zeppelin, Uriah Heep. Kończąca się epoka hippisów pozostawia w spadku młodej generacji niezachwiane poczucie indywidualizmu i wolności. Ja konsekwentnie słucham Ewy Demarczyk, Marka Grechuty, Bułata Okudźawy (bliscy mojej duszy są też Cat Stevens, Bob Marley i Jethro Tull), ale też pilnie i chętnie zdobywam wiedzę z zakresu psychologii, historii i teorii wychowania, dydaktyki. W przerwie wspólnej nauki do egzaminu z ekonomii politycznej socjalizmu razem z moją koleżanką z roku Kornelią (przyszłą żoną) piszemy piosenkę dla jej czteroletniej siostrzenicy. *Zwyczajna kołysanka* zagości później zarówno w repertuarze Sklepu, jak i mojego dziecięcego zespołu Arfik, a w 2006 roku zostanie umieszczona na płycie *Gitarą i piórem 3*.

Jednocześnie nadal, wspólnie z przyjaciółmi znanymi od kilku lat, biorę udział – jako aktor i jako muzyk – w przygotowaniach spektakli. Śpiewamy piosenki z tekstami Barańczaka, Zagajewskiego, Wojaczka, Krynickiego, muzykujemy, uczymy się ról, bawimy się w teatr (późniejszy Teatr KANA). W naszej grupie był Szymon Kaczmarek – mój rówieśnik, też Koziorożec, pisał wiersze, grał na bongosach i fletach prostych. To właśnie kilkudniowy z nim wypad pod namiot do Międzywodzia okazał się początkiem czegoś, co trwa do dziś. Zwieńczeniem wielogodzinnych, nieznających pory dnia ni nocy, muzycznych sesji (czasem dla kilku osób przy ognisku) z użyciem gardeł, gitary akustycznej, gitary przerobionej na sitar, fletów: sopranowego, tenorowego, altowego, małych bongosów i wypełnionej ryżem puszki po kawie Marago, był zapisany odręcznie plan-marzenie wydania płyty o numerze XLK-OK 00001 HI-FI. Płyta, rzecz jasna, miała by dwie strony (innych niż winylowe wtedy nie znaliśmy). Na pierwszej stronie znalazłoby się kilka utworów instrumentalnych i piosenek do wierszy Szymona (*Konstanty, Wołanie, Planetka*) i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (*Promienie, Piosenka*), na drugiej – szesnastominutowa suita muzyczna oparta na wierszu Józefa Ozgi-Michalskiego *Odnalazłbym cię*. Na potrzeby wymyślonego wydawnictwa nazwaliśmy się Duo Janek King.

Pełni marzeń, planów i zapału twórczego wróciliśmy się do Szczecina i odwiedziliśmy naszego teatralnego kolegę Wojtka Bartza. Pomyślałem, że przydałby się jego piękny baryton i jakieś dodatkowe przeszkadzajki. Zgodził się – i oto jest TRIO. Już następnego dnia nagraliśmy nasze utwory na magnetofonie szpulowym ZK-240. Spontanicznie zrodził się też pomysł pierwszego koncertu. Zbliżał się bowiem Dzień Kobiet, a ja byłem jedynym facetem wśród 59 dziewczyn na roku! Prezent? Koncert dedykowany koleżankom z nauczania początkowego!

Tylko trzeba się nazwać na nowo. Jak? Raczej już nie Janek King. Nazwa była ukryta w wierszu. Szymon napisał go rok wcześniej. Oto on z oryginalną pisownią:

*kiedy wszedłem do Sklepu z Ptasimi Piórami
sprzedawca rozłożył zachęcająco
towar na ladzie, przykrytej
czystym pachnącym całunem.
proszę uprzejmie, może te pawie?
zapytał z czułym uśmiechem.
a może orle skrzydła?
mam jeszcze papuzie pióra, gołębie
a nawet strusie.
ostatecznie wybrałem stare
używane już i wytarte cudze piórka
i teraz ubrany w swój nowy strój
zapalam pierwszego papierosa
czekając na muzykę...
po chwili piszę wiersz.*

Odręcznie wymalowany plakat w nakładzie jednego egzemplarza zapowiadał PIERWSZY KONCERT STUDENCKIEJ GRUPY SKLEP Z PTASIMI PIÓRAMI. Data: 8 marca 1978 roku, miejsce: Szczecin, klub uczelniany WSP „Atut”. Powiedzieć, że odnieśliśmy sukces, to mało. Zainteresowanie zespołem było tak duże, że miesiąc później zorganizowaliśmy kolejny koncert. Potem następne. Nagle Sklep zrobił się w środowisku akademickim Szczecina niezwykle znany i popularny. Nasze utwory zagościły na antenie Akademickiego Radia Pomorze.

Do naszej trójki zapraszamy studenta Politechniki Szczecińskiej – Jacka Żurawskiego (gitara, śpiew). Nagrywamy w czwórce na tzw. setkę w prawdziwym radiowym studiu kilka naszych piosenek. Słyszymy je później w audycjach lokalnej rozgłośni i w ogólnopolskiej Trójce. Zaczęły się wyjazdy na festiwale: do Świnoujścia na Famę, do Szklarskiej Poręby na Giełdę i oczywiście do Krakowa na kulto-

wy Festiwal Piosenki Studenckiej, gdzie byliśmy wielokrotnie wyróżniani. W 1981 roku wyjechaliśmy do Krakowa w poszerzonym składzie – z Jackiem Rudnickim (śpiew, gitara) i Maurycym Przybyłowiczem (kontrabas), którzy wcześniej dołączyli do zespołu. Choć nie znaleźliśmy się wśród laureatów, zostaliśmy uznani przez przewodniczącego jury, Wojciecha Młynarskiego, za najlepszy zespół festiwalu. Szczególnie wysoko ocenione były wtedy autorska piosenka Jacka Rudnickiego *Fascynacja w kinie MDK* i skomponowany przeze mnie utwór *Ochroń nas Boże przed burzą* (śł. L.A. Moczulski), który zresztą po dwudziestu latach ponownie doczekał się uznania. Znalazł się bowiem na płycie CD *Gitarą i piórem*, wydanej w 2001 roku przez Program III Polskiego Radia.

Chociaż Sklep nabierał rozpędu, w tych czasach prowadził raczej nieśmiało sprzedaż swoich „produktów”. Wspierany przez Akademickie Radio Pomorze Sklep z Ptasimi Piórami pomału stawał się „instytucją”. Zdobywał coraz większą popularność. Atmosfera polityczna w kraju gęstniała jednak z dnia na dzień. Ołowiane chmury wisiały tuż nad głowami. Przy współudziale Zygmunta Duczynskiego, twórcy Teatru Kana, zaczęliśmy pracować nad widowiskiem *Nikt nie jest pewien*. Jego premiera odbyła się we wrześniu 1981 roku na scenie Studenckiego Centrum Kultury „Kontrasty”. Program nagrała również TV Szczecin. Miał być pokazany w Wigilię Bożego Narodzenia. Niestety, wyemitowano tylko pilotującą go zapowiedź – sztandarową piosenkę *Ochroń nas Boże przed burzą*. Tytuł okazał się proroczy. 13 grudnia ogłoszono stan wojenny, a program zdjęto z ramówki. Telewizowie mogli go obejrzeć dopiero kilka lat później i już bez tego utworu. Poeta Moczulski za bardzo kojarzył się z politykiem Moczulskim.

Stan wojenny wygasił naszą działalność. Ja, w owym czasie asystent w Wyższej Szkole Pedagogicznej, dorabiając jako stolarz, kompo-

nowałem muzykę do spektaklu *Księga o życiu, śmierci i twórczości Osipa Mandelsztama* – poety wyklętego w ZSRR i zakazanego w Polsce. Choć spektakli z uwagi na cenzurę nie zapowiadały żadne afisze, widownia za każdym razem pękała w szwach. Pod koniec grudnia wyjechał, może bardziej – wyemigrował do Niemiec, a później do USA nasz „sklepowicz” Jacek Żurawski, z którym ponownie zobaczyłem się dopiero po 10 latach. To właśnie myśląc o nim napisałem w 1982 roku jeden z nielicznych autorskich tekstów do swoich piosenek:

*Pytasz, jak żyję...
czyli rozmowa w jakimś czasie później...*

*Pytasz, jak żyję...?
Jak drzewo, które trzyma mocna ziemia.
Ale zerwij ze mnie liść, a nie będę drzewem.
Może wtedy sięgnę chmur,
Zerwij choćby jeden liść.
Proszę, zerwij ze mnie liść, a nie będę drzewem.
Może wtedy sięgnę chmur,
Zerwij choćby jeden liść.*

*Pytasz, jak żyję...?
Jak gołąb szary, ciągle szukam drogi.
Ale daj mi jakiś znak, a nie będę ptakiem.
I nie będę gadał z wiatrem,
Tylko daj mi jakiś znak.
Proszę, daj mi jakiś znak, a nie będę ptakiem.
I nie będę gadał z wiatrem,
Tylko daj mi jakiś znak*

*Pytasz, jak żyję...?
Jak kamień polny, jak kamień przydrożny,
Ale spróbuj podnieść mnie ponad pola, ponad drogi.
Może wreszcie zbudzę się,
Będę żyć jak człowiek.
Proszę, spróbuj podnieść mnie ponad pola, ponad drogi.
Może wreszcie zbudzę się,
Będę żyć jak człowiek.*

W roku 1983, wraz z wygasaniem bojkotu radia i telewizji przez artystów, postanawiamy

wznówić działalność. Początki były obiecujące. W składzie z Jackiem Rudnickim, Markiem Macem (gitara basowa), Markiem Kazaną (saksofony), Piotrem Putem (skrzypce) nagrywamy studyjnie kilka piosenek, a później realizujemy plenerowy telewizyjny program muzyczny pt. *Słońce zmęczone...*, emitowany kilkakrotnie w ogólnopolskiej telewizji. Duża rola w tej całej akcji Ludwika Kurka, szefa klubu „Kontrasty”, a naszego pierwszego – dziś się powiedziało – managera.

Niebawem jednak znów zapadło milczenie. Dawna formuła zespołu wypalała się. Przygasł młodzieńczy entuzjazm. *Niedawni studenci pozakładali rodziny i ruszyli swoimi drogami. Wkroczyli w wiek męskiej dojrzałości...* – pisze jedna z gazet. Wielu zaprzyjaźnionych z nami muzyków wyjeżdża na stałe z kraju. Oprócz wspomnianego Jacka Żurawskiego – świetny pianista Andrzej Winnicki, basista i gitarzysta Boguś „Fuciek” Fortunka czy saksofonista Krzysztof Medyna. Ja nadal realizuję swoje pasje zawodowe, w 1987 roku tworzę, działającą do dziś, dziecięcą Grupę Artystyczną Arfik.

Lata 90. otwierają przed nami nowe perspektywy. W Klubie XIII Muz rodzi się pomysł na cykl koncertów *Sklep z Ptasimi Piórami i goście*. Pojawiają się na nich nasi znakomici znajomi: Zbigniew Książek, Krzesimir Dębski, Anna Jurkiewicz, Henryk Miśkiewicz, Krzysztof Przybyłowicz, Janusz Skowron i wielu innych. Zespół krzepnie. Dużo koncertujemy. Kształtuje się nowe oblicze artystyczne i stylistyczne. Wreszcie, w 1996 roku, wydajemy pierwszą płytę CD. Pisało się zwykle, że to swoista kronika twórczych dokonań zespołu. I tak było w istocie. Na płycie znalazły się najciekawsze piosenki pogrupowane chronologicznie. Dziś, z uwagi na niewielki nakład, to prawdziwy rarytas wydawniczy.

Nadal poszukujemy swojego stylu, unowocześniamy brzmienie, dużo i systematycznie pracujemy. Plonem tych poszukiwań staje się

kolejna autorska płyta *Płynie czas*. Materiał muzyczny na nią nagraliśmy w marcu 2002 roku podczas realizacji koncertu w studiu TVP Szczecin z piękną scenografią Danuty Dąbrowskiej-Wojciechowskiej. Program był wielokrotnie powtarzany w lokalnej i ogólnopolskiej telewizji.

W roku 2004 odchodzi z grupy basista – Maurycy Przybyłowicz, którego zastępuje Szymon Orłowski (rocznik 1978!). Rok 2005 przynosi jedno z ciekawszych wydarzeń artystycznych w historii zespołu – wspólny koncert z fenomenalnym wokalistą jazzowym Bobbym McFerrinem. Spotkanie to wniosło wiele artystycznego ożywienia do zespołu i nie było bez znaczenia dla jego dalszych poszukiwań.

Rok później z zespołem żegna się perkusista Ryszard Dziubak (w Sklepie od 1992 roku), a wszystkie jego obowiązki przejmuje Lech Grochala, grający od 1986 roku (podobnie jak gitarzysta – Robert Jarzębski) na kongach i instrumentach perkusyjnych. Utwory „sklepowe” zaczyna charakteryzować wigor i południowy feeling. Stają się bardziej energetyczne, nie tracąc jednak nic z dotychczasowej aury poetyckości.

Niejako poza „oficjalnym” nurtem „sklepowym” zaczynam komponować muzykę do kolejnych wierszy Osipa Mandelsztama. Dojrzewa pomysł koncertu *Ulica Mandelsztama* na głos i orkiestrę. Dzięki moim kolegom z młodości, Markowi Sztarkowi, dyrektorowi (2005) Opery na Zamku w Szczecinie, i dyrygentowi Jackowi Kraszewskiemu, spełnia się moje marzenie. We wrześniu 2006 roku odbywa się premiera. Śpiewam na scenie opery 16 utworów z orkiestrą symfoniczną w aranżacjach znakomitego dyrygenta Bohdana Jarmołowicza, przy wypełnionej po brzegi widowni.

W 2007 roku opuszcza zespół Jacek Rudnicki, związany ze Sklepem od 1981 roku. Oblicze stylistyczne w naturalny sposób ulega kolejnym zmianom. Zwłaszcza że krótko później do

zespołu dołącza Krzysztof Baranowski (piano, akordeon), współpracujący już wcześniej przy różnych okazjach. Brzmienie zespołu jest teraz bardziej spójne, a faktura dźwiękowa staje się bogatsza i bardziej ekspresyjna. Znów dużo koncertujemy w kraju i za granicą. Jubileuszowy marzec 2008 roku wypełniliśmy wieloma imprezami podsumowującymi trzydziestoletni dorobek, w tym prestiżowym koncertem w Studiu im. Agnieszki Osieckiej III Programu Polskiego Radia. Zwieńczenie trzydziestoletniej historii zdaje się stanowić wydana pod koniec roku kolejna, studyjna płyta pt. *Stempelek*. Tytułowa piosenka do wiersza szczecińskiej poetki i pisarki Barbary Stenki otrzymała nominację do Premier Opole 2008.

Potokiem wspomnień cicho tętnisz.

Czy mnie też jakoś upamiętnisz?

Czy ci przemienię przezroczyście,

jak liście...

...jak liście, których nowa burza

co roku topi się w kałużach,

bez wszelkich danych osobowych

...i... z głowy...

A może jednak mnie trochę zostanie?

Może na tobie zielony stempelek,

który – gdy zechcesz – zaslonisz ubraniem,

a nocą luźno zawiniesz w pościele?

Przelotnie jednym palcem pogłaszczesz

stempelek w kształcie w miarę szlachetnym.

Gdy na to będę liczyć mógł zawsze,

to mam do życia powód konkretny.

Nie chcę, by ze mnie był przez lata

tatuaż na policzku świata,

jaskrawą farbą utrwalony,

w neony...

...w neony oprawiony tanie –

nie o to chodzi mi, kochanie.

Rzuć mi, nim nagły wiatr mnie zwieje

nadzieję...

Że może jeszcze mnie trochę zostanie?

Może na tobie zielony stempelek...

W 2010 roku wydajemy kolejny krążek CD. Sklepową wersję *Ulicy Mandelsztama*, której materiał dźwiękowy nagrany został na żywo w RG Studiu Radia Gdańsk. Płyta dla nas, ale też dla kultury Szczecina niezwykle ważna. Muzyka składająca się na ten album ma bowiem długą i bogatą historię. Pierwsze piosenki powstały przecież w stanie wojennym, w roku 1982. Wyjątkowości warstwie dźwiękowej dodaje piękne brzmienie wiolonczeli w wykonaniu zaproszonej do nagrań Joanny Kraszewskiej.

Po kilkunastu miesiącach przyjechałem do tego samego studia z akustycznym koncertem pt. *Wiem, jak nie jest*. Jak zwykle spotkałem się z przyjazną atmosferą, wspomniała publicznością, a na dodatek doczekałem się najładniejszej chyba recenzji mojej twórczości. (...patrz – *Napisali o nas, choć nie musieli* – Beata Bonik).

W niedzielny styczniowy wieczór 2012 roku odbył się kolejny wyjątkowy koncert. Tym razem w studiu muzycznym Radia Szczecin. Zagraliśmy i zaśpiewaliśmy nasze najbardziej znane utwory. Zaskoczyliśmy też publiczność zupełnie nowymi kompozycjami, a także współczesnymi interpretacjami piosenek, które powstały prawie 40 lat temu. Publiczność również nas zaskoczyła – 200 osób przepięknie zaśpiewało finałowy refren piosenki *Podróż dookoła siebie*. Utwór trwał prawie 15 minut i chociażby dla tego kwadransa warto było zagrać, nagrać i wydać płytę. Okazja była jeszcze jedna – zbliżający się jubileusz trzydziestopięciolecia. Płytę, od tytułu piosenki, nazwaliśmy *O czym pani marzy?*. Ma białą okładkę z delikatnym błękitnym piórkiem pośrodku.

Okazją do zaprezentowania najnowszego wydawnictwa był wspomniany jubileusz. 8 marca 2013 roku przy przepelnionej widowni Teatru Polskiego w Szczecinie zagraliśmy koncert. Były gratulacje od Prezydenta Miasta, kwiaty w piórach i pióra w kwiatkach. Ze wzru-

szeniem i radosnym uśmiechem odebraliśmy od firmy „Green & May Records” (Irek Grynfelder – grafik, Marek Maj – poeta) Patynową Płyte. W metryczce napis: *Patyna pokrywająca płytę nakładała się z należytą starannością, w długotrwałym, samoistnym procesie, zachowując właściwe dla płyty i jej wieloletniej zawartości szacunek i uznanie. Uszlachetniająca tę – jedyną w całej przestrzeni Wszechświata – płytę patyna niech będzie wyrazem podziwu i bezwarunkowego zachwytu dla wytrwałości, konsekwencji, nonkonformizmu, a także innych nie wymienionych tu -izmów, -encji i -ości...*

Lata 2012–2014 obfitują w koncerty i festiwale. Wracamy po wielu, wielu latach na Giełdę w Szklarskiej Porębie, jedziemy na Danielkę w Ujsołach, gramy we Wrocławiu, Łodzi, Katowicach, Słupsku, Chorzowie, Poznaniu, Gdańsku i... Wiedniu. Ale... w roku 2015 zmienia się „załoga” Sklepu. Odchodzą Krzysiu Baranowski i Robert Jarzębski, a nieco później (ze względu na wyjazd na stałe do Warszawy) – Szymon Orłowski. Krystalizuje się obecny skład. Oprócz mnie są: kontrabasista Krzysztof Ciesielski, perkusista Lech Grochala i pianista Mariusz Smoliński. W takim czteroosobowym zestawie jedziemy na Festiwal Trzech Kultur we Włodawie, gramy na Grechuta Festiwal w Świnoujściu i festiwalu Warszawa Singera, jesteśmy na dużych imprezach poetyckich: Zamczysko w Dąbrowie, Kropka w Głucholazach, Rozsypaniec w Cisnej-Dolżycy i podczas Święta Muzyki Fête de la Musique w Berlinie.

Aż wreszcie nagrywamy (2017) i wydajemy (2018) płytę CD *Taką cię widzę*. Album zawiera 14 piosenek, z moją muzyką do wierszy wybitnego polskiego poety Leszka Aleksandra Moczulskiego. Wśród nich: *Miasteczko zapomniane, W oczekiwaniu na twoje przebudzenie, Bieg dróg*. Wiersze Leszka towarzyszyły mi od wczesnych lat 70. Pamiętam, jak chłonałem dźwięki i obrazy w spektaklu *Exodus*. Choć pierwszą piosenkę do jego wiersza napisałem

w 1980 roku, to okazja do naszego pierwszego spotkania nadarzyła się dopiero 21 lat później. Do nagrań zapraszamy Patrycjusza Gruszczyńskiego (trąbka, flugelhorn), a utwór *W otchłani być bez pani* śpiewam razem z królową kabaretu – Joanną Kołaczkową. Ku naszemu zaskoczeniu piosenka ta dostaje się na kultową Listę Przebojów Trójki. Z płytą zdążyliśmy przed najważniejszym koncertem 2018 roku. Oto 11 marca w Złotej Sali Filharmonii w Szczecinie, w nowym, pięknym gmachu z widownią na 1000 osób, obchodzimy *Jubileusz 40-lecia. Sklep z Ptasimi Piórami – symfonicznie!*

Poprzedzony napisaniem partytur i scenariusza, trudnym wyborem repertuaru, wieloma próbami, zagraliśmy koncert z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii w Szczecinie pod batutą Bohdana Jarmołowicza. Zabrzmiały piosenki zarówno dobrze znane, jak i utwory z najnowszej płyty *Taką cię widzę*. Gościnnie wystąpiła Magda Umer. Ja i Magda na jednej scenie...! To było cudowne przeżycie. Jej szepcany śpiew, bliskość i ciepło... Zaśpiewaliśmy wspólnie: *Stempelek, Tylko jedno pragnienie i Już szumią kasztany*. Chciałbym jeszcze i jeszcze...

Ładnych parę lat temu byłem z dorosłym już synem na koncercie Starego Dobrego Małżeństwa. Poza wszystkim zachwyliła mnie reakcja publiczności, która większość piosenek śpiewała razem z wykonawcami. Trochę im tego zazdrościłem. Mój syn pocieszył mnie słowami, które przyjąłem jako najważniejszą zasadę życiową: „Nie martw się, jeszcze wszystko przed tobą”.

Wtedy przypomniało się wyznanie sprzed lat:

Wyznanie wiary nieśmiałej

(sł. Marek Żymła)

Przecież nie chcę nikogo oszukać

Ani króla, ani papieża

Przecież chcę po prostu żyć

Starego burzyć świata wcale nie zamierzam

*Chcę wśród ludzi i z ludźmi być
Przecież chcę po prostu żyć
Byli kiedyś szczęśliwi szewcy
Kominiarze i pensjonarki
Byli kiedyś, mówię szczerze
Bo ja... w to wierzę, bo wierzę
Pracowali sześć dni wytrwale
A w niedzielę zbierali się na rynku
Urządzali wtedy wielkie bale
No bo przyszedł dzień wypoczynku
I nie było w tym mieście swarów
Ni defilad, ni publicznych robót
Hucznych zjazdów i festiwali
Policjantów i wolnych sobót*

*Przecież nie chcę nikogo oszukać
Co innego, gdybym potrafił
W końcu nie jest mi tak źle
I tylko czasem, grzebiąc wśród starych fotografii
Nostalgicznie myślę, że...*

Byli kiedyś szczęśliwi szewcy...

Ryszard Leoszewski

Wieleń Pomorski, lipiec 2018

NAPISALI O NAS, CHOĆ NIE MUSIELI:
Więź sentymentalna ze Sklepem łączy mnie od krakowskiego Studenckiego Festiwalu Piosenki w 1981 roku. Cieszę się, że przez te lata przetrwały nie tylko wspomnienia, ale również witalność i radość zespołu w spotkaniach z publicznością. SKLEP Z PTASIMI PIÓRAMI JEST ZESPOŁEM UŚMIECHNIĘTYM, nawet gdy jest głęboko refleksyjny. (Janusz Deblessem – redaktor radiowej Trójki)

To najprzyjemniejsze brzmienia moich studenckich lat. To sklep, do którego dziś JESTEM GOTÓW STAC W KOLEJCE. „...Jeśli istnieje ktoś, kto zysła sny...”, niech mnie przeniesie w tamten czas. (Henryk Sawka – satyryk)

[...] zespół z korzeni i klimatów kultury studenckiej wyrosły, a mimo upływu lat wierny wciąż swym artystycznym wyborom. Sprzeciwem wobec świata, domeną twórczą była dla nich prywatność, szczerza, nie wstydząca się uczuć. Brzmienie gitary, wzbogacone o pulsującą obecność instrumentów perkusyjnych – od ballady po delikatną sambę – to RÓZPOŹNAWALNY KLIMAT „SKLEPU”. Jedyne takiego w Szczecinie. (Artur Daniel Liskowacki – prozaik, poeta, krytyk teatralny)

Wizytówką zespołu jest charakterystyczny głos Ryszarda Leoszewskiego. On też od wielu lat w jedyny i niepowtarzalny sposób PRZEKŁADA NIEŁATWE TREŚCI POETYCKIE NA JĘZYK PIOSENKI. Niewyraźalna przestrzeń „podróży dookoła siebie” czy też „wiedzy o tym, jak nie jest” i „niewiedzy o tym, jak jest” sprawia, że coraz to nowe pokolenia odwiedzają... sklep z ptasimi piórami. (dr Mikołaj Rykowski – muzykolog, muzyk związany z Akademią Muzyczną w Poznaniu)

Płyta, której zwiastunem był gdański koncert, oparta jest na wierszach Marka Maja. Mam nadzieję, że nie trzeba będzie na nią zbyt długo czekać, bo tkwi we mnie przeświadczenie, że będzie to rzecz do gruntownego przesłuchania i do zasłuchania. [...] Myślę, że ci, którzy znają twórczość Ryszarda Leoszewskiego, nie powinni być zaskoczeni jej brzmieniem, co traktuję jako bardzo dobrą wiadomość. Poprzednie płyty – nagrywane ze Sklepem z Ptasimi Piórami – brzmią cudnie. Poza tym muzyka Leoszewskiego jest wyjątkowo wyrazista i charakterystyczna, a jego „znak firmowy” łatwo odczytać już po pierwszych frazach. Tak jak gmerki na starych budowlach, tak i dźwięki – współbrzmienia akordów – tworzą MUZYCZNY PODPIS, który pozwala bez wątpliwości rozpoznać twórcę. Melodie wprowadzają w muzyczny świat, który zachwyca nowością, a jednocześnie daje poczucie swojskości i bliskości, i gdzie, co bardzo ważne, z żadnego kąta nie wieje nudą. Rozmaitość muzycznych nastrojów to duża zaleta. Znajdzie się tu i walczyk, i tango, i jakieś rytmy hiszpańskie czy południowoamerykańskie. Kolejnym atutem są świetne, staranne aranżacje muzyczne. Wielkie uznanie budzi we mnie ta troska o wykonanie. Artyści jak zwykle towarzyszą znakomici muzycy: Marian Mazurek – gitara klasyczna, Krzysztof Ciesielski – kontrabas oraz Krzysztof Baranowski – akordeon. [...] Wielkim zaskoczeniem był dla mnie dawno niesłyszany „Raj” Janusza Sicińskiego, zapamiętany gdzieś z wędrownych szlaków, w ascetycznej „polowej” formie. A tu nagle wykonanie koncertowe, przepiękne, i odkrycie, jak bardzo w muzyce Ryszarda Leoszewskiego pulsuje ta właśnie aura melodii turystyczno-studenckich, genialnych w swej prostocie, która sprawia, że w równym stopniu poruszają serce i wtedy, gdy niesie je dźwięk pełnej orkiestry, i kilka zaledwie uderzeń gitary... (Beata Bonik dla „Strefy Piosenki”)

Płyty mają tę przewagę nad książkami, że można ich słuchać wielokrotnie. Nawet najlepszą przeczytaną książkę trzeba odłożyć na półkę na co najmniej rok. Płytom to raczej nie grozi, a już płytce Leoszewskiego z pewnością. [...] Słuchając jej nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że słyszę moją ukochaną Ostatnią Wieczność z gościnnym wokalistą. Może sprawił to akordeon, może tembr głosu Ryszarda Leoszewskiego, a może coś innego. Już samo to nastroiło mnie do niej bardzo przychylnie. A co do muzyki? No lubię, po prostu KOCHAM TAKIE ARANŻACJE – akordeon, kontrabas, gitara klasyczna, czy oszczędna, „jazzowa” perkusja, a do tego cudowny głos wokalisty. Mieszanka ta robi więcej niż pozytywne wrażenie – jest niesamowita. (Stefan Bolcman)

Eugeniusz J. Lisowiec



Dwadzieścia pięć lat letnich warsztatów musicalowych Teatru Studia Buffo! XV Wakacyjne Warsztaty Musicalowe Miętne 2018 pod opieką artystyczną Janusza Józefowicza i Janusza Stokłosa odbyły się w dniach 24 czerwca – 7 lipca (pierwszy turnus) i 7–20 lipca 2018 roku (drugi turnus) w Zespole Szkół im. Stanisława Staszica i Powiatowym Ośrodku Sportu i Zarządzania Lokalami w Miętnej koło Garwolina. Wzięło w nich udział ponad dwustu uczestników, głównie dzieci i młodzieży z kraju i zagranicy. W sumie to są już dwudzieste piąte warsztaty. Pierwsze odbyły się w 1994 roku w Ojcówku. Następne to: Popowo 1995, Ojcówek 1996, Popowo/Ojcówek 1997, Rawa Mazowiecka 1998, Ciechanów 1999–2000, Rawa Mazowiecka 2001–2003 i Miętne 2004–2018.

Janusz Józefowicz (twórca Studia Artystycznego Metro i Letnich Warsztatów Artystycznych) tak wspomina początki:

[...] zdobyliśmy doświadczenie przy pracy z młodymi uzdolnionymi ludźmi, przy realizacji musicalu „Metro”. Wykształciliśmy ich. Ukształtowała się przy tym kadra wspaniałych artystów pedagogów. Trzeba było to wykorzystać. I tak powstał pomysł utworzenia Studia Artystycznego Metro. Program kształcenia nie zmienia się od lat. Są to zajęcia z tańca, aktorskie, wokalne i akrobatyki. Mają one dać uczestnikom tych zajęć ogólne pojęcie i umiejętności, które przydają się w teatrze muzycznym. Szkoła działała

w systemie roku szkolnego. W czasie wakacji trzeba było coś zrobić z tą młodzieżą. Wymyśliłem z Januszem Stokłosą letnie warsztaty artystyczne i tak to trwa do dzisiaj. Mają one charakter otwarty na każdego młodego człowieka z kraju i zagranicy. Często wpadamy do naszej szkoły i na warsztaty razem z Januszem Stokłosą i obserwujemy dzieciaki i młodzież, czy w przyszłości te najbardziej utalentowane mają szansę znaleźć się w zespole naszego teatru. Staramy się im stworzyć możliwość występów w projektach artystycznych Teatru Buffo. Tak na przykład było i jest w przypadku musicali „Metro”, „Romeo i Julia” czy „Piotruś Pan”. Ważne też jest dla nich, że mają bezpośredni kontakt z naszym teatrem, a my mamy bezpośredni kontakt z nimi. Myślę, że to jest proces wciąż trwający. Mając taką młodą grupę, myślimy o repertuarze dla nich. Młody człowieku, jeżeli czujesz, że drzemią w tobie jakieś artystyczne talenty, to przyjdź do nas [...]. Nawet, żeby sprawdzić, czy warto iść za swymi marzeniami, czy zmienić kierunek swoich zainteresowań. Ale na pewno poprzez uczestnictwo w zajęciach i na warsztatach Studia Artystycznego będziesz miał pogląd, co to znaczy artysta sceny muzycznej.

Janusz Stokłosa:

[...] co roku przyjeżdżam, żeby zobaczyć, co się dzieje na warsztatach. Podobnie jak obecny od lat Janusz Józefowicz. Każdego roku pojawia się gdzieś na horyzoncie jakaś iskiereczka, jakaś indywidualność w wieku lat ośmiu, dziesięciu czy dwunastu i dlatego warto tu zaglądać. Skądś te

talenty trzeba wydłubywać. Każda taka wizyta, zarówno moja, jak i Janusza Józefowicza, ma taką cichą intencję. A nuż w tym gronie znajdziemy Kasię Groniec, Edytę Górniak, Roberta Janowskiego czy kogokolwiek z tego powszechnie znanego towarzystwa. Warsztaty są firmowane przez Studio Buffo, a ja mam przyjemność przez dwadzieścia kilka lat mu przesyłować. W związku z tym interesuje mnie praca naszych wybitnych fachowców pod kierownictwem Danusi Fidusiewicz, którzy naszym zdaniem są czołówką artystów-pedagogów w kraju, którzy tym się zajmują. Odkrywanie nowych ludzi, powracanie do przesłuchań, poszukiwania talentów jest w naturze naszego zawodu.

Logo Studia Artystycznego Metro jest dziełem wybitnego artysty grafika Andrzeja Pągowskiego. Był to jego prezent dla tej inicjatywy artystycznej. Szefową warsztatów po raz dwudziesty piąty i piętnasty w Miętnej jest Danusia Fidusiewicz. Kadre stanowią doświadczeni artyści pedagogicy od lat związani z warszawskimi teatrami, głównie ze sceną Teatru Studio Buffo w Warszawie. To absolwenci akademii teatralnych, szkół baletowych, studiów piosenki i jazzu oraz akademii wychowania fizycznego. W tym roku zajęcia wokalne poprowadzili: Maria Seibert, Mariola Napieralska i Janusz Stokłosa. Taniec i hip-hop: Janusz Józefowicz, Beata Urbańska, Iwona Runowska, Dorota Dmochowska, Daria Jakubik i Piotr Tolak. Podstawy aktorstwa przekazywali: Janusz Józefowicz, Adam Fidusiewicz i Marcin Chochlew. Akrobatykę poprowadziły wielokrotnie mistrzyni i reprezentantki Polski w gimnastyce sportowej i akrobatycznej Barbara Grzęda

i Beata „Wisienka” Gonciarz oraz Danusia Fidusiewicz. Zajęcia z dykcji i praca nad słowem to Katarzyna Nowatkiewicz. Oprócz asystowaniu w zajęciach wokalnych Aleksandra Granecka sprawowała opiekę nad najmłodszymi uczestnikami warsztatów. Prowadziła też zajęcia rekreacyjno-zabawowe, z podstaw języka francuskiego i uczyła piosenek w tym języku.

Opiekę medyczną warsztatów sprawowały dr med. Bożena Majewska oraz dyplomowane pielęgniarki Bożena Zborowska i Jarosława Nowakowska. Dokumentację filmową wykonał Jakub Józefowicz, zaś przygotowaniem, organizacją i realizacją warsztatów zajęli się Sabina Tyburek i Wojciech Andrasz.

Podsumowaniem warsztatów były otwarte dla publiczności jubileuszowe pokazy artystyczne w wykonaniu wszystkich uczestników. Pierwszy pokaz odbył się w piątek 6 lipca 2018 roku (pierwszy turnus), drugi w czwartek 19 lipca 2018 roku (drugi turnus) o godzinie 19.30 w Sali Widowiskowo-Koncertowej Centrum Sportu i Rekreacji w Garwolinie, ul. Nadwodna 1.

Patronat medialny nad tegorocznymi, jubileuszowymi warsztatami objęli: Telewizja Polska Program 3 Warszawa, „Życie Siedleckie”, „Echo Katolickie”, „Twój Głos”, „Nowy Dzwon”, „Kurier Garwoliński” i Wirtualny Garwolin.

Eugeniusz J. Lisowiec

Warszawa, lipiec 2018

Krystyna Maciejewska



Wielki Gniady, czyli dziewięćdziesięciolecie Janusza Gniatkowskiego! Obchody tego imponującego „lecia” trwają od początku roku. Rozpoczęły się niewielkim koncertem w Katowicach, mieście, w którym Gniatkowski debiutował i wyrósł na Gwiazdę. W maju 2018 roku Sejmik Województwa Śląskiego uhonorował artystę Złotą Odznaką „Za zasługi dla województwa śląskiego”. Odbył się też niewielki koncert jego piosenek w Częstochowie, przy pomocy finansowej Urzędu Miasta. Jak za świetnych lat Mistrza – ludzi było więcej niż miejsc. Koncert – dobrze przygotowany przez Stowarzyszenie Aktywny Senior – złożony był z jego piosenek śpiewanych przez laureatów Festiwalu Gniatkowskiego. Nie było, tak jak dawniej, entuzjazmu i szalonych braw, ale były wspomnienia, wspólne śpiewanie i łzy wzruszenia.

Odbył się też kolejny, IX już Festiwal Janusza Gniatkowskiego, który trwał jak zwykle trzy dni. Zorganizowała go Gmina Poraj przy pomocy Stowarzyszenia Apasjonata. Miałam też wiele wywiadów radiowych: w Radiu Katowice, w Jedyńce (w niedzielnej audycji pana Kowalskiego oraz wywiad u Marii Szablowskiej), również dwa w Radiu Fiat, oraz w TV Orion. Wiemy także o pięćdziesięciminutowej audycji w Radiu Poznań i w kilku mniejszych rozgłośniach: Radiu Nakło, Bogoria czy Silesia. Za nami dwugodzinny (jak co roku) wywiad w Polskim Radiu Chicago 10/30, w którym wraz z prowadzącym Krzysztofem Arsenowiczem i słuchaczami wspominamy Gniatkow-

skiego, zachwycamy się jego głosem o wspaniałej barwie i fascynującą osobowością radiową czy estradową, no i słuchamy jego piosenek...

Janusz Gniatkowski był największym idolem swoich czasów. *Był naszą pierwszą wielką gwiazdą muzyki pop* – jak powiedziała w jednym z filmów o Januszu Maria Szablowska. Dziennikarze muzyczni są dla Gniatkowskiego teraz bardzo łaskawi i określają go w superlatywach. W związku z dziewięćdziesięcioleciem wypada nam kilka takich zdań przytoczyć: *najwspanialszy liryczny głos w Polsce, polski Frank Sinatra, fenomen polskiej piosenki* itp. ... Ale już ponad 50 lat temu prasa pisała o nim *bożyszczce kobiet*. Zapowiadający nas w Opolu w 1989 roku Lucjan Kydryński przypomniał, że w tamtych czasach mówiono o nim „Wielki Gniady”, a jego popularność porównywał do popularności Beatlesów. Po okropnym wypadku Janusza, który wyłączył nas na 10 lat z życia – informacje o stanie zdrowia artysty przekazywali czasem radiowcy Jedyńki Danuta Żelichowska i Jan Zagozda. Pani Danuta nazwała go najpiękniej: *Valentinem polskiej piosenki*...

Bo Gniatkowski był chyba ostatnim piosenkarzem, którego wielbiły wszystkie pokolenia, od 6 do 80 lat. W szarą rzeczywistość socjalizmu wniósł nadzieję na lepsze czasy, był światłem w czarnym tunelu beznadziejności. Pamiętajmy, że swą karierę rozpoczął w 1954 roku w mieście Stalinogród, w czasach gdy telewizji prawie nie było, a nawet dostęp do radioodbiorników był niewielki. Ludzie,

by go posłuchać o godzinie 17.55 w audycji Radia Katowice *Piosenki tygodnia* – zbiegali się do jedynego sąsiada we wsi, który miał radio. Nawet mecze w wojsku przerywano, gdy on śpiewał, słuchano i grano dalej. Żaden późniejszy serial nie dorównywał ówczesnej jego popularności. Skąd to wiem? Znam tę rzeczywistość z listów, które Janusz przechowywał latami, a których wernisaż odbył się na VIII Ogólnopolskim Festiwalu Piosenek Janusza Gniatkowskiego w Poraju. Tematem wcześniejszych wernisaży były już: plakaty, których zebrał ponad 70 (i wciąż dochodzą nowe), setki zdjęć oraz dziesiątki wycinków prasowych z różnych lat i krajów. Najstarszym artykułem, jaki Janusz zachował, jest dowcipne sprawozdanie konferansjera Jana Sendera z powrotu zatłoczonym pociągiem z koncertu w Opolu w 1954 roku – wielkiej gwiazdy Marii Koterbskiej i początkującego wówczas Janusza Gniatkowskiego.

Fragmenty porajskich wernisaży możemy oglądać teraz na wystawie w częstochowskim Muzeum, zorganizowanej z okazji 90. urodzin Janusza Gniatkowskiego. Wystawa przypomina jego wędrówki po świecie, bogatą przeszłość artystyczną, a także płyty, które wciąż się ukazują. W 2017 roku firma Pomaton wydała następny krążek ze wznowieniami przebojów lat 50., a w 2016 roku udostępniłam firmie Radio Hit kolejne piosenki z archiwum Janusza Gniatkowskiego, nigdy niepublikowane: *Delilah, No spróbuj i Ciszę*. Nagrał je w drugiej połowie lat 60., kiedy walczył z zapomnieniem, nagrywając prywatnie. Piosenki te współbrzmiały na płycie z piosenkami nagrałymi współcześnie dzięki Europejskiemu Funduszowi Obszarów Wiejskich. Janusz pracował nad nimi z Kapelą Jurajską z Poraja, tą samą, z którą kiedyś uczył się śpiewać, a nawet zagrał z nimi koncert pięćdziesięciolecia pracy artystycznej w Filharmonii Częstochowskiej. Piosenki miał już przygotowane. Jedna z nich, *Smuga cienia*, której tekst przywiózł mu kiedyś w prezencie Marek Gaszyński (juror Festiwa-

li Gniatkowskiego), dała tytuł całej płycie. Niestety, Janusz nie doczekał nagrania tych piosenek, skomponowanych przez Mirosława Podlejskiego z Poraja, i już ja sama je nagrałam. Piszę o tej płycie jednak, by wykazać, że Janusz Gniatkowski był wciąż czynnym piosenkarzem, a nawet... jest. Skoro wciąż jeszcze wydawane są jego „nowe” piosenki...

