

2022
10

PIOSENKA
rocznik kulturalny
www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



PIOSENKA

ROCZNIK 2022 NR 10

REDAKCJA

Jan Poprawa (redaktor naczelny)
Anita Koszałkowska
Mateusz Torzecki
Jarosław Wasik

WSPÓŁPRACOWNICY I DORADCY

Teresa Drozda
Maria Folwarska
Krzysztof Gajda
Sylwia Gawłowska
Anna G. Piotrowska
Bartłomiej Grzegorz Sala
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

DRUK

Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża
45-007 Opole, ul. Katedralna 8A



nakład: 400 egz.

© Copyright by Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole

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

SPIS TREŚCI

1	POPRAWA – Od redaktora	8
2	LIPIEC – Pieśni i piosenki	13
	MAJ – Bob Dylan. Odpowiedź gwizdze wiatr	16
	KOTIN – Piosenka wobec wojny – uwagi ogólne	18
	KODRAK – Recepcja wojny rosyjsko-ukraińskiej w polskiej piosence	24
	MURACKI – Czy piosenka prawdę ci powie?	35
	MAJ – Leonard Cohen	40
3	FUDALEJ – Tylko to działa!	45
	SIKOROWSKI – List do świata	49
	POPRAWA – Ballada na kilka zwrotek	50
	GROCHOWICZ – Rozmowy z Zygmuntem Koniecznym	55
	GÓRSKA-MICOREK – Żeby młodym być... ..	63
4	MIELCZAREK – Tak zwana piosieczka w twórczości Adama Dmuszewskiego	73
	KUREK – Między suką biłgorajską a szklaną harfą	78
	KNAPIK – Rola polskich piosenek z okresu dwudziestolecia międzywojennego w filmie... ..	85
	PIOTROWSKA – Piosenki dla dzieci. Przypadek Lutosławskiego i Blocha	93
	KOMOSA – Piosenka dziecięca w mojej pedagogice	98
5	ZAJĄC-JAMRÓZ – Marta Stebnicka. Życie teatralne w powojennym Krakowie... ..	107
	ZAJĄCÓWNA, CHRAPKIEWICZ, PILITOWSKA, ZIĘCIEWSKA – Wspomnienie... ..	112
	RESICH – Anda Kitschmann	117
	REPETOWSKA – Byłam Jaszczurką	122
	PODKANOWICZ-ZARYCKA – Zapiski z przeszłości... ..	127
	PIĄTKOWSKA – Moje wspomnienia z czasów studenckich... ..	129
	SZMAK – Drzwi szeroko zamknięte... ..	133
	EWA CICHOCKA ROZMAWIA Z ELŻBIETĄ JODŁOWSKĄ	138
	ŚMIGIELSKI – Drogi Janie!	143
6	PIOSENKI GRZEGORZA TOMCZAKA	153
	DUSZKA – Ja to mam szczęście	158
	GOLACIK – Zastawię cię, bardzie, w lombardzie	165
	GĘBALA – Wariactwo	171
	GAWŁOWSKA – Jakub Koziół	176
	DOMAGALSKI – Andrzej Janeczko i Trzeci Oddech Kaczuchy	181
	MIKLASZEWSKI – Krzepiące nauki pierwszej dekady Krakowskiego Festiwalu Piosenki... ..	186

7

RATKOWSKI – Cienki czerwony margines	192
PINKWART – Zakopiański Teatrzyk Piosenki „Scherzo”	198
LEOSZEWSKI – To jak? Piano czy forte?	205
MAJEWSKI – Skoczkwie dalekomorscy	208
TOMCZAK – Obrazki na styku ciszy i krzyku	210
WAWRZYNIAK – Po co komu piosenka?	212
GRUNWALD – Jedność	215
ŚWIERCZYŃSKA – Głos	218

8

MAJ – Leszek Aleksander Moczulski	224
TRZY NOWE PIOSENKI JÓZEFA BARANA	227
CZECH – O <i>Kamieniach</i> wspomnienie	231
ROGUCKI – 2005 YU55	249
FRANIA – Kilka słów o piosence	254