Po powrocie z festiwalu w Budapeszcie, gdzie odniósł kolejny wielki sukces (II nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Orkiestr), znów został w kraju niezauważony – bowiem, jak to delikatnie ujął Jerzy Janicki w swoim programie telewizyjnym *Salon Kresowy, postanowiono Gniatkowskiego wyciszyć*. Jak to „wyciszenie” wyglądało? Otóż gdy wrócił z *tournee* – zastał wszystkie drzwi zamknięte. Złożone do nagrania piosenki w radiu nagrał inny piosenkarz. Gniatkowski nie miał przez wiele kolejnych lat wstępu do państwowego radia, telewizji, nie wydawano na płytach jego nowych piosenek, które nagrywał prywatnie. Jednak pracy mu nie odebrano. Po rozpadzie popularnego zespołu Spotkamy się za Rok bez trudu zakotwiczył się w innych grupach. Niechciany w Polsce – został wielką gwiazdą za wschodnią granicą. Jego *Apasjonata* stała się wielkim hitem aż po Mongolię. W tym okresie Gniatkowski wciąż nagrywał nowe piosenki, niejako poza głównym nurtem, i w ten sposób nie dał się zepchnąć w całkowity niebyt. Ale aż do roku 2002 wydawano jedynie wznowienia jego piosenek z lat 50. Płyty na wystawie w częstochowskim Muzeum reprezentują różne czasy, ale najciekawsze są te asfaltowe, czyli tłukące. Jest też kilka płyt winylowych, są czwórki, płyty pocztówkowe, na których wyszły *Maleńka Ewa* czy *Ostatni walc*, kompaktki oraz kasety, te wydane oficjalnie i te własnej produkcji sprzedawane już „prawie legalnie” w latach 80., na koncertach w Polsce, Kopenhadze, USA czy w Wiedniu, a złożone wyłącznie z piosenek, które Janusz nagrywał w małych rozgłośniach radiowych Rzeszowa, Białegostoku, Kielc, czy Zielonej Góry. Te sta-

cje radiowe miały swoje nocne ogólnopolskie audycje raz w miesiącu i wtedy puszczały nowo nagrane piosenki dawnej gwiazdy, która akurat dwa tygodnie koncertowała w ich regionie i nocą – z zespołem, z którym była na trasie – wchodziła do studia. Z tych piosenek powstały potem płyty, ale w Australii i USA. Na promocję płyty *Podróż do gwiazd* w roku 1973 Gniatkowski wyjechał do USA i Kanady. Miał wtedy na sobie smoking o barwie butelkowej zieleni, na którego klapach wyhaftowałam czarne róże. Smoking nie przetrwał, ale przetrwały zdjęcia Janusza w tym stroju i teraz zdobią wystawę w częstochowskim Muzeum, są ponadnaturalnej wielkości. Po drugiej stronie sali stoi tak samo Wielki Gniatkowski, ale w kolorze, w jeansowym garniturze. Ten garnitur kupowaliśmy już razem w USA, lecz też nie przetrwał. Są natomiast na wystawie dwa inne garnitury: biały, w którym występował bardzo wiele koncertów w kraju i za granicami w latach 80. (na przykład Opole '89), oraz czarny z 2008 roku, w którym wystąpił na swoim osiemdziesięcioleciu w Filharmonii Częstochowskiej. Minęło 10 lat i oto piosenki Janusza Gniatkowskiego znów zabrzmiały w tej sali 16 września w wykonaniu znanych artystów kilku pokoleń i Orkiestry Symfonicznej.

Wystawa w ratuszu częstochowskim obfituje także w pamiątki przywiezione ze świata i zdjęcia artystów, z którymi występował. Są też walizy, które płynęły „Batorym” z Kanady, są wzruszające dowody przyjaźni od kolegów. Ale najbardziej poruszająca jest zniszczona czapka wojskowa (pokazuję często zdjęcie Janusza w płaszczu wojskowym i w tej właśnie czapce; smagły, smukły chłopak na zdjęciu ma 14–15 lat). Obok zdjęcie dziesięcioletniego chłopca wędrującego z mamą po ulicy w Stryju i wzruszająca opowieść o tym, jak czapka i zdjęcie dały historyczną całość. Jak wiemy, Janusz Gniatkowski jest jednym z tych naszych artystów, którzy urodzili się we Lwowie, ale on poznał to miasto dopiero na swoich późniejszych trasach koncertowych.

Dzieciństwo spędził w Stanisławowie, Stryju i Mizuniu Starym koło Wygody. Wysiedlony (jak inni) przez całe życie nosił w sercu miłość do tamtych stron. Beztroskie szkolne lata zakończyły się wraz z wkroczeniem Niemców, którzy zmusili chłopca do pracy w tartaku, a potem wywieźli na roboty do Niemiec. Wiele razy, gdy koncertowaliśmy w województwie wrocławskim, pokazywał mi wciąż istniejący tartak, w którym pracował. Już wtedy wykazał się wyjątkowym sprytem i pomysłowością, uciekając stamtąd w jednej z trumien, które Niemcy transportowali na front wschodni. Po powrocie w swoje strony zobaczył przemianę niektórych swoich sąsiadów we wrogów, przed którymi, by przeżyć – musiał nocami uciekać do lasu. Opowiadał, że w Mizuniu były jedynie trzy polskie rodziny. Żądny przygód nastolatek uciekł w końcu z domu i poszedł z polsko-rosyjskim wojskiem na zachód. Wiele razy na naszych trasach koncertowych pokazywał mi miejsca, w których walczył. Przeszedł całe południe kraju, a w pobliżu Kłodzka został ciężko ranny w nogę. Nogę uratowała mu – jak opowiadał – rosyjska pielęgniarka, w ostatniej chwili zapobiegając amputacji. Po wyleczeniu poprosił o zwolnienie z wojska i jako niepełnoletni dostał przepustkę na powrót do domu. Gdy pytałam, dlaczego nie poszedł dalej na Berlin – odpowiedział, że chciano go wysłać do szkoły oficerskiej do Odessy, do tego miasta, w którym w późniejszych latach koncertował w Teatrze Opery i Baletu z różnymi zespołami estradowymi, odnosząc ogromne sukcesy.

Wielokrotnie zastanawiałam się, koncertując z Januszem po świecie, czemu nigdy nie przyjmował intratnych ofert pozostania na Zachodzie. Im dokładniej poznawałam jego losy i charakter, tym bardziej upewniałam się, że Janusz nie chciał drugi raz stracić ojczyzny... Kolejny wieloletni patriotyczny wątek naszego wspólnego już życia – to okres po stanie wojennym i ponad dwa tysiące koncertów z programem dla młodzieży: *Tę pieśń dała ci historia*. To Janusz był pomysłodawcą tego

przedsięwzięcia, a ja napisałam scenariusz. Koncertowaliśmy na terenie całej Polski w domach kultury, teatrach i halach sportowych, a także w Wiedniu i Kopenhadze. Pomysł ten zrodził się, gdy rozpoczął się bojkot mediów przez artystów. Janusz, który właśnie po zaproszeniu do Opola – gdy *Apasjonata* pokonywała w Plebiscycie 35-lecia aktualne przeboje – miał szansę zaistnieć medialnie, przyłączył się do bojkotu, wycofując się w cień z koncertami dla młodzieży. Koncert składał się z pieśni polskich – od *Bogurodzicy* poprzez pieśni dworskie, ludowe, patriotyczne i wojskowe po współczesne, łącznie z nowym przebojem Gniatkowskiego *Chleb twój i mój*. Prawie całe lata 80. słuchaliśmy z zachwytem wielkich chórów młodzieży, która przyłączała się do nas na koncertach w pieśniach *O mój rozmarynie* czy *Bartoszu, Bartoszu*. Wzruszenie czasem nie pozwalało nam śpiewać.

W latach 80. Janusz Gniatkowski nagrał też swoją ostatnią płytę w dwóch językach: polskim i ukraińskim. Wersja polska została wydana z okazji I Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenek Janusza Gniatkowskiego w Poraju, wersję w obu językach wydała firma Teedy Rekord po walkach na kijowskim Majdanie. Byłam pewna, że Janusz by tego chciał.

Wystawa w częstochowskim Muzeum pokazuje różne okresy życia artysty, kraje, w których koncertował, a także artystów, z którymi występował. VIII Ogólnopolski Festiwal Piosenek Janusza Gniatkowskiego w Poraju nawiązywał do tych międzynarodowych kontaktów. W ubiegłym roku zaproszony został zespół muzyczny z Goeteborga, w którym grali znani polscy muzycy, a także piosenkarz ze Lwowa, który ma od lat w swoim repertuarze piosenkę *Apasjonata*. Piosenka ta, wylansowana przed laty przez Gniatkowskiego, przetrwała w kulturach wielu narodów, zabrzmia teraz znów 16 września. Przygotowujemy ten koncert, w którym znani artyści zaśpiewają wielkie hity Janusza Gniatkowskiego z dalekich lat 50. – tych, gdy był najpopularniejszy – ale też te nagrane w latach 60., 70., i 80., tuż przed wypadkiem. Akompaniować nam będzie Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Częstochowskiej, finansowo natomiast wsparło nas Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. 90. urodziny Janusza Gniatkowskiego to wydarzenie, na które zapraszamy wszystkich: młodych kochających starą piosenkę i starszych chcących przypomnieć sobie własną młodość. W której ich towarzyszem był Janusz Gniatkowski. Koncert nosi tytuł *Z piosenką przez świat*.

Krzyszyna Maciejewska
Poraj, lipiec 2018

Rafał Marchewczyk



Chcę wspomnieć Studencki Teatr Piosenki UJ Hefajstos, lata 60. XX wieku. Wszystko, co zwykliśmy nazywać przy-

padkiem, zazwyczaj przypadkiem nie jest. Patrząc z perspektywy lat, uświadamiamy sobie, że pozornie niemające ze sobą związku osoby

i okoliczności wiążą nam się w logiczną całość, której konsekwencją są nasze decyzje i wynikające z nich działania. W różnych okolicznościach i różnych miejscach poznałem osoby, które po latach spotkały się razem i stworzyły zjawisko, jakim były działające w Krakowie teatry piosenki Hefajstos i Sowizdrzał.

W jednym z nich – Hefajstosie – miałem przyjemność występować, trzymając we wdzięcznej pamięci przeżyte wspólnie chwile pracy i uniesień. We wczesnej młodości, jeszcze pomieszkując na Krzeptówkach, poznałem Andrzeja Zaryckiego, a „chwile później” – uprawiając lekką atletykę, spotkałem Witka Dudziaka, przez którego poznałem jego brata Henryka, twórcę pięknych tekstów poetyckich. W nieistniejącym od lat, a jakże ważnym dla życia muzycznego miasta Krakowa klubie jazzowym Helikon spotykaliśmy się (z racji umiłowania jazzu, a także dla celów czysto towarzyskich) z Leszkiem Długoszem, Wincentym Faberem i Leszkiem A. Moczulskim. Jeśli dodam do tego swoje studia w jednym wspólnym gmachu PWSM i PWST, gdzie uczęszczali – obok wspomnianego Andrzeja Zaryckiego – Nina Repetowska i Andrzej Piasecki, mam prawo przypuszczać, że sprawa spotkania ich wszystkich razem była tylko kwestią czasu. Łączył to wszystko Klub Pod Jaszczurami, gdzie do akompaniowania spektaklowi teatru *Salamandra* zaprosił mnie Wojtek Jesionka. I to właśnie tam nastąpiło spotkanie z ludźmi z Hefajstosa. Ponieważ współpracę z teatrem zakończył Lubos Werner, potrzebny był jego następcą i... stało się. Na próbę przyprowadził mnie Andrzej Piasecki, z którym występowaliśmy wspólnie od jakiegoś czasu. Poznałem wtedy pozostałych ludzi zespołu – śpiewających: Krysię Fałdygę, Hannę Podkanowicz (siostrę mego kolegi gitarzysty – Marka), Kazia Japoła, jak również muzyków – tworzącego utwory do spektakli Mariana Nawrockiego (równocześnie pianistę i kontrabasistę), Tadka Lacha (flecistę) i Dudę Napieralską, która zastąpiła przy fortepianie Mariana. Tam też poznałem Zbigniewa

Korwina-Piotrowskiego, twórcę tekstów, którego już wcześniej widywałem w hallu PWSM, gdzie pod popiersiem Fryderyka Chopina wykonywał biżuterię z cząstek jelenich rogów łączonych miedzianymi figurami wykręcany z drutu, a wszystko to dla przebywającej na zajęciach w szkole teatralnej Niny.

Jedną z najbarwniejszych postaci pracujących nad doskonaleniem warsztatu wokalnego teatru był Mieczysław Frogni, „Nasz Profesor”, brat Wandy, słynnej wykonawczyni piosenki Jerzego Gerta *O Nowej Hucie*. Jego osoba znalazła się (obok pozostałych) w *Szopeńce Hefajstosianej*, której byłem twórcą i redaktorem w jednej osobie, w zwięzłym rymie:

Moja misja / To emisja.

To za jego sprawą przygotowaliśmy się emisyjnie i „dykcyjnie” do kolejnych występów, a trzeba przyznać, że był nauczycielem wymagającym, co mogłem porównać z własnymi doświadczeniami z nauki u prof. Zatheyowej w liceum i prof. Franciszka Delektę w PWSM.

Mocną stroną Hefajstosa – obok znakomych tekstów i pisanej do nich muzyki – był skład osobowy zespołu i koleżeńska, pozbawiona niezdrowej rywalizacji atmosfera. Myśmy się autentycznie lubili i wzajemnie wspierali, co niewątpliwie przekładało się na poziom wykonawczy i pozwalało również osiągać sukcesy indywidualne, że wspomnę Hannę Podkanowicz, laureatkę Festiwalu Piosenki Studenckiej. To o niej w *Szopeńce*, po ślubie z Andrzejem Zaryckim, napisałem:

O górach śpiewała / Górala dostała.

Osobiście również śpiewałem utwory autorstwa Andrzeja, między innymi *Dniepr* ze słowami Henryka Dudziaka czy *Łaciatą rekordzistkę* z tekstem Wincentego Fabera, jak również niewystępującego już z Hefajstosem Leszka Długosza (przeniósł się do Piwnicy pod

Baranami), *Przemarsz* i *Ech, idę drogą*. Z dużym sentymentem wspominam piękną *Prośbę o deszcz* Henia Dudziaka i *Kołyškę lipową* Zbigniewa Korwina-Piotrowskiego z muzyką Mariana Nawrockiego.

Już w nowym składzie rozpoczęliśmy przygotowania do kolejnego IV programu STP Hefajstos. Reżyserem spektaklu był Wojciech Ziętański, który z dużą wyobraźnią łączył treści poetyckie piosenek z niejednokrotnie komicznymi sytuacjami wziętymi z życia teatralnego. Jak w przypadku piosenki *To był sen*, gdzie słowa młodego reżysera twierdzącego: *mam pomysł – ludzkość padnie* (który w odpowiedzi usłyszał: *ale potem się podniesie i jak ci przy...*) połączył z pierwszą frazą refrenu wspomnianej piosenki: *przy... tuleni do mokrej kory, pod cieniem drzew*, tworząc zabawną całość. Próby odbywały się w Klubie Pod Jaszczurami, wymiennie z akademikiem, w którym odbywał próby kabaret Pod Budą. Przy fortepianie miejsce przygotowującego się do wyjazdu Mariana Nawrockiego zajęła Duda Napieralska – Marian chwilowo stanął przy kontrabasie. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w *Szopeńce*:

*Grał na pianie jak w najlepszej / Wyższej szkoły klasie
Przyszła Duda, gra na dudzie, / Czyli kontrabasie*

Na skrzypcach akompaniował nam Tadek Lach – i tak z fortepianu solo powstało trio akompaniujące zespołowi w spektaklach. Duda była akompaniatorem nie tylko uroczym, ale także wymagającym i kapryśnym, co również znalazło swe odbicie w tekście:

Praca idzie z nią po grudzie / O kim mowa ta?... O Dudzie.

Kilka słów należy poświęcić występującym panom. Andrzej Piasecki, człowiek o wrodzonej *vis comica*, z charakterystycznym głosem, czarnymi kręconymi włosami, i – co nie było częste w tym czasie wśród studentów – wa-

sem. Był postacią ważną w przygotowywanym programie.

Niech się nikt na mnie nie dąsa / Gdy jak rektor gładzę wąsa

Niemal zaprzeczeniem jego osobowości był przystojny blondyn Kazio Japoł, amant o dużym powodzeniu u płci pięknej, dopełniający skład Hefajstosa przygotowującego się nie tylko do koncertów w ukochanym Krakowie, ale również do festiwalu FAMA w Świnoujściu.

Tu ubrana, a tam goła / Mały światek K. Japoła

Na festiwal istotnie pojechaliśmy w lipcu 1967 roku. Oczywiście wyjazd poprzedzony był ogromną pracą, niemal codziennymi próbami i licznymi występami i koncertami, głównie w Krakowie. Trudno opisać w kilku słowach nasz pobyt na FAMIE. Spotkania, próby, chwile relaksu na plaży i kolejne próby, występy i spotkania z VIP-ami... Wspaniała atmosfera, pełna młodzieńczego zapału i radości wynikającej z obcowania ze światem sztuki i jej reprezentantami. Na tym festiwalu poznałem występujących tam: Marka Gołębiowskiego, Tadeusza Woźniaka czy znany wrocławski zespół Kalambur, z którymi stykaliśmy się nie tylko na scenie, lecz również „poza protokołem” na spotkaniach towarzyskich, czy też na plaży.

Z plażą związane jest jedno z moich wspomnień. W trakcie kręcenia sceny wynurzania się Neptuna z morskich fal zdziwiła mnie – występowałem jako bóg morza, z trójzębem w rękę – potrzeba wielokrotnego powtarzania tego ujęcia. Dopiero po wielu latach tajemnicę wyjaśnił mi operator: *Woda była bardzo zimna, a ty po każdym wynurzeniu byłeś coraz bardziej siny – coś pięknego!* Nie znając tej tajemnicy, i tak jego osobę umieściłem w *Szopeńce Hefajstosianej* ze stycznia 1968 roku.

*Okręgowy Antonioni / Z swą kamerą wciąż nas goni
Lecz gdy twarze nam skadruje / Wyglądamy jak szczężuje*

A był to rok jubileuszowy Hefajstosa. Spotykaliśmy się nadal, przygotowując kolejny program, którego premiera miała się odbyć w grudniu. Jako młody żonkoś podjąłem pracę

zawodową w ZDK HiL, gdzie prowadziłem zespół jazzowy, ale to już zupełnie inna historia...

Rafał Marchewczyk
Kraków, lipiec 2018

Przemek Mazurek



Jesienną tego roku w Poznaniu odbędzie się premiera widowiska muzycznego *Zielony BataLiONIK czyli kabaret na froncie* w wykonaniu Klubu Szyderców Bis (gdzie państwo czytają ten tekst, być może miała już miejsce premiera). Będzie to spektakl, który przeniesie widza na front w okolicach Sandomierza w 1915 roku, gdzie po kilku krwawych bitwach stoczonych przez Legiony Polskie nastąpił czas względnej spokoju i za zachętą dowódcy jednego z batalionów powstaje przedstawienie kabaretowe – w taki sposób prawda historyczna łączy się z fikcją literacką (choć znanych było wiele przykładów takich działań artystycznych „ku pokrzepieniu serc” podczas II wojny światowej). Od tego też pomysłu rozpoczęły się moje, jako autora scenariusza, poszukiwania początków polskiej piosenki i polskiego kabaretu, które to sztuki przez wiele lat istniały w silnej symbiozie. Postanowiłem oprzeć całość spektaklu na repertuarze literackim z początku XX wieku i z czasów I wojny światowej, czyli z lat nie tak dokładnie udokumentowanych jak chociażby okres dwudziestolecia międzywojennego.

Jeśli szukać pierwszego polskiego kabaretu (w rozumieniu miejsca i wydarzenia, a nie tak

jak to dziś widzimy – grupy artystów z własnym programem artystycznym), to odpowiedź nasuwa się od razu: krakowski Zielony Balonik, stworzony na gruncie towarzyskim głównie przez ówczesne środowisko malarskie i dziennikarskie. Wprawdzie już wcześniej, zarówno w Krakowie, jak i w Warszawie, pojawiały się tzw. kabarety artystyczne, a jeszcze wcześniej – w latach 60. XIX wieku – „café chantanty” i tingle-tangle (na wzory paryskie i berlińskie), jednak pod względem poziomu artystycznego i literackiego daleko im wszystkim było do tego, co na początku XX wieku nazwano mianem kabaretu literackiego. Aby wyobrazić sobie, jak marne były w większości „przedbalonikowe” próby stworzenia widowiska kabaretowego, zacytuję słowa Kazimierza Wroczyńskiego opisującego jeden z kabaretów artystycznych:

Zaczynają program. W tej chwili wszystkie instrumenty w orkiestrze wrzasnęły równocześnie, zresztą każdy co innego. Harmider ów miał snadź akompaniować do tańca, bo kurtyna szarpnęła się na bok, a na scenę ozdobioną dekoracjami (krajobraz, jaki się przyśnić może tylko człowiekowi bardzo pijanemu) wbiegła tancerka szalenie czarna o wściekle białej płci

i poczęła spacerować tam i z powrotem, poprawiając co chwila na sobie chustkę w wielkie kwiaty z jeszcze większymi frędzelkami. [...] na scenę wbiegły cztery Angielki (z Łodzi). Stały rządkiem i poczęły seplenić coś zawodzącego, wyczyniając równocześnie rękami, nogami i całą figurą bardzo skomplikowane ćwiczenia gimnastyki szwedzkiej. Szło mianowicie o to, by zademonstrować publiczności dessous możliwie gruntownie. [...] nareszcie... polska diseuse'a. Rzeczywiście, weszło dziewczę hoże. [...] I poczęło toto pytlować o jakiejś „skarbonce”. Całe szczęście, że ani jednego słowa nie można było zrozumieć, bo treść takiej rodzimej szansony byłaby w stanie zarumienić ajenta policji obyczajowej. Zresztą sama dziewoja była zajęta wszystkim prócz śpiewki, bo to jej pończocha opadła, to koleżanka w łożu pokazała postawiony przez hojnego gościa kotlet z szampanem... (Cytat pochodzi z książki Heleny Karwackiej o kabarecie Momus, o którym słów kilka za moment).

Na szczęście, z potrzeby serca, a nie z kalkulacji finansowej, krakowskim artystom zasiadającym często wspólnie w popularnej cukierni u Michalika wpadł do głowy pomysł czysto towarzyskich spotkań. Spotkań, podczas których byłoby miejsce i na piosenkę, i na wiersz czy monolog, a także na parodię i karykaturę – słowem: wszystko co bawi, wzrusza czy porusza ostrą jak brzytwa satyrą. Aby nie mieć problemów z ówczesną cenzurą – do Balonika nie ma biletów. Są tylko zaproszenia i są wybrańcy, którzy kabaret literacki docenią (*bo kto nie klaszcze, ten kiep, bo kto nie klaszcze, tego w łeb* – jak mówił jeden z momusowych wierszyków). Zielony Balonik spotykał się cyklicznie przez niemalże siedem lat (1905–1912), miewając swoje wloty i upadki. To tam narodziła się legenda Boya, a i gdyby nie Boy, nie byłoby pewnie legendy Zielonego Balonika. Krakowska bohema była też ogniwem zapalnym kolejnych działań – to tam gościnnie pojawiał się młody Arnold Szyfman, który zamarzył o stworzeniu stałej sceny kabaretowej. Tak w 1906 roku powstał Teatr pod Mar-

chołem, czyli Figliki, które niestety z przyczyn organizacyjnych nie przetrwały nawet miesiąca. Niezrażony tym Szyfman przeniósł się do Warszawy, by tam współtworzyć warszawski kabaret artystyczno-literacki Momus (premiera w dzień sylwestrowy roku 1908) – kabaret, który cieszył warszawiaków (nie tylko wybranych, bo Momus to już impreza biletowana) przez następne kilka lat. Przez długi okres program można było zobaczyć każdego dnia (sic!) późnym wieczorem, a repertuar zmieniał się mniej więcej po miesiącu. Czas wojny nie wystraszył satyry. Więcej – rozbudził ją jeszcze bardziej i tak podczas wojny w Warszawie można było się wybrać między innymi do Sfinksy, do teatru Miraż czy do Czarnego Kota.

Zatem jeśli szukać początków kabaretu, należałoby zapewne udać się do Krakowa do Jamy Michalika, która swoimi wnętrzami wciąż przypomina ponadstuletni czar pierwszego kabaretu. Nie można jednak zapomnieć o wspomnianych, a powstałych wcześniej, lokalach na wzór paryski i berliński. Ale czy to aby na pewno jedyne źródło formy kabaretowej? Nie do końca. Ciekawie pisze o tym Zbigniew Adrjański, dziennikarz, badacz źródeł polskiej piosenki i autor *Złotej księgi pieśni polskich: Pewnych elementów kabaretu literackiego dopatrzeć się można już w słynnych obiadach czwartkowych u króla Stasia, nie mówiąc już o niesłychanie ciekawie i bujnie rozwijającej się twórczości satyryczno-panegirycznej w okresie Sejmu Czteroletniego, kolportowanej po warszawskich szynkach i zajazdach przez emisariuszy Stronnictwa Patriotycznego* [podobną funkcję w latach 20. XIX wieku pełniły satyryczne pisma Alojzego Żółkowskiego, słynnego warszawskiego Momusa, którego pseudonim po latach posłużył Szyfmanowi za nazwę kabaretu – przyp. P.M.]. *Nasi, nieliczni zresztą, specjaliści od „kabaretologii” zupełnie niesłusznie chyba pomijają całkowitym milczeniem działalność wileńskich Filomatów i Filaretów, których potajemne schadзки, zebrania, wieczornice [...] przepelnione były piosenką,*

poezją i muzyką i przypominały kabaret w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Dalej autor wspomina o życiu cyganerii warszawskiej, dowodząc, iż na długo przed francuskim „Chat noir” (założonym w 1881 roku) mieliśmy przykładowo gospodę u Miriamki na Gnojowej Górze czy „Dziurkę” i inne kwatery żywo przypominając kabaret.

To o kabarecie. Ale co zatem z ową piosenką literacką, która nierozdzielnie łączyła się z kabaretem? Gdzie szukać jej źródeł? To temat na niejedną pracę naukową i zapewne niejedną już powstała. Bo czy nie należałoby tu sięgnąć i do średniowiecznych bardów, trubadurów czy minstrelów, którzy bywali pierwszymi satyrykami? I czyż nie należałoby pokłonić się wszystkim ludowym przyspiewkom czy miejskim balladom, które choć może na ogół nie opierały się na wykwintnej poezji, jednakże stanowiły zgrabne połączenie pięknej melodii i frywolnego, często zabawnego tekstu? Z drugiej strony – jak znaczący wpływ na powstanie piosenki miały wszystkie pieśni nabożne tudzież patriotyczne lub przepiękne arie operetkowe. Te wszystkie wpływy skumulowały się na okres, w którym na szczęście, mimo usilnych prób pozabawienia Polaków języka ojczystego, rozkwitła

literatura – najpierw romantyczna, następnie pozytywistyczna, a w końcu twórczość poetów Młodej Polski. Dzięki temu piosenka początku XX wieku miała mocne podłoże literackie (choćby wspomniany Boy, ale też Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Leopold Staff czy debiutujący jeszcze przed wojną Julian Tuwim i rodzący się talent Mariana Hemara). Muzycznie piosenka początku XX wieku była różnorodna, bo znajdziemy tam i motywy ludowe, i przyspiewki uliczne, bogate melodie niczym z operetki oraz wiele motywów z ówczesnej muzyki poważnej.

Taki też w zamierzeniach jest spektakl *Zielony BAtaLiONIK czyli kabaret na froncie*. Różnorodny, próbujący pokazać w pigułce obraz piosenki i poezji tamtych lat. Aranżacyjnie nawiążemy do instrumentów, które pojawiły się zarówno w orkiestrach, jak i na ulicach, stąd też „zielonobalonikowe” pianino zastąpi tu akordeon w towarzystwie skrzypiec, mandoliny i tuby. A wszystko to na podstawie tekstów pierwszych polskich kabaretów i poetów tamtego okresu. Zapraszamy zatem na jesień do Poznania. W imieniu Klubu Szyderców Bis –

Przemek Mazurek
Poznań, lipiec 2018

Agnieszka Mądrakiewicz-Stanek



Zaczęło się sentymentalnie... od fascynacji twórczością Jacka Kaczmarskiego, z którą zetknęłam się jeszcze w szkole podstawowej. Zresztą wiele osób z mojego

pokolenia, tak jak w piosence Przemysława Wróblewskiego, czuje, że są „wychowani na Kaczmarskim”. Poeta był obecny w naszym codziennym życiu. Dla wielu stał się swoistym

mentorem – przewodnikiem po literaturze, malarstwie i filmie. W czasach, kiedy historia nauczana w szkole była usiana białymi plamami, piosenki i wiersze Kaczmarskiego nie tylko dostarczały wiedzy, ale zmuszały do poszukiwania prawdy. Dziś, gdy widzę złożoność jego tekstów literackich, wydaje mi się, że nie rozumieliśmy w pełni tej twórczości. Często porwały nas emocje, imponował intelektualizm jego wierszy, a atmosfera związana z sięganiem po zakazany w totalitarnym państwie owoc – elektryzowała.

W 1997 roku, podczas koncertu Jacka w lubelskim Hadesie, miałam okazję go poznać. Ujęła mnie jego naturalność, bezpośredniość i łatwość nawiązywania kontaktów. Perfekcyjny i porywający na scenie, stał się „jednym z nas”, kiedy z niej schodził. Zdziwiałoby było to, że jego twórczość gromadziła wokół siebie – i tak jest do dzisiaj – ludzi różniących się zarówno wiekiem, zawodem, jak i wykształceniem. Wydawało się, że tak będzie zawsze. Bard, który inspiruje, ale też komentuje rzeczywistość, ostrzega przed klęskami... Aż pewnego dnia zabrakło go i trudno było się z tym pogodzić. To jeden z tych momentów w życiu, kiedy wydaje się, że już nic nie będzie takie jak dawniej – że skończyła się pewna epoka. Czy innym też towarzyszyło to uczucie? Nie mam wątpliwości, że tak. Wszak na pogrzebie Jacka Kaczmarskiego były tłumy.

Nie potrafię sobie przypomnieć momentu, w którym zakiełkowała w mojej głowie myśl o stworzeniu festiwalu jego imienia. Nie przypuszczałam wtedy, że istnieje silny ruch tzw. kaczmarmofilów, ludzi, którzy spotykają się na imprezach rozsianych po całej Polsce, poczynając od Festiwalu „Nadzieja” w Kołobrzegu. Nie wiedziałam nawet, że taki festiwal istnieje. Nie poszukiwałam ani artystów śpiewających teksty Kaczmarskiego, ani nowych aranżacji – wolałam słuchać oryginalnych piosenek w wykonaniu Jacka. Powoli jednak odkrywałam ten

„kaczmarmofilski świat”. Okazało się, że takich jak ja, zakochanych w jego tekstach, jest wielu. Im więcej mijało czasu od śmierci Kaczmarskiego, tym bardziej czułam potrzebę rozmawiania o jego twórczości. Niepokoiło mnie przy tym, że coraz częściej spotykałam się z ludźmi, którzy utożsamiali go wyłącznie ze sztandarowymi piosenkami z lat 80., śpiewanymi przy okazji kolejnych rocznic, takich jak 13 grudnia (wprowadzenie stanu wojennego w Polsce). Nie chciałam, żeby był w ten sposób postrzegany w moim mieście, w którym przecież niejednokrotnie koncertował i miał wielu fanów. Jestem nauczycielką, więc festiwal miał stać się dla mnie możliwością wychowania kolejnych pokoleń na twórczości Kaczmarskiego.

W ten sposób zarysowywała się moja wizja Festiwalu. Pozostała jeszcze sprawa jego nazwy. Formuła miała być prosta – prezentowanie twórczości Jacka Kaczmarskiego i przybliżanie jego mniej znanych piosenek, szczególnie tych o tematyce społecznej, historycznej, nawiązujących do innych dzieł kultury. Celem było również pozyskiwanie nowych odbiorców, w szczególności ludzi młodych. Lublin miał się też stać kolejnym ważnym miejscem gromadzenia się jego wielbicieli.

„Metamorfozy Sentymentalne” – to nazwa Festiwalu. Skąd taki wybór? To było pewnego rodzaju puszczanie oka do wtajemniczonej publiczności, znającej ironiczny utwór Jacka pod takim samym tytułem. Chciałam, żeby to był dla nich sygnał: „Ten festiwal będzie zaskakiwał – przyjeżdżajcie!”. Będzie nie tylko poważnie, ale również zabawnie. Jacek Kaczmarski nie był smutasem, jak wiele osób wnioskuje, znając go z *Murów*, *Obławy* i *Naszej klasy*. Lubił ludzi i dobrą zabawę. Jego utwory nasycone są ironią i inteligentnym humorem.

Tytuł Festiwalu ma jeszcze inne, ukryte sensory. „Metamorfozy” to słowo zawierają-

ce kwintesencję tego, co wkrótce miało się dzieć na lubelskiej scenie – była to zapowiedź zmian, jakie co roku dokonują się w artystach, publiczności i w organizatorach. Dlaczego „sentymentalne”? Łączy nas niezwykła atmosfera Festiwalu. Kto raz tu wstąpił, powraca.

W taki oto sposób, po uzyskaniu przychylności ze strony Pani Alicji Delgas i Fundacji Jacka Kaczmarskiego w Gdańsku, rozpoczęliśmy naszą działalność. Pierwsza edycja, w lutym 2012 roku, odbyła się w Domu Kultury „Grażyna” w Lublinie. Nie było pieniędzy publicznych i brakowało sponsorów. Jednak jurorzy oraz większość wykonawców zgodzili się wystąpić *pro bono*, wspierając tym samym ideę stworzenia festiwalu dla Jacka. Dzięki wsparciu życzliwych osób i zaangażowaniu własnych środków (często organizatorzy są równocześnie mecenasami) pierwsze „Metamorfozy Sentymentalne” zakończyły się sukcesem. Nie tylko odbyły się planowane koncerty w niewielkiej, ale prawie po brzegi wypełnionej sali. O sukcesie stanowił również dwudniowy konkurs piosenki, na który zjechali się młodzi wykonawcy, najczęściej stawiający swoje pierwsze kroki na scenie. Do dziś pamiętam smak moich łez, gdy z przejściem słuchałam ich występów. Zresztą wzruszenie to towarzyszy mi przy każdej edycji.

Najważniejsze jest jednak chyba to, że wokół Festiwalu od samego początku gromadzili się wspaniali ludzie, a wśród nich pełna pozytywnej energii młodzież z IX LO im. M. Kopernika w Lublinie. Wolontariusze stali się mocną stroną i znakiem rozpoznawczym „Metamorfoz Sentymentalnych”.

Od drugiej edycji „Metamorfozy” na dobre zagościły w ACK UMCS „Chatka Żaka” w Lublinie. Festiwal nabrał rozmachu, ale napotkał również trudności. Gdy dzisiaj przypominam sobie, ile trzeba było pokonać problemów, aby wypłynąć na szerokie wody, trudno mi od-

powiedzieć na pytanie, skąd miałam tyle sił i wytrwałości. Aby usprawnić prace związane z Festiwalem, założyłam Stowarzyszenie Absolwentów IX LO im. M. Kopernika w Lublinie, dzięki czemu mogłam pozyskiwać fundusze od władz samorządowych, biorąc udział w konkursach na oferty kulturalne w Lublinie. Mogłoby wydawać się, że wszystko szło dobrym torem, ale tak naprawdę trudności się piętrzyły. Był to dziwny czas, ponieważ niemalże wszyscy, z którymi dokonywałam jakichkolwiek ustaleń (od zastępcy prezydenta miasta ds. kultury, przez rektora UMCS, będącego dysponentem „Chatki Żaka”, aż po dyrektora tegoż obiektu), odchodzili ze swoich stanowisk. Powodowało to konieczność zjednywania sobie kolejnych osób, prowadzenia niekończących się rozmów. Jeden krok w przód, kilka w tył...

Edycja z roku 2013 była dla mnie tak trudna, że pomimo bardzo dobrych recenzji i odniesionego sukcesu byłam zdecydowana zrezygnować z Festiwalu. Wysłuchiwałam gratulacji, wiedząc jednocześnie, że to jest już koniec. Absurdalność sytuacji polegała na tym, że czując niewyobrażalne zmęczenie, w chwili największego triumfu niemalże popadłam w depresję. Około miesiąca po zakończeniu tego Festiwalu zadzwonił Przemek Lembic (lider Kwartetu ProForma): *Wiesz, mamy już pomysł na program w trzeciej edycji. Powstał na metamorfozowym after party. Zrobimy go wspólnie z dziewczynami. Jaka trzecia edycja? Przecież nie będzie już więcej „Metamorfoz”!* – pomyślałam, ale nie wypowiedziałam tego na głos. Nie chciałam albo może raczej nie miałam odwagi zgasić ognia, który słyszałam w jego głosie. Odłożyłam słuchawkę i nawet nie wiem, kiedy zaczęłam snuć plany kolejnej edycji Festiwalu. Dzięki tym entuzjastycznym słowom Przemka uwierzyłam, że Festiwal jest wartością samą w sobie, a wspomniany program, *Wędrowka z Odyseuszem*, przygotowany i zagrany przez Kwartet ProForma i zespół 1 i 1/4 Kwartetu podczas trzeciej edycji „Meta-

morfoz”, był rzeczywiście wyjątkowy. Doczekał się utrwalenia na płycie (można pobrać ją na stronie internetowej zespołu). Dzięki, Przemku, za ten pozytywny bodziec!

Już wkrótce miała się ukształtować stała ekipa tworząca Festiwal: Beata Bojar, Jolanta Trześniowska i Cezary Grzelak, Piotr Czapkiewicz „Czapon”, Magdalena Wójtowicz-Baka oraz Krzysztof Stanek. Jej liczebność stale rośnie. Od kilku lat zaangażowani są młodzi koordynatorzy, którzy ukończyli nie tylko szkołę, ale również studia, stając się dorosłymi ludźmi. Nie sposób wymienić wszystkich, ale chciałabym wspomnieć: Karolinę Tomas, Marysię Stankiewicz, Olę Stypułę, Anię Mierzwę, Natalię Stanek, Majkę Laskowską, Pawła Zaborskiego, Przemka Senia, Maćka Rewuckiego i Piotra Stychnę. Bez nich nie wyobrażam sobie „Metamorfoz”. Co roku w różnego rodzaju prace zaangażowanych jest około osiemdziesięciu wolontariuszy. Dla niektórych to tylko krótki epizod, dla innych nauka przedsiębiorczości i wspaniała przestrzeń do zawierania przyjaźni. Dzięki temu stykają się z piosenką literacką. Niektórzy po raz pierwszy uczestniczą w wernisażu i mają możliwość poznania z bliska osób znanych im dotychczas jedynie z radia czy telewizji.

Od początku z Festiwalem związana jest prof. sztuk muzycznych Urszula Bobryk, która pomimo wielu obowiązków ciężących na niej ze względu na pełnioną funkcję prorektora ds. studenckich UMCS znajduje czas, by zasiąść wśród jurorów „Metamorfoz”. Jej wsparcie dla Festiwalu jest nieocenione, również ze względu na naszą obecność w studenckiej „Chatce Żaka”. Od pierwszej edycji jurorem i dobrym duchem Festiwalu jest Piotr Selim, na którego zawsze mogę liczyć w trudnych dla mnie sytuacjach. Jako wykładowca na Wydziale Artystycznym UMCS dba o to, żeby Lublin był reprezentowany na przeglądach muzycznych nie tylko licznie, ale przede wszystkim

na wysokim poziomie. W gronie naszych jurorów zasiadali również: Mirosław Czyżykiewicz, Krzysztof Gajda, Jerzy Satanowski i Jan Wołek. Artystycznym duchem Festiwalu jest Marek Tercz, płynący przez festiwalowe korytarze wśród uwielbiających go wolontariuszy, zawsze poetycki, wrażliwy i uśmiechnięty.

Trudno byłoby sobie wyobrazić „Metamorfozy” bez Jana Poprawy, który od drugiej edycji pełni funkcję przewodniczącego jury. Dyscyplinuje prace komisji i dzieli się swoją – wręcz encyklopedyczną – wiedzą na temat niemalże każdego uczestnika. Jednak zawsze ocenia „tu i teraz”. Tak więc, choć niektórzy na to liczą, wcześniejsze sukcesy uczestników nie mają wpływu na werdykt. Jan przy tym błyskawicznie wylapuje rodzące się talenty i śledzi dalsze poczynania młodych artystów. Jego obecność daje mi poczucie pewności dobrze przeprowadzonych obrad, w których zresztą uczestniczę z wielką przyjemnością. Jest to miejsce wymiany spostrzeżeń, gdzie toczy się profesjonalna dyskusja. A wszystko to odbywa się w przyjaznej atmosferze i z wyjątkowym szacunkiem dla wykonawców.

Do konkursu zgłaszają się artyści z całej Polski. Pierwsze eliminacje odbywają się poprzez wysłuchanie nadesłanych nagrań. Zapraszamy najlepszych, tworząc tzw. złotą dwudziestkę każdej edycji. W ten sposób powstaje grupa, w której wszyscy mają równe szanse na zdobycie nagrody. Wygrywa najlepszy. W czasie konkursu prezentowane są nie tylko piosenki Jacka Kaczmarskiego. Te chętnie widzimy w nowych interpretacjach i aranżacjach, pod warunkiem jednak, że wykonane są ze zrozumieniem i z zachowaniem szacunku dla ich autora. „Metamorfozy” bowiem przede wszystkim są konkursem piosenki autorskiej. To jeden z najbardziej ekscytujących punktów programu – nigdy nie wiadomo, co się wydarzy, a występujący artyści zdumiewają, zachwycają i zaskakują swoim talentem. Co roku nie mogę się nadziwić, jak to jest moż-

liwe, że na polskiej scenie muzycznej jest tak ubogo, jeśli mamy wykonawców o wyjątkowych warunkach głosowych, piszących znakomite teksty i potrafiących je świetnie interpretować. Dlaczego nie mogą się wybić? Dlaczego nie mają gdzie występować? To przykre, że pomimo istnienia tylu festiwali piosenki literackiej w Polsce artyści ci nie są obecni w programach telewizyjnych i stacjach radiowych. Co prawda jest kilka wyjątków, ale to zbyt mało. No cóż, Platon powiedział: *Takie jest państwo, jakiej muzyki słucha społeczeństwo...*

„Metamorfozy Sentymentalne” są tzw. festiwalem zaangażowanym. Każda edycja związana jest z inną problematyką. Rozmawiamy o sprawach społecznych, prawach człowieka, prowadzimy dyskusje na temat kultury i sztuki. Każdorazowo inspiracji szukamy w twórczości Jacka Kaczmarskiego, stąd pojawiły się między innymi ekfrazy, *Sarmatia* czy temat wolności. Wokół wybranej w danym roku tematyki układany jest program i powstaje wizualizacja edycji będąca dziełem Macieja Albińskiego, tworzącego ją począwszy od samej koncepcji artystycznej, a zakończywszy na instalacji scenografii. W powiązaniu z tą tematyką odbywają się wystawy malarstwa, spotkania autorskie, dyskusje oraz koncerty. Obecnie oferta festiwalowa jest poszerzona o tematyczną grę terenową dla młodzieży, spacer z przewodnikiem po Lublinie oraz strefę gier planszowych. Co roku pojawiają się nowe pomysły. Oczywiście nie może zabraknąć koncertów gwiazd, takich jak: Renata Przemyk, Maciej Maleńczuk, Raz Dwa Trzy czy Marek Piekarczyk. Równie ważne dla nas są recitale piosenki autorskiej. Corocznym świętem jest odbywający się przy każdej edycji koncert piosenek Jacka Kaczmarskiego.

„Metamorfozy” ciągle się zmieniają, ewoluują. Ulegają przekształceniom, ponieważ dynamicznie zmienia się nasza rzeczywistość. Nie zapominajmy, że są tworzone również

dla ludzi młodych, więc program musi być dla nich atrakcyjny. Zresztą Festiwal jest inspiracją do powstawania nowych projektów, które co roku niejako z niego wyrastają – chociażby takie jak Open Stage „Metamorfozy”, skierowany do cudzoziemców mieszkających w Polsce, czy książka, którą wydaliśmy w czerwcu 2018 roku. Jest to transkrypcja kilkunastogodzinnych rozmów (nie wszystkie się zachowały) z Edwardem Stachurą podczas spotkań autorskich, jakie miały miejsce w 1978 roku w olsztyńskiej „Pracowni”. Później ta jest efektem spotkania publiczności z rodziną oraz gronem przyjaciół poety, do którego doszło podczas VI edycji „Metamorfoz Sentymentalnych”.

Obecnie Festiwal żyje własnym życiem, stając się nie tylko ważnym, docenianym i wspieranym przez władze samorządowe wydarzeniem na mapie kulturalnej Lublina. Wyznaczył również swoją wysoką pozycję wśród festiwali muzycznych w kraju. Tak więc – zachodzą metamorfozy...

Dla mnie i – jak przypuszczam – dla wielu innych organizatorów podobnych zdarzeń Festiwal staje się ważną częścią życia. Pochłania przecież ogromną ilość czasu, a przygotowania trwają cały rok i nigdy się nie kończą. Zamknięcie jednej edycji oznacza początek przygotowań do następnej. Co więc powoduje, że połknięty bakcyl jest na tyle silny, iż nie sposób pomimo wielu zakusów rozstać się z projektem? Czym wobec tego są „Metamorfozy Sentymentalne” dla mnie? Festiwal daje mi możliwość poznawania ludzi sztuki i kultury – poetów, malarzy i pieśniarzy. Artyści ci stają się inspiracją dla mnie do innych działań. Z niektórymi tworzą się bliższe, z innymi nawet bardzo bliskie relacje, dzięki którym życie staje się barwniejsze. „Metamorfozy” przybliżyły mnie do grona niezwykłych ludzi z kręgu tzw. kaczmaraofilów – grupy zróżnicowanej, charakteryzującej się silnym poczuciem indywidualności, którą łączą wspólne zaintereso-

wania. Przyjeżdżają do Lublina z najdalszych zakątków Polski – i nie tylko – żeby razem śpiewać piosenki Jacka i prowadzić długie dyskusje. Są żądni wiedzy i ciekawi świata. Już dla nich samych warto znieść trud organizacyjny.

„Metamorfozy” dały mi możliwość dzielenia się pasją z moją rodziną – mężem i dziećmi, którzy również są zaangażowani w projekt, a nade wszystko pozwalają na pracę z radośnymi, pełnymi energii wolontariuszami. Festiwal ma szczęście do ludzi, bowiem na swojej drodze spotykam życzliwych urzędników (naprawdę!), wspierających mnie dyrektorów rodzinnej szkoły oraz ludzi biznesu, bez których moje działania nie byłyby możliwe.

Podzieliłam się z Państwem opowieścią o sukcesach i napotykanym trudnościach, myśląc szczególnie o tych, którzy tak jak ja zmagają się na co dzień z organizacją podobnych imprez. Na zewnątrz nie widać naszych działań. Dla obserwatorów wszystko jest proste i za-

pewne trudno im wyobrazić sobie, że organizacja kilkudniowego wydarzenia może trwać niemalże cały rok. Może właśnie w tej chwili komuś się wydaje, że innym wszystko idzie jak z płatka, a jemu los rzuca pod nogi kłody. Nic podobnego! Możecie być pewni – kryzysy dopadają wszystkich, ale nie można się tak łatwo poddawać. Przez te siedem lat organizacji „Metamorfoz Sentymentalnych” miałam wiele wspólnych i trudnych chwil. Gdy przychodzi zmęczenie i brak środków finansowych, dopadają mnie różne wątpliwości i zaczynam wątpić w sens moich przedsięwzięć. Wtedy przychodzą dobre anioły – przyjaciele, którzy upewniają mnie, że warto... I tak powstaje następna edycja Festiwalu, powstają kolejne – wydawałoby się niekiedy, szalone – projekty. Takich aniołów Państwu i sobie życzę.

... I niech tak trwa – nie tylko sentymentalnie.

Agnieszka Mądrakiewicz-Stanek
Lublin, czerwiec 2018

Grzegorz Paczkowski



Twórczość modyfikowana genetycznie... Jakkolwiek by człowiek nie chciał być złośliwy, to jednak niektórych rzeczy nie zauważać się nie da. Rokrocznie czytam przynajmniej kilka artykułów, których autorzy próbują (w mniej lub bardziej udany sposób) ukonstytuować definicje takich pojęć

jak: „piosenka literacka”, „piosenka poetycka”, „poezja śpiewana”. Definicje te różnią się zazwyczaj detalami, natomiast łączy je jeden fakt: beztrudnie wrzucanie wszystkich powyższych sformułowań do wielkiego wora z napisem „piosenka artystyczna”. I nie byłoby w tym nic intelektualnie niedoskonałego, gdyby nie

to, że „piosenka artystyczna” jako określenie pewnego działu aktywności artystyczno-estradowej drastycznie zmieniła swoje znaczenie na przestrzeni ostatnich kilku lat. Zresztą nie bez pomocy.

Kiedyś używanie sformułowania „piosenka artystyczna” służyło skrótowi myślowemu: chodziło o dzieła słowno-muzyczne swoim poziomem wykraczające poza standardy przaśnej przyśpiewki, a nieraz pozostające w słuchaczu na dłużej, czy to ze względu na rozbudowaną formę muzyczną, czy też na ważką treść. Określenie to jednoczyli pod swoją egidą wszystkich, którym nie było wszystko jedno, o czym i jak śpiewają, służyło integracji środowiska. Czy to było śpiewanie o pięknie bieszczadzkich potoków, czy poetycka interpretacja malarstwa historycznego, czy umuzyycznienie i aktorskie wykonanie staropolskiej poezji okolicznościowej – innymi słowy: czy to Bellon czy Kaczmarek czy Ewa Demarczyk – wszystko to było piosenką artystyczną właśnie. Nie liczył się gatunek, liczył się poziom.

Dzisiaj natomiast sformułowanie „piosenka artystyczna” zostało sztucznie poszerzone przez niektóre festiwale, które powyższe hasło z dumą zawierają w swoich nazwach. I sam fakt nazywania swojej imprezy tak czy inaczej też nie jest jeszcze zbrodnią, której znamiona nosi już fakt, że nikt na owych festiwalach nie przejmuje się przestrzeganiem granic gatunku w rozumieniu poziomu artystycznego danego wykonawcy. Jest to niepokojące pod paroma względami. Po pierwsze – zanika rozróżnienie pomiędzy, nieraz bardzo różnorodnymi, gałęziami piosenki. Czym (kim) innym jest aktorka po swojemu interpretująca piosenki Agnieszki Osieckiej przy akompaniamencie fortepianu, czym innym lokalny piosenkarski kabaret, czym innym zespół mgłą elektroniki zaślaniający jakikolwiek sens tekściarski, czym innym osoby o typowo „poetycko-śpiewnym” zacięciu. To tak, jakby zorganizować mistrzostwa świata w sporcie bez podziału

na dyscypliny i kazać łyżwiarzom figurowym stawać w szranki z drużyną futbolu amerykańskiego.

Po drugie (kontynuując metaforę z poprzedniego akapitu) – nie każdy, kto kopie piłkę na podwórku, jest przeznaczony do gry w reprezentacji. Na festiwalach piosenki artystycznej ta zasada jest w niezrozumiały sposób wypaczona: „Chodźcie wszyscy, wszyscy poczujcie się jak artyści, wszyscy jesteście tego warci”. Nie. To konkurs ma wyłonić spośród uczestników tych, którymi w ogóle warto się zainteresować jako potencjalnymi kandydatami na artystów. Nie mam nic przeciwko temu, żeby ludzi motywować do wiary w swoje siły twórcze i zachęcać do prób i poszukiwań, ale nie można ich oszukiwać przez dopuszczanie ich do konkursu piosenki artystycznej, że to, co robią, od razu taką piosenką jest, jeśli ewidentnie tak nie jest.

Po trzecie – zasada przyjmowania do konkursów wszystkich, którym wydaje się, że ich piosenki mają wiele wspólnego z arcyzmem, szkodzi tym, których piosenki naprawdę się wyróżniają. Młode i pięknie uczesane dziewczę po studiach wokalnych, dodatkowo w błyszczącej sukni i z erudycyjnie zamysłonym wzrokiem, może zaśpiewać tekst regulaminu przeciwpożarowego sali, na której śpiewa, a i tak pobije na głowę swoją koleżankę, która być może nie śpiewa tak dobrze jak ona, ale sama sobie napisała piosenkę, w której o coś chodzi i zdołała tą piosenką zainteresować publiczność. Takie czasy, że piosenka artystyczna przegrywa z piosenką popularną do zera, i to na własnym boisku.

Zastanawia mnie tylko, dlaczego komuś zależy, żeby tak to wszystko splątać. Dlaczego organizator festiwalu piosenki artystycznej nie potrafi albo nie chce odesłać ludzi, którzy na pierwszy rzut oka (i ucha) nie tworzą muzyki z danego gatunku, na festiwale z ich branży? Że integracja środowiska czy że co? To pójdz-

my dalej. Ręka do góry, kto wyobraża sobie śpiewającego poetę zgłaszającego się do konkursu jazzowej improwizacji wokalne, zostaje tam bez problemu przyjęty, po przyjeździe na miejsce żaden ze współkonkursowiczów nie darzy go nawet najmniejszym zdziwieniem, a do tego poecie jeszcze udaje się zająć miejsce na podium. Ja też sobie nie wyobrażam. Dalej. Kto ze zgromadzonych wyobraża sobie rapera świętującego triumfy na konkursie operowym? Ja też nie. Dalej. Kto byłby w stanie nie zwrócić uwagi na bluesową kapelę wygrywającą czy choćby nawet uczestniczącą w Konkursie Chopinowskim? Ja też nie, a przecież to by była dopiero piękna integracja ponad podziałami gatunkowymi. Natomiast pop na konkursie piosenki literackiej? Jak najbardziej. Elektronika bez żadnej wartości lirycznej na konkursie piosenki artystycznej? Czemu nie?! Błazenada nastawiona tylko na prymitywne zaszokowanie widza na konkursie piosenki aktorskiej? Jak najchętniej!

Podsumowując: integracja kiedyś jednoczyła wszystkich wartościowych twórców; integracja dzisiaj wmawia bycie wartościowym arty-

stą każdemu, kto tego chce i kto da sobie to wmówić (i w jakimkolwiek nurcie da to sobie wmówić). Sami sobie robimy krzywdę. I nie chodzi nawet o to, żeby każdy konkurs obwarować restrykcyjnymi regulaminami, które szczegółowo określą, komu wolno, a komu nie wolno w nim uczestniczyć. Nie chodzi o to, żeby się poodwracać do siebie plecami i prześcigać się, czyj gatunek jest bardziej wartościowy, czyj bardziej klasyczny, a czyj bardziej nowoczesny. To raczej kwestia smaku. Na niektóre rzeczy, zjawiska, procesy po prostu nieprzyjemnie się patrzy, zwłaszcza jeśli podszyte są nieświadomością osób decydujących. Integracja – jak najbardziej, ale różnijmy się pięknie i bądźmy świadomi zarówno tych różnic, jak i piękna z nich wynikającego! Czy nie jest przypadkiem tak, że jeśli rozróżnienie przestanie odgrywać jakąkolwiek rolę, to nagle, jako przedstawiciele jednego gigantycznego nurtu, przestaniemy być ciekawi nie tylko między sobą, ale i dla siebie samych? Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.

Grzegorz Paczkowski
Warszawa, lipiec 2018

Monika Partyk KONIECZNOŚĆ



POCZĄTKI

Jeśli choć jeden mój tekst zabrzmi kiedyś z muzyką Zygmunta Koniecznego, mogę umierać – mówiłam przez lata rodzinie, znajomym,

a raz nawet w eterze. Egzaltacja? Być może. Ale tak właśnie czułam: toczka w toczkę, od zawsze. Od kiedy po raz pierwszy (gdzie? kiedy?...) usłyszałam – podane zapewne przez Ewę Demarczyk – te jedyne na świecie, nie

do podrobienia, nie do pominięcia, nieusuwalne już nigdy dźwięki. Dźwięki brylantowo patetyczne, olbrzymki melosu i ducha, oraz te szare myszki, ledwo przemykające i potykające się – boleśnie, frapująco – o co któryś, nigdy przypadkowy, kamień rytmu. Dotkliwie w swej niezgrabnej uporczywości, w swym całkowicie wytrącającym poza czas dreptaniu kuternogi, który o kulach z cicha pęk wdrapuje się na K2, a z niego – jakąś bzdurką, psim śwędem, jakimś chromatycznym półtonem – dotyka prawym butem z dziurą w podeszwie Mount Everestu. Mówi się, że aby coś odczuć, trzeba to mieć wcześniej – choć w małym stopniu – w sobie. Zatem – jako że zawsze odczuwałam te dźwięki do bólu i do epifanii – ogrom we mnie Konieczności. Ogrom tego nieugiętego, patetycznego w swej ułomności, całkowicie transowego wdrapywania się o kulach do nieba. I dumnam z tego. I szczęśliwa, że powiększam szeregi tych, dla których Konieczny jest konieczny – ot, taki krakowski *bon mot*.

Lecz zanim mój pierwszy tekst zabrzmiał z muzyką Mistrza, a mnie łaskawy los pozwolił nadal żyć i snuć z Tymże artystyczne plany... chłonełam. Chłonełam Koniecznego-kłasyka (Demarczyk, Wyspiański), Koniecznego-rabiego (*Sztukmistrz z Lublina*), Koniecznego-władcę kosmosu (późna Osiecka), Koniecznego-filmowca i muzodramaturga. Chłonełam i oddawałam energię na łamach „Dziennika Polskiego” – w jego starych dobrych czasach, kiedy to łamy nie łamały się jeszcze pod recenzentkim ciężarem moich (i nie moich) zachwyków. Zachwyków Koniecznym Anny Szałapak, Beaty Lerach, wreszcie Joanny Słowińskiej, która na długo podchwyciła i chyba poniekąd utożsamiała się z moją o niej metaforą o *rodzeniu śpiewu*. Recenzijki owe musiały od czasu do czasu trafiać do Mistrza – dosłownie i w przenośni, bo jakoś wtedy właśnie zaczął mnie obdarzać swym charakterystycznym jednostronnym uśmiechem, a bywało, że i słowem – ja zaś krzyczałam niemo „Trwaj,

chwilo, jesteś piękna!”. Wtedy też odważyłam się ujawnić, że nie tylko recenzuję, ale i rymuję – wręczając pierwsze swe próby do osądu. Osąd okazał się przychylny, a w samym Mistrzu pozostawił osad, który po latach wypłynął na powierzchnię.

ORATORIUM ŚWIĘTY

Po latach czyli w 2011 roku. Byłam wówczas autorką paru tekstów piosenek z muzyką mojego pierwszego w życiu kompozytora Andrzeja Zaryckiego (któremu zawartość mojej szuflady udostępnił skrycie Marek Bałata) oraz zaraz potem – dość nietypowo jak na prawie debiutantkę – libretta oratorium *Golgota Polska* z cyklu *Artyści Janowi Pawłowi II w holdzie* z muzyką rzezonego Andrzeja Zaryckiego oraz Włodzimierza Korcza. Oratorium miało uświetnić piątą rocznicę śmierci Papieża, a jako że ponoć uświetniło, pomysłodawca cyklu – ksiądz Zdzisław Ossowski ze Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Chrześcijańskiej „Gospel” powierzył mi napisanie tekstów również do kolejnego, tym razem beatyfikacyjnego – nazwanego awansem *Święty*. Na polu walki kompozytorskiej pozostał Włodek Korcz, do którego za moim bezczelnym acz przewidywalnym poduszczeniem dołączył – bez protestów! – Zygmunt Konieczny. No i zaczęło się! Na pierwszym spotkaniu w Zwisie (słynnym Vis-à-Vis) Mistrz oświadczył, że tytuł tytułem, ale on taki święty to nie będzie. „Ani ja” – odrzekłam z radością, za parę dni przynosząc na dowód *Pasję* rozpoczynającą się od słów: *Bo Bóg poprosił ich o rękę / Za samo niebo mają wyjść*, kończącą się zaś na: *Miłujcie się nad nami / Wszyscy Święci! / Miłujcie się nad nami / Całujcie się ustami / Zamęczeniu zaręczeni, zamęczeniu zaręczeni...*, a jeszcze za parę *Śpiewkę o Judaszu* z początkową perswazją: *Zostawcie już Judasza / Z tą powieszoną szyją / Czy mało po nim takich / Co Bogu buty szyją? / Był pierwszy – i nic więcej / Jak pech to pech, Judaszu / Kolejnym się udało / W światowym rozgardiaszu*. I tak co kilka dni w Zwisie Mistrz

rzucił okiem na kolejne strofki, komentując nierzadko „Proszę, proszę!” i popijając czerwonym wytrawnym. Powstała do nich muzyka rzecz jasna mistrzowska, wykonana przez sprawdzony *team* kompozytora: Joannę Słowińską – sola, Beatę Wojciechowską, Lidię Bogacz i Tadeusza Ziębę – chórki, oraz gościnnie Dorotę Osińską – solo (w części Korcza wystąpili: Alicja Majewska, Osińska, Zbigniew Wodecki i Grzegorz Wilk). Podobnie jak poprzednie oratorium, *Świętego* wydało na płycie Polskie Radio (rzezoną *Śpiewką o Judaszu* ze względów technicznych nie została nagrana – stanowi utwór niezależny), niepodobnie natomiast – emisji odmówiła tym razem telewizja, dla której Konieczny nie tylko nie okazał się konieczny, ale i zbędny. „Za trudny” – orzekli i poszli kręcić 999. odcinek *M jak miłość*.

Z NUTĄ JASMINUM

Waląc pięściami ze złości i niemocy (ileż razy przyjdzie mi to jeszcze czynić później...), że nie żyję w czasach gdy w Opolu Demarczyk śpiewała triumfująco *Karuzelę z Madonnami*, rzuciłam się w wir pracy owocujący między innymi musicałem operowym *Łódź Story* z muzyką Włodka Korcza. A tymczasem w krakowskim kabarecie Loch Camelot odżyła – siłami jej ówczesnej solistki Jagi Wrońskiej – pewna dawna idea, której niegdyś nie udało się tam zrealizować. Chodziło o nowe, pieśniowe życie muzyki filmowej (a częściowo i teatralnej) Mistrza. Jaga zwróciła się do mnie z propozycją napisania tekstów, co tenże podchwycił co najmniej z życzliwością. Rozpoczęła się mozolna kwerenda, wynikiem której wybrałam z kompozytorem dziesięć numerów filmowych: *Jasminum*, *Pornografia*, *Prymas*, *Grający z talerza*, *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Święty interes*, *Świadek 1919–2004*, *Poszedł i nie wrócił*, *Tylko nie teraz*, serial *Wojna i miłość* i dwa teatralne: *Ksiądz Marek* i niezidentyfikowany przez autora temat akordeonowy. Stopniowo otrzymywałam charakterystyczne

Konieczne pchełki: ledwo muśnięte ołówkiem nutki – raz jako prymki, raz całe partytury. Tak rozpoczęła się moja prawie dwuletnia przygoda, której emocjonalnego natężenia nie wysłowię. W przypadku pisania tekstów do gotowej już muzyki moja praca wygląda następująco: wsłuchuję się w nią godzinami, dniami itd., od rana do wieczora (rodzino, jesteś święta!), pod namiotem z koca – by nie rozpraszało nic, co zewnętrzne – aż usłyszę tekst, który później wymaga jedynie kosmetycznego dopieszczenia. W przypadku muzyki Koniecznej poprzedzone to być musi gruntownym okiełznaniem samej materii muzycznej, by całkowicie weszła w głowę i w serce. Tak, to zakon – do tego prawdziwy, bo mistyczny. Jak wyszło? Oto wyminki: *A tam w górze, na wodzie z chmur / Pisz, pisze ci ktoś / Palindromy ulotne: / O₂ H₂O – spojrz! (Gry i zabawy); Póki ból ma twarz / Póki strach ma straż / Póki sens życia rzezi / Oblęd wciąż na uwiezi (Pajace); Gdzie byliśmy / Gdyś przyszedł znów w chwale? / Teraz nam głowami w niebo bić / Jak ptasi rój kalek (Post factum); Gdy chcesz pytać świat / Czy on brat, czy swat / To zapytaj: tra la la? / Odpowie ci, / Jakby nigdy nic, / To, co umie – czyli: tra la la (Tra la la); Ojcz nasz / Ojcz, któryś jest / Nie ma Ciebie wciąż (W niebo głos); Będę kochać / Do szaleństwa, po sień z gwiazd / Będę kochać ciebie sercem z drewna / Ja, królowna / Nieśpiewna krwi rzeka (Walczak nieznośny); Jest czas tężenia spraw i czas odzewu / Jest czas, jest czas, gdy biały ptak / Ciągnie niebem jak czołg (Jest czas z filmu animowanego Krzysztofa Kiwerskiego *Świadek 1919–2004* – wykorzystuję tu ponad dziesięćminutową całość!). Co... że raczej niewesoło? Ot (Mistrz tak bardzo nie znosi tego słowa, jak uwielbia krówki) – w równym stopniu wina mych genów, co Koniecznych nut – by wspomnieć kolejny krakowski *bon mot* o *Wesołym kompozytorze smutnych piosenek*. Zaiste wesołym: dziesiątki spotkań (nie zawsze uzasadnionych artystycznie, o nie!) to temat na osobny szkic li też skecz. Rzeknę tylko, że w Mistrzu tyle dziecka (ciekawego*

świata, psotnego, rozentuzjasmowanego), że obie z Jagusią nieraz przy gorącej czekoladzie „robiłyśmy” za bony, matrony i inne wielkie dzwony. Premiera projektu, mianowanego *Z nutą Jasminum*, odbyła się 1 lipca 2014 roku w Piwnicy pod Baranami: Wrońskiej towarzyszył *ensemble* instrumentalny (nie byle jaki – znalazł się w nim nawet Michał Półtorak) pod wodzą pianisty i aranżera zaprezentowanych piosenek – Jarosława Hanika. Zważywszy tłumy (nie weszła część tych, którzy kupili bilety), można mówić o sukcesie (bądź sensacji) *pre factum*, a fakt, iż tłumnie było do końca, daje asumpt do wiary, że i *post*. Niestety, w dłuższoterminowym *post – post*: program był jeszcze zaprezentowany tylko dwa razy – i to we fragmentach. Jako człowiek *sensu largo* apolityczny nie wnikam w przyczyny (notabene nie dotyczące raczej mnie), ale ból czuję. Jakąś *angina pectoris* – dusznicę bolesną. Duszno, duszno, a teatryki zamknięte... Pieśni, czy ujdziesz cało?!

KLOSS I GAMBA

Po ogromie *Jasminum* jeszcze dwie drobnostki – również techniką „najpierw muzyka”. Pierwsza – *Walc większy niż życie* w wykonaniu Agnieszki Grochowicz – to ujęty w formę melancholijnego walca *leitmotiv* do dokumentalnego filmu o Stanisławie Mikulskim, jego ostatniego, z cyklu *Ikony srebrnego ekranu* w reżyserii Jarosława Antoszczyka. Jako że nieszczęścia chodzą parami, film – po pięknej promocji i świetlanych ponoć festiwalowych perspektywach – póki co jest półkownikiem: ot, taki „militarny” żarcik *à propos*... Dla zainteresowanych przedsmak: *Przecież jeszcze nie spadł z konia / Jeździec snów – Hamlet / Przecież w oczach jak w ikonach / Srebrny nów*

– *lecz: / Palce, pięta, pięta, palce! / Chociaż fraki nieuszyte / Na ten walc, na ten walc / Większy niż życie.*

Drugą z drobnostek zaliczyć można do tzw. muzyki poważnej – zatem mój debiut w tej dziedzinie (bo dotychczas to straszna żartownisia ze mnie była!): chodzi o utwór *To będzie syn* na violę da gamba, klawesyn i głos zamówiony i wykonany na swym dyplomie w krakowskiej Akademii Muzycznej przez Justynę Reksć-Raubo. Zleceniodawczyni marzyła o tekście maryjno-feministycznym, a oto fragment realizacji: *To będzie syn, to będzie syn! / Na imię dam mu Jezus / Czy nie śliczne imię to? / Kupię, kupię mu konika bujanego / Niech buja go: raz niebo, a raz ziemia / Niebo, ziemia, niebo...*

PS.

Jak się czuje poetessa, której Mistrz, której guru (wkrótce po *Z nutą Jasminum*) proponuje bruderszafta? Oksymoronicznie. Przez najbliższe dwa miesiące formułuje więc wypowiedzi bezosobowe, przez kolejne dwa czuje się grzeszna. Tak było, Zygmuncie – mimo że od zawsze byłeś wszak wobec mnie uosobieniem bezpośredniości i naturalności. To siła Twojej muzy! A jak się czuje poetessa, której Mistrz, której guru (bezpośrednio po *Z nutą Jasminum*) mówi – a Tadeusz Oratowski dokumentuje kamerą – że wyszło lepiej od *Osieckiej*? Schizofrenicznie *vel* rozszczepiennie – autocytujać: *raz niebo, a raz ziemia / Niebo, ziemia, niebo...* To siła Twojej muzy, Zygmuncie! Dziękuję Ci za nią i ślę jednostronny – bo i ja z tych – uśmiech.

Monika Partyk
Kraków, lipiec 2018

Piotr Skucha



Nadinterpretacja... Tak się złożyło, że w minionym stuleciu przez większość czasu najistotniejsze treści były w piosenkach przemycane. Między wierszami, słowami, czasem w nutach. Z różnych powodów. Zakazy (okupacja), nakazy (sorealizm), cenzura (PRL). Słuchacze nagradzali aplauzem celne metafory (*po co babcię denerwować?*), czytelne aluzje (*ten wąsik, ach ten wąsik*), zgrabne dwuznaczności (*wejdą, nie wejdą*), podteksty (*słowa jak sztuczny miód*), a nawet szczególny rodzaj onomatopei (*chcemy być sobą = chcemy bić ZOMO*).

Najczęściej aluzje były przejrzyste i aż nadto czytelne (*siekiera, motyka, piłka, alas, prze-gra wojnę głupi malarz*), ale prawdziwą frajdę dawały autorom teksty, które przepuszczała cenzura, bo nie wychwyciła ukrytych znaczeń lub uważała, że słuchacz ich nie wyłapie (*bo źródło wciąż bije*). A słuchacz owszem, dawał radę i miał z tego nie lada radochę. Spora w tym zasługa ambitnych polonistek, które już w podstawówce rozkładały uczniom dzieła wieszczów na atomy i wtłaczały w dziecięce główki wiedzę o tym, „co autor chciał powiedzieć”. Ćwiczeni od wielu pokoleń w wykrywaniu treści niewpisanych wprost w zwrotki i refreny, słuchacze wyrobili w sobie odruch węszenia między wierszami.

To zabawa dająca wiele satysfakcji, zwłaszcza gdy odkryta myśl nie tylko głęboka, ale i skrętnie przez autora ukryta. Często jednak odkrywcze zapędy prowadziły na manowce,

czyli przypisywanie tekstom znaczeń, których autorzy nie ukryli, nie „mieli na myśli”, nie „chcieli przekazać swojemu pokoleniu”, a czasem nawet pisali o czymś bardzo odległym lub zgoła przeciwnym. Rzadko się o tym mówi, bo te nadinterpretacje zwykle nie są przez autorów dementowane z bardzo prozaicznych powodów. Po pierwsze: najczęściej dowartościowują tekściarzy, awansując ich na poetów, mistrzów języka, żonglerów słowa, itp. Po drugie: w obliczu pierwszego następnie cztery powody są zbyt blade, by je wymienić. I wreszcie po szóste: o fantasmagoriach przypisywanych ich tekstom autorzy dowiadują się zbyt późno, by zareagować, albo wcale.

Ujawnienie prawdziwych intencji autora mogłoby zdjąć go z piedestału, chociaż z drugiej strony... jeśli o prozaicznym, osobistym problemie potrafił napisać tak, że piosenka stała się niemalże hymnem o wolności, niezależności, prawie do samostanowienia itp. itd., to może na miano mistrza słowa zasługuje? (*Mój jest ten kawałek podłogi* – o czym naprawdę jest ta piosenka, opowiedział mi Andrzej Donarski, wokalista zespołu Mr. Zoob).

Z nadinterpretacji żartował ongiś samozwańczy profesor mniemanologii stosowanej Jan Tadeusz Stanisławski, dokonując rozbioru własnego tekstu *Orkiestry dętej* (przebój Hali-ny Kunickiej). Piosenka zaczyna się od słów:

*Niby nic, a tak to się zaczęło,
niby nic, zwyczajnie „pa pa pa”.*

*Jest w orkiestrach dętych jakaś siła,
bo to było tak:*

*Babcia stała na balkonie, dołem dziadek defilował,
ledwie go ujrzała, nieomal zemdląła:
skrapiać trzeba było skronie.
Dziadek z miejsca zmylił nogę, pojął:
czas rozpocząć dzieło!*

Profesor w zgrabnym wykładzie dowodził, że jest to opowieść o odzyskaniu przez Polskę (babcia) niepodległości (wyjście na balkon) i dalszych jej losach. Dziadek to oczywiście marszałek Piłsudski, który zmienił taktykę (*zmylił nogę*) i zaplanował przewrót majowy (*czas rozpocząć dzieło*). W kolejnych zwrotkach piosenka opowiada historię Polski aż do końca lat 60., a nawet marzy o kolejnym jej etapie: *czekam, by ktoś defilował [...], by mi także się spełniło*. Wszystko się zgadza, a niby tylko *zwyyczajne pa, pa, pa...*

Bywa jednak, że nie zgadza się prawie nic. Lata temu, gdy nie było jeszcze portali internetowych z tekstami piosenek (spisywanych często ze słuchu, ale z dobrych jakościowo źródeł, co nie chroni od błędów, gdy trafi się rzadkie słowo lub wokalista ze słabą dykcją, ale o tym później), słyszałem, jak w jakimś klubie studenckim wielbiciel twórczości Andrzeja Poniedziałkiego śpiewał z przejęciem jego *Bawitko*, którego tekst spisał pewnie z n-tej kopii nagrania występu Andrzeja zarejestrowanego przez magnetofon kasetowy na baterie z wbudowanym mikrofonem jakości telefonicznej. Nie wierzyłem własnym uszom, więc po występie poprosiłem wykonawcę, by powtórzył mi pierwszą zwrotkę. Z dumą pokazał mi gruby zeszyt z kaligraficznie wpisanymi akordami i tekstami piosenek. Cytuję najciekawszy zapis: *Wagon za bramą. Tam idzie! / Bawimy się sprawnie o litość*. Zapytałem, czy wie, o co chodzi w tej zwrotce. Odparł, że to poetycka przenośnia na temat dóbr, których obfitość trafia tylko do wybranych, a my tylko się bawimy zamiast litować się nad biednymi... Na wszelki wypadek przypominam oryginał: *Wagą za-*

braną Temidzie / Bawimy się w sprawiedliwość.
Czego ucho nie dosłysz, rozum dopowie.

Czasem jednak słyszy aż za dobrze. Dużo wcześniej i na znacznie poważniejszym koncercie nadinterpretacja spowodowała zgrzyt międzynarodowy. Zdarzenie znam tylko z opowieści (ale źródło wiarygodne), ponieważ byłem wtedy zbyt małym chłopcem...

(...)

Wracam do głównego wątku. Zgrzyt międzynarodowy na wielkiej gali z udziałem delegacji państw zaprzyjaźnionych spowodowała piosenka Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”: *Kukułeczka kuka, chłopiec panny szuka* – w trakcie której czechosłowacka delegacja demonstracyjnie opuściła widownię. Szybkie śledztwo ujawniło, że czeski czasownik *šukat* brzmi tak samo jak polski „szukać”, ale jest bardzo nieparlamentarny (oczywiście mowa o ówczesnym parlamencie). Sprawę wyjaśniono, przeproszono, zgrzyt naoliwiono i uśmiercono, została tylko anegdota. Niezbyt popularna, niestety, bo podobno wiele lat później Wolna Grupa Bukowina zaśpiewała w Czechach *szukam, szukania mi trzeba...* – i zgrzyt zmartwychwstał.

Zdarza się, że nadinterpretacja ma daleko idące konsekwencje. Wspomniany wyżej Jan Tadeusz Stanisławski w czasach PeeReLu śpiewał na koncercie finałowym FAMY rosyjski romans o nieudanej miłości. W trakcie tej piosenki najważniejszy oficjalny gość, rosyjski konsul, który specjalnie na ten koncert przyjechał ze Szczecina, wstał i szybkim krokiem wyszedł z amfiteatru. Ponieważ siedział w pierwszym rzędzie, było to wyjście niemalże demonstracyjne, a siedzący nieco dalej dyżurny cenzor odnotował, że piosenka w czytelny sposób ośmieszała przyjaźń polsko-radziecką, co uruchomiło lawinę, której skutkiem był kilkumiesięczny zakaz występów dla profesora. Rok później konsula ponownie zaproszono na koncert finałowy FAMY. Konsul na powitanie

przeprosił, że rok wcześniej wyszedł bez pożegnania, ale nie chciał przerywać wspaniałego koncertu, który, niestety, znacznie się przedłużył, a on musiał zdążyć na lotnisko w Szczecinie, gdzie miał witać ważnych gości. Profesora nikt nie przeprosił.

Podobna, ale jeszcze bardziej absurdalna historia z nadinterpretacją przydarzyła się kabaretowi Długi, który miałem przyjemność współtworzyć. W połowie lat 80. występował z nami Stanisław Klawe. Zabawny wierszyk jego autorstwa o zwierzątkach, które bezskutecznie próbowały coś zbudować, ale wciąż im nie wychodziło, chociaż była z nimi żyrafa, rozbudowaliśmy do kilkunastominutowego skeczu parodiującego zaangażowane akademie ku czci. Absurd ściągął groteskę i bezsens poganiał. Zmienialiśmy fronty na choreografię, symbole na idee, każdą zwrotkę kończąc telemarkiem (*u-ha, tralala, z nimi żyrafa*). Bardzo zabawny i zawsze żywiołowo przyjmowany przez publiczność numer. Po występie w rzeszowskim Teatrze im. Siemaszkowej dostaliśmy półroczny zakaz występów i cenzura skreśliła nam cały program. Było w nim sporo „mocnych” tekstów, ale okazało się, że powodem tej drastycznej kary była nadinterpretacja. Nie mieliśmy pojęcia, że ówczesny komendant rzeszowskiej policji ma ksywkę „Żyrafa”.

Kolejny przykład. Rok 1971, czyli tuż po Grudniu '70. Wielki przebój Andrzeja Dąbrowskiego *Do zakochania jeden krok*. Wczytajmy się uważnie w słowa pierwszej zwrotki:

*Mijają dni, miesiące, mija rok
Prawdziwe życie mija nas o krok
I z tym nam dobrze jest i nie jest
I niby nic nie dzieje się
Świat nam nie wadzi, lecz przez cały czas
Coś się gromadzi, coś dojrzewa w nas
Co było ledwie nutką rzewną
Zmienia się w pewność tego że...*

A teraz zmienmy tylko jedno słowo w refrenie:

*Do rewolucji jeden krok,
jeden jedyny krok nic więcej
Do rewolucji jeden krok,
trzeba go zrobić jak najprędzej
Dopóki się zapala wzrok,
dopóki się splatają ręce
Dopóki kusi nocy mrok,
do rewolucji jeden krok
Do rewolucji jeden krok...*

Dalej też wszystko pasuje, kto chce, niech sprawdza. Nadinterpretacja czy zamierzony podtekst? Dodam tylko, że równie dobrze pasuje podmianka na: „już do wakacji”, „do końca sprawy”, „do nienawiści”, lub „mam do rozwodu”. To po prostu świetnie napisany tekst, sprawdza się więc wprost i wspak, i po latach, i w zupełnie innym ustroju.

W nadinterpretacji tekstów jesteśmy już tak biegli, że nawet teksty sprzed prawie stu lat rozszyfrowujemy w mig:

*Był duda, był duda
Miał dudy, miał
Ale te dudy nie były dudy
Bo ten duda od innego dudy
Te dudy miał, dudy miał, dudy miał*

Prorocze, prawda?

Za to rozszyfrowywanie znaczenia melodii idzie nam dużo słabiej, pewnie dlatego, że nauczyciele muzyki mniej się przykładali od polonistów. Ale jak mogli się przykładają, skoro wychowania muzycznego nie ma już od dawna w obowiązkowym programie nauczania? A przecież pieśń patriotyczna może się stać wielkim przebojem, jeśli weźmie się za to fachowiec i zastosuje aluzję w melodii, a nie w tekście. Na dowód małe ćwiczenie. Zauważcie sobie początkową frazę *Roty*. Melodię powinien znać każdy czytelnik rocznika „Piosen-

ka? Jeśli tak nie jest, proszę przerwać czytanie i powrócić do lektury po uzupełnieniu tej luki w edukacji. Teraz pora na trudniejsze zadanie. Nucimy melodię, od drugiej nuty począwszy. Tę pierwszą wstawiamy na koniec frazy. Z tekstem możemy zaśpiewać tak: *rzucim ziemi skąd nasz ród. Nie*. A teraz z tą samą melodią śpie-

wamy: *bo do tanga trzeba dwojga...* Prawda, że piękne? Nadinterpretacja czy zamierzony chwyt? Przecież najbardziej lubimy melodie, które już znamy...

Piotr Skucha
Bielsko-Biała, lipiec 2018

Ilona Sojda



Nie pytaj mnie, skąd przychodzę, i dokąd idę – nie pytaj mnie też. Ja tylko na chwilę... (Marek Tercz, *Pokaż mi swoje skrzydła*).

Pan Jan, proponując mi pojawienie się na łamach „Piosenki”, zasugerował, abym opowiedziała o swojej płycie, inspiracjach i planach. Trudno mi o tym pisać, bo zawsze uważałam, że najtrafniej opowiadam o swojej muzyce, śpiewając na scenie, a resztę każdy może sobie dopowiedzieć sam. Skoro jednak przyszłam do „Piosenki” na chwilę – to powiem słów kilka o albumie *Śnił mi się raj* nagrany wraz ze znakomitymi kieleckimi muzykami. Długo zbierałam się do studyjnej rejestracji utworów, które wykonuję od lat, w ramach współpracy z kieleckim Teatrem Studio. Po kolejnym projekcie scenicznym zakiełkowałam mi w głowie pomysł poszukania środków na wydanie debiutanckiej płyty przez portal crowdfundingowy.

Kilka zdań warto poświęcić samemu crowdfundingowi, który w przypadku poezji śpie-

wanej wykorzystywany jest zdecydowanie zbyt rzadko. Przecież historia zespołu Ciska jak Ta pokazuje, że dzięki wsparciu fanów można być niezależnym od wytwórni i realizować kolejne projekty. Wystarczy oddana społeczność i dobry pomysł na promocję.

Wokół finansowania społecznościowego narosło wiele mitów. Jednym z nich jest ten, że artysta wyciąga rękę po pieniądze, nie dając nic w zamian. To nie jest prawda. *Crowdfunding* można potraktować jako przedsprzedaż i formę promocji. Od lat wykorzystywany jest w branży gier komputerowych. Dlaczego więc nie użyć tego typu narzędzi w przypadku muzyki? Czasem warto się przemóc.

Płyta *Śnił mi się raj* składa się w większości z utworów autorstwa Marka Tercza – mojego mistrza, osoby, z którą współpracuję od lat już nastu. Artysty, którego muzyczna wrażliwość odzwierciedlona w jego utworach jest mi ogromnie bliska, dzięki czemu moja ich interpretacja jest jakby automatyczna. Często powtarzam, że gdybym potrafiła otworzyć się

na pisanie piosenek – to chciałabym pisać właśnie tak jak Pan Marek. Na płycie oprócz 10 utworów Marka Tercza znajduje się także mój ukochany utwór o miłości autorstwa Nicka Cave’a (w tłumaczeniu Romana Kołakowskiego) *Wprost w ramiona me*. To płyta, która – jakkolwiek prosto to zabrzmie – opowiada o tęsknocie, o miłości i o lęku, by ta miłość nie przysnęła zbyt szybko. Każdy może odkryć w niej kawałek swojej historii. Towarzyszą mi muzycy z mojego rodzinnego miasta Kielce – Łukasz Kowalski (pianista, aranżer, producent), Paweł Piotrowski (pianista) i Michał Jelonek (skrzypek). To ich talentowi płyta zawdzięcza swoje brzmienie.

Na płycie *Śnił mi się raj* świat się nie kończy. Dzięki jej wydaniu udało mi się nawiązać

współpracę z Fundacją Surge Propera. Razem ze wspianymi muzykami z zespołu Des Orient zagraliśmy koncert na Świętym Krzyżu, na który składały się *Pieśni Łysogórskie*. Już wkrótce ten materiał powinien ukazać się na płycie jako *Lament Świętokrzyski*. Przy okazji nagrań powstała też EP-ka *Zupełnie przypadkiem* Łukasza Mazura, na której śpiewam gościnnie. Ostatnie miesiące A.D. 2018 to także wspianiała współpraca z krakowskim Teatrem Szczęście przy projekcie *Szczęśliwe piosenki Marka Grechuty*.

Jeśli ktoś ciekaw, co dalej, i ma ochotę dopowiedzieć swoją historię do usłysanych dźwięków, zapraszam do odwiedzenia strony www.ilonasojda.pl.