9

OPALSKI – Milva, czyli Teatr...	259
BAZACZEK – Piosenka masowa, czyli korespondencja własna z Berlina	262
ŁANUSZKA – Znojmo – muzyka i wino	268
SALA – Na beskidzkiej hali	273
WESOŁOWSKI – Moja przygoda z muzyką orientalną	276
SOLSKA – Nie wiemy, co lubimy...	280

10

BABIŃSKI – Szukając łaski... czyli Van Morrison A.D. 2019...	284
JACOBSON – Blues na Wybrzeżu	297
KWIECIŃSKI – Wojciech Skowroński (1941–2002). Szkic o prekursorze polskiego boogie	306
JACOBSON – Legendarne półprawdy	311
SUWIŃSKI – Pejzaż, w którym mieści się człowiek. O jednym utworze Budki Suflera	316
WOJTYŁKO – Męskie Granie 2022	321

11

HAICH – Teledyski z oddali – DVD	327
SIEŃSKI – Bibliografia piśmiennictwa o Piwnicy pod Baranami	332
BINASIAK – Dyskografia Wojtka Belona i Wolnej Grupy Bukowina...	345
ŁOPACIŃSKI – 50 lat Ogólnopolskiego Turystycznego Przeglądu Piosenki Studenckiej...	354
WASIK – Debiuty na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu	359
KRAJEWSKA – 59. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu	375



1

Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Witam szanownych Czytelników rocznika „Piosenka”. Tak stałych, jak i nowych. Dla nich to krótkie objaśnienie. „Piosenka” wzięła się z najprostszej potrzeby podzielenia się uwagami na temat chyba najważniejszej (a może najpopularniejszej) dziś dyscypliny naszej wspólnoty – kultury. Bodaj tylko wspólnota przeżyć w dziedzinie sportu mierzyć się może ze zbiorowym szaleństwem naszym w tym względzie. Dlatego oddaliśmy miejsce i czas – piosence. Wiedząc, że z braku miejsca, czasu, wiedzy, i tak dalej – nie zdołamy nawet naszkicować rozmiarów całego zjawiska. Ale staramy się.

W aktualnym wydaniu „Piosenki” jak zwykle błądzimy po tematach mniejszych i większych, korzystając z piór naszych autorów. Mieszają się więc tutaj studia profesorskie z subiektywnymi spostrzeżeniami konsumentów. Od brzmiących młodzieńczą nutką pytań – po szkice dotyczące przeszłości. „Piosenka” nie ma ambicji pisma naukowego, ale cieszy nas niewątpliwa troska autorów o historyczną wiarygodność. Dzięki niej coraz częściej odnajdujemy nasz adres w wykazach bibliograficznych wielu poważnych prac. Taka jest funkcja magazynu kulturalnego.

W tym numerze szczególnie zwracamy na hańbę dni naszych, na wojnę. Jej odpryski

znajdziemy w kilku tekstach, m.in. autorstwa: A. Kotina, J. Kondraka, A. Murackiego. Także w tekstach J. Barana pomieszczonych w ulubionym naszym (i nie tylko) rozdziale „Piosenki”.

Nadzwyczajną rangę ma też manifest (bo przecie nie tylko tekst) B. Fudalej *Tylko to działa!* Dedykowany społeczności aktorskiej, w której coraz mniej intelektualnych i duchowych przywódców.

Nie tylko te teksty zasługują, oczywiście, na Wasze, czytelnicze uznanie. Ale o nim przekonamy się wkrótce po wydaniu „Piosenki”. Okrągłym, dziesiątym. Przystępujemy do niego pełni optymizmu. Może za rok będziemy mieli więcej powodów do radości...

Ze specjalnymi jubileuszowymi podziękowaniami dla: Tadeusza Skoczka, Marii Folwarskiej, Jarosława Wasika, Andrzeja Pacuły, Józefa Lipca, Marcina Binasiaka, Marcina Jacobsona, Sylwii Gawłowskiej, Ewy Cichockiej, Anny G. Piotrowskiej, Teresy Drodzy, Andrieja Kotina, Krzysztofa Gajdy, Andrzeja Boguni-Paczyńskiego, Bartłomieja G. Sali, Anity Koszałkowskiej, Jana Kondraka, Agnieszki Grochowicz, Kamila Dźwinela, Łukasza Majewskiego, Moniki Partyk, Jacka Kurka, Eugeniusza J. Lisowca, Dariusza Bazaczka, Jolanty Król.