Ilona Sojda
Kielce, czerwiec 2018

Zofia Szpikowska



Marzenia się spełniają... – tak można powiedzieć o wydanej w czerwcu 2018 roku płycie pt. *za WIERSZowni*. Krążek zawiera utwory, które powstawały od początku lat 90. To moja fascynacja poezją takich twórców jak: Andrzej Bursa, Bolesław Leśmian, Anna Achmatowa, Stanisław Barańczak, Czesław Miłosz czy Jacek Kaczmarski. Jestem przede wszystkim pedagogiem i to właśnie z myślą o młodzieży licealnej i studentach, z którymi pracowałam w latach 90. w Studium Nauczycielskim w Wieluniu, pisałam muzykę do wierszy, z którymi następnie

młodzi artyści brali udział w ogólnopolskich przeglądach poetyckich czy turnieju poezji śpiewanej Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego. Przez lata jako trener, opiekun artystyczny zjeżdżałam z moimi uczniami (często kroć laureatami) wiele prestiżowych festiwali, ale dopiero rok 2016 stał się dla mnie przełomowy. Wreszcie wyszłam z roli nauczycielki i stanęłam na scenie, żeby wyrazić siebie. Nie było to łatwe, ale udało się z pomocą „aniołów” takich jak Agnieszka Stanek, dyrektor Festiwalu Piosenki Autorskiej i Poetyckiej „Metamorfozy Sentymentalne” w Lublinie, która

cierpliwą perswazją, zasadną argumentacją zdołała zachęcić mnie do udziału w tymże festiwalu. To wtedy, podczas V edycji, dokonała się moja metamorfoza. Kolejny „anioł” to Rafał Boniśniak – juror Muzyczno-Poetyckiej Bitwy pod Gorlicami, gdzie w 2016 roku zdobyłam Złoty Gryf Gorlicki, fundator nagrody w postaci vouchera na 10 godzin nagrań w Papaya Studio w Lipinkach. Wspomniany Rafał Boniśniak i pan Jan Poprawa rozbudzili we mnie potrzebę zebrania materiału i zarejestrowania go.

Płyta za *WIERSZOWANI* to poniekąd zbiór przypadkowych wierszy, przypadkowych twórców. Ale ci, którzy mnie dobrze znają, zauważą, że wszystkie utwory jednak w jakiś sposób się ze mną wiążą i w gruncie rzeczy są odzwierciedleniem moich poglądów na świat i życie.

*Ja, gdybym była losów panią,
na przykład taką, wiesz: Fortuna,
tobym odarła złote runo,
żeby dać wszystko ludziom tanio;
żeby się tak nie umęczali,
w takim gonieniu ciężkiem, długim:
każden, jak więzień, za swym pługiem;
Żeby się syto nakochali,
żeby się wszystko im kręciło:
jakby się złote nitki wilo.*

To fragment XVI sceny z pierwszego aktu *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, który otwiera płytę. Jest to wypowiedź Zosi w rozmowie z Haneczką. Pamiętam, że kiedy pisałam muzykę, byłam tym tekstem głęboko poruszona. Po dziś dzień szczerze się z nim utożsamiam. Kolejne utwory na płycie to mistrz Leśmian. Jedna z genialnych ballad – *Matysek* – personifikacje i motyw śmierci potęgują emocje i tajemniczość. I *Koń* – opis urody i temperamentu zwierzęcia dokonany za pomocą nieobecnego dziś dawnego ludowego słownictwa powoduje, że trzeba się dobrze przygotować technicznie, by udźwignąć ducha utworów, także pod względem dykcyjnym i rytmicznym.

Piosenka pasterska Czesława Miłosza to przepiękny opis polskiej przyrody, a czysta forma dziecięcego śpiewu dostarcza słuchaczom najwięcej wzruszeń. Czas na mojego ulubionego poetę – Andrzeja Bursę, poszukującego buntownika. Dwa jakże różne utwory. Poruszające do łez *Pożegnanie z psem* i szara, ale ekscytująca brzydota rzeczywistości w *Szczurach*.

Kto ci powiedział, że wolno się przyzwyczajać?

Kto ci powiedział, że cokolwiek jest na zawsze?

To oczywiście fragment utworu *Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka* do słów Stanisława Barańczaka, którego tekst znów mogę cytować jako życiowe motto.

Na poezję Jacka Kaczmarskiego patrzyłam zawsze jak na nietykalną świętość. To wspomniana wcześniej Agnieszka Stanek w sposób oczywisty i kategoryczny powiedziała: „Skoro pisze pani muzykę do wierszy różnych autorów, to niech pani sięgnie po twórczość Jacka” – sama zupełnie nie wpadłabym na to. Dumna jestem też z tego, że na płycie znalazły się dwa teksty świetnie zapowiadającego się wieluńskiego poety Macieja Bieszczada (*Po drugiej stronie lustra* i *Życiowa próba*), z którym moja literacka przygoda dopiero się rozpoczyna. Maciej jest mentorem w moich poetyckich próbach i bardzo sobie tę współpracę cenię. Zrządzeniem losu (nawet „zmuszeniem” losu) pokonałam kolejną swoją słabość (niechęć do pisania tekstów) i oto ocenie słuchaczy ukazują się dwa moje teksty: *Odlamki tęsknoty* i protest song – manifest przeciw zatwardziałości ludzkich serc i umysłów – zamykające album *Posągi*.

Z każdym utworem na płycie utożsamiam się „bardzo, bardzo, bardzo”. Jako „Zosia” z młodzieńczą naiwnością wierzę w ludzi, a młodość oddaję całą siebie. Ronię łezkę przy *Pożegnaniu z psem*, nieustannie zachwyam się realnym światem: pięknem *Konia*, inteligencją rozpasanych *Szczurów*. Odkrywanie nadrealności to moje drugie imię, dlatego z lubością

wsluchuję się w rzewne tony skrzypiec *Matyska*. Nie żałuję *Porcelany* i nie przywiązuje się do foteli. Wciąż *Po drugiej stronie lustra* poszukuję swojego miejsca w życiu i odpowiem na nieskończoną liczbę pytań. Poroniona *Odlamkami tęsknoty* w wypatrywaniu *Zamków na niebie*, wciąż przechodzę transformację. Nie waham się nawet czerpać mocy od czarownicy, by w moim *Nowym mieszkaniu* – nowym ja – uczyć się walki o swoje. Nie dla mnie krótki łańcuch *Podwórzowego psa*, a zahartowana *Życiowymi próbami* nie pozwolę samej sobie na bycie martwym *Posągiem*.

Wartością dodaną tej publikacji jest fakt, że wykonuję swoje utwory wspólnie z mo-

imi wychowankami, młodymi wokalistami Powiatowego Młodzieżowego Domu Kultury i Sportu w Wieluniu, że dzięki pracy nad utworami młodzi mają możliwość spotkania ze znakomitymi poetami, których twórczości pewnie nie poznaliby w szkole. Płytę nagrano w ramach projektu „By pachniało wiosną i poezją” realizowanego przez Powiatową Bibliotekę Publiczną w Wieluniu i Powiatowy Młodzieżowy Dom Kultury i Sportu w Wieluniu. Środki pozyskano z Fundacji PZU i Starostwa Powiatowego w Wieluniu.

Zofia Szpikowska
Wieluń, lipiec 2018

Andrzej Wawrzyniak



Są chwile, że naprawdę kocham swoją pracę, że mam poczucie spełnienia własnych oczekiwań, poczucie dobrze wypełnionego obowiązku, że w wyniku zbiegu kilku koniecznych okoliczności rodzi się sukces. Ten widoczny gołym okiem, namacalny, wypisany na dyplomach i poświadczony nagrodami. Sukces w pełni osobisty lub podzielony z innymi, widoczny przez pryzmat wspólnego działania, wspólnych poszukiwań, często tylko w chaszcach intuicji lub na oślep, wbrew powszechnie panującym kanonom, ale przeważnie w wyniku uporczywego dążenia do osiągnięcia celu. Tak zdobywa się doświadczenie, które może prowadzić zarówno do bez-

plodnej rutyny, jak i do szlachetnej mądrości odkrywania rzeczy nowych z latarką dobrze przetworzonej wiedzy. Linia graniczna jest bardzo cienka. Zazwyczaj wyznacza ją pycha lub ignorancja.

Jako artysta głęboko odczuwam szacunek dla moich Mistrzów, ale daleki jestem od bicia im czołem pokłonów. Pozwala mi to zdrowo patrzeć na Nich i na siebie (mam nadzieję). Jako nauczyciel, instruktor czy trener (jak zwał, tak zwał) głęboko też szanuję każdego mojego ucznia, pod warunkiem że tenże sam szanuje siebie, mnie i nasz wspólny czas, coś robiąc w obrębie ustalonej strategii działania.

„Coś” ma jednak bardzo elastyczny zakres. Jednym zajmuje bowiem jedynie mgnienie oka i gwarantuje dobre samopoczucie w obliczu wielokrotnych niekontrolowanych eksplozji talentu przynależnych tzw. naturalszczykom (inaczej – obdarowanym przez Boga lub inną wszechmocną siłę), drugim zaś to „coś” funduje konieczność gigantycznej konsekwencji w pracy nad własnym rozwojem. Stąd właśnie bierze się ów nieznośny dualizm w konsumowaniu sukcesu. Z jednej strony radość, z drugiej smutek niespełnionych oczekiwań. Szczególnie gdy pracuje się z grupą – tych wybitnie zdolnych, tych wybitnie pracowitych albo mało zdolnych a pracowitych, lub zdolnych a leniwych... można by tak długo. Trzeba jednak pamiętać, że nigdy nie ma gwarancji permanentnego sukcesu. Czasami największym sukcesem jest pozbycie się balastu oczekiwań.

Nikt też z założenia nie jest skazany na całkowitą porażkę. W to wierzę! Często więc, kiedy moi wychowankowie biorą udział w jakimś festiwalu, bardzo głęboko przeżywam sukces jednych i porażkę drugich, bo wszyscy są dla mnie niezwykle ważni w mojej pracy instruktorskiej. W sztuce na szczęście nie istnieje linia mety ani nie ma granicy czasu, więc zawsze jest nadzieja na sukces. W jakim wymiarze, to już zupełnie indywidualna sprawa.

Żeby był sukces, musi być akceptacja, musi wydarzyć się zgodność zamiarów artystycznych z wysoką oceną jurorską. Ileż to razy słyszałem: jakież to okropne i „ustawione” jury. Jak to się nie znają. Jak mają swoich. Sam doświadczałem uczucia skrzywdzenia, niezrozumienia itd. Oczywiście bywa i tak,

ale myślę, że są to sytuacje marginalne. Moja optyka zmieniła się diametralnie, kiedy zdarzyło mi się zasiąść w szacownym jurorskim gronie i stanąć przed koniecznością wybrania tych, którzy mają odnieść sukces. Wtedy dopiero zaczyna się rozumieć, jak niewymierna jest ocena jurorska, jak trudno znaleźć wypadkową gustów i receptę na tę iluzoryczną sprawiedliwość oceny. Ale przecież często bywa i tak, że zachwyty rodzi się jednogłośnie, bez żadnych wątpliwości przyznając palmę pierwszeństwa wybitnym kreacjom piosenkarskim, bo o tych wszak tu rozprawiamy. Czy działa tu jakiś wzór? Jest na to metoda? Kto powinien zasiadać w jury? Może należy ustalać skład jury według klucza: znawca muzyki, znawca literatury, aktor, piosenkarz i dopełniający całość dyletant, który będzie uzupełniał profesjonalne prace jurorskie nieobciążonym fachową wiedzą głosem przeciętnego odbiorcy sztuki.

Moim zdaniem klucza nie ma. Jest tylko szansa na zestawienie wiedzy, wrażliwości i krytycznie życzliwego nastawienia na dokonanie optymalnej i jednak subiektywnej oceny, w wyniku której wybór zda się sprawiedliwy. Serdecznie wszystkim konkursowiczom tego życzę. Życzę też głęboko tego, by umieli się w pewnym sensie „zaszczepić” na sukces, by nie stał się chorobą, nieustannym oczekiwaniem. By nie wpędził w chorobliwą chęć, wręcz konieczność jego potwierdzenia. Wielokrotnie najtrudniejszą częścią wspinaczki jest przecież mądre i zaplanowane zejście ze szczytu. Ta umiejętność pozwala tam wracać wielokrotnie.

Andrzej Wawrzyniak
Zduńska Wola, kwiecień 2018

Zuzanna Wiśniewska



Na temat poezji można odnaleźć wiele opinii, ogłoszonych zarówno przez jej twórców, badaczy tego specyficznego rodzaju literackiego, jak również jej sympatyków. Gdybym miała jednak wybrać jeden cytat, z którym w największym stopniu mogłabym się zgodzić, byłoby to słynne: *Wszystko jest poezją, każdy jest poetą* autorstwa Edwarda Stachury. To zdanie wydaje mi się jednocześnie proste w swojej dobitności i pozostawiające dość spore pole do interpretacji.

Jako uczestnik przeróżnych ogólnopolskich festiwali piosenki artystycznej, a w szczególności poetyckiej, stykam się dość często z klasycznym rozumieniem tej dziedziny sztuki. Mam tu na myśli: po pierwsze – powszechność wykonywania utworów autorstwa uznanych w tej dziedzinie za autorytety twórców (Jacek Kaczmarski, Wojciech Młynarski, Agnieszka Osiecka), a po drugie – próbę nawiązania do ich dorobku w twórczości własnej. Uważam prywatnie, że oba zjawiska są przejawem jak najbardziej pozytywnym. Pielęgnowanie istotności słowa w utworach słowno-muzycznych jest niewątpliwie potrzebne na wielu płaszczyznach – ze względu zarówno na obcowanie z narodowym dorobkiem kulturowym, jak i na to, że jest to zachęta do próby bycia osobą kreatywną. Odnoszę jednak momentami wrażenie, iż poetyka młodego pokolenia, opierająca swoją twórczość na autorytetach często jeszcze stąpających po świecie, jeśli zamyka się sama w sobie w ramach określonych przez mistrzów – może nie stanowić do końca o samej sobie.

Może stać się matematycznym obliczeniem liczby sylab w liniijkach, formy *abba* bądź *abab*, i na samą siebie jest w stanie nałożyć restrykcje, ograniczenia. Po to, by być bliżej literackiego absolutu, jak gdyby istniała konkretna szkoła uprawiania tej formy literackiej, która, jeśli trzymasz się reguły – gwarantuje, że twoja twórczość będzie dobra i zostanie doceniona przez tych, którzy z nią będą obcować.

Tymczasem w mojej opinii poezja granic nie ma i mieć nie powinna – po to, by mogła pozostać żywa. Podobnie jest z językiem – on również zmienia się na przestrzeni lat. Jego użytkownicy sami nadają mu wygląd, między innymi odrzucając część słów i zwrotów, zastępując je innymi. Uważam, że jest to bardzo interesujące i jednocześnie nie ma w tym niczego niezwykłego. Z racji tego, że nasza mowa się zmienia, twórca używa również często zupełnie innych wyrażań niż poeci XX wieku. Ową próbę zmierzenia się z poetyką nowego pokolenia dostrzegam w twórczości bardzo różnorodnej, która w założeniu ma się cechować innymi walorami niżli tekstowe. Można się więc niebyle dać zaskoczyć, czytając teksty utworów chociażby niektórych zespołów obracających się w klimatach ciężkiego rocka, takich jak choćby KAT, z którego piosenek poetyka niejednokrotnie się wręcz wylewa. Choć zespół jest aktywny od lat 80., do dziś potrafi zauroczyć kontrastem między silnym brzmieniem a lirycznością i jednocześnie celnością wyśpiewywanych przez Romana Kostrzewskiego fraz. Nie jest to reprezentant

twórczości najmłodszej, jednak przytaczam go z powodu tego, iż jest dobrym przykładem na swoistą ewolucję twórczości literackiej – od stylistyki czerpanej wręcz garściami z poezji Jana Kasprówicza czy Tadeusza Micińskiego, po swój autorski, niepowtarzalny styl – nawiązujący do mistrzów, lecz mimo wszystko autonomiczny.

W TV „Cep”,
Niczym kalboj, konik polny...
Hop na top.
Poza szkłem,
Będzie lizał zady.
Hajs to hajs
[...]
W radiu „M”
Chóry wieszczę budzą kleszcze.
Hop na top.
Kręci się.
Dziury, rury – bzdury.
Hajs to hajs¹

Jeśli chodzi o inne nietypowe źródła poetyckich uniesień, silnie zauroczyłam się tekstami autorstwa Michała „Nihila” Kuźniaka, krzyczanymi wręcz przez niego na najnowszej płycie zespołu Furia *Księżyc milczy luty*. Na pierwszy „rzut słuchu” można odnieść wrażenie, iż stylistyka blackmetalowa od poezji stroni, bo nie po to powstaje, by pochylać się nad słowem. Tymczasem zarówno muzyczna, jak i tekstowa warstwa płyty przywołuje mi na myśl brzydką, brudną i zimną momentami wizję Górnego Śląska, z którego artyści się wywodzą. W Furii czuć indywidualność, brak granic. Nie tylko z uwagi na formę gatunku, jaki zespół uprawia, ale też na sposób konstrukcji ich utworów. Podobnie jak wspomniany wcześniej Roman Kostrzewski, Nihil używa słów wspólnie uznanych za liryczne i piękne, zestawiając je jednocześnie z wulgaryzmami czy słowami niewygodnymi. Obaj artyści robią to jednak

w sposób zgrabny. Kontrowersyjny, ale potrzebny, w mojej opinii, gdyż ten zabieg nie zaciera mi sensu utworu, a dodaje mu jedynie „pazura”, charakterystycznego elementu ich wierszy. Jednocześnie piosenki wykonawców nie są pozbawione przekazu, o który w dzisiejszej rzeczywistości niekiedy trudno.

Bliżej chodź, bliżej,
nawet szeptu nie słyszę,
a wiem, coś tu widział,
też bym się brzydził.

Grzej chociaż, grzej,
a zimą lżej,
lżej
przeszłość zajęczy,
wygnie plecy,
ducha umęczy,
Ja wszystko wiem,
milcz więc
i grzej²

Można zauważyć, że przytoczone przeze mnie wcześniej zespoły realizują się muzycznie w specyfice dość niszowej. Współcześnie to właśnie środowisko alternatywne stanowi najczęściej kopalnię artystów zwracających uwagę na wartość słowa w utworach muzycznych. Nie zamierzam tu jednak generalizować. Nie chcę uznać w tym miejscu, że tekst popowy nie może być dobry, bo jest skierowany do szerokiego odbiorcy. Wręcz przeciwnie! Takim artystom jak Dawid Podsiadło, Mela Koteluk czy Monika Brodka udaje się śpiewać piosenki, w których sens i wrażliwość stanowią korelację. Częściej jednak mi się zdarza dostrzegać piękno słowa spod palców artystów rozpoznawalnych w wąskim gronie odbiorców, czy to ze względu na uprawianą przez nich stylistykę muzyczną, czy też fakt, że są jeszcze młodzi i zajmują się muzyką od niedawna. Części z nich udaje się przejść do mainstreamu, jak

¹KAT & Roman Kostrzewski, *Maryja Omen*, [na:] *Bialo-czarna*, Mystic Production, 2011.

²Furia, *Grzej*, [na:] *Księżyc milczy luty*, Pagan Records, 2017.

choćby Lao Che czy zespołowi Hey i można w radiu usłyszeć o *gałęziach przepaszonych*³ czy o tym, że wykonawca jest *W wielu kwestiach zielony / Czasem tak zawstydzony / Aż bialo-czerwony*⁴. Bardzo się z tego powodu cieszę. Można wówczas odczuć, że poetyka jest wśród nas, nawet w mediach głównego nurtu. Szczególnie napawa mnie to nadzieją, ze względu na to, że zarówno jestem sympatykiem poezji, jak i sama zajmuję się pisaniem. Dobrze jest wiedzieć, że jako artyści korespondujący w jakimś stopniu z dokonaniem poprzedników mogą stać się uznani w większym gronie słuchaczy.

W kontekście bycia twórcą staram się być otwarta na kognitywność sztuki. Mam wrażenie, iż inspiracji można szukać niekiedy w miejscach bardzo skrajnych i na pierwsze wrażenie ze sobą niezwiązanych. Sztuka wszak, by pozostać żywa i jednocześnie czytelną, powinna szukać dla siebie coraz to nowych źródeł, z jednoczesnym szacunkiem do dorobku już powstałego i uznanego. Ewolucja powinna mieć miejsce, bo zmienia się nasza rzeczywistość. Emocje pozostają podobne, ale sposób mówienia o nich już nie. Wydaje mi się, że istotą mojego stanowiska do poetyki w tym konkretnym momencie mojego życia jest znalezienie równowagi pomiędzy tym, co już za nami, a tym, co nam się aktualnie jawi. Aby nie zatopić się za bardzo w przyszłości i jednocześnie nie wpaść też w skrajność, odcinając się od niej zupełnie. Można pisać utwory nierytmiczne, jeśli chodzi o zawartość sylab

w wersach, czasem pozbawione rymów. Można stosować kontrast między wykonywanym muzycznie gatunkiem a stosunkiem do wagi słowa. Można przekraczać granice wyznaczone przez klasyków gatunku i jednocześnie nie odwracać się od nich zupełnie.

Poezja w moim odczuciu nie ukrywa się tylko w słowie. Również muzyka ma tu olbrzymie znaczenie, a nawet sposób jej prezentacji. Sceniczny *entourage* także jest kwestią szalenie istotną, dopełniającą niekiedy treści, które autor chce przekazać. Mając tę świadomość, miło mi obserwować sceniczne eksperymenty różnych artystów prezentujących się z początku na festiwalach piosenki artystycznej, później na pełnoprawnych koncertach. Lubię lekko kontrowersyjną i zwariowaną Mery Spolsky, balansującą na granicy grafomanstwa, ale w sposób moim zdaniem fantastyczny. Podoba mi się Daria Zawiałow, która nie odcina się od swoich lirycznych korzeni, do czego przyznaje się często w wywiadach, a co słychać w utworach jej autorstwa. A wszak są to osoby, które swoje pierwsze muzyczne kroki stawiały w tych samych miejscach co ja teraz. Warto też dodać, że było to całkiem niedawno.

Przed młodymi twórcami jest tyle możliwości. Czerpmy z różnych źródeł. Korzystajmy z nich rozważnie. Balans między historią a współczesnością może być piękny.

Zuza Wiśniewska
Toruń, lipiec 2018

³Hey, 2015, [na:] *Błysk*, Kayax, 2016.

⁴Lao Che, *United Colors Of Armageddon*, [na:] *Wiedza społeczeństwo*, Mystic Production, 2018.

ZAPIS

ROZDZIAŁ 7

Bibliografia piosenki literackiej, cz. III

55. KFPP

Patriotyczny projekt edukacyjno-artystyczny „Nuty dla Ojczyzny 2.0” w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

Sto ulubionych piosenek polskich na stulecie

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Historia tego rozdziału jest niedługa, ale burzliwa. Pierwotnie powstał z nadzieją na dokumentowanie wydawnictw poświęconych piosence. Książek, płyt, akcydensów. Później nasz „Zapis” wypełniała kronika życia estradowego, ze szczególnie cennym kalendarium wydarzeń w Polsce prowincjonalnej (w najlepszym tego słowa znaczeniu). Z czasem jednak okazało się, że dokumentacja festiwalu przerasta możliwości PIOSENKI, która nie dysponuje środkami do odwiedzania ich wszystkich (tak zresztą, jak i nie dysponowała wcześniej funduszami na zakup płytowych czy książkowych nowości). Pozostała więc trzecia droga: opracowywanie dorobku, polskiej kreatywności i zaradności w świecie piosenki. Od pewnego czasu pojawiają się tu cenne opracowania bibliograficzne, prace prasoznawcze itp.

To wydanie PIOSENKI jest i w tej mierze wyjątkowe. Oto Marcinowi Binasiakowi z Łodzi (muzykowi i muzykologowi po krakowskiej muzykologii prof. Stęszewskiego) udało się rzecz ważna: zgromadził w jednym wielkim opracowaniu wykaz prac habilitacyjnych, doktorskich i magisterskich, jakie powstały w XXI

wieku na polskich uniwersytetach. Uczelnie artystyczne nie zostały tu w pełni zbadane (ale zadaniem uczelni artystycznych nie jest szkolenie magistrów, tylko mistrzów). Prac – jak łatwo zerknąć – jest grubo ponad siedemset, co w pewien sposób kwestionuje częste u nas kwękanie na temat niewystarczającego zainteresowania naukowców piosenką. Praca Marcina Binasiaka powinna być też (przynajmniej na jakiś czas) przewodnikiem dla młodzieży dziennikarskiej wypisującej niestety najprzeziwniejsze ambaje...

Z dawniej licznego przeglądu polskich festiwalu pozostawiamy, jako punkt stały, dokumentację corocznego Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu.

Na zakończenie tegorocznego wydania PIOSENKI – bardzo specyficzny rodzaj zabawy ludzi światłych: wybitni krytycy, badacze i komentatorzy wybrali swoje ulubione „piosenki polskiego stulecia”. Proszę się przygotować na wstrząsy.

I czekać na kolejne wydanie rocznika kulturalnego PIOSENKA.

BIBLIOGRAFIA PIOSENKI LITERACKIEJ CZĘŚĆ III

ZADYSZKA ALBO PRZEROST OCZEKIWAŃ

Kontynuując realizację przedsięwzięcia pn. *Bibliografia piosenki literackiej*, postanowiłem tym razem skupić się na pracach naukowych. Mając w pamięci stan badań nad piosenką literacką sprzed lat piętnastu, a także nieocenioną, posiadającą status *rara avis* publikację Michała Błażejewskiego, Jerzego Łojki i Tomasza Magowskiego¹ z której wyłowilem niestety tylko dwie (sic!) prace poświęcone piosence studenckiej (z czego co do zamieszczenia w wykazie jednej z nich żywię pewne wątpliwości – powstała w 1949 roku), moja wyobraźnia dostrzegła oczyma własnymi czynność lekką, łatwą i przyjemną. O ile literatura przedmiotu w okresie przygotowywania przeze mnie pracy magisterskiej mogła otrzymać notę „w miarę zadowalającą”, to stan badań naukowych nad gatunkiem był mniej niż mizerny. Pokusa była zachęcająca i silna – może wreszcie tym razem uda się „coś” napisać, niespecjalnie napracowawszy się, i trzecia odsłona bibliografii „zrobi się” sama.

Niestety. Po raz kolejny rzeczywistość nie zechciała pójść w sukurs oczekiwaniom i przygniotła. Oczekiwania te i – po trosze –

możliwości bezspornie przerosła. Także percepcyjne. Stałem się mimowolnym świadkiem i przyczyną przyrostu materiału dokumentacyjnego w postępie geometrycznym. Dwoiło mi się i troiło w oczach – i nie były to oczy wyobraźni, które tak pozytywnie i optymistycznie zapatrywały się na dokonanie czynności rejestratorskich. Zapewne uchwyciłem ten moment, w którym matematyka styka się z humanistyką. Już po pierwszym dniu poszukiwań wiedziałem, że będzie – jak to się teraz mawia – masakra. Lepiej byłoby napisać: jatka, pokot albo – współcześnie zdobywająca popularność: hekatomba (albo inaczej jakoś – nie wiem, nie kandyduję na prezydenta Warszawy). Spodziewaj się niespodziewanego – zwykł mawiać Heraklit w Efezie. Nie spodziewałem się.

Jedno jest pewne: zrozumiałem i doceniłem trud i dzieło nie tylko Karola Estreichera (starszego), ale przede wszystkim Kornela Michałowskiego². Z trudem łapiąc oddech – z powodu ogromu danych i ze zdziwienia zarazem – oddaję Państwu kolejną cząstkę bibliografii, żywiąc graniczące z pewnością przypuszczenie, że odnajdą ją w potrzebie ci, którym nie będzie obojętna. Pozwalam sobie tak twierdzić, będąc szczerze, ale i pozytywnie zaskoczony wielo-

płatyczny, wszechstronny i interdyscyplinarny zainteresowaniem taką piosenką, po której – cytując Piotra Bałtroczyka – są ciary.

KWERENDA, CZYLI ODROBINĘ NAUKOWO

Trzecia część *Bibliografii* obejmuje prace naukowe traktujące w sposób przekrojowy, interdyscyplinarny i wielopłaszczyznowy o piosence literackiej. W zestawieniu znalazły się rozprawy habilitacyjne i doktorskie, prace magisterskie i licencjackie, a także jedna praca dyplomowa. W wyniku kwerendy zidentyfikowano 738 prac.

Ze względu na niemal nieograniczone możliwości, jakie stwarza internet, i wymogi formalno-czasowe stawiane przez redaktora naczelnego periodyku „Piosenka. Rocznik kulturalny” odniesione wprost proporcjonalnie do trudności ze skutecznym przeprowadzeniem bilokacji i brakiem możliwości bezdyskusyjnego potwierdzenia szczególnej teorii względności Einsteina w kontekście pojmowania czasu (i przestrzeni niekiedy też), kwerenda została przeprowadzona wyłącznie *online*. Na potrzeby kwerendy została sporządzona lista słów kluczy, dzięki zastosowaniu których siatka pojęć związanych z piosenką literacką miała przynieść efekt możliwie kompletnego – w kontekście zaplanowanych do sprawdzenia baz danych – zestawienia prac. Wśród tzw. *keywords* (albo ultranowocześnie – tagów) znalazły się:

- powszechnie znane określenia formy muzycznej, jaką jest pieśń (z uwzględnieniem różnorodności nazewnictwa i wariantów w ramach formy),
- miana najwybitniejszych twórców i wykonawców gatunku (w tym obcojęzycznych),
- nazwy najpopularniejszych zespołów muzycznych i studenckich kabaretów,
- terminy sytuujące gatunek piosenki w szerszych kontekstach (tj. interdyscyplinarny, synkretyczny), pojęcia związane ze studenckim ruchem artystycznym czy studencką kulturą, a także inne, nierozdzielnie związane z piosenką literacką. Zestawienie słów kluczy obejmuje łącznie 60 haseł, których wprowadzanie następowało każdorazowo we wszystkich wytypowanych bazach danych i katalogach. Należy odnotować, że przedmiotowa tematyka znalazła admiratorów (lub tych, co im o piosence pisać nakazano) na uczelniach o różnorodnych, w kilku przypadkach nieoczekiwanych profilach, pośród których można wyszczególnić: klasyczne uniwersytety, uczelnie muzyczne, szkoły teatralne, uniwersytety pedagogiczne, uczelnie politechniczne, ekonomiczne i techniczno-ekonomiczne, uczelnie katolickie, Akademię Wychowania Fizycznego (sic!). Kilka prac powstało także w instytutach Polskiej Akademii Nauk.

Pierwszą grupą podmiotów wyselekcjonowanych do przeprowadzenia kwerendy były szkoły wyższe korzystające z oprogramowania dystrybuowanego w ramach projektu Uniwersyteckiego Systemu Obsługi Studiów

¹ *Katalog prac doktorskich, magisterskich i ważniejszych opracowań rękopiśmiennych poświęconych studenckiej kulturze*, red. M. Błażejewski, J. Łojko, T. Magowski, Warszawa 1980. Znakomita większość zidentyfikowanych w *Katalogu*... prac naukowych, publikacji i opracowań poświęconych jest teatrom studenckim. Brak publikacji o piosence określonej wówczas mianem studenckiej (jako składowej szerszego zjawiska, jakim była kultura studencka) nie świadczy o zaniedbaniu autorów w przeprowadzaniu kwerendy przedmiotowej, a o ówczesnym stanie badań naukowych nad piosenką.

² Kornel Michałowski (1923–1998), muzykolog, bibliotekarz, bibliograf. Był najwybitniejszym polskim bibliografem muzycznym, twórcą podstawowych podręczników i pojęć z tej dziedziny. Opracował i zredagował 32 tomy bibliografii muzycznej, które łącznie mają 8935 stron i zawierają ogółem 62 255 pozycji bibliograficznych. Więcej: <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/id/278> [dostęp 11.06.2018].

³ USOS – strona główna: <https://www.usos.edu.pl/> [dostęp 11.06.2018].

⁴ Uniwersytet w Białymstoku: <https://apd.uwb.edu.pl/catalogue/>; Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy: <https://apd.amuz.bydgoszcz.pl/catalogue/>; Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy: <https://www.apd.ukw.edu.pl/catalogue/>; Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie: <https://apd.ajd.czest.pl/catalogue/>; Uniwersytet Śląski w Katowicach: <https://apd.us.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Jagielloński w Krakowie: <https://www.apd.uj.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie: <https://apd.umcs.pl/catalogue/>; Uniwersytet Łódzki: <https://apd.uni.lodz.pl/catalogue/>; Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie: <https://apd.uwm.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Opolski: <https://apd.uni.opole.pl/catalogue/>; Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu: <https://apd.amu.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach: <https://apd.uph.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu: <https://apd.umk.pl/catalogue/>; Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie: <https://apd.aps.edu.pl/catalogue/>; Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie: <https://apd.at.edu.pl/catalogue/>; Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie: <https://apd.chat.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego: <https://www.apd.uksw.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie: <https://apd.chopin.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Warszawski: <https://apd.uw.edu.pl/catalogue/>; Uniwersytet Wrocławski: <https://apd.uni.wroc.pl/catalogue/> [dostęp do wszystkich ww. archiwów 11.06.2018].

⁵ Dolnośląska Szkoła Wyższa: <https://apd.dsw.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].

(USOS)³, głównymi źródłami informacji stały się archiwa prac dyplomowych (APD) uczelni publicznych⁴ i niepublicznych⁵. APD stanowi immanentną składową Systemu. Wykonanie kwerendy w APD jest możliwe na dwa sposoby: z wykorzystaniem wyszukiwania w trybie szybkim lub zaawansowanym, w którym istnieje możliwość szczegółowego selekcjonowania zasobów poprzez: kategorię, dane pracy, autorów i opiekunów, dat i terminów i innych danych (jednostka organizacyjna, typ certyfikatu, seminarium).

USOS to oprogramowanie perspektywiczne, służące nie tylko jako repozytorium prac, ale wyposażone także w wiele innych serwisów⁶, niezwykle użytecznych dla studentów i pracowników uczelni. Niestety, nie wszystkie szkoły wyższe, które wdrożyły USOS, korzystają ze wszystkich serwisów stowarzyszonych z Systemem. Część szkół wdrożyła tylko niektóre z nich. Warto odnotować, że pierwsza wersja USOS powstała w 2000 roku na Wydziale Matematyki, Informatyki i Mechaniki Uniwersytetu Warszawskiego. W związku z powyższym serwis APD systemu rejestruje prace powstałe od roku jego powstania. Karta APD zawiera następujące rekordy:

- Tytuł karty (tożsamy z tytułem pracy),
- Rodzaj pracy,
- Język pracy,
- Tytuł,
- Autor (w tym ogólna nazwa kierunku i data egzaminu dyplomowego),

- Promotorzy pracy,
- Kod Erasmus,
- Jednostka organizacyjna,
- Data zatwierdzenia tematu,
- Data złożenia,
- Streszczenie (zwykle w języku pracy, języku polskim i języku angielskim),
- Słowa kluczowe,
- Osoby piszące recenzje.

Kwerenda w archiwach pierwszej grupy uczelni przyniosła najlepsze rezultaty, co znajduje odzwierciedlenie w wykazie prac. Pozostaje mieć nadzieję, że USOS będzie systematycznie poszerzany o wcześniej powstałe prace, doskonalony w kontekście uzupełniania brakujących danych, a także znajdzie większe zainteresowanie – wśród wszystkich wyższych uczelni, w szczególności niepublicznych.

Ze względu na szeroko zakrojoną kwerendę i wciąż doskonalony system USOS wiele rekordów nie zostało poprawnie wprowadzonych lub nie zawiera istotnych danych, tj.: autora pracy, promotora pracy, kierunku, na którym praca powstała, czy też daty obrony.

Drugą grupę podmiotów stanowiły wyższe uczelnie publiczne⁷ (w tym artystyczne), które nie korzystają z USOS, a informacje o zasobach gromadzą w bibliotecznych katalogach dostępnych *online*. Przeszukiwanie zasobów tych uczelni było znacznie utrudnione, bowiem w większości katalogów we wspólnym

zbiorze znajdują się wszystkie zasoby biblioteczne – książki, czasopisma, artykuły, wydawnictwa fonograficzne i nutowe, a także prace naukowe. Interesujące, godne zauważenia rozwiązanie zostało zastosowane na stronach Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, gdzie zostały udostępnione – w formie skanów – fiszki katalogu kartkowego.

Kolejny, trzeci zespół to uczelnie niepubliczne niekorzystające z USOS. Spośród 253 działających w Polsce niepublicznych szkół wyższych (i ich związków)⁸ do przeprowadzenia kwerendy zostało wyselekcjonowanych 31 szkół o profilu humanistycznym. Po dokonaniu analizy zawartości stron internetowych okazało się, że uczelnie te nie udostępniają *online* nie tylko archiwów prac dyplomowych, ale nawet własnych katalogów bibliotecznych.

Ostatni, czwarty zbiór stanowiły dwie renomowane instytucje. Pierwszą z nich była Polska Akademia Nauk. W szczególności interesowały mnie bazy danych Instytutu Sztuki, a także Instytutu Badań Literackich, Instytutu Filozofii i Socjologii, Instytutu Historii oraz Instytutu Języka Polskiego. Wyszukiwanie prac dyplomowych było w tym przypadku ułatwione, bowiem katalogi wszystkich instytutów tworzą Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych [PAN] (RCIN)⁹. Drugim i zarazem ostatnim podmiotem, którego zasoby zostały poddane kwerendzie, był portal Nauka Polska¹⁰ stanowiący bazę danych Ośrodka Przetwarzania Informacji – Państwowego Instytutu Badawczego. Dzięki wyszukiwaniu przeprowadzonemu w tej bazie było możliwe zidentyfikowanie znaczącej liczby rozpraw habilitacyjnych i doktorskich, a także wielu

autorów, promotorów i recenzentów prac. Doświadczwszy przeprowadzenia wielodniowej, kilkudziesięciogodzinnej kwerendy *online*, można stwierdzić, że wśród wszystkich portali informacyjnych – poza zgromadzonymi w USOS – Nauka Polska to serwis najdoskonalszy, przejrzysty i przyjazny dla użytkownika.

Kwerendę uzupełniły dane zaczerpnięte ze znakomitej publikacji opracowanej przez niezastępowalnego dr. Kornela Michałowskiego¹¹, dostępnej także *online*¹². Niestety pozostałe tomy tego wielokopijnego dzieła nie są dostępne *via* internet, w związku z czym sięgnięcie do wersji drukowanych wydaje się koniecznością w przypadku przygotowywania suplementu poniższego wykazu prac.

Bez wątpienia istnieje konieczność uzupełnienia wykazu informacjami o pracach powstałych przed rokiem 2000, możliwych do odszukania wyłącznie w katalogach tradycyjnych, „kartkowych”. Z drugiej strony – wzięwszy pod uwagę budzące się dopiero w ostatniej dekadzie XX wieku większe zainteresowanie kulturą studencką i piosenką literacką – raczej nie można się spodziewać (może mylnie?) gwałtownego wzrostu prac nieuwzględnionych w poniższym zestawieniu.

KULINARIA (STATYSTYKA)

Jak mawiają niechętni tej nauce, statystyka zachodzi wówczas, kiedy w tym samym lokalu jeden z klientów spożywa kotlety, a drugi – kapustę, co w świetle badań statystycznych stanowi, że wspólnie jedzą gołąbki. Żywią niepozostawiające wątpliwości przekonanie, że cechy ilościowe mają niebagatelne zna-

⁶ <https://www.usos.edu.pl/serwisy> [dostęp 11.06.2018].

⁷ Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku: <http://katalog.amuz.gda.pl/search/advanced?theme=AMuz>; Uniwersytet Gdański: <https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/search.seam>; Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach: http://212.106.177.50/cgi-bin/wspd.cgi.sh/wo2_search.p?R=1&IDBibl=38&ID1=GHOEJFNLMKKEEGIRKON&ln=pl; Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach: <https://lib.ujk.edu.pl/F?func=find-d-0>; Akademia Muzyczna w Krakowie: http://149.156.54.37/www.wis/MGR_AM.01/form.htm; Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie: <https://katalogkarak.cyfronet.pl/search/advanced?theme=PWST>; Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie: <https://katalogup.cyfronet.pl/search/advanced?theme=up>; <http://bgbase.up.krakow.pl/biblio/bibliografia/index.php?base=dok>; Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II: <http://muzykologia.buikkar.kul.pl/>; Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi: https://symphony8.biblioteki.lodz.pl/uhb/cgisirsi/?ps=XsRCmoG0qL/MUZ_BG/32160023/60/1182/X; Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu: <https://amuz-hip.pfsl.poznan.pl/ipac20/ipac.jsp?session=1C2874271C72E.1497&profile=bg-amuz&menu=search&submenu=advanced&ts=1528742713775>; Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu: <http://repozytoria.uap.edu.pl/dlibra>; Uniwersytet Rzeszowski: https://opac.ur.edu.pl/cgi-bin/wspd.cgi.sh/wo2_search.p?R=1&IDBibl=26&ID1=FNOIQGLMQMGNFCHPLRNM&ln=pl; Uniwersytet Szczeciński: <http://katalog.bg.szczecin.pl/cgi-bin/koha/opac-search.pl>; Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu: http://www.amuz.wroc.pl/katalogi_prac_dyplomowych/1115/2/ [dostęp do wszystkich ww. katalogów 11.06.2018].

⁸ <https://polon.nauka.gov.pl/opi/aa/rejstry/run.jsessionid=0B6EB98E78DDB0F5970E08BF65557EE8.NwsProdB?execution=e1s1> [dostęp 11.06.2018].

⁹ <http://rcin.org.pl/dlibra> [dostęp 11.06.2018].

¹⁰ <http://nauka-polska.pl> [dostęp 11.06.2018].

¹¹ K. Michałowski, *XXIII. Dysertacje: prace magisterskie, rozprawy doktorskie i habilitacyjne*, w: tegoż, *Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego. Suplement III za lata 1975–1985 i uzupełnienia za lata poprzednie*, Poznań 1986, s. 414–455.

¹² <https://fbc.pionier.net.pl/details/mnnx8xm> [dostęp 14.06.2018].

czenie, ale w obecnej dobie głównie w sondażach wykonywanych na zlecenie ugrupowań politycznych. Rzecz jasna w przypadku nauk humanistycznych – a w obrębie tych właśnie chciałbym dostrzec obecność niniejszej *Bibliografii* – jednak stosowniejsze jest zastosowanie statystycznych cech jakościowych, nie zaś ilościowych. Dzięki tym właśnie dowiemy się, jaka jest tematyka prac naukowych traktujących o interesującym nas gatunku, zawartych w poniższym wykazie. Wydaje się to ciekawsze aniżeli wyliczenie, ile prac poświęcono Kaczmarekowi, a ile Osieckiej, autorzy ilu prac uznani zostali za nieznanych, a przy ilu pracach nie odnotowano nazwiska promotora, czy wreszcie – na której uczelni powstało najwięcej, a na której najmniej prac. Takich informacji Czytelnik tutaj nie znajdzie (choć mam świadomość nieprzemijającej skuteczności kombinacji przycisków Ctrl+F).

Niezmiernie cieszy, że największe zainteresowanie związkami słowa i muzyki oraz próbami analizy tychże można odnotować na kierunku filologia polska, gdzie powstało *gros* z zamieszczonych tu prac. Ze smutkiem konstatuję śladowe zainteresowanie gatunkiem w uczelniach muzycznych – ledwie kilkunastu autorów podjęło zagadnienie piosenki literackiej w pracach dyplomowych. Z kolei z umiarkowanym optymizmem odnotowuję fakt, że kierunki muzykologiczne coraz chętniej pochylają się nad intertekstualnością gatunku piosenki literackiej, traktując go jako interesujący obiekt potencjalnych analiz związków słowno-muzycznych – absolutnie nieobcych, bowiem znajdujących zastosowanie w procesie analitycznym pieśni z akompaniamentem fortepianu czy arii operowych. Najbardziej cieszy, że na „mojej” muzykologii – w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, głów-

nie za sprawą dr Anny Piotrowskiej, w latach 2012–2013 powstało kilka prac, których same tytuły stanowią doskonałą zachętę do lektury. Ze względu na zastosowanie dość szerokiego zakresu słów kluczowych (o czym już była mowa), zawarte w zestawieniu prace traktują o: charakterystyce gatunku piosenki literackiej – piosenki poetyckiej (poezji śpiewanej), piosenki turystycznej, protest songu, a także szantach i piosenki żeglarskiej; problematyce funkcjonowania kultury studenckiej (w tym piosenki studenckiej) w okresie PRL; percepcji piosenek i postrzeganiu wykonawców przez publiczność; wizerunku scenicznym i medialnym piosenkarzy studenckich; wykorzystaniu piosenki literackiej w pracy nauczyciela polonisty, a także w nauczaniu języków obcych; poruszanych w tekstach piosenek zagadnieniach wolności, praw człowieka i narodu; festiwalach/przeeglądach/giędach piosenki jako produktach marketingowych i obiektach komunikacji marketingowej; specyfice redagowania i typografii publikacji i wydawnictw fonograficznych autorów i wykonawców piosenki literackiej; prawie autorskim i prawach pokrewnych; kabaretach, teatrach i teatrzykach studenckich; historii festiwalu/przeeglądów/gięd piosenki literackiej; instytucjach kultury (także studenckiej) i ich roli animatora działań kulturalnych; związkach muzyki ze słowem i koniecznością zastosowania interdyscyplinarnych metod analitycznych; najwybitniejszych postaciach piosenki literackiej¹³ – autorach, kompozytorach i wykonawcach; artystach, którzy w początkowej fazie twórczości byli autorami i/lub wykonawcami piosenki literackiej, by później poszukiwać innych form i sposobów artystycznego wyrazu.

Ponadto godne szczególnej uwagi są prace powstałe w językach obcych: angielskim, fran-

¹³ Najwięcej prac jest poświęconych osobie, charakterystyce twórczości i analizom językoznawczym spuścizny pisarskiej Jacka Kaczmarekowi. Niemala liczba rozpraw traktuje o wielkiej czwórce poetów piosenki – Agnieszce Osieckiej, Jeremim Przyborze, Wojciechu Młynarskim i Jonaszu Kofcicie.

cuskim, hiszpańskim, niemieckim, rosyjskim i włoskim. Są to prace prezentujące twórczość autorów obcojęzycznych¹⁴ cieszących się w Polsce dużą popularnością, dorobek polskich twórców, a także podejmujące problemy translatorskie przy dokonywaniu przekładów wierszy lub tekstów piosenek (z języków obcych na język polski i odwrotnie).

Nie potrafię oprzeć się wrażeniu, iż po lekturze samych tytułów prac niejedną z nich – gdyby zostały wydane drukiem – chciałbym mieć na półce własnej biblioteczki. Zresztą – nie jestem wybredny – zadowolilibym się chociaż wersjami elektronicznymi.

PIOSENKA NIE UMIERA NIGDY, CZYLI TROCHĘ BONDOWSKO, TROCHĘ NOSTALGICZNIE

Piosenka studencka, określana dzisiaj mianem literackiej jak również przy użyciu innych jeszcze przydawek czy epitetów (niekiedy nawet sprzecznych), była onegdaj immanentną składową kultury studenckiej. A czym była kultura studencka? *Początkowo była to amatorska działalność w dziedzinie teatru, kabaretu, piosenki, plastyki, grafiki, rysunku satyrycznego, a nawet zjawisk związanych ze studenckimi zespołami folklorystycznymi. Często kulturę studencką utożsamiano z piosenką poetycką (inaczej poezją śpiewaną), piosenką turystyczną, a nawet ze studenckimi rajdami turystycznymi*¹⁵. Ma rację Tadeusz Skoczek. Literatura oraz świadectwa animatorów i odbiorców studenckiego ruchu kulturalnego zdają się to potwierdzać. Uczestnictwo studentów w kulturze było dość powszechne, bo też wachlarz form, różnorodność przekazu i bogata oferta

klubów studenckich temu wydatnie sprzyjały. Co więcej, kluby brały udział we współzawodnictwie na najlepszą ofertę kulturalną, walcząc na przykład w Ogólnopolskim Konkursie Klubów Studenckich o nagrodę „Czerwonej Róży”. Zrzeszenie Studentów Polskich skutecznie sprawowało rolę mecenasa studenckiej kultury. Ale nastał okres transformacji ustrojowej i wszystko się zmieniło. *Paradoksalnie, wywalczona wolność polityczna, swoboda społecznych zachowań i odrzucenie gorsetu administracyjnych uwarunkowań unieważniły konieczność utrzymywania azylu niezależności i swobody, jaką stworzyło sobie środowisko animatorów i twórców kultury studenckiej. Jedynej dotąd i monopolistycznej organizacji studenckiej przybył groźny konkurent. Niezależne Zrzeszenie Studentów na fali pojawiającej się szerokiej wolności politycznej budowało swój kapitał zaufania studentów i społeczeństwa. Często ten kapitał społeczny powstawał na prostackiej, ale nośnej krytyce ZSP (przyjął się nawet obraźliwy synonim „zsypanie”). Krytyce zapewne słusznej i potrzebnej, jednak nie tyle niesprawiedliwej, co zawodnej. Wielkiej funkcji mecenasu ZSP nad kulturą studencką, nauką, turystyką... nie dało się zastąpić wiecami. Polityczne sukcesy NZS nie wypełniły luki po związkowej i kulturotwórczej funkcji, jaką miało ZSP. Kultura studencka upadła. Dziś jest już mitem*¹⁶ – kończy swój artykuł Skoczek.

Zapewne kultura studencka w rozumieniu sprzed ponad trzech dekad przestała istnieć, ale odcisnęła piętno na kulturze „bez przydomków”, na kulturze polskiej. Dowodem są chociażby wyszczególnione tu prace naukowe traktujące o niej, a także o istotnym jej

¹⁴ Wśród autorów, kompozytorów i wykonawców obcojęzycznych znaleźli w pracach naukowych swoje miejsce (w kolejności alfabetycznej): Georges Brassens, Bertolt Brecht, Jacques Brel, Paolo Conte, Bob Dylan, Karel Kryl, Jaromír Nohavica, Bulat Okudźawa, Kurt Weill i Władimir Wysocki.

¹⁵ T. Skoczek, *Kultura studencka 1975–1989: próba opisu zjawiska*, „Niepodległość i Pamięć” 2011, nr 18/3–4(35–36), s. 159, artykuł udostępniony przez Muzeum Historii Polski w Warszawie pod adresem internetowym: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_\(35_36\)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_\(35_36\)-s155-176.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_(35_36)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_(35_36)-s155-176.pdf) [dostęp 11.06.2018].

¹⁶ Tamże, s. 175–176.

elemencie – „niebezpiecznym”, dla systemu – zabójczym i z tej przyczyny poddawanym stałej „opiece” cenzury: o piosence. Można by rzec, odkładając na bok prace poruszające – choć interesujące i nacechowane prawidłami współczesnego show-businessu, to jednak peryferyjne – zagadnienia promocji, prawa autorskiego i wyrabiania marki, że znakomita większość z nich dotyczy piosenek (i ich twórców) powstałych przed 1989 rokiem! Nawet praca o Przeglądzie Piosenki Prawdziwej¹⁷ siłą rzeczy musi odwoływać się do najważniejszych w owym czasie autorów, twórców i wykonawców piosenki studenckiej, określanej wówczas mianem protest songu. A przecież niemało jest też w wykazie tym prac poświęconych studenckiej kulturze. Czyli jednak „coś” musiało w niej być – interesującego i intrygującego, ważnego i potrzebnego, zauważalnego i trwałego, skoro po rzeczonych trzech dekadach od zapaści wciąż jest obiektem naukowych fascynacji.

A tak na marginesie – o czym będą traktować prace naukowe w kontekście spuścizny kulturalnej studentów ostatnich dekad XX i pierwszych XXI wieku? O wykręcających ludzkie wnętrza infradźwiękach, skrzeczących skrzeczem dyskotekach, wywrzeszczanym w oparach multipromilowych obcojęzycznym karaoke i występami zespołów, których nikt nie zna i – w zgiełku prawie bitewnym, wynikłym z permanentnie wzrastającego decybelarza – nie jest w stanie wystąpić, o czym śpiewają? Już teraz w kilku pracach pobrzmiewa motyw karnawalizacji studenckiej kultury, więc jest coś na rzeczy. Cóż, odrobinę smutna to perspektywa. Ale nie dla piosenki literackiej. Ta się obroni. Ma bowiem kilku przedstawicieli, którzy już teraz powoli stają się klasykami gatunku – Grzegorz Turnau, Robert Kasprzycki,

Piotr Dąbrówka. Ma też wielu młodych adeptów, którzy – na rozsianych po całej Polsce festiwalach – stawiają pierwsze artystyczne *pas*. Innym zagadnieniem jest, czy śpiewają „swoje” czy też „pożyczone”, a przecież w tym tkwi siła ruchu pieśni dobrej, by miała wśród wykonawców w znacznej mierze tych, którzy sami potrafią opisywać ten źle pomyślany i jeszcze gorzej prowadzący się świat, jak to nakazał wyrzyc na własnej płycie nagrobnej Jerzy Ficowski¹⁸, skądinąd także wyśmienity autor tekstów zupełnie dobrych piosenek.

QUIDQUID AGIS, PRUDENTER AGAS ET RESPICE FINEM¹⁹

Zastanawiam się nad kolejną, być może ostatnią już częścią *Bibliografii piosenki literackiej*. Pierwszym pomysłem, który zrodził się kilka lat temu, było zebranie artykułów z prasy studenckiej, w dużej mierze z krakowskiego „Studenta”, w jedną całość. Wszak o piosence w tamtych latach pisali: Waław Krupiński, Adam Zagajewski, Tomasz Magowski czy wreszcie, ukrywający się pod wieloma pseudonimami największy znany mi piewca gatunku – Jan Poprawa. Na moje szczęście ten pomysł został już zrealizowany dzięki nieocenionemu Andrzejowi Pacule, który wykonawszy benedyktyńską czynność, popełnił doskonały pod każdym względem artykuł²⁰. Od dłuższego czasu kołacze w mojej głowie także inny pomysł, który – być może – będzie stanowił domknięcie *Bibliografii*: zestawienie wydawnictw fonograficznych piosenki z tekstem, począwszy od bodaj pierwszych trzech na rynku kaset: Jan Wołek / *Wolna Grupa Bukowina* (Wifon, 1978), *Przeboje studenckiej piosenki „Piosenka na wskroś optymistyczna”* (SZSP – Tonpress KAW – PRiTV – Wifon 1980) i *Z teki studenckiej piosenki poetyckiej „Szukam przyjaciela”*

(SZSP, Tonpress KAW, PRiTV [przed 1981]), poprzez płyty winylowe „duże” i „małe”, skończywszy na nośnikach CD i DVD.

W kontekście tej odsłony *Bibliografii* zwracam się z apelem o pomoc nie tylko do P.T. Czytelników, do autorów artykułów, a przede wszystkim do przedstawicieli Świata Nauki. Być może wspólnymi siłami będzie możliwe

WYKAZ PRAC NAUKOWYCH POŚWIĘCONYCH PIOSENCE LITERACKIEJ

Abramczyk Aleksandra, Marek Sochacki – twórca poezji śpiewanej, praca licencjacka napisana na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2013.

Andrzejczuk Karolina, Motyw alkoholu w literaturze i filmie rosyjskim drugiej połowy XX wieku (tyt. oryg.: *Мотив алкоголя в русской литературе и фильме второй половины XX века*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Moniki Zielińskiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Babicz Paweł, Autorskoprawne aspekty działalności zespołu muzycznego, praca magisterska napisana na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2005.

Babkiewicz Agata, Fenomen piosenki aktorskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Urbanyi-Krasnodębskiej na Wydziale Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1997.

Bałażńska Katarzyna, Odświętność codzienności. O poezji Andrzeja Sikorowskiego, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2005.

Banasiuk Joanna, Współtwórczość i jej skutki

uzupełnienie poniższego wykazu, bowiem stanowi on – podobnie jak poprzednie części – katalog otwarty.

Tradycyjnie, w szczególności w kontekście *Bibliografii*, uprzejmie polecam się łaskawej pamięci i proszę o kontakt: marcin.binasiak@gmail.com.

w prawie autorskim, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Doroty Sieńczyło-Chlabicz na Wydziale Prawa Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2010.

Baran-Darska Bożena, Formy pracy artystycznej w Domu Kultury „Pałac pod Baranami” w Krakowie w latach 1990–2000, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Janusza Króla na Wydziale Humanistycznym Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2002.

Barańska Anna, Piosenka francuska bez tabu – Georges Brassens, Serge Gainsbourg, Renaud (tyt. oryg.: *La chanson française sans tabou Georges Brassens, Serge Gainsbourg, Renaud*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Trojanowskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

Bardzińska Zofia, Le chat Noir. Zielony Balonik. Piwnica pod Baranami. Z dziejów kabaretu, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Bartnik Paweł, Kontekst historyczny i polityczny twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Alicji Wójcik na Wydziale Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

¹⁷ I Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki” miał miejsce w dniach 20–22 sierpnia 1981 roku w gdańskiej Hali „Olivia” w pierwszej rocznicę podpisania tzw. porozumień sierpniowych. Pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym Przeglądu był Maciej Zembaty.

¹⁸ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Nagrobek_jerzy_ficowski.JPG [dostęp 14.06.2018].

¹⁹ Jedna z ulubionych sentencji rzymskich prof. Jana Śleszewskiego (1929–2016).

²⁰ A. Pacuła, *Piosenka i kultura piosenki w „Studencie”*, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2017, nr 5, s. 416–430.

Bartosik Damian, *Dzieje Polski (1939–1990) w twórczości Jacka Kaczmarskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Rzepy na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Bartoszek Łukasz, *Wrażliwość przetworzona, czyli inspiracje malarskie Jacka Kaczmarskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Józefa Wróbla na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Basis Monika, *Muzyka jako domena źródłowa i docelowa w autobiografii Dylana*, praca magisterska napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014.

Bastek Danuta, *Translatoryczna analiza tekstów z towarzyszeniem muzyki na podstawie piosenek Bertolta Brechta i Kurta Weilla*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Mirosława Moczulskiego na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Bator Anna, *Cyprian Norwid we współczesnej muzyce popularnej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Stanisława Seweryna na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2011.

Bazela Monika, *Małe i duże tęsknoty w piosenkach współczesnej*, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Bednarczyk Anna, *Polskie tłumaczenia piosenek autorskich Włodzimierza Wysockiego. Problematyka przekładu poezji śpiewanej, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Zygmunta Gosbarta na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993.*

Behrendt-Bartkowska Sonia, *Autobiografizm w twórczości Agnieszki Osieckiej i Bułata Okudźawy*, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Bellwon Aleksandra, *Narracja autobiograficzna w twórczości Agnieszki Osieckiej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Bełkot Aleksandra, *Twórczość „Grupy Pod Budą”. Słowo – rytm – melodia*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Adriana Glenia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2017.

Bełwon-Trzczińska Danuta, *O przestrzeni w piosenkach i dzienniku Edwarda Stachury*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Tomasika na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008.

Bernacka Dagmara, *Oświeceniowe korzenie barda Jacka Kaczmarskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Guzka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Biegas Mariusz, *Dystrybucja jako element strategii marketingowej kompanii muzycznej Pomaton EMI*, praca magisterska napisana na Wydziale Zarządzania i Marketingu Uczelni Techniczno-Handlowej im. Heleny Chodkowskiej w Warszawie, Warszawa 2000.

Biela Łukasz, *Inspiracje biblijne w tekstach piosenek Jacka Kaczmarskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mariana Stali na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Bielecka Wioletta, *„Piosenka, która znaczy” – Jacek Kaczmarski i Kazik Staszewski o naszej rzeczywistości*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Iwony Maciejewskiej w Instytucie Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2015.

Bielska Dorota, *„Apetyt na czereśnie” Agnieszki Osieckiej – tekst i realizacja sceniczna w Studium Aktorskim przy Teatrze Śląskim im. St. Wyspiańskiego w Katowicach*, praca magisterska napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.

Bieńko Andrzej, *Biografia artystyczna Jacka Kaczmarskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Maj na Wydziale Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Binasiak Marcin, *Piosenka studencka w Krakowie w latach 1956–2000. Charakterystyka i konteksty gatunku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Śtęszewskiego w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2007.

Błada Marta, *Językowy obraz ludzkiej twarzy w tekstach Jacka Kaczmarskiego i Agnieszki Osieckiej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Radosława Pawelca na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Błada Marta, *Językowy obraz ludzkiej twarzy w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Radosława Pawelca i dr. hab. Elżbiety Piotrowskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Błaszko Aleksandra, *Dowcip językowy w tekstach piosenek Jeremiego Przybory*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Urszuli Sokólskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.

Błaszczak Ewelina, *Ekfrazja w tekstach Jacka Kaczmarskiego na przykładzie opisów obrazów Pietera Bruegla*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Pawła Stangreta na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2017.

Błaszczak Magdalena, *Studencka twórczość muzyczna a przemiany społeczno-polityczne w Polsce: festiwale piosenki studenckiej w latach 1962–2003*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Elżbiety Reklajtis na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskie-

go w Warszawie, Warszawa 2003.

Błaszczyk Katarzyna, *„Dziewczyna, która będzie Osiecką” – analiza wybranych tekstów (auto)biograficznych Agnieszki Osieckiej*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Pekaniec na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Błażyca Dominika, *„Chodzę po domu jak po klatce... (...)” – metaforyka tekstów piosenek Starego Dobrego Małżeństwa w świetle teorii metafor i amalgamatów*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Nowaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Bober Zuzanna, *Działalność kabaretu Elita w latach 1969–1989 jako przyczynek do dziejów kultury studenckiej w PRL-u*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Mariusza Patelskiego na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.

Bogumił Daria, *Paolo Conte – z tobą: fortuna włoskiego cantautore w Polsce (tyt. oryg.: Paolo Conte – con te: la fortuna del cantautore italiano in Polonia)*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Skockiego na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Bogusz Przemysław, *Obraz PRL lat 70. i 80. w świetle wybranych utworów Jana Krzysztofa Kelusa i Jacka Kaczmarskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Wójcika i prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Bogusz Przemysław, *Stan wojenny w piosenkach Jacka Kaczmarskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Wójcika i prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Bońkowski Krzysztof, *Demitologizacja pozorona, czyli degradacja mitów o czasach późnego PRL-u w powieści Jacka Kaczmarskiego „Autoportret z kanałią”*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Wroczyńskiego

na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Bor Kamil, Kontestacja młodzieży wyrażona w tekstach piosenek polskiej muzyki lat '80 w kontekstach ruchu *beat generation*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Kąckiego na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.

Borkowska Bernadetta, Egzystencjalny portret Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Kowalczyka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Borowicz Ewa, O poezji śpiewanej inaczej, czyli interpretacja twórczości Czesława Niemena, Marka Grechuty oraz Skaldów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marcina Rychlewskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Boss Joanna, Seksualizmy w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Piotrowicz na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2008.

Bożejewicz Jolanta, Wykorzystanie pieśni Włodzimierza Wysockiego w nauczaniu języka rosyjskiego, praca licencjacka napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Bristiger Michał, Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej, rozprawa habilitacyjna napisana w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1980.

Brodacka Daria, Charakterystyka twórczości Marka Grechuty na przykładzie albumów „Śpiewające obrazy” i „Wiosna – ach to ty”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Brodacka Daria, Działalność artystyczna i repertuar Ewy Demarczyk, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Alicji Jarzębskiej w Instytucie Muzykologii Uniwer-

sytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Bronikowska Patrycja, Pieśń autorska Bułata Okudźawy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Rolfa Kluge na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Brucki Szymon, Piekło w raju – raj na ziemi. Program „Raj” Jacka Kaczmarskiego w perspektywie tradycji chrześcijańskiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Marzenny Cyzman na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2016.

Bryll Alina, Między słowem a melosem. Strategie translatorskie w przekładach współczesnych piosenek anglojęzycznych, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Fasta na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2006.

Bryzek Szymon, Wysocki oczami Maleńczuka. Najnowsze przekłady Włodzimierza Wysockiego na język polski (tyt. oryg.: *Высоцкий глазами Маленьчука. Новейшие переводы В.С. Высоцкого на польский язык*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tadeusza Boruckiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2016.

Buczek Dominika, Janusz Grzywacz – muzyka teatralna, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Popiela na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2005.

Buczyński Łukasz, „Boogie street” – piosenki Leonarda Cohena w opracowaniach Krzysztofa Herdzina. Przyczynek do badań nad sztuką aranżacji, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Piotra Chilimoniuka na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2016.

Budyś Joanna, Poezja śpiewana i piosenka poetycka jako kontekst w nauczaniu języka polskiego, praca licencjacka napisana pod

kierunkiem dr. hab. Witolda Bobińskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

Budzyńska-Łazarewicz Magdalena, Językowy obraz świata w tekstach Grzegorza Ciechowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Bukartyk Piotr, Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu w latach 1972–1974, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Sławomira Nicieja na Wydziale Historyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1998.

Buława Joanna, Piosenki Marka Grechuty do słów Bolesława Leśmiana (na przykładzie albumu „W malinowym chruśniaku”), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Buszek Jakub, Inspiracje literackie w wybranych tekstach Grzegorza Ciechowskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2015.

Cep Magdalena, Piosenki Włodzimierza Wysockiego jako aktualny komentarz, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Reginy Rybickiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

Cesarz Karolina, Obraz Boga oraz relacja Bóg–człowiek w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marii Wich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Chełchowska Ewa, Muzyka PRL-u jako forma buntu, czyli rola muzyki w życiu pokolenia kontestatorów lat 70. i 80. XX w., praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Theissa na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Chełmicka Jolanta, Wrocławska piosenka stu-

dencka w latach 1960–1975, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Czesława Hernasa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Bolesława Bieruta we Wrocławiu, Wrocław 1978.

Chmielarz Anna, Muzyka w teatrze schillerowskim na podstawie „Kramu z piosenkami” i „Pastorałki” wystawianych w Teatrze Polskim w Warszawie, praca magisterska napisana pod kierunkiem przew. kwal. I [dr.] Wita Zawirskiego na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999.

Chmielarz Monika, Muzyka w komunikacji społecznej. Piosenka satyryczna w PRL-u i III RP, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Wojciecha Opióły na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.

Chmielewska Anna, Czesław Niemen w kontekście edukacyjnej użyteczności, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Józefa Półturzyckiego na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Chorobik Zofia, Autobiograficzne ślady w wybranych piosenkach A. Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Chrzanowska Monika, „Strofki na gitarę”. Piosenki Agnieszki Osieckiej i Seweryna Krajewskiego jako przykład gatunku piosenki literackiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Agnieszki Chwiłęk w Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Chrzanowska Monika, Piosenka jako nazwa gatunkowa w dwudziestowiecznej poezji polskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Witolda Sadowskiego w Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Chutorańska Magdalena, W ludycznym zwierciadle Jacka Kaczmarskiego: świat przedstawiony w programie „Wojna postu z karnawałem”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Prejsa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Ciborowska Dorota, Motywy romantyczne w szantach, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr. Eligiusza Szymanisa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Ciecieręga Martyna, Gdy wiersz staje się piosenką... Muzyczny aspekt twórczości Adama Ziemięcinina, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Joanny Dembińskiej-Pawelec na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2014.

Ciecierska Anna, Świat „Kabaretu Starszych Panów”, czyli przedwojenne tradycje na gruncie PRL-u, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Wójcika na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Ciepluch Małgorzata, Andrzej Zaucha – historia artystycznej osobowości, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009.

Cieślak Marta, Modyfikacje związków frazeologicznych w twórczości Jeremiego Przybory. Na podstawie „Jeremi Przybora: piosenki prawie wszystkie”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Markowskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Cipielewska Agata, Recepja twórczości Jacka Kaczmarskiego przez jemu współczesnych, praca magisterska napisana na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Colik Hanna, „A ja na swoich pieśniach w e-moll do krwi zeszlifowałem palce...” Analiza polskich przekładów tekstów piosenek Jaromíra Nohavicy, praca magisterska napisana

pod kierunkiem dr. hab. Dariusza Tkaczewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Cyba Marta, Jacka Kaczmarskiego głos w sprawie Sarmacji, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Wilczka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2004.

Cybuła Ewa, Rola Akademickiego Centrum Kultury „Chatka Żaka” w Lublinie w rozwijaniu kultury studenckiej: formy, funkcje, opinie, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Kubinowskiego na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

Cygulski Marcin, Tematyka piosenek Grzegorza Ciechowskiego. Lata „wczesnej” Republiki i projektu Obywatel GC, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź [brak roku].

Czaja Kamila, Wojna i (nie)pokój: zmagania barda z Bogiem w tekstach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Danuty Opackiej-Walasek na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Czajkowska Małgorzata, Klasyfikacja leksyki ekspresywnej we wczesnych pieśniach Bułata Szawłowicza Okudźawy, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań [brak roku].

Czapla Jolanta, „Pamięci wierszy”. Retoryczna analiza tekstów piosenek Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mirosława Ryszkiewicza na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2015.

Czaplicka Adriana, Motyw pożegnania w tekstach piosenek Jeremiego Przybory, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tomasz Wroczyńskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Czarniewski Tomasz, Poezja śpiewana zakłeta

we współczesnej komercji? Studium przypadku Czesława Miłosza w interpretacji Czesława Mozila, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Pawła Tańskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012.

Czarny Martyna, Działalność artystyczna zespołu szantowego „Happy Crew”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Bogumiły Miki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2013.

Czartoryjska Monika, Propagowanie twórczości Agnieszki Osieckiej po 7 marca 1997 roku oraz jej recepcja wśród młodzieży licealnej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marty Grabowskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Czekała Bartłomiej, Na granicy słowa i dźwięku. Wokół twórczości Andrzeja Sikorowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

Czerwiński Łukasz, „Bo się kochamy – w sobie! Nie pragnąc – siebie – znać!” Problem sarmatyzmu w tekstach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Fizyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Czyżewska Joanna, Analiza stylistyczno-językowa wybranych tekstów piosenek Agnieszki Osieckiej z tomików „Kolory”, „Listy śpiewające” i „Sztuczny miód”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Marka Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2013.

Ćwikła Bogusława, Kreacja i projekcja elementów obrazu świata w szantach, pieśniach morza i piosenkach żeglarskich, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Danek Łukasz, Twórczość Grzegorza Cie-

chowskiego oraz współczesne formy upamiętnienia jego działalności, praca magisterska napisana na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Dąbrowiecka Elżbieta, Współczesne przekłady ballad Włodzimierza Wysockiego w ocenie językoznawcy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Haliny Chodurskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Dąbrowska Marta, Mała monografia piosenki turystycznej i projekt śpiewnika turystycznego, praca magisterska napisana pod kierunkiem wykł. Janiny Broniewskiej na Wydziale Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 1972.

Delega Katarzyna, Obraz kobiety nieszczęśliwej w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Tyszczyka na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2016.

Demianiuk Jędrzej, Katalońscy muzycy wobec tendencji separatystycznych regionu, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Agnieszki Chmielewskiej w Centrum Europejskim Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Derewenda Dariusz, Obraz dążeń społeczeństwa polskiego okresu „Sierpnia '80” w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Włodzimierza Rostockiego na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Derlatka Piotr, Między poezją a piosenką (1956–1989). Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Izoldy Kiec na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Dębczyńska Agata, W poetyckim dialogu, czyli On i Ona w piosenkach Jeremiego Przy-

bory, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Lidii Ignaczak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Domańska Żaneta, Ekspresja buntu w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego z lat 80. XX w., praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Iwony Lindstedt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Dominiak Bogna, Działalność i piosenki kabaretu OT.TO – zarys monograficzny, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Roberta Mielhorskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013.

Domzalska Anna, Uniwersalny wymiar tekstów Agnieszki Osieckiej w odniesieniu do stylistyki bossa novy, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. przew. kwal. II [dr. hab.] Piotra Kusiewicza na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2015.

Drażyk Kinga, Człowiek w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Mirosławy Ołdakowskiej-Kufel na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Droń Anna, Malarstwo dźwiękowe w twórczości Marka Grechuty na przykładzie albumów „Krajobraz pełen nadziei” i „Niezwykłe miejsca”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Drozd Piotr, Ocena atrakcyjności turystycznej markowego produktu turystycznego Opolszczyzny oraz jego wpływ na turystyczny i gospodarczy rozwój regionu na przykładzie KFPP, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Mai Zagórnej-Goplańskiej na Wydziale Wychowania Fizycznego i Fizjoterapii Politechniki Opolskiej, Opole 2016.

Drozdowicz Piotr, Domeny źródłowe metafor w twórczości Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Mikołajczuk na Wydziale Poloni-

styki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Dubicka Teresa, „Danym za frajer Piekłem / Rzadko dostępnym Rajem”. Starość, śmierć i miłość w „Tunelu” Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Dylich Agnieszka, Innowacje frazeologiczne w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Pajdzińskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2006.

Dybus Tomasz, Twórczość i dokonania Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Adama Masalskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2010.

Dygas Agata, Język wartości w poezji śpiewanej na przykładzie tekstów Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Dyguś Piotr, Obraz pieriestrojki i upadku ZSRR w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Aleksandry Arkusz na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Dyl Monika, Doświadczenie kobiece w piosenkach Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krysstyny Kłosińskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2014.

Dziadykiewicz Aleksandra, Ocaleliśmy przecież – artyści... Artyści w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Dziedzic Anna, Charakterystyka albumu „Pieśni Marka Grechuty do słów Tadeusza Nowaka” (1979), praca licencjacka napisana pod

kierunkiem dr Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

Dziurzyńska Dominika, Neurotyzm a życie i twórczość Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Krzysztofa Gajdy na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Dźwiniel Kamil, O czym śpiewa Arijon? Tekstowe wymiary polskiej piosenki bardowskiej od końca lat 60. XX wieku, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Radosława Siomy i dr Małgorzaty Lisieckiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2016.

Dżugaj-Michalska Gemma, Rola piosenki w wybranych przedstawieniach teatralnych kabaretu „Barak”, praca magisterska napisana pod kierunkiem st. wykł. Iwony Polak na Wydziale Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Państwowej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1992.

Ebbig Katarzyna, Tekściarz czy poeta? O piosenkach Stanisława Staszewskiego i Marcina Świetlickiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Fabiszewska Agata, Spójność tekstów piosenek Edwarda Stachury wykonywanych przez zespół „Stare Dobre Małżeństwo”, praca licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

Fastyn Karolina, Styl językowy tekstów Grzegorza Turnaua, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Kazimierza Michalewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.

Fiedorczyk-Cieślak Natalia, Bariery twórczości kobiet w relacjach polskich kompozytorek i autorek tekstów, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Marty Gralewskiej-Kustry na Wydziale Nauk Pedagogicznych Akademii

Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, Warszawa 2014.

Figat Paulina, Intertekstualność w piosenkach Jacka Kaczmarskiego (wybrane problemy), praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa [brak roku].

Flegel Małgorzata Ludwika, „Pocałunek” – monodram z piosenkami na podstawie wierszy i powieści „Pasja według św. Hanki” Anny Janko, rozprawa habilitacyjna napisana na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2010.

Franczuk Marta, Teatralizacja życia według kabaretu Piwnicy pod Baranami, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Iriny Lappo na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Gajda Krzysztof, Jacek Kaczmarski wobec koniunktury ideowych i komunikacyjnych, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Seweryny Marii Wysłouch na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2002.

Gałecka Marta, Piosenki Edwarda Stachury, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2004.

Gargula Maja, To co nieuchronne. Paradygmat natury i sztuki. O „Tunelu” Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Piotrowiaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

Gaszak Marta, Mariaż poezji z muzyką. Rozważania na temat przekładu „poezji śpiewanej”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Moniki Krajewskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012.

Gawel Marta, Cechy językowo-stylistyczne tekstów piosenek Jonasza Kofty, praca licen-

cja napisana pod kierunkiem dr Agnieszki Wandy Karolczuk na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010.

Gawkowska Łucja, Funkcja i poetyka piosenki w Kabarecie Starszych Panów oraz w Kabarecie Dudek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Kunza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Gawliczek Paweł, W kręgu pieśni współczesnego wajdeloty. „Sybir” Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Czajkowskiego w Instytucie Filologii Polskiej Akademii Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.

Gawłowska Sylwia, W kręgu polskiej piosenki autorskiej – twórczość Grzegorza Ciechowskiego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Janusza Detki i dr. Krzysztofa Gajdy na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce [2018]²¹.

Gawrońska Beata, Intertekstualność w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Piotra Mitznera na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2005.

Gąsiorek Danuta, Agnieszka Osiecka. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa za lata 1983–1997, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Skrzypczaka na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Gernaszewska Julia, Inspiracje malarskie w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Wójcika i prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Gerwel Elżbieta, Pogodzić się ze sobą – wiersze i piosenki Agnieszki Osieckiej, praca magi-

sterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Grzegorza Iglńskiego w Instytucie Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2017.

Gębski Łukasz, Związki pomiędzy tekstem a obrazem na przykładzie twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marii Korytowskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Gierczak Edyta, Piosenka autorska a kultura masowa w czasach radzieckich, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Reginy Rybickiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Głapan Alicja, Muzyka zaangażowana politycznie w procesie budowania ram pamięci zbiorowej i tożsamości kulturowej na przykładzie twórczości Boba Dylana w latach sześćdziesiątych XX wieku, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Żyromskiego na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Gładzikowska Ewa, „Piosenki” Edwarda Stachury – próba edycji i składu, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Pachockiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013.

Głowacka Katarzyna, Językowe środki stylistyczne w piosenkach „Kabaretu Starszych Panów”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Magdaleny Czachorowskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011.

Głuszak Katarzyna Anna, Muzyka i piosenka popularna jako narzędzia opozycji politycznej w Polsce w latach 80. XX wieku, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr.

hab. Ryszarda Zięby w Instytucie Nauk Politycznych Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Goj Piotr, Marynarskie pieśni robocze (szanty) jako element kultury morskiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Magdaleny Szyndler na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Goleniewska Maryla, Słowa i dźwięki. Melizmość poezji i poetyckość muzyki w twórczości Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Rafała Szerbakiewicz na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Goliasz Magdalena, Polska piosenka aktorska a jazz, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2011.

Golubiewska Anna, Polskie doświadczenia migracyjne epoki przełomu politycznego (1981–2001) w świetle utworów Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Doroty Praszałowicz na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Gospodarczyk Monika, Twórczość Wojciecha Młynarskiego jako dokument społeczno-politycznych realiów epoki, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Hudzika na Wydziale Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2006.

Gozdowski Krzysztof, Między egocentryzmem a encyklopedyzmem, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ireneusza Sikory w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2003.

Górski Bartosz, Pierwszy Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki” Gdańsk ’81,

praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Doroty Skotarczak na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Grabowska Magdalena, Wyznaczniki potoczności w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Urszuli Sokólskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012.

Graczyk Mateusz, Czarny humor w piosenkach poetyckich po 1956 r., praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Bocheńskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Gradowski Mariusz, Style i kierunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Grajek Alicja, Totalna karnawalizacja a upadek kultury studenckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Violety Wróblewskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2017.

Gralka Joanna, Lubomski. Trochę bliższe spotkanie, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błazejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001.

Grazi Anna, Jacek Kaczmarski (1957–2004). Życie i twórczość, praca magisterska napisana na Akademii Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2006.

Gręda Marzena, „Sztuka żywi się sztuką, kultura – kulturą”. O ciągłości sztuki w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Romualda Cudaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Grochal Arkadiusz, Wychowawczy wymiar warstwy światopoglądowej tekstów piosenek polskich bardów. Na przykładzie liryki Jacka

²¹ Z informacji uzyskanych od autorki wynika, że publiczna obrona pracy nastąpi jesienią 2018 roku.

Kaczmarek i Kazika Staszewskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Janiny Kostkiewicz na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Grochowska Agata, Analiza stylistyczna piosenek Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Kallas na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

Groszewska Kinga, Jacka Kaczmarek inspirowany historią, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krzysztofa Kłosińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Gryta Dominika, Piosenki Jacka Kaczmarek. Próba edycji, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Pachockiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Grzesik Karolina, „Tak blisko od serca do papieru”. Językowy obraz świata w utworach Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marka Ruszkowskiego na Wydziale Humanistycznym Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2006.

Gucwa Anna, Wizerunek sceniczny. Analiza zjawiska na przykładzie piosenkarki Maryli Rodowicz, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Wiesława Władyki na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Gumeniuk Olga, W poszukiwaniu właściwego wyrazu. Tłumaczenie poezji śpiewanej Włodzimierza Wysockiego na język polski, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Pajdzińskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Gumiela Izabela, Piosenki Edwarda Stachury. Problem wariantowości tekstu, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Józefa Franciszka Ferta na Wydziale Nauk Hu-

manistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Gustowski Antoni, Dwie tradycje „czynnej poezji śpiewanej”. Brassens, Gainsbourg, Wysocki, Kaczmarek, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krzysztofa Rutkowskiego w Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Hałuszka Mariusz, Mit w poezji Jacka Kaczmarek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Wroczyńskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Hawryszków Kama, Muzyka i słowo. Przypadek Stefana Kisielewskiego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Hejmeja na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Hejmej Andrzej, Muzyczność dzieła literackiego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Stanisława Balbusa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 1999.

Hejmej Andrzej, Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej, rozprawa habilitacyjna napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2008.

Heruday-Kielczewska Magdalena, „Solidarność” nad Sekwaną: działalność Komitetu Koordynacyjnego NSZZ „Solidarność” w Paryżu w latach 1981–1989, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Tomasza Schramma na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Hodowaniec Anna, Fenomen Kabaretu Starszych Panów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2014.

Holewik Hanna, Ikony polskiej piosenki artystycznej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Kosowskiej-Rataj na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010.

Homa Agnieszka, Teksty piosenek Jacka Kaczmarek jako przykład twórczości zaangażowanej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Marty Jarosz na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2017.

Huk Łukasz, Dziedzictwo romantyzmu w poezji Jacka Kaczmarek, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marka Kwapiszewskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2009.

Hyszka Kamil, Obraz Związku Radzieckiego w twórczości Jacka Kaczmarek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Maciaka w Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Idzik Dawid, Dyskografia wraz z wykazem tekstów literackich oraz kalendarium koncertowe Czesława Niemena, praca magisterska napisana na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Iterman Agnieszka, Postać kobieca w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Barbary Forsysiewicz w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016.

Iwańczuk Anna, Wychowawcze aspekty poezji śpiewanej o tematyce górskiej. Na podstawie wybranych utworów Jerzego Harasymowicza, Edwarda Stachury oraz Wojciecha Bellona, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Barbary Styk na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010.

Jachimowska Marta, Wizerunek mężczyzny w piosenkach polskich, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Jakubowska Aleksandra, Porównanie dwóch różnych kobiet na podstawie ballad: „Matty Groves” Fairport Convention i „Tin Angel” Boba Dylana (tyt. oryg.: *The comparison of two different women on the grounds of ballads: „Matty Groves” by Fairport Convention and „Tin Angel” by Bob Dylan*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Bartłomieja Błaszkiwicza na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa [brak roku].

Jakubowska Paulina, Hieronim Bosch i Piotr Bruegel Starszy. Inspiracje malarskie Jacka Kaczmarek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Janusza Golińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.

Jakubowski Łukasz, Twórczość Jacka Kaczmarek w kontekście przekazu medialnego – metaforyczny obraz rzeczywistości społecznej jako poetycki wyraz buntu i protestu w czasach PRL-u, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Macieja Kawki na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Janik Joanna, Estetyka Kabaretu Starszych Panów Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory poprzez pryzmat kreacji aktorskiej Barbary Krafftówny, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marka Bielackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Janisz Milena, Świat przedstawiony poprzez język w kabaretach: Zielony Balonik, Kabaret Starszych Panów, Piwnica pod Baranami, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Ostaszewskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2014.

Jankowska Anna, Warszawa w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Elżbiety Rybickiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Jankowska Patrycja, Tłumaczenie poezji śpiewanej: utwory Jacka Kaczmarskiego i ich hiszpańskie przekłady (tyt. oryg.: *La traducción de la poesía cantada: las canciones de Jacek Kaczmarski y sus traducciones al español*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Joanny Studzińskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Jasieniak Weronika, Kultura studencka końca lat 60. i pierwszej połowy lat 70. w świetle czasopisma „Student”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Barbary Klich-Kluczewskiej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

Jastrzębska Jolanta, Światło piosenek Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błażejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

Jendryczka Adam, Różne odcienie „Białej flagi” w widowiskach muzycznych poświęconych pamięci Grzegorza Ciechowskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Artura Dudy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015.

Jędrusik Paweł, Piosenki z listy przebojów Programu Trzeciego Polskiego Radia jako odzwierciedlenie nastrojów społecznych i wydarzeń politycznych lat '80 i '90, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. dr. Zenona Hanasa na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2014.

Jędrusińska Aleksandra, Świadomość narodowa Rosjan w Związku Radzieckim. Pieśń autorska – Galicz, Okudźawa, Wysocki, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Katarzyny Dudy w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Judzewicz-Kalinowska Amelia, Dzieła malarzy okresu baroku w twórczości literackiej Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napi-

sana pod kierunkiem dr Joanny Kozłowskiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Jurek Adriana, Obraz społeczeństwa w piosenkach z Kabaretu Olgi Lipińskiej w latach 1989–2005, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Jurek Karolina, Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu (1963–2015), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Janiny Hajduk-Nijakowskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.

Jurkiewicz Emilia, Kultura studencka w Łodzi 1956–1970 w świetle prasy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Leszka Olejnika na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Jurzec Dominika, Autodestrukcja jako bierny protest przeciwko rzeczywistości, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Dymitryego Kliabanau na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Juszczak Monika, Możliwości wykorzystania poezji śpiewanej w edukacji muzycznej uczniów gimnazjum, praca magisterska napisana pod kierunkiem ad. II st. [dr hab.] Barbary Nowak na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2003.