Jan Poprawa

REMANENT

★ ★ ★

Właściwie jest to egzemplarz
w dość porządnym stanie

Nieco niemodny owszem
trochę zużyta karoseria
i silnik po pierwszym remoncie
ale ogólnie ujdzie
– może być

O urodzie raczej nie mówmy
de gustibus non
disputandum est
ale na marginesie przypomnimy
że hipopotam wcale nie jest
taki gruby
a żółw stary
gdy na nich spojrzeć
z perspektywy Żółwicy
i Hipopotamowej

Intelekt owszem nieprzesadny
ale tabliczkę mnożenia
pamięta

a siedem grzechów głównych
umie nawet zastosować
w praktyce
Nie za często oczywiście
nie za często

Przez płotki niech już inni skaczą
skąpani w strugach cuchnącego potu
On umie bić rekordy
w dziedzinie lirycznej wyobraźni
dyscyplinie co prawda nieolimpijskiej
ale jakże przyszłościowej

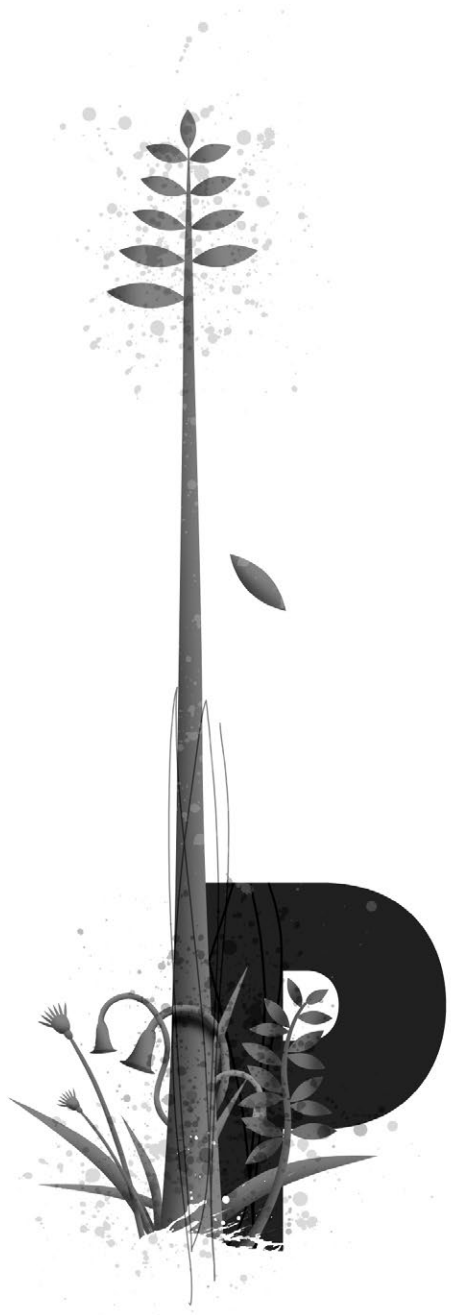
Generalnie nie jest źle
Nawet
wszystko mu mówi że go ktoś
pokocha

Ale całkiem możliwe
że to echo starej piosenki
tłucze się po
pokojach

2

Józef Lipiec

PIEŚNI I PIOSENKI



Dwa główne rodzaje słowa śpiewanego mają wspólne korzenie i równie długą historię, do dnia dzisiejszego pełną niejasności definicyjnych i sytuacyjnych, w tym kryterialnych zwłaszcza. Popularna *Prząśniczka* Moniuszki uchodzi – we wszelkich encyklopediach i podręcznikach – za pieśń, zapewne z tego powodu, że skomponował ją klasyk opery polskiej, a wykonują ją na koncertach dobrze przygotowane sopranistki. Wskazując na zgrabną acz dość bląhą treść tekstu, niepodobna nie zdziwić się, dlaczego nie włączyć utworu do rejestru piosenek. Podobnie nie możemy się nadziwić, dlaczego to *Był sobie dziada i baba* z zabawnym tekstem J.I. Kraszewskiego uznana jest za koncertową pieśń, zaś *Bema pamięci* żałobny *rapso*d Niemena albo *Mateusz Czwarty* Zielińskiego wciąż mieszczą się w kręgu dokonania piosenkarских.