Kaczmarek Karol, Ponadczasowy nurt poezji śpiewanej jako czynnik łączący różne gatunki muzyki, praca licencjacka napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Kadłubek Agata, „Komuż to się nie śni?” O „Szalonej lokomotywie” Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Romualda Cudaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Kaletka Ewa, Dwie Sarmacje. Mit sarmacki w twórczości Jacka Kaczmarskiego i Jacka Kowalskiego, praca magisterska napisana na

Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Kałas Ewa, Droga w piosenkach Czesława Niemena, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Tomasiaka na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2010.

Kamieniecka Justyna, Miłość w piosenkach Georges'a Brassensa: wulgarna i wzniosła (tyt. oryg.: *Lamour dans les chansons de Georges Brassens: le vulgaire et le sublime*), praca licencjacka napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Kamińska Magdalena, Postać kobieca w twórczości Jacka Kaczmarskiego – inspiracja biblijna i mitologiczna, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Aleksandra Małydy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.

Kamińska Marta, Motywy religijne w piosenkach Leonarda Cohena, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Małgorzaty Gamrat na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Kamionka Katarzyna, Poezja Adama Ziemiannina w świetle piosenek Starego Dobrego Małżeństwa, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2006.

Kaniowski Marek, Poezja śpiewana Jacka Kaczmarskiego w opinii jej odbiorców, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Nikolaiewa w Instytucie Neofilologii i Komunikacji Społecznej Politechniki Koszalińskiej, Koszalin 2012.

Karamon Anna, Zrzeszenie Studentów Polskich jako animator kultury studenckiej w latach 1966–1973, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Wojtasasa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2006.

Karczewska Aleksandra, Wizerunek kobiety

w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Wójcika na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Karkowska Karolina, Językowy obraz pór roku w twórczości Agnieszki Osieckiej i innych poetów piosenki, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Bernadety Niesporek-Szamburskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2018.

Karlsbad Marek, Mit, legenda, stereotyp w tekstach piosenek Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Uniwersytecie Warszawskim, Warszawa 1987.

Karpińska Aleksandra, Językowy obraz świata w tekstach piosenek Bułata Okudźawy (tyt. oryg.: *Языковая картина мира в текстах песен Булата Окуджавы*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jarosława Wierzbnińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

Kasperek Andrzej, Sztuka ekfrazy w twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarskiego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Małgorzaty Książek-Czerwińskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016.

Kasperska Ewelina, Jacek Cygan – poeta czy „tekściarz”?, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2006.

Kasprzyk Anna, Ogólnopolski Przegląd Piosenki Turystycznej, Poezji Śpiewanej i Sztuk Różnych „WRZOSOWISKO”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Krystyny Nowak-Wolnej na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013.

Kasza Tomasz, Człowiek w utworach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Pawła Szymańskiego w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2008.

Kawalec Krzysztof, Przekład piosenek na podstawie „The Juliet Letters” Elvise Costello w wykonaniu Katarzyny Groniec, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Ewy Gumul na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2010.

Kawka Monika, „Dziękuję za świat!”. Motyw afirmacji życia oraz buntu wobec przemijania w wybranych utworach poetyckich Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Kornackiej-Sareło w Instytucie Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

Kaznocha Paweł, Ekfrazja w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Dembińskiej-Pawelec na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Kaznocha Paweł, Wolność w piosenkach Jacka Kaczmarskiego z programów „Mury” i „Raj”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Romualda Cudaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Kędzia Anna, Jacek Kaczmarski jako bard „Solidarności”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Olejniczak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

Kiecuń Małgorzata, Śpiew na morzu. Polskie i angielskie tradycje szantowe (tyt. oryg.: *Singing at Sea. English to Polish Shanty traditions*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Barry’ego Keane na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Kieszczyński Adrian, Ballada bluesowa jako gatunek hybrydyczny: refleksje nad adaptacją afroamerykańskiej pieśni ludowej w kulturze i tradycji folkloru Amerykańskiego Zachodu, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2006.

Kikowska Magdalena, Krajowy Festiwal Pio-

senki Polskiej w Opolu na łamach prasy w latach 1963–1989, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Władyki na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Kłaczyński Sławomir, Przeszość Polaków w utworach Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Bugajewskiego na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Kłys Magdalena, Nauczanie fonetyki francuskiej przy wykorzystaniu piosenek Jacques’a Brela i Charles’a Aznavoura, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Tomaszewicz na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

Kobyłański Łukasz, Prawa wolnościowe człowieka. Studium społeczne na podstawie analizy treści utworów Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Bąka na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2013.

Kobylarz Angelika, Piosenki Agnieszki Osieckiej – próba edycji, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Pachockiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2016.

Kobylarz Maciej, Pejzaż z szubienicą. Solidarność w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Kuleszy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Kobylarz Maciej, Wyśpiewać Historię – dzieje Polski w interpretacji Jacka Kaczmarskiego (na wybranych przykładach), praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Danuty Zawadzkiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Kobylińska Ewelina, Metafory pojęcia „miłość” w piosenkach Erica Claptona i Leonarda

Cohena (tyt. oryg.: *Metaphors of Love in Eric Clapton’s and Leonard Cohen’s Songs*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Wojtyś na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Kobyłka Patrycja, Utwory wybranych kompozytorów do poezji Agnieszki Osieckiej i porównanie ich interpretacji, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Mieczysława Juliana Śmierciaka na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Kochański Maciej, Obraz kultury studenckiej na podstawie analizy „Nowej Trybuny Opolskiej” w latach 2010–2015, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Edwarda Nycza na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.

Koćma Katarzyna, Bob Dylan raz jeszcze. „Projekt Desolation Row” – interpretacje, przekłady, rewizje, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Heydel na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Kolak Ewelina, Językowy obraz codzienności w piosenkach Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2009.

Kolasa Eryk, Wartości społeczne w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Antoniego Szafraniego na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013.

Kołaczkowska Helena, Pieśń studencka w życiu akademickim, praca magisterska napisana na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1949.

Kołaczkowska Julia, Odmienność i śmierć w potocznym dyskursie: Riedel, Beksiński, Ciechowski i Niemen, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Zadrożyńskiej-Barącz na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Komar Paweł, Malarskie inspiracje w poezji

Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Edwarda Fiały na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2007.

Komoń Dagmara, Poetyka i recepcja piosenek Edwarda Stachury, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Tomkowskiego na Wydziale Humanistycznym Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2003.

Kondraciuk Agnieszka, Inspiracje literackie Piwnicy pod Baranami w latach 1956–1997, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Mitznera na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2008.

Konieczny Rafał, Kompozycje Seweryna Krajewskiego do tekstów Agnieszki Osieckiej w jego własnym wykonaniu, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Antoniego Zoli na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2014.

Konowalik Bartosz, Przestrzeń poetycka Bułata Okudżawy (na przykładzie wybranych utworów) (tyt. oryg.: *Поэтическое пространство Булата Окуджавы (на примере избранных стихотворений)*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Alicji Brus na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Koprowska Hanna, Nagranie i realizacja utworu „Powódź” Jacka Kaczmarskiego w interpretacji Kwartetu ProForma, praca licencjacka napisana na Wydziale Fizyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Kornatowski Stanisław, Polska tożsamość narodowa w tekstach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Sławomira Sowińskiego na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2010.

Korolko Justyna, Seria tłumaczeniowa – analiza wybranych wierszy Bułata Okudźawy w różnych tłumaczeniach na język polski, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Anny Szczęsny na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Korus Barbara, Frazeologizmy w tekstach piosenek Wojciecha Młynarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Czesława Bartuli na Wydziale Humanistycznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 1997.

Kosek Oktawia, Świat wartości kreowany w piosenkach Jeremiego Przybory – z cyklu „Kabaret Starszych Panów”, praca magisterska napisana na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2005.

Kosik Edyta, Recepcja wydawnicza i czytelnicza tekstów Jonasza Kofy w latach 2000–2013, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Teresy Wilkoń na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2014.

Kosikowska Paulina, Festiwal „Pisz i Śpiewaj Poezję” w Pieszku, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Honoraty Cybuli w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2017.

Kosińska Monika, Marcin Kydryński. Teksty piosenek, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

Kosmaczewska Agata, Teatr piosenki Ewy Demarczyk w przestrzeni albumu fonograficznego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marka Bielackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Kosmecka Agnieszka, „La, la, la, la wszystko prostsze, gdy się śpiewa i gra (...)”. O piosence egzystencjonalnej, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Kossakowska Joanna, Użycie piosenek i szant w nauce wymowy języka angielskiego w nauczaniu wczesnoszkolnym, praca licencjacka

napisana w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa [brak roku].

Kotlarek Magdalena, Muzyka tekstu i muzyka w tekście (polskie przekłady poezji Bułata Okudźawy), rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Bednarczyk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź [brak roku].

Kotlarek Magdalena, Polskie przekłady poezji Bułata Okudźawy (na podstawie wybranych utworów), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Bednarczyk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

Kowalczyk Joanna, Piosenki Agnieszki Osieckiej i Wojciecha Młynarskiego jako kronika obyczajów PRL-u, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Lidii Ignaczak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Kowalczyk Magdalena, Organizacja materiału dźwiękowego w utworach wokalnoinstrumentalnych polskich melodystów na przykładzie Jarosława Kukulskiego i Seweryna Krajewskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Heeringa na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

Kowalczyk Urszula, Kobieta, wolność i życie w piosenkach Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Kowalik Joanna, „Dziesięć ważnych słów” jako artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości po przełomie 1989 roku, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Kowalska Anna, Wokół piosenki literackiej. Ewa Demarczyk śpiewa utwory Zygmunta Koniecznego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2005.

Kowalska Kinga, Ciemna strona istnienia, czyli paradoks „życiopisania” Edwarda Stachury, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Galanta na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Kowalska-Nadolna Urszula, Pan śpiewak świat widzi ponuro... Słowiański bard polityczny, popularny tekściarz czy ponadczasowy poeta? Próba określenia samoświadomości wpisanej w teksty twórców polskich i czeskich (na podstawie twórczości Jacka Kaczmarskiego i Karla Kryla), praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Kowalski Michał, Wiersze w tunelu – o poezji Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mariana Kisielea na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2010.

Koza Malwina, Malarskie inspiracje w twórczości Marka Grechuty, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Koza Malwina, Pomiędzy słowem a dźwiękiem... O twórczości Grzegorza Ciechowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Kozhukova Tatiana, Nieprzetłumaczalne elementy w twórczości Włodzimierza Wysockiego, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2005.

Kozioł Aleksandra, Językowy obraz świata w tekstach piosenek Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marty Nowosad-Bakalarczyk na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Kozioł Tomasz, Analiza funkcji językowych w tekstach polskiej poezji śpiewanej na

przykładzie wybranych artystów z „krainy łagodności”, praca licencjacka napisana w Instytucie Studiów Międzykulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2007.

Koziołek Jacek, Wokół poezji śpiewanej i piosenki poetyckiej – zagadnienia poetyki, wykonania i interpretacji, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Romualda Cudaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Kozyra Agnieszka, „Ona – to: piękna moja zagłada”. Miłość w piosenkach Edwarda Stachury, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Krajewska Katarzyna, Słowo wobec muzyki, muzyka wobec słowa. W kręgu poezji śpiewanej, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Krasucka Izabela, Tekściarz jako profesja. Specyfika zawodu – wybrani artyści – dzieła, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.

Krawczyńska Ewa, Ewa Demarczyk – wizerunek sceniczny i medialny, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marty Wójcickiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Kretkowska Ewa, Spojrzenie sobowtóra. „Autoportret z kanałią” Jacka Kaczmarskiego w ujęciu psychoanalitycznym, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Bogdana Owczarka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Kromp Katarzyna, Od A do Z czyli biografia Agnieszki Osieckiej w alfabecie wspomnień, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zdzisława Lichańskiego na Wy-

dziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Kronberg Blanka, Cykle sonetowe w polskiej poezji współczesnej po 1956 roku na przykładzie Wata, Wirpszy i Kaczmarzkiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Dziadka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2007.

Krystera Anna, „Bo taki, co kochać nie umie – przegra, choć wszystko rozumie” – językowy obraz miłości w wybranych tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Woźniak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Krzemiń Agnieszka, Twórczość Kabaretu Starszych Panów jako forma liryki popularnej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Włodzimierza Próchnickiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

Krzeska Barbara, Wartości uniwersalne (wolność, prawda, dobro, miłość) w twórczości Jacka Kaczmarzkiego (1957–2004), praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Ignacego Bokwy na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2012.

Księżyk Bartosz, Piosenki Nicka Cave’a w tłumaczeniu melicznym, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Kubera Ewelina, Bułat Okudżawa jako romantyk piosenki autorskiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Reginy Rybickiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Kubowicz Sylwia, Czy tekst piosenki rockowej jest wierszem? Interpretacja wybranych tekstów Artura Rojka w kontekście najnowszej poezji, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Doroty Kozickiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Kucharska Sylwia, Konwencje autobiograficzne w twórczości Jacka Kaczmarzkiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Obremskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2013.

Kucińska Kinga, Artystyczne i społeczne walory piosenek Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Szatravskiego w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn [brak roku].

Kucz Paulina, Piosenka autorska i wielowątkowość aspektów w poezji Bułata Okudżawy, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

Kulak Agnieszka, Miłość fizyczna widziana okiem Starszego Pana – erotyka w piosenkach Jeremiego Przybory, praca licencjacka napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2008.

Kunc Klaudia, Obraz kultury studenckiej na przykładzie analizy zawartości treści czasopiśma Uniwersytetu Opolskiego „Indeks”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Edwarda Nycza na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.

Kunz Agnieszka, Od górskiej wędrówki do utworu muzycznego – piosenka górska Bieszczadów na wybranych przykładach, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błażejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.

Kupczyk Magdalena, Wpływ Boba Dylana na współczesną kulturę popularną, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Pestki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013.

Kurczak Michał, Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu w latach 1975–80, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Żukowskiej na Wydziale Humani-

stycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2016.

Kurek Emilia, Między librettem a Biblią. Analiza wybranych utworów z musicalu „Jesus Christ Superstar” Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice’a w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego i Piotra Szymanowskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Kusz Agnieszka Sylwia, Metafory obrazujące ŻYCIE i CZŁOWIEKA w piosenkach Agnieszki Osieckiej i Wojciecha Młynarskiego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Urszuli Kopec na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2015.

Kwiatkowska Aleksandra, Rosyjskie przekłady wybranych piosenek Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Bednarczyk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Kwiatkowska Katarzyna, Wartości poetyckie piosenek Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jerzego Sikory na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2009.

Kwiatkowski Dariusz, Wartości artystyczne i pedagogiczne polskiej piosenki literackiej w edukacji szkolnej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Joanny Jemielnik na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Kwiatkowski Michał, Teksty piosenek autorskich w ujęciu autoetnograficznym, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Danuty Szajnert na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Kwiecińska Justyna, W świecie Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Lawer Angelika, Dotykaj nowych nowych nowych sytuacji – teksty piosenek Grze-

gorza Ciechowskiego z lat osiemdziesiątych, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Marcina Wołka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2011.

Lebiotkowska Justyna, Czesław Niemen 1939–2004 – życie i twórczość, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Lech Jan, Zygmunta Koniecznego muzyka do spektaklu „Ifigenia w Aulidzie” Teatru Gardzienice. Próba analizy ekologicznych kontekstów muzyki, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Baranowskiego w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Ledzińska Maja, „Gdy cię widzę, to się staję wielkim żółtym wykrzyknikiem” – językowe obrazy emocji w wybranych piosenkach Marii Peszek dotyczących relacji damsko-męskich, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marty Wrześniewskiej-Pietrzak na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Leszczawski Artur, Życie muzyczne Szklarskiej Poręby w latach 1976–1986, praca magisterska napisana pod kierunkiem st. wykł. Ryszarda Drobaczyńskiego na Wydziale Teoretyczno-Pedagogicznym Katedry Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1988.

Leszko Aleksandra, Aspekty pokoleniowe w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Grzegorza Gazdy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Leszowski Paweł, Socjopolityczny dyskurs w twórczości Boba Dylana. Czym jest dominanta semantyczna w tłumaczeniu poezji śpiewanej? (tyt. oryg.: *Socio-political discourse in Bob Dylan's output. What is the semantic dominant in the translation of song poetry?*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Anny Fornalczyk-Lipskiej na Wydziale Lin-

gwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Leśniak Magdalena, Rola i funkcje poezji śpiewanej w edukacji polonistycznej na poziomie gimnazjalnym, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Joanny Hobot-Marcinek na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2015.

Leśniewska Aleksandra, Problematyka obyczajowa w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Bogolebskiej i prof. dr hab. Tadeusza Błazejewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.

Lewandowska Olga, Problematyka pieśni autorskiej Aleksandra Galicza (tyt. oryg.: *Проблематика авторской песни Александра Галича*), praca magisterska napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Lewandowska Tamara, Twórczość Włodzimierza Wysockiego w polskim przekładzie poetyckim i filologicznym, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Czesława Łapicza na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.

Linda Katarzyna, Cztery historie jednej piosenki: katalońska „Lestaca Lluís Llach” i jej polskie „interpretacje”, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

Lis-Rudzka Milena, Zespół „Ryczące Dwudziestki” jako przedstawiciel nurtu muzyki szantowej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Joanny Jemielnik na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Lis-Zarebska Anna, Piosenki autorskie Bułata Okudźawy, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2008.

Lullis Kamil, Inspiracje intersemiotyczne w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii

Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Lyczmański Leszek, Bardowie o Polsce i Polakach – analiza piosenek z lat 70. i 80., praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Wojciecha Tomasika na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011.

Łakomy Anna, Grzegorz Turnau jako twórca i odtwórca polskiej sztuki, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Łuszczkiewicza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Łangowska Małgorzata, „Małżeństwo na całe życie”, czyli autobiografia i wybrane motywy w piosenkach Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Stanisława Tomali i prof. dr hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Łangowski Michał, Piosenka studencka jako czynnik integrujący pokolenia turystów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Marka Kaźmierczaka na Wydziale Turystyki i Rekreacji Akademii Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu, Poznań 2003.

Łęcka Justyna, Ekfrazy poetyckie w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Adriana Glenia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.

Łobożewicz Katarzyna, Sposoby funkcjonowania słowa w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Kostkiewiczowej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2011.

Łopuszyński Maciej, Kabaret Olgi Lipińskiej – próba analizy i interpretacji, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Leszka Kolankiewicza w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Łucarz Dawid, Piosenki Agnieszki Osieckiej

– wybrane tematy i interpretacje, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Bartosza Małczyńskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.

Łuczak Weronika, Funkcjonowanie postaci w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Marcina Rychlewskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

Łuczak Weronika, Kim jest Bóg Jacka Kaczmarskiego?, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Krzysztofa Gajdy na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Łuczkanyn Urszula, Charakterystyka twórczości pieśniarskiej Mirosława Czyżykiewicza, praca licencjacka napisana na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Łuczyński Maciej, Jacek Kaczmarski, życie i twórczość w latach 1977–81, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Gruszczyńskiej-Ziółkowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Ługowska Magdalena, Komizm w poezji śpiewanej Włodzimierza Wysockiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Wandy Supy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2010.

Łukomska Joanna, Obraz nocy w tekstach Andrzeja Sikorowskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2009.

Łuszczkiewicz Piotr, Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji (1984–2009), rozprawa habilitacyjna napisana w Instytucie Filologii Polskiej Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Łychacz Aleksandra, Obraz „Piwnicy pod Baranami” w świetle krytyki kulturalnej w la-

tach 1956–1968, praca magisterska napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014.

Machaj Marzena, Życie i twórczość Czesława Niemena, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Stanisława Niciei na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Machlowska Dorota, Językowy obraz świata w tekstach szant, praca licencjacka napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Maciaszczyk Agnieszka, Kalina Jędrusik – artystka piosenki, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2014.

Maciaszczyk Agnieszka, Piosenkarstwo totalne. Rozważania o sztuce Ewy Demarczyk, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2012.

Maciejewska Emilia, Wpływ Boba Dylana na kulturę (tyt. oryg.: *Bob Dylan's influence on culture*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marii Walat na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017.

Maciejewska Karolina, Kulturowe oraz społeczno-polityczne konteksty działalności Piwnicy pod Baranami w PRL, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Bogdana Banasiaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Mackiewicz Katarzyna, Językowy obraz gór w tekstach współczesnej piosenki popularnej, praca magisterska napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2007.

Maćkowiak Joanna, Historie opowiedziane

piosenką – współczesne wariacje na temat balady, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Maćkowska Aleksandra, Problematyka moralna w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jana Przybyłowskiego na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2008.

Majer Monika, Poetyka piosenek Jonasza Kofty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Kaczorowskiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2010.

Majewska Martyna, Problematyczność reżyserowania tzw. piosenki aktorskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Mirosława Kocura na Wydziale Lalkarskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wrocław 2013.

Majsiak Aleksandra, Poezja śpiewana w życiu studentów, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Agnieszki Włoch na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.

Makowska Elżbieta, Obraz Mazur w piosenkach Agnieszki Osieckiej na wybranych przykładach, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Iwony Puchalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

Makowski Paweł, Manifestacja buntu w muzyce polskiej w latach 1967–1986 a jego obraz w ówczesnej prasie, praca magisterska napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014.

Malorny Katarzyna, „Wszystcyśmy z płócien Rembrandta”. Inspiracje malarskie w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

w Krakowie, Kraków 2011.

Małys Monika, Randka z muzyką, czyli spotkanie ze Starszym Panem. Twórczość Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błazejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001.

Małyska Magdalena, Obraz kobiety w piosenkach Włodzimierza Wysockiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Rejny Rybickiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Mamczur Patryk, Jak badać muzykę popularną? Przyczynek do metodologii i źródłoznawstwa, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Wojciecha M. Marchwicy w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Marchewka Dominika, Problem znajomości żydowskich kodeksów i tradycji religijnych w tłumaczeniu utworów Leonarda Cohena (tyt. oryg.: *The Problem of the Knowledge of Jewish Religious Codes and Traditions in Translation of Leonard Cohen's Works*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zygmunta Saloniego na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Marciniak Damian, Żył, umarł, starał się – fenomen osoby Grzegorza Ciechowskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Mirosława Pęczaka na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Marciniak Paweł, Między tekstami – intertekstualne czytanie poezji Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Joanny Wójcik na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Marek Aleksandra, Piosenki Władimira Wysockiego w przekładach Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu

Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2008.

Margas Joanna, Artifonimy polskich zespołów wykonujących poezję śpiewaną, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Radosława Marcinkiewicza na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole [brak roku].

Margiel Marta, „Spójrz na płótno artysty...”. Inspiracje malarskie w poezji Jacka Kaczmarskiego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Lyszczyny na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

Marszałek Marta, Jacek Kaczmarski wobec tradycji pieśni bardowskiej Włodzimierza Wysockiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Elizy Małek na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Marszałek Marta, Próba odnalezienia pieśni Jacka Kaczmarskiego w kulturze rosyjskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Bednarczyk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Martineau François, Ślady stylu Jacques'a Brela w polskich wersjach jego piosenek (tyt. oryg.: *Les traces du style brélien dans les versions traduites de chansons de Jacques Brel en langue polonaise*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Sergiia Tyupa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Masierak Piotr, Wyśpiewać poezję – mit, historia i sztuka w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Rafała Szczerbakiewicza na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2014.

Masłoń Olga, „Kobieta, żona, matka – to nie jest do mnie rym”. Znaleźć rym do Osieckiej – studium kobiety ukrytej w piosenkach, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Iwony Puchalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2008.

Matecka Olga, Analiza środków retorycznych w wybranych utworach poetyckich Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Artura Krzysztofa Mamacza-Plisieckiego na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Matejek Emilia, Ćwiczenia duszy. Z problematyki poezji śpiewanej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Pawła Tańskiego na Wydziale Filologicznym Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2006.

Mathea-Radwan Marta, Polska piosenka kabaretowa w drugiej połowie XX wieku – próba analizy, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Heeringa na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.

Matuszak Marta, Językowy obraz miłości w wierszach Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Małgorzaty Rybki na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Matuszewska Maja, Portrety zakochanych w piosenkach Agnieszki Osieckiej [z lat 60.], praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź [brak roku].

Mazajło Natalia, Manifestacje polityczne w muzyce rozrywkowej w komunistycznej Polsce, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Józefa Górniewicza w Katedrze Teorii Wychowania Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2015.

Mazińska Agnieszka, Kulturowe wzory mówienia o miłości. Twórczość J. Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Danuty Gielarowskiej-Sznajder na Wydziale Nauk Pedagogicznych Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, Warszawa [brak roku].

Mazur Aneta, Artystyczne wybory Maryli Ro-

dowicz. Próba zdefiniowania pięćdziesięcioletniej kariery piosenkarskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Jadwigi Jasińskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2015.

Mazur Rafał, Mowa wiązana w twórczości Jonasza Kofty, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza Pasterskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.

Mazurek Emilia, Digitalizacja dziedzictwa kulturowego na przykładzie Cyfrowej Biblioteki Polskiej Piosenki, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Ewy Chuchro na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Mazurski Marek, Pieśń żeglarska. Fenomen polskiej szanty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Stachury-Bogusławskiej na Wydziale Sztuki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2013.

Medoń Emilia, Fotografia jako pretekst (Agnieszka Osiecka, Wojciech Nowicki, Jacek Dehnel), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Hejmeja na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Medoń Emilia, Fotografia w biografii i eseistyce Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Cezarego Zalewskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Mentelis Dominika, Kultura studencka w Polsce lat sześćdziesiątych w świetle „Itd. Ilustrowanego Magazynu Studenckiego”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Chojnowskiego na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Metelska Viktoriia, O Włodzimierzu Wysocim – polska legenda rosyjskiego barda, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Tramera na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Michalczyk Aleksandra, Użycie różnych reje-

strów językowych w twórczości George'a Brassensa (tyt. oryg.: *L'utilisation des différents registres de la langue chez Georges Brassens*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Trojanowskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015.

Michalska Katarzyna, Piosenki Kaliny Jędrusik, Ireny Kwiatkowskiej i Barbary Krafftówny w Kabarecie Starszych Panów. Analiza wybranych utworów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Iwony Lindstedt na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Michalski Adam, Mity sarmatyzmu w oparciu o twórczość Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Michniewicz Sabina, Język piosenek Jaromíra Nohavicy (na podstawie wybranych tekstów), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Elżbiety Kaczmarskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Mieczkowska Angelika, Ideowo-artystyczna wartość twórczości poetyckiej Bułata Szawłowicza Okudżawy (tyt. oryg.: *Идейно-художественное своеобразие поэтического творчества Булата Шалвовича Окуджавы*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Bartosza Osiewicza na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Mieczkowska Martyna, Fenomen projektu „Szalona Lokomotywa” Marka Grechuty w kontekście idei estetycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Mieczkowska Martyna, Międzynarodowy Festiwal Piosenki Żeglarskiej „Shanties” w Krakowie. Historia oraz charakterystyka repertuaru w latach 1981–2013, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz w Instytucie

Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Migdał Maria, Porównanie lingwistyczne typów wieloznaczności na podstawie wybranych utworów Agnieszki Osieckiej i Boba Dylana (tyt. oryg.: *A linguistic comparison of ambiguity types in the selected poems of Agnieszka Osiecka and Bob Dylan*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Sylwiusza Żychlińskiego na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

Mikina Wioletta, Włodzimierz Wysocki jako poeta piosenki autorskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Rolfa Kluge na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Milczarek Małgorzata, Społeczny i aspołeczny – porównanie słów piosenek Francesco Gucciniego i Boba Dylana (tyt. oryg.: *Sociale e antisociale – un paragone dei testi delle canzoni di Francesco Guccini e di Bob Dylan*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Osmólskiej-Mętrak w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Miłaszewska Sylwia, Emocje w piosenkach Agnieszki Osieckiej – analiza tekstów, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Citko na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2010.

Miłek Maciej, Kultura fanów. Aspekty zaangażowanego uczestnictwa w kulturze popularnej na przykładzie fandumu Maryli Rodowicz, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Bogusława Dziadzi na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2012.

Misiak Honorata, Techniki tłumaczenia motywów biblijnych w piosenkach Leonarda Cohena (tyt. oryg.: *Translation techniques of biblical themes and references in Leonard Cohen's songs*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Agnieszki Biernackiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Mizikowska Anna, Historia polskiej estrady. Lata 1944–1961, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Kochanowskiego na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Młynarczyk Janusz, Protest song jako wyraz sprzeciwu (tyt. oryg.: *The protest song as an expression of dissent*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Skurowskiego na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Momot Tomasz, Muzyczne i historyczne aspekty piosenki w XX-leciu międzywojennym, rozprawa doktorska napisana na Wydziale Dyrigentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2014.

Moroz Hubert, Wizerunek medialny Maryli Rodowicz w latach 2010–2015, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Józefa Wojtkowiaka w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2017.

Moskała Marta, Wybrane francuskie piosenki i ich tłumaczenia na język polski (tyt. oryg.: *Les chansons françaises choisies et leurs traductions en polonais*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Kochanowskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015.

Mras Urszula, Charakterystyka twórczości pieśniarskiej Mirosława Czyżykiewicza, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Mrówczyński Wiktor, Wolność i zniewolenie w prozie Jacka Kaczmarskiego (na przykładzie „Autoportretu z kanałią” i „Napoju Ananków”), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Franczaka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Musiałczyk Marta, Program „Raj” Jacka Kacz-

marskiego jako manifest humanizmu, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Natalii Lemann na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Musik Emilia, Pojęcia sztandarowe w poezji śpiewanej Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2008.

Muzyka Marta, Estetyka piosenki literackiej Piwnicy pod Baranami. Sonet XLIX Szekspira w interpretacji muzycznej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Muzyka Marta, Piwnica pod Baranami: kabaretem politycznym, wentylem PRL-u, czy też specyficznie polskim kabaretem literackim?, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Mroczkowskiej-Brand na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2015.

Myszka Joanna, Poezja śpiewana jako forma wychowania przez sztukę (na przykładzie działalności Domu Kultury w Iłży), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Elżbiety Marii Stoch na Wydziale Nauk Społecznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013.

Napierała Marta, Kulturotwórcza rola Ogólnopolskiej Turystycznej Giełdy Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Piątkowskiej-Pinczewskiej na Kaliskim Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Kalisz 2004.

Nawrotek Marzena, Mit i degradacja mitu polskości w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Regiewicza na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014.

Nawrotek Marzena, Znaki kultury średniowiecza w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego,

praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Regiewicza na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.

Niedziela Igor, Jacek Kaczmarski „Krzyk”. Zniewolony autor, zniewoleni odbiorcy, zniewolone pokolenia, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Tramera na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Niedźwiedź Emilia, „Przyjaciół poza wiekami”. Dzieło François Villona w pieśniach przez Georges’a Brassensa (tyt. oryg.: „*Lamitié par-delà les siècles*”. *L’oeuvre de François Villon dans les chansons de Georges Brassens*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Gęsickiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

Nocuń Paulina, Biografia Agnieszki Osieckiej jako klucz do odczytania twórczości poetki, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Barbary Forsysiewicz w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015.

Nosal Magdalena, Warsztat pracy Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Nowak Katarzyna, Językowy obraz świata ludzi morza na podstawie tekstów szant, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Nowak Łukasz, Włodzimierz Wysocki i jego poezja śpiewana w wybranych polskich przekładach, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Teresy Świętosławskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Nowak Magdalena, Postmodernistyczny nieład. Szkic o wybranych tekstach piosenek Piotra Roguckiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Chmielewskiej

na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2010.

Nowak Maria, „Sarmatia warta wiecznych podróży, pióra i lutni”. Świadomość specyfiki polskiej kultury w świetle dzieł Jacka Kaczmarskiego (tyt. oryg.: „*La Sarmatie vaut d’éternels voyages, de plume et de luth*”. *La prise de conscience du caractère spécifique polonais à travers l’œuvre de Jacek Kaczmarski*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Paczoskiej i dr Kingi Siatkowskiej-Cellebat na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Nowak Monika, Prawda o morzu i świadomość morską w polskich pieśniach, piosenkach i balladach morskich w okresie od odzyskania niepodległości do czasów obecnych. Tematyka wybranych utworów o problematyce marynistycznej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Moniki Urbańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Nowiczewska Sylwia, Aleksander Bardini 1913–1995. Portret wielokrotny, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Lasockiej-Pszoniak w [Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego] Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 1996.

Obuchowska Marlena, Funkcja kulturotwórcza Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Możdżerza na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2005.

Oklecińska Wioleta, Świat wartości w tekstach piosenek Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2009.

Okrent Justyna, Piosenka aktorska jako forma muzyczno-teatralna na przykładzie twórczości Jacka Wójcickiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Beaty Popczyk-Szczę-

snej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2014.

Olchownik Agnieszka, Pieśń/piosenka jako przekaz wielokodowy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Brzozowskiej-Krajki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2014.

Olejnik Piotr, Solowy dorobek twórczy Grzegorza Turnaua, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Białkowskiego na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

Oleksy Marta, Od kontestacji politycznej do ekspresji indywidualności. Bunt w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2005.

Oleszczak Justyna, Prześmiewczy obraz PRL i pierwszych lat istnienia III RP w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wacława Cockiewicza na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Orzeł Magdalena, „Gdzie ty jesteś” – strategia barda w piosenkach Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Rafała Szerbakiewicza na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2013.

Ossowska Zuzanna, Między słowem a muzyką: relacje muzyki i literatury w dwudziestowiecznej prozie – na wybranych przykładach, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mieczysława Dąbrowskiego w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Osuch Justyna, Motyw wojny w tekstach utworów grupy DDT w kontekście tradycji bardów rosyjskich, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Moniki Marty Sidor na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Ozon Agnieszka, Repertuar Magdy Umer w kontekście utworów do tekstów Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Szymanowicz na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013.

Pachura Barbara, Działalność Klubu Miłośników Poezji Śpiewanej POZYTYWKA, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Józefa Brągiela na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012.

Padniewska-Hartwich Monika, Bułat Okudżawa – rosyjski pacyfista, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Pakos Justyna, Prostota języka i głębia znaczeń w piosenkach Adama Nowaka, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Katarzyny Chmielewskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2010.

Pałasz Paweł, Piosenka jako tekst kultury i jej rola w procesie glottodydaktycznym, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Bożeny Ostromęckiej-Frączak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Pałys Lucyna, Adaptacja wybranych tekstów piosenek Adama Nowaka i ich analiza w kontekście przetłumaczalności, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Łysaka na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Pamuła Agata, Fenomen Piwnicy pod Baranami na tle kultury studenckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Emila Orzechowskiego na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Pankowska Ewelina, „Koguty i Kataryniarze” – poetycka wizja świata w przedstawieniach teatryku Bim-Bom (próba monografii), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Jacka Kopcińskiego na Wydziale Nauk Huma-

nistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2007.

Papiernik Katarzyna, Komizm słowa uwikłanego w melodię. Piosenki Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Pawelca na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Paprotny Joanna, Twórczość zespołów szantowych jako przejaw folklorystyki. Na przykładzie zespołu wokalnno-instrumentalnego „Perły i Łotry”, praca licencjacka napisana na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Parnicka Adrianna, „Nie przenoście nam stolicy do Krakowa” Andrzeja Sikorowskiego, „Bracka” Grzegorza Turnaua, „Sen o Warszawie” Czesława Niemena – obrazy miasta w polskiej piosence, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Parnicka Adrianna, Odmiany przestrzeni we współczesnej piosence literackiej na przykładzie twórczości Grzegorza Turnaua i Roberta Kasprzyckiego oraz w poezji Wisławy Szymborskiej i Jacka Podsiadły. (Postmodernizm, codzienność, nomadyzm), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Bryndza-Stabro na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Pasternak Agnieszka, „Ukaż mi, Panie swą twarz...”. Oblicza Boga w piosenkach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zofii Mocarskiej-Tyc na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2006.

Pasternak Iga, Akademik „Żaczek” jako przestrzeń kreowania kapitału kulturowego. Wstępne rozpoznanie problemu na podstawie wspomnień byłych mieszkańców II Domu Studenckiego w Krakowie, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marka Tracza na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Pastucha Dominika, Historia i działalność artystyczna zespołów Harcerskiego Klubu Turystycznego „Bra-De-Li” w Radomiu w latach 1981–2009, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Marii Kaczmarskiej na Wydziale Pedagogicznym i Artystycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2010.

Pawliczak Paulina, Listy śpiewające, czyli list w poezji śpiewanej po 1962 roku, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Pawliczek Agata, Charakterystyka genologiczna ballad Jeremiego Przybory na podstawie wybranych utworów, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Joanny Dembińskiej-Pawelec na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Pawliczek Agata, Charakterystyka genologiczna felietonów śpiewanych Wojciecha Młynarskiego na podstawie wybranych utworów, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Joanny Dembińskiej-Pawelec na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2017.

Pawłowska Jagoda, Wątki biograficzne w twórczości Jacka Kaczmarskiego na podstawie „Autoportretu z kanałią” i „Plaży dla psów”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Smulskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2016.

Pawłowska Paulina, Fenomen wizerunku Ewy Demarczyk, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marka Chojnackiego na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Penszor Katarzyna, Piosenki Rafała Wojaczka i Edwarda Stachury. Poetycka świadomość gatunku, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Romualda Cudaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Pepłowska Justyna, Odwołania literackie

w tekstach piosenek Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jerzego Sikory na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2013.

Pepłowski Marek, Sztuka kontra cenzura, czyli obraz rzeczywistości politycznej PRL na przykładzie piosenek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Grochmalskiego na Wydziale Politologii i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.

Perka Kamila, Piosenki Wojciecha Młynarskiego z lat 1963–1989. Próba przybliżeń, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Pusza na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Petrykowski Szymon, Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy poezję”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Józefa Wojtkowiaka w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn [brak roku].

Piasecka Agata, Rekonstrukcja językowego obrazu płci w wybranych tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Piątek Ewa, Kaczmarski – Kosmopolak, czyli literacka droga na antypody, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Piotra Lehra-Spławińskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Piątek Ewa, Katechizm Jacka Kaczmarskiego, czyli życie i literatura, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Piotra Lehra-Spławińskiego w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Piątkowska Katarzyna, Lubelska Federacja Bardów – wizerunek sceniczny, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Żukowskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

Piątkowska Marta, „Dzień conocny i codzienna noc” – językowy obraz czasu w twórczości Roberta Kasprzyckiego, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Pichula Beata, „Gdzie ta keja...” – szanty i ich rola jako elementu kultury i tradycji żeglarskiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Pawła Kossowskiego na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Pieczak Marta, Jacek Kaczmarski jako dziennikarz Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Konrada Tatarowskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Piekarska Adrianna, Jeremi Przybora mniej znany, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Grzegorza Bąbiaka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Piela Dominika, Retoryka wybranych tekstów religijnych w piosenkarskiej twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Mirosława Ryszkiewicza na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2015.

Pieniążek Wojciech, Reportaż radiowy jako forma ukazania wizerunku zespołu muzycznego na przykładzie Starego Dobrego Małżeństwa, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Żurakowskiej na Wydziale Nauk Społecznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2012.

Pierzchała Anna, Publikacje wybranych polskich bardów w latach 1989–2009, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Jacka Ladoruckiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Piękniewska Lena, Piwnica pod Baranami – nieistniejąca „wyspa szczęśliwa”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jolanty Dąbkowskiej-Zydroń na Wydziale Edu-

kacji Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Poznań 2004.

Piętka Żaneta, Polscy poeci piosenki (Agnieszka Osiecka, Jonasz Kofta, Jacek Cygan), praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

Pikulski Krzysztof, Trzy różne kabarety, trzy różne czasy, trzy różne rodzaje humoru – czyli twórczość kabaretu Qui Pro Quo, TEY i Potem, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Piotra Lehra-Spławińskiego i prof. dr. hab. Radosława Pawelca na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Pióro Joanna, Agnieszka Osiecka. „Poetka pisząca śpiewająco”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Paclawskiego na Wydziale Humanistycznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 1999.

Piskorski Łukasz, Religijne odniesienia w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Bartosza Małczyńskiego na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2017.

Piszc Anna, Leksyka uczuć w poezji Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Bogusława Nowowiejskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014.

Plewik Ewelina, Teatr piosenki Agnieszki Osieckiej w spektaklach Teatru Ateneum „Nie jesteś sama” i „Niech no tylko zakwitną jabłonie”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Kondrasiuka na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2016.

Płonecki Radosław, Twórczość Czesława Niemena jako inspiracja dla współczesnego młodego pokolenia (na przykładzie studentów Wydziału Edukacji Muzycznej UKW), praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Katarzyny Matuszak-Gołdy na Wydziale Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza

Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015.

Płońska Natalia, Jacek Kaczmarski – wybrane inspiracje malarskie, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Kędziory na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Płodowski Karol, Studencki ruch piosenki turystycznej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ireny Wojnar na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Podlaska Jolanta, Słowo w piosence a przekład. Na przykładzie utworów z płyty pt. „Wysocki” Maleńczuka, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Czesława Łapicza na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2013.

Polakowska Anna, Życie i twórczość artystyczna wybranych kanadyjskich, amerykańskich i brytyjskich ikon popkultury: Leonard Cohen, Bob Dylan i Roger Waters (tyt. oryg.: *The Lives and Works of Selected Canadian, American and British Pop Icons: Leonard Cohen, Bob Dylan and Roger Waters*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Mateusza Bogdanowicza w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2017.

Popko Jakub, Rola kultury i muzyki młodzieżowej – jej udział w kontestacji systemu totalitarnego w Polsce w opinii młodzieży żyjącej w czasach PRL-u, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Kąckiego na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.

Popławska Iwona, Piosenka, adaptacja muzyczna tekstu w pracy polonisty, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Witolda Bobińskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2006.

Portka Kamila, Wątki autobiograficzne w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2008.

Porzyczka Ewa, Piosenka poetycka Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Rafała Szczerbakiewicza na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

Posłuszny Leszek, Walka o prawa człowieka i prawa narodu na tle życia i dzieła Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Jasudowicza na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012.

Potrepko Marta, Kobiety w twórczości Agnieszki Osieckiej na wybranych przykładach, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Marzenny Cyzman na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015.

Pożyć Dawid, Romantyzm w wybranych utworach Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Krzysztofiak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2012.

Prusik Monika, Z dziejów jednej piosenki, czyli „Sztuczny miód” Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Kurka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

Przedlaska Anna, Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej „Wschody” jako zjawisko kulturowe i ekonomiczne, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Magdaleny Ślusarskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2016.

Przygoda Judyta, Różne oblicza nadziei w twórczości Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Brzostka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.

Przygodzki Patryk, Analiza zjawiska kultury studenckiej na przykładzie działalności Akademickiego Centrum Kultury „Chatka Żaka”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Radomskiego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2017.

Puculek Aleksandra, Powiedzieć dźwiękiem. Piosenka aktorska jako forma muzyczno-teatralna (na wybranych przykładach), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Jarosława Cymermana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2015.

Pudzianowska Wioleta, Agnieszka Osiecka a polska codzienność, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Zdzisława Marcynowa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

Puhacz Patrycja, Życie piosenką opowiedziane, relacja biografii z twórczością Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Pusz-Lis Agnieszka, Możliwe czy niemożliwe? Prezentacja piosenki poetyckiej Jacka Kaczmarskiego o historii Polski na potrzeby czytelnictwa w języku angielskim (tyt. oryg.: *The Possible or Impossible? Introducing Jacek Kaczmarski's Poetic Songs about Polish History to an English Language Readership*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anieli Korzeniowskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Putkiewicz Grzegorz, Między uwikłaniem a kontestacją. Postawa muzyków wobec polityki, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mirosława Karwata na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Pyczek Stanisław, Młynarski plays Młynarski. Piosenki z tekstami Wojciecha Młynarskiego w aranżacji Jana Młynarskiego, praca magi-

sterska napisana pod kierunkiem dr. Jadwigi Jasińskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2018.

Rabsztyn Katarzyna, Między naturą a kulturą. O tomie poetyckim „Tunel” Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Radecka-Obrochta Urszula, Językowy obraz miłości na podstawie tekstów Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Rey Magdalena, Grzegorz Turnau śpiewa... (Wokół problemów „wielointerpretowalności” utworu literackiego), praca licencjacka napisana pod kierunkiem s. prof. dr. hab. Wiesławy Tomaszewskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa [brak roku].

Robak Ewa, Płyty CD i DVD pt. „Grechuta niejednym głosem”, rozprawa habilitacyjna napisana na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2016.

Rogacin Kacper, Artyści w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Tomasa Wroczyńskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Rogowski Marek, Festiwal muzyczny jako produkt marketingowy i specyfika jego promocji, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Jacka Wójcika w Studium Magisterskim Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, Warszawa 2013.

Rosińska Izabela, Styl i język tekstów Grzegorza Ciechowskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Marka Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.

Róg Paulina, Grzegorz Ciechowski – muzyk jako krytyk społeczny. Siła kontestacji ukryta

w konwencji rocka, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Polaka na Wydziale Politologii i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.

Ruszkowski Paweł, Aojde. O spotkaniach słowa z muzyką ze szczególnym uwzględnieniem piosenki poetyckiej w Polsce, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Piotrowskiego na w Katedrze Kulturoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.

Rwidan Natalia, Teksty i poezja Boba Dylana jako manifestacja nonkonformizmu artysty w kontekście tradycji indywidualizmu w literaturze amerykańskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem Alicji Pestki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012.

Rybak Patrycja, Współczesne pokolenie bardów: Jonasz Kofta, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2006.

Rysiewicz Piotr, Zarządzanie pamięcią o artyście na przykładzie „Wieczoru Piosenki Jacka Kaczmarskiego”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Katarzyny Barańskiej na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Rzeźnicka Emilia, Inscenizacje i rekonstrukcje zdarzeń historycznych w widowiskach kabaretu Piwnica pod Baranami, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Marka Bielackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Rzeźnicka Emilia, Krakowski kabaret Piwnica pod Baranami w latach 1956–1964, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marka Bielackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Sałaciński Michał, O normatywnych podstawach kultury niezależnej w Polsce. Jacek Kaczmarski a idee ruchu niepodległościowego, praca licencjacka napisana na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickie-

wicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Saluga Magdalena, „Śpiewające obrazy”. Analiza zjawiska ekfrazy literackiej i muzycznej na przykładzie wybranych piosenek Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Saniternik Jakub, Piosenki Bułata Okudżawy i Włodzimierza Wysockiego w polskich przekładach (tyt. oryg.: *Песни Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого в польских переводах*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Czerwińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2017.

Sawicki Przemysław, Sprzeciw wobec systemu po obu stronach żelaznej kurtyny. Bunt w polskiej i brytyjskiej muzyce lat 70. i 80., praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Wojciecha Lewandowskiego na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Sebastian Dominika, Ironia i tyrteizm w piosenkach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Piechoty na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2010.

Semków Jerzy, Kultura studencka w życiu uczelni, rozprawa habilitacyjna napisana na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990.

Senska Małgorzata, Piosenka jako element pamięci kulturowej, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Sękalska Karolina, Poeta polskiej piosenki. Analiza twórczości piosenkowej Jeremiego Przybory na przykładzie piosenek śpiewanych w Kabarecie Starszych Panów przez Kalinę Jędrusik, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Sękowski Daniel, Zbrodnia jako wyraz de-

strukcji mitu amerykańskiego w twórczości Boba Dylana, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Regiewicza na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2016.

Siedlecka Monika Ariadna, Poetyka tekstów polskiej piosenki popularnej lat 60. i 70. XX wieku, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Głowińskiego w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2010.

Siedlecka Wiktoria, Jacek Kaczmarski – bard, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Lecha Śliwonika na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2006.

Siekacz Justyna, Jacek Kaczmarski – ikona czasów „Solidarności”, praca licencjacka napisana na Wydziale Pedagogicznym w Kaliszu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Kalisz 2011.

Sielicka Katarzyna, Życie – fascynująca podróż czy przygnębiająca tułaczka? O twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

Siembida Ewa, Wpływ współczesnych przemian kulturowych na poezję śpiewaną, praca licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2013.

Siemiączko Karolina, Okres eksperymentalnych poszukiwań w twórczości Marka Grechuty (1972–1975), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Sienkiewicz Marta, Szanty, pieśni morskie i żeglarskie. Rodowód i asymilacja w Polsce, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Dahliga na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Sikorska-Bienias Małgorzata, Tekst poetycki a metody jego umuzycznienia. O dziełach

Juliana Tuwima w muzyce popularnej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Iwony Lindstedt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Siwik Dominika, Dni Niemena w Olsztynie w aspekcie artystycznym i społecznym, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Szatrawskiego w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016.

Skalecka Marta, Poetyka i semantyka erotyków Grzegorza Ciechowskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Brzostka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.

Skalka Sabina Katarzyna, Siedem bestii w kabarecie. Biografia literacka Wiesława Dymnego, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Rotta na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2007.

Skiba Agata, Realne w polskiej piosenke kon-trkulturowej lat osiemdziesiątych XX wieku, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Mizerkiewicza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Skiba Marta, Kategoria groteski w ekfrastycznych utworach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zofii Mitosek na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Skibrowska Anita, *Ut pictura poesis* według Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2007.

Skowronek Damian, Polskie przeboje w NRD: analiza porównawcza wybranych tekstów Maryli Rodowicz i Czerwonych Gitar (tyt. oryg.: *Polnische Hits in der DDR: eine vergleichende Übersetzungsanalyse ausgewählter Liedertexte von Maryla Rodowicz und den Roten Gitarren*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Ilony Kubejko na Wydziale Humanistycznym

Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2014.

Skrobas Alessandra, Polska piosenka estradowa w przekładzie na język rosyjski, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marii Beaty Mocarz-Kleindienst na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Skroś Piotr, Aksjologiczny wymiar poezji Jana Rybowicza i jej recepcja (na przykładzie repertuaru zespołu Stare Dobre Małżeństwo), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Joanny Szadury na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Skrzypczak Olga, Piosenki Kabaretu Starszych Panów. Osnowa literacka – poezja – muzyka, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Jadwigi Jasińskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2012.

Skubikowski Jacek, Umowa powierniczego przeniesienia praw autorskich lub pokrewnych na organizację zbiorowego zarządzania oraz prawne aspekty realizacji i ochrony praw powierzonych ze szczególnym uwzględnieniem utworów muzycznych i słowno-muzycznych, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Bleszyńskiego na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Sław Zofia, Jacques Brel i piosenka belgijska. Obraz wojny w wybranych piosenkach Brela, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Judyty Zbierskiej-Mościckiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Słowińska Adrianna, Motyw wędrowki w tekstach wybranych piosenek Michała Bajora, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Smulskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2016.

Sobiechowska Monika, „Kobieta” i „miłość” w tekstach Grzegorza Ciechowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii

Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Sochoń Maciej, Muzyka jako droga do wolności w drugiej połowie XX wieku, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Adama Bartnickiego na Seminarium Dyplomowym Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Białymstoku, Białystok 2012.

Sokołowska Ewa, Grzegorz Turnau. Zarys monograficzny, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Solecka Katarzyna, Teatrzyk Eterek. Radiowe przedbiegi Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego do telewizyjnego Kabaretu Starszych Panów, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Agnieszki Marszałek na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Sonakowski Marian, Tłumaczenie funkcjonalne jako najskuteczniejsza metoda tłumaczenia tekstów Leonarda Cohena (tyt. oryg.: *Functional translation as the most effective method of translating the lyrics of Leonard Cohen*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Michaela Olivera na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2008.

Sordyl Michał, Mit Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2005.

Sosnowska Marta, Wczesna twórczość Jacka Kaczmarskiego wobec cenzury, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Małgorzaty Romany Łukaszuk-Piekary na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2011.

Spiechowicz Anna, Chryścjanin bez Boga? Religijne aspekty twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Tischnera na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2017.

Spólnicka Agnieszka, Poezja śpiewana w odbiorze studentów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Edwarda Nycza na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013.

Spychalska Anna, Polskie przekłady utworów poetyckich Bułata Okudźawy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Bednarczyk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2006.

Stachura Ewelina, Obraz anioła w wybranych tekstach piosenek wykonywanych przez Stare Dobre Małżeństwo, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Anny Kozłowskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2011.

Staniak Bogusława, Kontestacja artystyczna i kontrkultura lat 60. i 70. jako czynniki przemian społeczno-kulturowych, praca magisterska napisana na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

Staniaszek Ewelina, Porównania w twórczości poetyckiej Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Korpysza na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2014.

Stanilewicz Konrad, Motywy oświeceniowe wobec optyki historyczno-kulturowej w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Jarosława Fazana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2015.

Stanisławska Joanna, Tłumacząc nieprzetłumaczalne. Analiza przekładu na język polski wybranych piosenek Boba Dylana autorstwa Filipa Łobodzińskiego (tyt. oryg.: *Translating the untranslatable. The analysis of selected Bob Dylan's songs translation by Filip Łobodziński into Polish*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Agnieszki Andrychowicz-Trojanowskiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

Stankiewicz Milena, „Krótki kurs piosenki aktorskiej” Wojciecha Szlachowskiego w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu – analiza i interpretacja spektaklu, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza Skuczyńskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.

Stavski Maxim, Recepcja twórczości Włodzimierza Wysockiego w Polsce dzisiaj, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Joanny Mianowskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012.

Steć Bartłomiej, Twórczość bardowska na przykładzie działalności Lubelskiej Federacji Bardów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Wiśniewskiego na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2017.

Stera Tomasz, Autonomia artystyczna wokalistek polskiej piosenki (na przykładach wybranych polskich wokalistek: Ewa Bem, Grażyna Łobaszewska, Lora Szafran, Kayah, Urszula Dudziak), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Wojciecha Skrzydlewskiego na Wydziale Nauk Społecznych i Technicznych Dolnośląskiej Szkoły Wyższej we Wrocławiu, Wrocław 2014.

Stępińska Izabela, Konteksty literackie twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Strocka Monika, Kultura organizacyjna klubów studenckich, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Ryszarda Zacha na Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Strojny Patryk, Synkretyzm gatunkowy w twórczości Edwarda Stachury, praca licencjacka napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jerzego Sikory na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa [brak roku].

Strózik Sabina, Wyśpiewać płeć przeciwną.

O wybranych piosenkach Agnieszki Osieckiej i Jonasza Kofty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Danuty Opacskiej-Walasek na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Strug Joanna, Przeszłość, terażniejszość i przyszłość w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

Strzyż Jacek, Komunikacja marketingowa festiwalu muzycznych w Polsce, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Teresy Taranko w Studium Licencjackim Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, Warszawa 2017.

Studnicki Krzysztof, Rosja w tekstach piosenek Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mieczysława Smolenia na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Suchanek Ewa, Postacie kobiet w Teatrze Piosenki Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Beaty Popczyk-Szczęsnej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2011.

Suder Iwona, Metaforyka tekstów piosenek Jacka Kaczmarskiego (analiza lingwistyczna), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wacława Cockiewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Surma Bartłomiej, „Bitwa o Lisią Górę” – wpływ poezji śpiewanej Starego Dobrego Małżeństwa na recepcję twórczości Jana Rybowicza wśród lisiogórczy, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Iwony Hofman na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2013.

Sykulska Karolina, Bard we współczesnej polszczyźnie i kulturze polskiej, rozprawa

doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Miodka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

Sykulska Karolina, Foniczne środki ekspresywno-stylistyczne w piosenkach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Uniwersytecie Wrocławskim, Wrocław 2001.

Synowiec Magdalena, „Służą twórczością swą Wieszcze...” – Mickiewicz, Słowacki i Norwid w poezji Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Burty na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2015.

Sypek Alicja, Piosenka jako forma wypowiedzi poetyckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Dziadka na Wydziale Filologicznym – Ośrodku Dydaktycznym w Rybniku Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Rybnik 2012.

Szafrańska Justyna, Figury stylistyczne w piosenkach Georges’a Brassensa – analiza kontrastywna ich tłumaczenia na język polski (tyt. oryg.: *Les figures de style dans les chansons de Georges Brassens – analyse contrastive de leur traduction vers le polonais*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Alicji Kacprzak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Szaniawska Joanna, Poszukiwacze i synkretycy. Tradycja barokowa w twórczości Jacka Kaczmarskiego i Karla Kryla, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2008.

Szaruga Ewelina, Bunt wyrazem walki o godność człowieka. O poetyckich tekstach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2008.

Szatkowska Marta, Słowo w tekstach Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Haliny Bułczyńskiej-Zgółki na Wydziale Filologii Polskiej i Kla-

sycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

Szczeptańska Patrycja, Legenda Piwnicy pod Baranami, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błażejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

Szczerbińska-Świeżyńska Renata, Komizm w piosenkach Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Obremskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2010.

Szczerbuk Magdalena, Wizja śmierci w tekstach utworów muzycznych w Polsce z lat 1980–2010, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Marka Jodkowskiego w Katedrze Teologii Moralnej i Etyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2015.

Szczubek Justyna, Piosenka aktorska w kulturze współczesnej, praca licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014.

Szczurek Sławomir, Kilka śpiewanych historii na ten sam temat. Między poezją śpiewaną a piosenką czytaną. O tekstach Ani Dąbrowskiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Ewy Ogłózy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2008.

Szewczyk Magdalena, Fenomen Marka Grechuty na podstawie wybranych tekstów piosenek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Agnieszki Wandy Karolczuk na Wydziale Zamiejscowym Nauk o Społeczeństwie w Stalowej Woli Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2007.

Szkodzińska Emilia, Analiza językowo-stylistyczna tekstów piosenek Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marka Wiśniewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2008.

Szlaszyński Łukasz, Wpływ kultury rosyjskiej na twórczość Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Szpak-Ostachowska Joanna, Pieśniarz pogranicza – twórczość Jaromíra Nohavicy. Polskie powiązania, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Wójcika na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Szpecht Ewelina, Świat wartości kreowany w twórczości Czesława Niemena, praca licencjacka napisana w Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2005.

Szrom Janusz Sylwester, Polska piosenka popularna interpretowana w języku jazzowym. Analiza utworów z płyty ŚPIEWNİK, rozprawa habilitacyjna napisana na Wydziale Wokalno-Aktorskim Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2014.

Sztabnik Agnieszka, Tradycje polskiego tanga przedwojennego w twórczości Wojciecha Młynarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2010.

Szubryt Marek, Wizerunek Narodowego Centrum Polskiej Piosenki w Opolu. Wyniki badań, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

Szwan Kamila, Samotność kobiety współczesnej na podstawie biografii i twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Igora Borkowskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

Szych Anna, Metafory w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego – analiza językoznawcza, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Woźniak na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.

Szydłowska Martyna, Świat w obłokach. Ma-

giczna twórczość Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Zaporowskiego na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

Szymańska Aleksandra, Z badań nad polskim ruchem szantowym *a cappella*. Zespół „Banana Boat” (1998–2008) i jego specyfika, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Dahliga na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Szymański Rafał, Wybrane piosenki z Kabaretu Starszych Panów na chór mieszany w opracowaniu Andrzeja Borzysa. Problematyka wykonawcza, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marcina Łukaszewskiego na Wydziale V – Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2017.

Szymczak Katarzyna, Na granicy poezji i piosenki. Twórczość Świetlickiego, Maleńczuka i Grabowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Szymkiewicz Katarzyna, Bułat Okudźawa i Polska, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.

Ścipień Teresa, Wartości utworów J. Breła. Podejście teoretyczne i projekty aplikacyjne, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Pawła Płusy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2004.

Śledziński Juliusz, Fenomen Czesława Niemena w oczach prasy polskiej w latach 1962–1973, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Okulewicz na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Śmiechowska Marta, Językowy obraz człowieka w poezji śpiewanej Piotra Dąbrowskiego, praca

licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Świątecka Krystyna, Ranga motywacji artystycznych w strukturze motywacji uczestnictwa w Ogólnopolskich Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję”, praca magisterska pod kierunkiem doc. dr. Pawła Podejki na [Wydziale Wychowania Muzycznego] Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, Olsztyn 1981.

Świątek Anna, Przegląd Piosenki Aktorskiej w latach 1995–2005. Dyrekcja artystyczna Romana Kołakowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2006.

Świdorski Marcin, Wartości poezji śpiewanej w popularnej kulturze muzycznej, praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Święs Barbara, Malarskie inspiracje w „Muzeum” i „Tunelu” Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2007.

Tadeusz Natalia, Między piosenką a poezją śpiewaną. Wokół twórczości Stanisława Sojki, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Tańska Anna, Poezja śpiewana jako forma samorealizacji, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Henryka Depty na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Targońska Aleksandra, Klasyk i bard. Poezja Zbigniewa Herberta w interpretacji Przemysława Gintrowskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Danuty Zawadzkiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Targosz Aleksandra, Twórczość Marka Grechuty dla dzieci na przykładzie płyty „Piosenki dla dzieci i rodziców”, praca licencjacka na-

pisana pod kierunkiem dr Anny Piotrowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Tenczyńska Anna, Literatura nowoczesna wobec i – w obecności muzyki. Dialog z formą i materią muzyczną w poezji Gałczyńskiego, Iwaszkiewicza i Barańczaka, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Eugeniusza Czaplejewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Tetla Barbara, Konwencje antropologiczne w twórczości Andrzeja Sikorowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1997.

Tissidre Renata, Tłumaczenie tekstów pieśni Roberta Kasprzyckiego i analiza tych tłumaczeń (tyt. oryg.: *La traduction des textes des chansons de Robert Kasprzycki et l'analyse de ces traductions*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Witolda Stefańskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

Tkaczyk Marlena, Językowy obraz miłości w tekstach zespołu „Stare Dobre Małżeństwo”, praca licencjacka napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

Tokarczyk Ignacy, Semantyka gestu artysty-cygana w biografii i twórczości Wiesława Dymnego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Aleksandra Tyszczyka na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2011.

Tokarz Izabela, Trudności tłumaczenia piosenki na przykładzie dzieł Georges'a Brassensa (tyt. oryg.: *Les difficultes de la traduction des chansons a l'exemple de l'oeuvre de Georges Brassens*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Plecińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

Tomaszewska-Szumała Małgorzata, Julian Tuwim – poeta i tekściarz, praca licencjacka

napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Tomczak Jan, Amatorski ruch piosenkowski jako forma muzykowania, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Małkiewicza na Wydziale Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1966.

Tomczyk Natalia, Kultura żeglarska w Łodzi na przykładzie festiwalu „Kubryk”, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Joanny Kowalczyk-Anioł na Wydziale Nauk Geograficznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Tomczyk Rafał, Ruch piosenki żeglarskiej w Polsce, praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000.

Tondera Martyna, Jacka Kaczmarskiego intertekstualna osobowość twórcza, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Juszczyka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Topolska Agnieszka, Muzyka jako jeden z warunków popularności piosenek z tekstami Agnieszki Osieckiej na przykładzie antologii „Pięć oceanów”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Traczyk Michał, Od Tuwima do Świetlickiego. Mechanizmy funkcjonowania poezji w piosence, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Izoldy Kiec na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Trepkowska Katarzyna, Treści pedagogiczne w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Janiny Kamińskiej na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

Trębaczewicz Przemysław, Tuwim i inni, między poezją i piosenką, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Trojak Roksana, Portret kobiety w tekstach autorstwa Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marka Jodkowskiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2013.

Trymerska Aleksandra, Analiza tłumaczeń realiów kulturowych i wulgaryzmów w wybranych piosenkach Georges'a Brassensa (tyt. oryg.: *L'analyse des traductions des réalités culturelles et des gros mots dans les chansons choisies de Georges Brassens*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Anny Kochanowskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2015.

Trzcinka Martyna, Wyzwania tłumaczenia na język polski i język hiszpański pieśni Georges'a Brassensa (tyt. oryg.: *Retos de traducción al polaco y al español de canciones de Georges Brassens*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Agnieszki Biernackiej na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Turczyk Mateusz, Piosenka poetycka jako fenomen polskiej kultury popularnej. Przykład Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Czajki-Cunico na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2014.

Turowska Magdalena, Osobowości piosenkarckie Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie w latach 1984–1994, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Henryka Stille-ry w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Słupsku, Słupsk 1995.

Ulatowska Elżbieta, Rozbieżności w piosenkach Edwarda Stachury, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Urbanowska Katarzyna, „Człowiek jam niewdzięczny” jako przykład połączenia jazzu i rocka w twórczości Czesława Niemena, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Agnieszki Chwiłek w Instytucie Muzykologii

Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Vysotska Viktoria, Decyzje translatorskie na podstawie wybranych utworów Bułata Okudźawy, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Moniki Krajewskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2009.

Wacławczyk Martyna, Spotkanie w kawiarni, której nie ma. „O Cafe Sultan” Grzegorza Turnaua, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Tramera na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Wacławska Martyna, Poezja śpiewana w Kwietniowych Spotkaniach z Poezją w roku 2016, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. Sylwestra Matczaka na Wydziale Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.

Walczak Marta, Realia PRL-u w tekstach Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Walczyk Dagmara, Świat Grzegorza Turnaua opisany słowami, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010.

Walentyłowicz Barbara, Aktor w „teatrze piosenki”. O twórczości estradowej Michała Bajora, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błażejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.

Waluś Bartłomiej, Lucjan Kaszycki – kompozytor muzyki filmowej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Sławomiry Kominek na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

Wanowska Magda, Determinanty kształtowania marki personalnej w obszarze kultury popularnej na przykładzie osoby Maryli Rodowicz, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Borowczyka na Wydziale

Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

Wapińska Paulina, Piosenki Jacques'a Breła w nauczaniu języka francuskiego jako języka obcego (tyt. oryg.: *Chansons de Jacques Brel dans l'enseignement du FLE*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Krawczyka w Centrum Kształcenia Nauczycieli Języków Obcych i Edukacji Europejskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Warczyńska Marcelina, Leonard Cohen i tłumaczenia jego utworów na język polski na przykładzie piosenki pt. „Famous Blue Raincoat” (tyt. oryg.: *Leonard Cohen and the Translations of his Works into Polish Based on the Example of the Song „Famous Blue Raincoat”*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Michała Borody na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.

Wasielewski Maciej, Werbalizacja elementów świata przedstawionego w tekstach piosenek artystów zaangażowanych w latach współczesnych, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wiesława Władyki na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Wasik Jarosław, Szkoła piosenki Elżbiety Zapendowskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Kowalskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008.

Wasilewska Anna, Wątki biblijne w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Bilińskiego w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

Wasilewska-Strzałkowska Katarzyna, Szanty i pieśni żeglarskie w repertuarze zespołu „Cztery Refy” 1985–2005, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Jadwigi Jasińskiej w Zakładzie Teorii Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2005.

Wasiura Marta, Ambiwalencja ocen przeszło-

ści, terażniejszości i przyszłości w tekstach piosenek zespołu „Pod Budą”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

Wasowski Jerzy, Więcej niż sztuka. Społeczny fenomen „Kabaretu Starszych Panów”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Sławomira Łodzińskiego na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Waśko Anna, „Najpiękniejszy kwiatów łan, jaki na tym świecie znam...”. Upamiętnienie twórczości Włodzimierza Wysokiego w Polsce, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Grzybowskiego na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Wawrzyńczyk Mariusz, Festiwale piosenki jako źródło informacji o kulturze muzycznej Polaków w latach 1972–1981, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Kamler na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Wencel Beata, Bułat Okudźawa w dialogu z kulturą. Poezja i pieśń, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Ewy Woźniak na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2007.

Wicher-Grodzka Zofia, Wizerunek Grzegorza Ciechowskiego. Przekrój twórczości oraz analiza drogi artystycznej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Marka Chojnackiego na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Widulińska Olga, Muzyka w komunikacji społecznej. Muzyka jako forma kontestacji politycznej na przykładzie twórczości Grzegorza Ciechowskiego, Czesława Niemena i Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Wojciecha Opioty na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.

Wiecheć Magdalena, Twórczość Jacka Kaczmarskiego w perspektywie szkolnej edukacji polonistycznej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Joanny Hobot-Marcinek na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2015.

Wieczorek Anna, Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu w latach 1963–1981, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Bogusława Czechowicza na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2017.

Wieczorek Karolina, „Nieprzekładalny bard” – o trudnościach związanych z przekładem pieśni Władimira Wysokiego (tyt. oryg.: *„Непереводимый бард”: о трудности переводов песен Владимира Высоцкого*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wawrzyńca Popiela-Machnickiego na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Wieland Joanna, Motyw polskości w twórczości Anny German i Marka Grechuty, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Beaty Frydryczak w Instytucie Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

Wieliczko Joanna, Oblicza miłości w zwierciadle polskiej piosenki – poezja miłosna naszych czasów?, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Henryka Depaty na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Wierzbicka Ewelina, „Kobiecość” i „męskość” w utworach Agnieszki Chrzanowskiej i Michała Zabłockiego: „Tylko dla kobiet”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krystyny Kłosińskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

Więch Arleta, Aspekty formalne tłumaczenia melicznego – piosenki Leonarda Cohena w przekładzie Macieja Zembatego (tyt. oryg.: *Formal aspects of melic translation: Leonard Cohen's songs in Maciej Zembaty's rendition*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr

Marty Kaźmierczak na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Więckowska Anna, Wpływ imprez artystycznych na poziom oferty kulturalnej miasta Świecia i regionu (na przykładzie: międzynarodowego festiwalu orkiestr dętych, festiwalu jazzowego oraz maratonu piosenki turystycznej, studenckiej i żeglarskiej), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Janosz na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2009.

Wiktoro Sandra, W teatrze piosenki Renaty Przemyk, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Pawła Tańskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2007.

Wilk Edyta, Teatr piosenki, czy piosenka w teatrze? Studium nad piosenką aktorską i strukturą spektakli muzycznych na przykładzie „Mahagonny” w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Kornasia na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2017.

Wilk Magdalena, Język twórczości Agnieszki Osieckiej na podstawie tomu „Sentymenty”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Dumy na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2009.

Wilk Michał, Imaginaria wolności w twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Artura Żywiołka na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2013.

Wilk Natalia, Agnieszka Osiecka i kompozytorzy. Spojrzenie na Wielki Śpiewnik, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Jadwigi Jasińskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2011.

Wiórkowska Karolina, Poza utartym szla-

kiem: Wpływ *beat generation* na twórczość i styl życia Boba Dylana i Toma Waita (tyt. oryg.: *Off the Beaten Track: The Influence of the Beat Generation on the Work and Lifestyles of Bob Dylan and Tom Waits*), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Marzeny Kubisz na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2016.

Wiśka Katarzyna, Kariera muzycznych adaptacji poezji na przykładzie twórczości Czesława Niemena, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Zawadzkiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Wiśniewska Anna, Baudelaire i Grochowiak przed „Ślepcami” Bruegla. Metody odbioru dzieła malarskiego a transpozycja symboliczna, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2016.

Wiśniewska Karolina, Motywy biblijne w tekstach Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Pawła Stangreta na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2017.

Wiśniewska Magdalena, Kondycja człowieka w twórczości lirycznej Andrzeja Poniedziałkiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Michała Błażejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.

Wiśniewski Bartosz, Piosenki autorskie Włodzimierza Wysockiego, praca magisterska napisana na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2008.

Wiśniewski Marcin, Wizerunek barda czy artysty zaangażowanego? Konteksty polityczne i światopoglądowe w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Witolda Wojdyły na Wydziale Politologii i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.

Witer Małgorzata, Słowo i inne środki ekspresji w Kabarecie Starszych Panów J. Przybory i J. Wasowskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Władysława Markarskiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2003.

Witkowska Katarzyna, Piosenka literacka w Polsce. Narodziny i rozwój gatunku, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Grzegorza Rubina na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2014.

Wituła Żaneta, Piosenki Jacka Cygana – katalog motywów, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Grzegorza Olszańskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2017.

Włosiniak Barbara, Repertuar zespołu wokalnie-instrumentalnego „Wołosatki” w latach 1974–1990 – jego charakter i specyfika, praca magisterska napisana pod kierunkiem st. wykł. Kazimiery Olejniczak na Wydziale Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Państwowej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1992.

Wojciechowicz Beata, Językowy obraz kobiety w tekstach Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Markowskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Wojciechowska Marta, Brel – Brassens – Młynarski – Wysocki – Okudźawa, czyli o wpływie meliczności tekstu na przekład nazw własnych, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Skibińskiej-Cieńskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016.

Wojciechowska Marta, Popularyzacja poezji w polskiej piosence XXI wieku, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Krzysztofa Gajdy na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.

Wojciechowski Konrad, Różne oblicza miłości z perspektywy kontestacji i konformizmu. Analiza treści piosenek z lat 1945–2000, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Fatygi na Wydziale Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Wojcieszek Maciej, Tekst a głos. O interpretacji poezji współczesnej w twórczości Ewy Demarczyk i Zygmunta Koniecznego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Aleksandra Tyszczyka na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2017.

Wojtal Weronika, Maciej Zembaty jako tłumacz tekstów piosenek Leonarda Cohena (tyt. oryg.: *Maciej Zembaty as a translator of Leonard Cohen's song lyrics*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Mameta na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014.

Wojtyła Katarzyna, Agnieszka Osiecka – poetka sentymalna, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Mariana Kisiela na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

Wojtysiak Wojciech, Ścieżki kontrkultury – kultura kontestacji w latach 60. oraz jej wpływ na późniejsze wydarzenia w świecie na przykładzie Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Polski, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Stanisława Obirka na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Wolfigiel Aleksandra, Twórczość i działalność artystyczna Stefana Brzozowskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Honoraty Cybuli w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2016.

Woźniak Anita, Związek poezji Edwarda Stachury z muzyką, czyli „życiopisanie” z muzyką w tle, praca licencjacka napisana pod kie-

runkiem prof. Szymona Kawalli na Wydziale Nauk Pedagogicznych Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, Warszawa 2013.

Woźniak Dominika, Związki kulturowe między Katalończykami i Polakami (tyt. oryg.: *Vinculos culturales entre catalanes y polacos*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Marii Boguszewicz na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Woźniak Marcin, Poeci rocka – poezja i twórczość Grzegorza Ciechowskiego, Jacka Kaczmarskiego, Jima Morrisona oraz Leonarda Cohena, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Galanta na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym w Kaliszu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Wójciak Kornelia, Kobiety oczami Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Juszczyka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

Wójtowicz Agnieszka, Dwa światy w tekstach grupy „Pod Budą”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2001.

Wróbel Anna, „Niech żyje bal?” Zjawisko karnawalizacji współczesnej kultury studenckiej na przykładzie studentów Uniwersytetu Śląskiego Wydziałów w Cieszynie, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Kingi Czerwińskiej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2012.

Wróbel Monika, Piosenka a poezja (na przykładzie twórczości Katarzyny Nosowskiej), praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Grzegorza Olszańskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2012.

Wrześniewski Edward, Utwory muzyczne jako środek kształtowania kultury politycznej. Analiza wybranych przykładów, rozprawa

doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marcelgo Kosmana na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2013.

Wybraniec Renata, Klasyczna emisja głosu a emisja głosu w piosenkarstwie, praca magisterska napisana pod kierunkiem st. wykł. Iwony Polak na Wydziale Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1997.

Wylęzek Aleksandra, Piosenka poetycka jako komentarz rzeczywistości PRL. Analiza zjawiska na wybranych przykładach, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Rafała Habielskiego na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Wypych Marcin, Jacek Kaczmarski – wyklęty głos Solidarności, bunt w twórczości i biografii poety, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anny Trykszy na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2016.

Wyrosławska-Czerwińska Magdalena, Poezja śpiewana Mirosława Czyżykiewicza, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Władysława Sawryckiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012.

Wyrzykowska Katarzyna Magdalena, Uczestnictwo młodzieży w kulturze muzycznej jako element jej stylu życia, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha J. Burszty w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.

Wysokińska Justyna, Fenomen Agnieszki Osieckiej, praca licencjacka napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

Wywiat Sandra, Polskie przekłady pieśni Karla Kryla, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Dariusza Tkaczewskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Ślą-

skiego w Katowicach, Katowice 2013.

Zajac Karolina, Bóg, miłość, ojczyzna w poetyckim świecie Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań [brak roku].

Zajac Patrycja, Poetycki świat barw w „Najpiękniejszych wierszach i piosenkach” Agnieszki Osieckiej – analiza językowo-stylistyczna, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Szkudlarek-Śmiechowicz na Wydziale Nauk Geograficznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Zakolska Natalia, Maryla Rodowicz – jak stała się marką, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Świąteckiego na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Zakrzewska Agata, Styl kompozytorski Włodzimierza Korcza na przykładzie wybranych piosenek, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Anety Markuszewskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Zaręba Dorota, Językowy obraz świata miłości oraz uczuć towarzyszących w tekstach artystycznych Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

Zasada Katarzyna, Pieśń autorska w Rosji i w Polsce w drugiej połowie XX wieku – Włodzimierz Wysocki – Jacek Kaczmarski, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Fryderyka Listwana w Instytucie Filologii Rosyjskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2008.

Zawarska Lidia, Topika piosenek Edwarda Stachury, praca magisterska napisana na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007.

Zaziemska Magdalena, Włodzimierz Wysoczek – życie, twórczość oraz legenda wielkiego

barda – na polskich i rosyjskich stronach internetowych, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marii Przystek-Samok na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Zdunkowska Justyna, Recepcja twórczości Edwarda Stachury w latach 1956–2014, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Dariusza Pachockiego na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Zduńczyk Katarzyna, XXV lat Ogólnopolskich Spotkań Młodych Autorów i Kompozytorów Piosenki SMAK, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Iwony Tomaszewskiej na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2004.

Zielenkiewicz Maciej, Kontestacja rzeczywistości i systemu politycznego Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w środowiskach artystycznych i kabaretowych na wybranych przykładach, praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Politycznych i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2007.

Zielińska Patrycja, Relacje muzyki i literatury we współczesnej kulturze popularnej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Piotra Lehra-Spławińskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Zięba Ilona, Stylizacja językowa i literacka w piosenkach Jacka Kaczmarskiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Dzięgieł na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2009.

Zimiński Mikołaj, Słowny ekwiwalent muzyki – studium o poetyce opisu utworu muzycznego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Błazejewskiego w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.

Zub Monika, Inspiracja obrazem, słowem i dźwiękiem w twórczości Marka Grechuty, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Jadwigi Jasińskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2014.

Żabiński Mateusz, Biografia artystyczna Jacka Kaczmarskiego (1957–2004), praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ewy Maj na Wydziale Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

Żórawski Jan, Muzyka teatralna Zygmunta Koniecznego na przykładzie „Ifigenii w Aulidzie”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Alicji Jarzębskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2009.

Żurańska-Wilkowska Małgorzata, Polimorfizm interpretacji utworów wokalnych na przykładzie Ogólnopolskiego Festiwalu Jeremiego Przybory „Stacja Kutno”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Katarzyny Matuszak-Goldy na Wydziale Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.

[**Autor nieznany**], „Ballada Wagonowa” Agnieszki Osieckiej na tle historii balladowych konwencji, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Magdaleny Siwiec na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2013.

[**Autor nieznany**], Agnieszka Osiecka (1936–1997) i jej wkład do kultury polskiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Lecha Wyszczelskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce [brak roku].

[**Autor nieznany**], Albumy „Dziwny jest ten świat” oraz „Niemen Enigmatic” jako przykłady różnorodności stylistycznej w twórczości Czesława Niemena, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Jadwigi Jasińskiej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2015.

[**Autor nieznany**], Analiza porównawcza prze-kładów piosenek Jaromíra Nohavicy autorstwa Renaty Putzlacher i Antoniego Murackiego, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Krzysztofa Mnicha na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2006.

[**Autor nieznany**], Autobiografizm w twórczości Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Doroty Heck na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Badanie wizerunku Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Michała Grecha na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Dowcip frazeologiczny w tekstach piosenek Jeremiego Przybory, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anety Wysockiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2013.

[**Autor nieznany**], Działalność zespołu „Stare Dobre Małżeństwo” w latach 1984–2010, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Lecha Wyszczelskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce [brak roku].

[**Autor nieznany**], Edward Stachura – w kręgu wierszy i piosenek poety, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Sławomira Sobieraja na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2015.

[**Autor nieznany**], Funkcje muzyki w polityce na przykładzie twórczości Czesława Niemena, praca licencjacka napisana na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.

[**Autor nieznany**], Jacek Kaczmarski i jego wkład do polskiej kultury muzycznej, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Lecha Wyszczelskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Przyrodni-

czo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce [brak roku].

[**Autor nieznany**], Językowe obrazowanie rzeczywistości PRL-u – piosenki Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Językowo-kulturowy obraz studenta na materiale internetowych memów, piosenek studenckich oraz juvenaliowych przyśpiewek i skandowań, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Językowy obraz samotności (na materiale języka ogólnego i piosenek Michała Bajora), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Pajdzińskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2008.

[**Autor nieznany**], Językowy obraz świata w tekstach piosenek Macieja Maleńczuka, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Językowy obraz wybranych nazw wartości w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Małgorzaty Brzozowskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

[**Autor nieznany**], Julian Tuwim w polskiej piosence. Próba komparatyki interdyscyplinarnej, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Ewy Borkowskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce [brak roku].

[**Autor nieznany**], Kampania reklamowa Przeglądu Piosenki Aktorskiej jako element efektywnego marketingu (tyt. oryg.: *The advertising campaign of the Stage Song Review as a part of effective marketing*), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Arkadiusza Lewickiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Kazik, Cohen i inni – możliwe do zaśpiewania tłumaczenie w teorii i praktyce (tyt. oryg.: *Kazik, Cohen & Others – Singable Translation in Theory and in Practice*), praca magisterska napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2009.

[**Autor nieznany**], Komentarz polityczno-społeczny w wybranych utworach Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Pawła Urbaniaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Kontestacja rzeczywistości PRL-u w polskiej muzyce alternatywnej lat 80., praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Kaszuby na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Meliczne podejście do tłumaczenia tekstów piosenek na przykładzie utworów Leonarda Cohena w przekładzie Macieja Zembatego na język polski, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Metafora jako problem przekładu zilustrowany na przykładzie niemieckich i polskich wersji utworów Leonarda Cohena (tyt. oryg.: *Metapher als Übersetzungsproblem dargestellt am Beispiel der deutschen und polnischen Fassung der Liedertete von Leonard Cohen*), praca magisterska napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2007.

[**Autor nieznany**], Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Wojdon w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Nazwy zjawisk atmosferycznych w budowaniu nastroju (na przykładzie tekstów piosenek Andrzeja Sikor[ow]

skiego), praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Tokarskiego na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2010.

[**Autor nieznany**], Obraz społeczeństwa Stanów Zjednoczonych lat sześćdziesiątych w twórczości Boba Dylana, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Igora Borkowskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Performatywny wymiar działalności artystycznej Grzegorza Ciechowskiego, praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Polski przekład piosenek Toma Waitsa, praca magisterska napisana na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Rosja i Rosjanie w twórczości Jacka Kaczmarskiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Klimowicza na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Szanty po szantach. Kultura pieśni marynarskiej w Polsce, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Grzegorza Dąbrowskiego na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

[**Autor nieznany**], Tłumaczenie meliczne na język polski: Polskie wersje piosenek Boba Dylana w wykonaniu Martyny Jakubowicz (tyt. oryg.: *Melic translation into Polish: Martyna Jakubowicz's Polish versions of Bob Dylan's songs*), praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Marcina Walczyńskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław [brak roku].

Opracował Marcin Binasiak

BIBLIOGRAFIA

- Katalog prac doktorskich, magisterskich i ważniejszych opracowań rękopiśmiennych poświęconych studenckiej kulturze, red. M. Błażejowski, J. Łojko, T. Magowski, Warszawa 1980.
- Michałowski K., XXIII. Dysertacje: prace magisterskie, rozprawy doktorskie i habilitacyjne, w: tegoż, Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego. Suplement III za lata 1975–1985 i uzupełnienia za lata poprzednie, Poznań 1986.
- Pacula A., Piosenka i kultura piosenki w „Studenckim”, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2017, nr 5.
- Skoczek T., Kultura studencka 1975–1989: próba opisu zjawiska, „Niepodległość i Pamięć” 2011, nr 18/3–4(35–36), [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_\(35_36\)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_\(35_36\)-s155-176/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_\(35_36\)-s155-176.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_(35_36)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_(35_36)-s155-176/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2011-t18-n3_4_(35_36)-s155-176.pdf) [dostęp 11.06.2018].
- http://149.156.54.37/www.wisis/MGR_AM.01/form.htm [dostęp 11.06.2018].
- http://212.106.177.50/cgi-bin/wspd.cgi.sh/wo2_search.p?R=1&IDBibl=38&ID1=GHOEJFNLNMKEEGIRKON&ln=pl [dostęp 11.06.2018].
- <http://bgbase.up.krakow.pl/biblio/bibliografia/index.php?base=dok> [dostęp 11.06.2018].
- <http://katalog.amuz.gda.pl/search/advanced?theme=AMuz> [dostęp 11.06.2018].
- <http://katalog.bg.szczecin.pl/cgi-bin/koha/opac-search.pl> [dostęp 11.06.2018].
- <http://muzykologia.buikkar.kul.pl/> [dostęp 11.06.2018].
- <http://nauka-polska.pl> [dostęp 11.06.2018].
- <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/id/278> [dostęp 11.06.2018].
- <http://rcin.org.pl/dlibra> [dostęp 11.06.2018].
- <http://repozytorium.uap.edu.pl/dlibra> [dostęp 11.06.2018].
- http://www.amuz.wroc.pl/pl/katalogi_prac_dyplomowych/1115/2/ [dostęp 11.06.2018].
- <https://amuz-hip.pfsl.poznan.pl/ipac20/ipac.jsp?session=1C2874271C72E.1497&profile=bg-amuz&menu=search&submenu=advanced&ts=1528742713775> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.ajd.czest.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.amu.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.amuz.bydgoszcz.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.aps.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.at.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.chat.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.chopin.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.dsw.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.umcs.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.umk.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uni.lodz.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uni.opole.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uni.wroc.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uph.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.us.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uwb.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uw.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://apd.uwm.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnnx8xm> [dostęp 14.06.2018].
- <https://katalogkrak.cyfronet.pl/search/advanced?theme=PWST> [dostęp 11.06.2018].
- <https://katalogup.cyfronet.pl/search/advanced?theme=up> [dostęp 11.06.2018].
- <https://lib.ujk.edu.pl/F?func=find-d-0> [dostęp 11.06.2018].
- https://opac.ur.edu.pl/cgi-bin/wspd.cgi.sh/wo2_search.p?R=1&IDBibl=26&ID1=FNOIQGLMQMGNFCHPLRNM&ln=pl [dostęp 11.06.2018].
- <https://polon.nauka.gov.pl/opi/aa/rejstry/run;jsessionid=0B6EB98E78DDB0F5970E08BF65557EE8.NwsProdB?execution=e1s1> [dostęp 11.06.2018].
- <https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/search.seam> [dostęp 11.06.2018].
- https://symphony8.biblioteki.lodz.pl/uhtbin/cgiisiri?ps=XsRCmoG0qL/MUZ_BG/32160023/60/1182/X [dostęp 11.06.2018].
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Nagrodek_jerzy_ficowski.JPG [dostęp 14.06.2018].
- <https://www.apd.uj.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://www.apd.uksw.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://www.apd.ukw.edu.pl/catalogue/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://www.usos.edu.pl/> [dostęp 11.06.2018].
- <https://www.usos.edu.pl/serwis/> [dostęp 11.06.2018].

Kinga Krajewska

55. KFPP

Po licznych perturbacjach wokół 54. Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki Opole 2017 rozmowy w sprawie organizacji kolejnej imprezy rozpoczęto już pod koniec zeszłego roku. Przebiegły nadzwyczaj sprawnie i – jak podkreślił prezydent Opola Arkadiusz Wiśniewski – nie bez znaczenia był fakt, że TVP przychyliła się do propozycji powołania specjalnej rady artystycznej, której zadaniem było czuwać nad poziomem jubileuszowej imprezy, aby polska piosenka miała godną oprawę w roku stulecia niepodległości. 31 stycznia prezydent Opola podpisał umowę z prezesem TVP Jackiem Kurskim na organizację 55. edycji KFPP 2018 w Opolu.

Między 8 a 11 czerwca przez cztery kolejne wieczory Amfiteatr Tysiąclecia rozbrzmiewał polską piosenką. Opolska publiczność i widzowie Telewizji Polskiej mogli uczestniczyć w ośmiu koncertach.

Dla widzów w opolskim amfiteatrze prawdziwie wielką niespodzianką była scenografia, którą przygotował Giorgos Stylianosu-Matsis. Największa w historii festiwalu opolskiego, mierząca ponad 25 metrów wysokości i 60 metrów rozpiętości konstrukcja wznosiła się 16 metrów ponad dachem sceny. Była tak monstrialna, że zakryła Wieżę Piastowską. Ten telewizyjny symbol festiwalu i Opola był jednak dostrzegalny dla widzów TVP podczas transmisji.

PIĄTEK, 8 CZERWCA

19:55 *Przebój na Mundial*

20:40 Mecz towarzyski Polska–Chile

22:35 *Przebój na Mundial*23:55 *Debiuty* (do 1.30)

Inauguracyjny wieczór 55. KFPP przebiegał nietypowo – rozpoczął się koncertem *Przebój na Mundial*, a później opolski amfiteatr, po raz pierwszy w historii festiwalu, zmienił się w udekorowaną narodowymi barwami strefę kibica. W trakcie koncertu bowiem rozpoczęła się transmisja meczu towarzyskiego futbolowej reprezentacji Polski, która tuż przed Mundialem zmierzyła się z drużyną Chile.

Scenarzystą i reżyserem koncertu *Przebój na Mundial* był Konrad Smuga, a prowadzili go Agata Konarska i Artur Orzech, którym pomogali: Izabela Krzan, Maciej Kurzajewski, Rafał Patyra i Rafał Brzozowski, przypominając największe sukcesy polskiej reprezentacji. W jury, które wybierało *Przebój na Mundial*, zasiedli między innymi Karolina Bojar, Tomasz Hajto i Andrzej Dąbrowski.

Widzowie opolskiego festiwalu usłyszeli dawne polskie przeboje towarzyszące światowym rozgrywkom piłkarskim z udziałem narodowej drużyny. Maryla Rodowicz zaśpiewała utwór *Futbol* niegdyś sekundujący „orłom” Górskiego, Kamil Bednarek piosenkę *Eufo-*

ria, Liber i zespół InoRos *Czyste szaleństwo*, Andrzej Dąbrowski piosenkę *A ty się, bracie, nie denerwuj*, wspierającą polskich piłkarzy podczas niemieckich mistrzostw w 1974 roku, zespół Golden Life wystąpił z utworem *Mundialówka*, a Bohdan Łazuka przypomniał *Tajemnicę Mundialu* z 1982 roku w Hiszpanii. Po transmisji meczu Polska–Chile nastąpiła konkursowa odsłona piłkarskiego koncertu. Jako pierwszy wystąpił Pectus z utworem *Smak zwycięstwa*, InoRos zaśpiewał utwór *Dawaj, Polska*, trzecim wokalistą w konkursie był Rudnik z piosenką *Twój dzień*, *Chodź na mecz* nawoływały Orły.pl, kolejnym uczestnikiem było Kombi z piosenką *Polska drużyna*, Chuchó & HCR śpiewali *Ole, Ole*, a Blondyn i Polscy Fani z Irlandii *Lecimy do Rosji*.

Chwile oczekiwania na werdykt jurorów i publiczności wypełniły piosenki *Dalej*, *Orły*, *Lewandowski*, *gol dla Polski* oraz *Urodziłem się w Polsce*, które wykonali Maryla Rodowicz, Krzysztof Krawczyk oraz Andrzej Nowak i Złe Psy. Początkowo po ogłoszeniu wyników jurorów na pierwszej pozycji uplasował się Pectus, ale głos widzów wyrażony SMS-ami okazał się decydujący i pierwsze miejsce otrzymała *Polska drużyna* zespołu Kombi, który podziękował za zwycięstwo i wyraził pragnienie, aby ta piosenka rozbrzmiewała na stadionach i w strefach kibica.

Drugim koncertem tego wieczoru były *Debiuty*. Scenariusz stworzyli Dorota Szpetkowska i Bolesław Pawlica, który go także reżyserował. Koncert rozpoczął się występem małżeńskiego duetu Barbary Kurdej-Szatan oraz Rafała Szatana w utworze *Teraz ty*. Następnie swoje występy zaprezentowało dziewięciu debiutantów, którzy wcześniej zyskali już uznanie festiwalowej Rady Artystycznej w składzie: Piotr Pałka (TVP), Konrad Smuga (TVP), Magdalena Matyjaszek (Miasto Opole), Jarosław Wasik (Muzeum Polskiej Piosenki), Artur Orzech (dziennikarz muzyczny) i Jan Borysewicz (muzyk). Na scenie amfiteatru oceniali ich jury, w skła-

dzie którego znaleźli się artyści: Olga Bończyk, Katarzyna Żak, Łukasz Zagrobelny oraz dyrektor Narodowego Centrum Polskiej Piosenki Rafał Poliwoda.

Pierwsze wystąpiły Siostry Melosik z piosenką *Batumi*, po nich Krzysztof Iwaneczko z piosenką *Tonę*, trzecia zaprezentowała się Edyta Strzycka z utworem *Nowy horyzont*, zespół Dollz wystąpił z piosenką *Nibyland*, z numerem piątym na opolskiej scenie pojawił się zespół Goch i *Kobieta prasująca*, a Michał Sołtan wykonał *Dzieje się*. Następnie Small Mechanics przedstawił utwór *Gęstnieją jesienie*, a Girls on Fire piosenkę *Siła kobiet*. *Ataki* w wykonaniu Karoliny Mícor zakończyły zmagania debiutantów.

Zanim publiczności w amfiteatrze i telewizji ujawniono zwycięzcę tegorocznych *Debiutów*, wszyscy mogli uczestniczyć w minirecitalu Andrzeja Piasecznego, który obchodził artystyczny jubileusz 25 lat na scenie.

Zdaniem jurorów na zwycięstwo w konkursie *Debiuty* zasłużyła grupa Girls on Fire. „Tkwi w nich siła i moc” – uzasadniło swój werdykt jury, przyznając zespołowi Nagrodę im. Anny Jantar za *Siłę kobiet*. Natomiast w głosowaniu SMS-owym widzowie zdecydowali, że nagrodę publiczności w wysokości 20 tysięcy złotych otrzymają Siostry Melosik.

SOBOTA, 9 CZERWCA

20.20 *Premiery*

22.30 *Ja to mam szczęście*. Koncert piosenek literackich i kabaretowych stulecia (do 0.20)

Drugi dzień festiwalowy rozpoczął koncert *Premier*. Zawsze wzbudza wielkie emocje, bo gwiazdy naszej sceny rozrywkowej stają do rywalizacji o tytuł najlepszej premierowej piosenki roku. Koncert prowadzili Agata Konarska i Artur Orzech, a reżyserem i scenarzystą był Konrad Smuga.

Zanim jednak rozpoczął się konkurs, na scenie jako pierwszy pojawił się Krzysztof Krawczyk, który obchodził w Opolu jubileusz pięćdziesięciolecia pracy artystycznej. W czasie koncertu nie zabrakło jego największych przebojów: *Parostatek*, *Byle było tak czy Ostatni raz zatańczysz ze mną*. Gościnnie wystąpili również: świętujący dwudziestolecie na scenie zespół Blue Cafe (*Buena*, *Zapamiętaj*, *Do ciebie*), ubiegłoroczna laureatka *Premier* Kasia Cerekwicka (*Bez ciebie*) oraz Maciej Miecznikowski z zespołem Leszcze (*Ta dziewczyna*, *Tak się bawi nasza klasa*).

Wykonania konkursowe otworzyła Marta Gałuszewska piosenką *Nie mów mi nie*, później na scenie zaprezentował się zespół Future Folk z utworem *Krakowiaczy i górale*. Jako trzeci wystąpił Sławomir Uniatowski i zaśpiewał piosenkę *5 rano*, po nim zespół Tulia wykonał utwór *Jeszcze cię nie ma*. Kolejnym wykonawcą był Piotr Rubik z zespołem prezentujący piosenkę *Pół na pół*, Krzysztof K.A.S.A. Kasowski przedstawił utwór *Piasek*, a Tomasz Karolak z grupą Pączki w Tłuszczu *Kiedy rozum śpi*. Ósmym wykonawcą był Jakub Krystyan, który zaśpiewał *Ty mnie znasz*. Ostatnią premierową piosenkę – *Kuloodporną* – wykonała Aleksandra Nizio.

Bezapelacyjnym zwycięzcą w konkursie *Premier* okazał się kwartet Tulia i piosenka *Jeszcze cię nie ma*. Panie śpiewające niespotykanym dotąd w koncertach KFPP białym głosem zdobyły następujące nagrody: Karolinkę – nagrodę im. Karola Musioła (ufundowaną przez Miasto Opole, przyznaną głosami widzów w głosowaniu SMS), nagrodę TVP SA przyznaną przez jury (w składzie: piosenkarka Alicja Majewska, kompozytor Włodzimierz Korcz, wokalista Krzysztof Kiljański i dyrektor Narodowego Centrum Polskiej Piosenki Rafał Poliwoda) oraz nagrodę specjalną ZAiKS. Nagroda ZAiKS za najlepszy tekst trafiła do Tomasza Organka za *5 rano*, a za najlepszą muzykę do Piotra Rubika za utwór *Pół na pół*.

Drugą część sobotniego wieczoru w amfiteatrze opolskim wypełnił koncert piosenek literackich i kabaretowych stulecia *Ja to mam szczęście*. Widzowie usłyszeli szczególnie rodzaj piosenki sentymentalnej i wzruszającej, ale też ukazującej rzeczywistość w krzywym zwierciadle i bawiącej dystansem do życia. Ich autorzy to najwięksi polscy geniusze pióra minionego stulecia. Ten wyjątkowy koncert reżyserowany przez Beatę Szymańską poprowadził Maciej Miecznikowski. Wykonawcy sięgnęli po teksty między innymi: Mariana Hemara, Wojciecha Młynarskiego, Agnieszki Osieckiej, Jeremiego Przybory, Jacka Cygana i zaprezentowali je w nowych aranżacjach Grzegorza Urbana. W koncercie pojawili się następujący wykonawcy śpiewający pamiętne utwory: Katarzyna Dąbrowska *Korowód*, Krzysztof Kiljański *Tak jak malował pan Chagall*, Damian Ukeje *Widzieć więcej*, Olga Szomańska *Łatwopalni*, Janusz Radek *Świecie nasz*, Elżbieta Romanowska i Marek Kaliszuk *Czy te oczy mogą kłamać*, Grażyna Auguścik *Samba przed rozstaniem*, Katarzyna Żak *Filozofia małżeńska*, Przemysław Babiaryz *W Polskę idziemy*, Mikołaj Krawczyk *Ja wysiadam*, Agata Nizińska *Życie to nie teatr*, Edyta Geppert *Miasteczko pana Andersena*, Janusz Radek, Damian Ukeje i Monika Dryl *Tango na głos*, Jacek Kawalec *Kartka z dziejów ludzkości*, Olga Bończyk *Z kim tak ci będzie źle jak ze mną*, Monika Dryl *Już nigdy*, Natalia Sikora *Tomaszów*, Maciej Miecznikowski *Piosenka niekochającego*, laureatka Festiwalu Zaczarowanej Piosenki w Krakowie Paulina Gruszecka *Jest fantastycznie*, Szymon Pejski *Małgocha*, Agnieszka Twardowska *Niebo do wynajęcia* i Marek Kaliszuk *W wielkim mieście*.

NIEDZIELA, 10 CZERWCA

20.20 *Od Opola do Opola*

22.30 *Piosenka ci nie da zapomnieć*. Koncert przebojów stulecia (do 1.00)

Niedzielny koncert *Od Opola do Opola* to było muzyczne podsumowanie roku. Jego scena-

rzystą i reżyserem był Konrad Smuga. Zaprezentowano w nim najważniejsze wydarzenia z czasu pomiędzy festiwalami opolskimi, ze wszystkich nurtów muzyki popularnej: od klasycznego popu do muzyki alternatywnej. Tę gałęź poprowadzili: Tomasz Kammel, Andrzej Krzywy oraz Ifi Ude. Na scenie pojawili się tacy wykonawcy jak: Edyta Górniak, Sławomir, Kasia Kowalska, Margaret, Natalia Szroeder, Wanda i Banda, Gromee, Edyta Geppert, Kortez, Red Lips, Sarsa, Stanisława Celińska oraz Alicja Majewska i Włodzimierz Korcz.

Uhonorowani zostali najważniejsi artyści minionego roku: Nagrodą specjalną TVP1 za trzydziestopięciolecie pracy artystycznej – Wanda Kwietniewska, wyróżniona także Nagrodą Dziennikarzy i Fotoreporterów oraz Nagrodą Stowarzyszenia Artystów SAWP; Nagrodą specjalną TVP1 za dwudziestopięciolecie pracy artystycznej – Kasia Kowalska. Nagrody specjalne TVP1 otrzymali również: panie Stanisława Celińska i świętująca 70. urodziny Alicja Majewska oraz Kortez.

Piosenka ci nie da zapomnieć to tytuł koncertu przebojów stulecia, który stanowił drugą część niedzielnego wieczoru 55. KFPP. Autorami scenariusza byli Dorota Szpetkowska i Bolesław Pawlica, który wyreżyserował ten koncert, a gospodarzem na scenie amfiteatru Artur Orzech. Grzegorz Urban, aranżer wykonywanych piosenek, dyrygował własnym zespołem muzycznym oraz Polską Orkiestrą Radiową, które towarzyszyły artystom.

Do uczestnictwa w tym wydarzeniu zaproszono wokalistów reprezentujących różne style i pokolenia polskich piosenkarzy – wszystkich, których opolska publiczność doskonale zna i ceni. Artyści zaprezentowali wyjątkowe aranżacje, przedstawili niepowtarzalne interpretacje i międzypokoleniowe duety. Przedstawiono między innymi kompozycje tej klasy i urody co: Henryka Warsa *Piosenka ci nie da zapomnieć*, Lucjana Kaszyckiego *Pamiętasz*,

była jesień, Krzesimira Dębskiego *Czas nas uczy pogody*, Tadeusza Woźniaka *Zegarmistrz światła*, czy bardzo opolski i festiwalowy utwór Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat*, ale i brzmienia rockowe, jak Zbigniewa Hołdysa *Chcemy być sobą* lub *Idź precz*, Beaty Kozidrak *Co mi Panie dasz*, Grzegorza Ciechowskiego *Biała flaga*. Utwór ten został zadedykowany pamięci zmarłego kilka dni wcześniej Roberta Brylewskiego.

Koncert zakończył się wielkim finałem – wspólnym wykonaniem kompozycji Jana Kantego Pawлуśkiewicza *Dni, których nie znamy* z repertuaru Marka Grechuty. Na scenie pojawili się wówczas wszyscy wykonawcy wspomnieniowego koncertu stulecia: Edyta Górniak, Halina Mlynkova, Kombi, Natalia Szroeder, Katarzyna Cerekwicka, Sławomir Uniatowski, Natalia Sikora, Małgorzata Ostrowska, Daria Zawiałow, Rafał Brzozowski, Andrzej Krzywy, Andrzej Lampert, Marek Piekarczyk, Kasia Kowalska, De Mono, Beata Przybytek, Ryszard Rynkowski, Ruda, Feel, Red Lips, Damian Ukeje, Łukasz Drapała, Ifi Ude, Katarzyna Moś, Łukasz Zagrobelny, Krzysztof Zalewski.

PONIEDZIAŁEK, 11 CZERWCA

21.00 *Scena alternatywna* (do 0.10)

Po sukcesie sprzed dwóch lat poniedziałek po raz drugi stał się dniem koncertu alternatywnego. Ideą tego dnia było zebranie na wspólnej scenie tych, którzy są na początku swej artystycznej drogi, oraz uznanych już twórców. Tak jak poprzednim razem, gospodynią wieczoru była Agnieszka Szydłowska, która współpracując z Markiem Horodniczym, poprowadziła koncert i krótkie rozmowy z artystami. Znalazło się w nim miejsce dla wykonawców rocka, jazzu, ambitnego popu i muzyki elektronicznej. Na deskach amfiteatru wystąpili: zespoły Apteka, Jazz Band Młynarski-Masecki, Pink Freud, a także Julia Marcell, Kasia Lins, Daria

Zawiałow, Król, Krzysztof Zalewski i Maciek Sienkiewicz. Wszyscy byli zaproszeni przez TVP Kultura – stację, która transmitowała cały koncert.

Każdego roku jeszcze przed rozpoczęciem festiwalu miasto Opole proponuje swoim mieszkańcom szereg imprez okołofestiwalowych. Tym razem zaczęło się 1 i 2 czerwca dwoma koncertami *Hip-hop Opole* i *Rock Opole*. Już po raz czwarty na błoniach Politechniki Opolskiej swoją twórczość zaprezentowali najpopularniejsi muzycy tych gatunków.

W piątek 8 czerwca w festiwalowej strefie widza na rynku miał miejsce występ składu Marek Piekarczyk Trio, a przez cały weekend można było tam oglądać transmisje festiwalowych koncertów.

„Kawiarenki z Gwiazdami” to wyczekiwany przez wszystkich punkt wydarzeń okołofestiwalowych. W tym roku Maria Szablowska

spotkała się 9 i 10 czerwca (sobota i niedziela) na opolskim rynku z gwiazdami 55. KFPP, między innymi z: Edytą Geppert, Alicją Majewską, Darią Zawiałow, Kasią Moś, Krzysztofem Krawczykiem, Andrzejem Korzyńskim, Sławkiem Uniatowskim, Łukaszem Zagrobelnym oraz Sławomirem. Telewidzowie mogli obejrzeć te spotkania „na żywo” na antenie TVP Rozrywka.

W sobotę 9 czerwca późnym popołudniem powróciły festiwalowe emocje rajdowe, a to za sprawą organizowanej przez Automobilklub Opolski 49. edycji Rajdu Festiwalowego, który startował i finiszował na opolskim rynku.

W Alei Gwiazd Polskiej Piosenki, gdzie umiejscowionych jest już 60 gwiazd wybitnych osób – wykonawców, kompozytorów i autorów tekstów – tym razem uhonorowano: zespół Budka Suflera, Alicję Majewską i Krzysztofa Klenczona.

Karolina Roszkowiak, Kinga Krajewska

PATRIOTYCZNY PROJEKT EDUKACYJNO-ARTYSTYCZNY „NUTY DLA OJCZYZNY 2.0” W MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

W październiku i listopadzie 2018 roku Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu zrealizowało drugą edycję projektu edukacyjno-artystycznego „Nuty dla Ojczyzny 2.0”. Naszym celem było, tak jak rok temu, popularyzowanie narodowego dziedzictwa, jakim jest polska piosenka patriotyczna, oraz międzypokoleniowa integracja jego uczestników. Dlatego zaproponowaliśmy bogaty program, w którym każdy, zarówno starszy, jak i młodszy, mógł znaleźć coś dla siebie. Odbyły się spotkania, warsztaty i koncerty oraz projekcja filmowa, a wszystko to związane z tematem piosenki patriotycznej. Ponadto cały projekt „Nuty dla Ojczyzny 2.0” wpisal się w obchody setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości.

Występ zespołu Hańba! zainaugurowaliśmy 7 października cykl „Nuty dla Ojczyzny 2.0”. Krakowscy muzycy (laureaci Paszportu Polityki za rok 2017) podczas koncertu snuli fikcyjną muzyczną opowieść, w której punk rock nie powstał w latach 70., lecz w burzliwych czasach II Rzeczypospolitej. Hańba!, wykorzystując teksty międzywojennych poetów (Tuwima, Broniewskiego czy Jurandota) oraz podwórkowe instrumentarium (banjo, akordeon, bęben, tuba, klarnet), stworzyła w Muzeum niezwykle klimatyczne widowisko.

12 października miał miejsce panel dyskusyjny na temat piosenek zaangażowanych oraz innych utworów patriotycznych pt. „Protest songi – piosenki, które zmieniają rzeczywistość”. Gośćmi panelu byli: Krzysztof Gajda, Leszek Gnoiński i Hirek Wrona – panowie, którzy zawodowo zajmują się różnymi zagadnieniami piosenki. Za moderowanie dyskusji odpowiedzialna była Sylwia Gawłowska z Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Edukacyjny charakter dyskusji miał na celu zaznajomienie młodzieży z utworami stanowiącymi polskie dziedzictwo kulturowe, a w starszych widzach umocnienie poczucia, iż są oni „nośnikami” tradycji, patriotyzmu i kultury.

Występ O.S.T.R.-a 18 października przyciągnął do Muzeum Polskiej Piosenki rekordową publiczność. Popularny raper to absolwent łódzkiej Akademii Muzycznej w klasie skrzypiec. Przyswojoną wiedzę klasyczną pomysłowo wykorzystuje w kompozycjach opartych na czarnej muzyce miejskiej. Był to pierwszy koncert hipopowy w historii działalności naszej instytucji. Ten bardzo energetyczny występ z pewnością na długo pozostanie w pamięci zarówno publiczności, jak i organizatorów imprezy.



Panel dyskusyjny *Protest songi – piosenki, które zmieniają rzeczywistość*, fot. Sławomir Mielnik

STO ULUBIONYCH PIOSENEK POLSKICH NA STULECIE



O.S.T.R., fot. Sławomir Mielnik

Uczestnicy warsztatów muzyczno-teatralnych przeprowadzonych w dniach 27–28 października mieli okazję poznać współczesne piosenki o tematyce patriotycznej oraz protest songi, które miały i mają wpływ na polską rzeczywistość. Próbowali swoich sił w interpretacji tekstów piosenek, wykorzystując do tego różne techniki aktorskie oraz tradycyjne i nowoczesne technologie. Efektem pracy warsztatowej był spektakl zatytułowany *Protest songi – piosenki, które zmieniają rzeczywistość*.

8 listopada przedstawiliśmy kolejną odsłonę „Nut dla Ojczyzny 2.0”. Była nią projekcja fil-

mu dokumentalnego Katarzyny Kościelak pt. *Bard* o życiu i twórczości Jacka Kaczmarskiego, poety i pieśniarza nazywanego bardem Solidarności. Film jest próbą rekonstrukcji złożonego portretu Kaczmarskiego i odpowiedzi na pytania, na czym polegał jego fenomen jako artysty i czym jest on dzisiaj.

Niniejsza publikacja „Sto lat, Piosenko!” pod redakcją Jana Poprawy, inspirowana jubileuszem stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości, stanowi zwieńczenie patriotycznego projektu edukacyjno-artystycznego „Nuty dla Ojczyzny 2.0”.

Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu zwróciło się z prośbą do powszechnie cenionych znawców piosenki z prośbą o ich własne „złote dziesiątki” polskich utworów z całego stulecia niepodległej Polski. Głosy w tej zabawie oddali: Patryk Gałuszka, Wiesław Godzic, Izolda Kiec, Filip Łobodziński, Artur Orzech, Maria Szabłowska, Paweł Tański (z synem Mikołajem), Mateusz Torzecki, Jarosław Wasik i Ryszard Wolański. Oto ich wybory, pokazujące w równej mierze eksperckie kompetencje, co prywatne gusta. A także (przynajmniej w niektórych wypadkach) wyrafinowane poczucie humoru.

DR HAB. PATRYK GAŁUSZKA (ŁÓDŹ):

Piękno, muz. Grzegorz Fajngold, śl. Marcin Pryt, wyk. 19 Wiosen
Władek przechodzi w piąty wymiar, muz. i śl. Jarosław Janiszewski, wyk. Bielizna
Centrala, muz. Robert Brylewski, śl. Tomasz Lipiński, wyk. Brygada Kryzys
Bal Kreślarzy, muz. i śl. Stanisław Staszewski, wyk. Kult
Jesienna deprecha, muz. i śl. Ryszard Tymon Tymański, wyk. Kury
Życie to surfing, muz. i śl. Jacek Kuderski, Wojciech Kuderski, Przemysław Myszor, Woj-

ciech Powaga, Artur Rojek, wyk. Myslovitz
Tfu, muz. Andrzej Smolik, śl. Katarzyna Nosowska, wyk. Katarzyna Nosowska
Warszawa i ja, muz. i śl. Lesław Strybel, wyk. Partia
King, muz. Jan Benedek, śl. Zygmunt „Munieć” Staszczuk, wyk. T.Love
Czajnik, muz. i śl. Mamadou Diouf i Wojciech Waglewski, wyk. Voo Voo

PROF. DR WIESŁAW GODZIC (WARSZAWA):

Miłość ci wszystko wybaczy, muz. Henryk Wars, śl. Julian Tuwim, wyk. Hanka Ordonówna
Pałacyk Michla, muz. Józef Szczepański, Władysław Kabalewski, śl. Józef Szczepański, piosenka powstańcza
Dozwolone do lat osiemnastu, muz. Seweryn Krajewski, śl. Krzysztof Dzikowski, Kazimierz Winkler, wyk. Czerwone Gitary
Dziwny jest ten świat, muz. i śl. Czesław Wydrzycki, wyk. Czesław Niemen
Niech no tylko zakwitną jabłonie, muz. Janusz Hajdun, śl. Jerzy Afanasjew, wyk. Halina Ku-nicka
Kiedy byłem małym chłopcem, muz. Tadeusz Nalepa, śl. Bogdan Loeb, wyk. Breakout
Piosenka o Zielińskiej, muz. Andrzej Zieliński,

sł. Agnieszka Osiecka, wyk. Skaldowie
Autobiografia, muz. Zbigniew Hołdys, sł. Bogdan Olewicz, wyk. Perfect
Powiedz, muz. Jacek Łągwa, sł. Kamila Lenarczyk, Michał Wiśniewski, wyk. Ich Troje
Czerwony jak cegła, muz. Ryszard Riedel, Jerzy Styczyński, sł. Kazimierz Galaś, wyk. Dżem

PROF. DR IZOLDA KIEC (POZNAŃ):

Ostatnia niedziela, muz. Jerzy Petersburski, sł. Zenon Friedwald, wyk. Mieczysław Fogg
Piosenka o mojej Warszawie, muz. Albert Harris, sł. Albert Harris, Helena Zahorska-Paula, wyk. Mieczysław Fogg
Powróć się tu, muz. Piotr Figiel, sł. Janusz Kondratowicz, wyk. Irena Santor
Grande valse brillante, muz. Zygmunt Konieczny, sł. Julian Tuwim, wyk. Ewa Demarczyk
Korowód, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, sł. Leszek A. Moczulski, wyk. Marek Grechuta & Anawa
Dziwny jest ten świat, muz. i sł. Czesław Wydrzycki, wyk. Czesław Niemen
Pamiętajcie o ogrodach, muz. Jan Pietrzak, sł. Jonasz Kofta, wyk. Jonasz Kofta
Polska Madonno, muz. Andrzej Sikorowski, sł. Agnieszka Osiecka, wyk. Maryla Rodowicz
Biała flaga, muz. i sł. Grzegorz Ciechowski, wyk. Republika
Sorry Polsko, muz. Michał Król, Maria Peszek, sł. Maria Peszek, wyk. Maria Peszek

FILIP ŁOBODZIŃSKI (WARSZAWA):

Bardzo dziękuję Państwu za zainteresowanie moimi gustami. Zarazem jest mi niezmiernie trudno wskazać 10 piosenek, ponieważ nie operuję w życiu wewnętrznym układem dzieciętnym, jakoś tak się porobiło, że wszelkie rankingi układają mi się w tuziny. Może jakiś ukryty Anglik we mnie żyje.

Starałem się popatrzeć trzeźwo na własne emocje związane z piosenkami. Wytypować

zatem takie, które kocham, a jednocześnie dostrzegam w nich na zimno jakieś elementy przełomowe. Może dlatego nie trafiła do zestawu żadna piosenka Wojciecha Waglewskiego, choć uważam go za jednego z najważniejszych twórców ostatnich dekad. Po prostu Janerka przyszedł chwilę wcześniej. I tak dalej. Ceniąc bardzo wysoko Niemena, typuję jednak kogo innego w jego epoce, bo to, co u Niemena cenię najwyżej, nie mieści się już w ramach „piosenki” (byłyby to utwory z połowy lat 1970., jak *Pielgrzym czy Cztery ściany świata*).
 Zatem – po bolesnych bojach z samym sobą – wskazuję poniższy tuzin, ułożony chronologicznie, nie hierarchicznie:

Miłość ci wszystko wybaczy, muz. Henryk Wars, sł. Julian Tuwim, wyk. Hanka Ordonówna – za niezwykłą, niekonwencjonalną linię melodyczną i mądre słowa
Naprzód do boju, żołnierze, muz. „Pochmurny”, sł. Stanisława „Aniela” Müller, wyk. Armia Krajowa – za trafienie w moment i nastrój
No i jak tu nie jechać, muz. Jerzy Wasowski, sł. Jeremi Przybora, wyk. Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski – za wiecznie aktualne przykazanie bycia świadomym uczestnikiem
Przyjdzie walec i wyrówna, muz. Jerzy Wasowski, sł. Wojciech Młynarski, wyk. Wojciech Młynarski – za obezwładniający portret Polaków
Korowód, muz. Marek Grechuta, sł. Leszek Aleksander Moczulski, wyk. Marek Grechuta & Anawa – za kompozycję, otwartość, perfekcyjnie rozwinięte solówki
Encore, jeszcze raz, muz. i sł. Jacek Kaczmarski, wyk. Jacek Kaczmarski – za przejmującą wiewskę duszy samotnego trybiku państwowej
Krakowski spleen, muz. Marek Jackowski, sł. Olga Jackowska, wyk. Maanam – za doskonałe zestrojenie lokalności z ogólnością w połączeniu z mistrzowską kompozycją
Moja krew, muz. i sł. Grzegorz Ciechowski, wyk. Republika – za pomysł, metaforę, styl i wykonanie

O głowie, muz. Krzysztof Pocięcha, sł. Lech Janerka, wyk. Klaus Mitffoch – za lapidarne podsumowanie życia w państwie
Jeżeli..., muz. i sł. Robert Brylewski, Janusz Rołt, Alek Dziki, Tomasz Budzyński, wyk. Armia – za nadzieję
Priorytety, muz. i sł. Piotr „Magik” Łuszcz, Sebastian „Rahim” Salbert, Wojciech „Fokus” Alszner, wyk. Paktofonika – za trafne diagnozy
Oddajcie kino „Moskwa”, muz. i sł. Rafał Kazanowski, Andrzej Giegiel, Emil Wojtczak, Jakub Kinsner, Radosław Polakowski, Paweł Sołtys, wyk. Pablopavo i Ludziki – za apel o myślenie szerzej

ARTUR ORZECH (WARSZAWA):

Jej portret, muz. Włodzimierz Nahorny, sł. Jonasz Kofta, wyk. Bogusław Mec
Zielono mi, muz. Jan Wróblewski, sł. Agnieszka Osiecka, wyk. Andrzej Dąbrowski
Kochać, muz. Andrzej Korzyński, sł. Andrzej Tylczyński, wyk. Piotr Szczepanik
Nie dowodź, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, sł. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta & Anawa
A na plaży...(Anna), muz. Andrzej Stańczak, sł. Ziemowit Kosmowski, wyk. Rendez Vous
Berlin płonie, muz. Marcin Kalisz, Piotr Kosiński, Robert Ochnio, Rafał Olbrychski, sł. Rafał Olbrychski, wyk. Reds
Nic za darmo, muz. Mateusz „Matheo” Schmidt, sł. Jacek „Tede” Graniecki, wyk. TEDE
Do Ani, muz. Kult, sł. Kazik Staszewski, wyk. Kult
Nie płacz, Ewka, muz. Zbigniew Hołdys, sł. Bogdan Olewicz, wyk. Perfect
Długość dźwięku samotności, muz. i sł. Jacek Kuderski, Wojciech Kuderski, Przemysław Myszor, Wojciech Powaga, Artur Rojek, wyk. Myslovitz

MARIA SZABŁOWSKA (WARSZAWA):

Tango milonga, muz. Jerzy Petersburski, sł. Andrzej Włast, wyk. Mieczysław Fogg

Piosenka o mojej Warszawie, muz. Albert Harris, sł. Albert Harris, Helena Zahorska-Paula, wyk. Mieczysław Fogg
Deszcz, muz. Władysław Szpilman, sł. Konstanty Ildefons Gałczyński, wyk. Irena Santor
Dziwny jest ten świat, muz. i sł. Czesław Wydrzycki, wyk. Czesław Niemen
Dni, których nie znamy, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, sł. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta
Nie spocniemy, muz. Seweryn Krajewski, sł. Agnieszka Osiecka, wyk. Czerwone Gitary
Biała flaga, muz. i sł. Grzegorz Ciechowski, wyk. Republika
Niech żyje bal, muz. Seweryn Krajewski, sł. Agnieszka Osiecka, wyk. Maryla Rodowicz
Samba przed rozstaniem, muz. Baden Powell, sł. Jonasz Kofta, wyk. Hanna Banaszak
Jeszcze w zielone gramy, muz. Jerzy Matuszkiewicz, sł. Wojciech Młynarski, wyk. Wojciech Młynarski

DR HAB. PAWEŁ TAŃSKI (TORUŃ):

10 najważniejszych dla mnie polskich piosenek z lat 1918–2018:

Dni, których nie znamy, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, sł. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta
Świecie nasz, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, sł. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta
Kiedy byłem małym chłopcem, muz. Tadeusz Nalepa, sł. Bogdan Loebel, wyk. Breakout
Jezu, jak się cieszę, muz. i sł. Lech Janerka, wyk. Klaus Mitffoch
Siedzi, muz. Krzysztof Pocięcha, sł. Lech Janerka, wyk. Klaus Mitffoch
Już jutro, muz. Lao Che, sł. Hubert „Spięty” Dobaczewski, wyk. Lao Che
Govindam, muz. Rafał Borycki, Mariusz Denst, Hubert „Spięty” Dobaczewski, Maciej Dzierżanowski, Michał Jastrzębski, Rafał Kołaciński, Filip Różański, sł. Hubert „Spięty” Dobaczewski, wyk. Lao Che
Nowa Aleksandria, muz. i sł. Tomasz Adam-

ski, wyk. Siekiera

Mniej niż zero, muz. Jan Borysewicz, śl. Andrzej Mogielnicki, wyk. Lady Pank

Luka, muz. Krzysztof Zalewski, Michał Wiraszko, śl. Krzysztof Zalewski, wyk. Krzysztof Zalewski

MIKOŁAJ TAŃSKI (SYN):

10 najważniejszych dla mnie polskich piosenek z lat 1918–2018:

Nie dokazuj, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, śl. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta & Anawa

Dni, których nie znamy, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, śl. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta

W dzikie wino zaplątani, muz. Jan Kanty Pawluśkiewicz, śl. Marek Grechuta, wyk. Marek Grechuta

Prześliczna wiolonczelistka, muz. Andrzej Zieliński, śl. Wojciech Młynarski, wyk. Skaldowie

Biała flaga, muz. i śl. Grzegorz Ciechowski, wyk. Republika

Tańczące Eurydyki, muz. Katarzyna Gaertner, śl. Ewa Rzemieniecka, Aleksander Wojciechowski, wyk. Anna German

Dozwolone do lat osiemnastu, muz. Seweryn Krajewski, śl. Krzysztof Dzikowski, Kazimierz Winkler, wyk. Czerwone Gitary

Nie ma jak u mamy, muz. Panajot Bojadżijew, śl. Wojciech Młynarski, wyk. Wojciech Młynarski

Spacer dziką plażą, muz. Bohdan Kendelewicz, śl. Zygmunt Kramer, wyk. Stan Borys

Ach! jak przyjemnie, muz. Henryk Wars, śl. Ludwik Starski, wyk. Helena Grossówna

DR MATEUSZ TORZECKI (OPOLE):

Ach, śpij, kochanie, muz. Henryk Wars, śl. Ludwik Starski, wyk. Adolf Dymśa & Eugeniusz Bodo

Karuzela z Madonnami, muz. Zygmunt Ko-

nieczny, śl. Miron Białoszewski, wyk. Ewa Demarczyk

Orkiestry dęte, muz. Urszula Rzczkowska, śl. Jan Tadeusz Stanisławski, wyk. Halina Kunicka

Jednego serca, muz. Czesław Wydrzycki, śl. Adam Asnyk, wyk. Czesław Niemen

Wielki Ogień, muz. Tadeusz Nalepa, śl. Bogdan Loeb, wyk. Breakout

Podaruj mi trochę słońca, muz. Aleksander Bem, śl. Marek Dutkiewicz, wyk. Bemibek

Szał niebieskich ciał, muz. Marek Jackowski, śl. Olga Jackowska, wyk. Maanam

Jeszcze będzie przepięknie, muz. Marcin Ciempiel, Tomasz Koźuchowski, Tomasz Lipiński, śl. Tomasz Lipiński, wyk. Tilt

Sklamalam, muz. i śl. Edyta Bartosiewicz, wyk. Edyta Bartosiewicz

Butelki z benzyną i kamienie, muz. Marcin Kowalski, śl. Krzysztof Ostrowski, wyk. Cool Kids of Death

JAROSŁAW WASIK (OPOLE):

Jej portret, muz. Włodzimierz Nahorny, śl. Jonasz Kofta, wyk. Bogusław Mec

Ocalić od zapomnienia, muz. Marek Grechuta, śl. Konstanty Ildelfons Gałczyński, wyk. Marek Grechuta

Biała flaga, muz. i śl. Grzegorz Ciechowski, wyk. Republika

Chcemy być sobą, muz. i śl. Zbigniew Hołdys, wyk. Perfect

Miłość to jest wielki skarb, muz. i śl. Wojciech Jagielski, wyk. Ewa Bem

Opowieść, muz. i śl. Edyta Bartosiewicz, wyk. Edyta Bartosiewicz

Jesteś lekiem na całe zło, muz. Marek Stefanek, śl. Bogdan Olewicz, wyk. Krystyna Prońko

Już czas na sen, muz. Jerzy Wasowski, śl. Jeremi Przybora, wyk. Kabaret Starszych Panów

Naprawdę nie dzieje się nic, muz. Grzegorz Turnau, śl. Michał Zabłocki, wyk. Grzegorz Turnau

Jak na lotni, muz. Waldemar Świergiel, śl. Andrzej Sobczak, wyk. Andrzej Zaucha

RYSZARD WOLAŃSKI (WARSZAWA):

Moja dziesiątka na stulecie:

Miłość ci wszystko wybaczy, muz. Henryk Wars, śl. Julian Tuwim, wyk. Hanka Ordonówna

Tango milonga, muz. Jerzy Petersburski, śl. Andrzej Włast, wyk. Mieczysław Fogg

Francois, muz. Adam Józef Karasiński, śl. Andrzej Włast, wyk. Mieczysław Fogg

Tango andrusowskie, muz. Jerzy Petersburski, śl. Andrzej Włast, wyk. Jarema Stępowski

Tylko we Lwowie, muz. Henryk Wars, śl. Emanuel Schlechter

A mnie jest szkoda lata, muz. Adam Lewandowski, śl. Emanuel Schlechter, wyk. Jerzy Połomski

Serce matki, muz. Zygmunt Karasiński, Szymon Kataszek, śl. Ludwik Szmaragd, wyk. Mieczysław Fogg

Co nam zostało z tych lat, muz. Władysław Daniłowski, śl. Julian Tuwim, wyk. Mieczysław Fogg

Szkoda twoich łez, dziewczyno, muz. Artur Gold, śl. Andrzej Włast, wyk. Jerzy Połomski

Warszawo, piękna Warszawo, muz. Zygmunt Karasiński, śl. Andrzej Włast, wyk. Adam Aston

PS.

Z żywych nikt się nie obrazi, a umarłym na pewno doda splendoru. Większość tych piosenek dawno przekroczyła osiemdziesiątkę. Ale cóż to za piękna starość. Ukłony. Ryszard Wolański

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI



Publikacja finałowa projektu „Nuty dla Ojczyzny 2.0”

Projekt dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz Miasta Opola

ISSN 2353-4761