Co więc czyni różnicę rodzajową, jeśli taka w ogóle istnieje? Czy decyduje potęga słowa i dostojna tematyka utworu, czy stosowane środki artystycznego akompaniamentu? Czy piosenka jest jakąś odmianą pieśni, czy też jawi się za ledwie jakimś pokrewieństwem, choć zapewne dalekim, bo nie sięgającym ani genezy, ani głębi, formy oraz okoliczności miejsca odbioru?

POSZUKIWANIE KRYTERIÓW

Bogurodzica jest z pewnością pieśnią, nie tylko ze względu na historycznie konotacje religijne i tradycję narodową. Jej powolny, dostojny rytm, harmonijnie współbrzmiący ze wzniosłością słów, nie budzi wątpliwości: ten domniemany pierwszy polski hymn nie był i nie jest piosenką. Pieśniami są *Warszawianka* i *Rota*, do dziś śpiewane podczas świątecznych uroczystości. *A Mazurek Dąbrowskiego?* Zanim stał się chronionym przez prawo hymnem państwowym, z częściowo zmienionymi słowami, uchodził raczej za piosenkę właśnie, rzecz jasna patriotyczną i bojową. Podobną charakterystykę zyskały *Czerwone maki pod Monte Cassino* i ogół piosenek powstańczych i partyzanckich. Rangę pieśni zdobyły po wojnie socrealistyczne *Tysiące rąk, miliony rąk* oraz *Ukochany kraj* Gałczyńskiego i Sygietyńskiego. Ich pozycję rychło sfalsyfikowała historia. Odwrotną drogę przebyła natomiast żakowska piosenka biesiadna *Gaudeamus igitur*. Nieznający łaciny inteligenci stają na baczność, czcząc zdrowie akademii i profesorów.

Powraca tedy pytanie o przynależność do zbioru piosenek, czy też skromniejszego zestawu

pieśni. Na plan pierwszy wysuwa się kwestia poziomu nasycenia tekstów utworów określonymi pojęciami z kręgu społecznie zaangażowanych, tudzież wartościami sięgającymi szczytów aksjofery, zwłaszcza wolności, sprawiedliwości, ofiarności i bohaterstwa. Wartości wspólnotowe i altruistyczne zdają się silnie związane z duchem, tonem i rytmem serca pieśni, dokładniej: jednym rytmem wielu serc. Tym samym pieśni, przynajmniej wybrane, stają się manifestacją istoty przeżyć zbiorowych, często nawet formą i materią ich realnej jedności „my” oraz ekspozycją wspólnych pragnień i dążeń.

Tematyka piosenek jest wielostronna i różnorodna, sięgająca do ogółu doświadczeń indywidualnych i pokoleniowych, wyrażających wszelkie troski i beztroski ludzkie, przybierając postać atrakcyjnych artystycznie, zwykle krótkich wypowiedzi. W polskim i światowym repertuarze dominuje, rzecz jasna, nigdy nie zgłębiany problem miłości z przyległościami. Obecne są, oczywiście, wszystkie inne kwestie i motywy przewodnie: przyjaźni i nieufności, słońca i księżyca, gór i chmur. Piosenka jest w pełni tolerancyjna, bo każdy temat odsłania przecież jakąś cząstkę prawdy o człowieku.

DEMINUTYWIZACJA

Deminutywizacja piosenki wydaje się określona wprost przez samą jej nazwę, która jest ewidentnym zdrobnieniem słowa „pieśń”. Piosenka jako deminutyw znajduje swe miejsce pośród takich równie sympatycznych nazw jak: panienka, sarenka i wisienka, budząc uzasadnione uczucia przychylności, tkliwości i aprobaty oferowanego wdzięku. Pieśń żąda honorów, piosenka czułości dla powabu. Potwierdzając przekornie o naturalnych walorach urody misternej, bo rozkwitającej, gdzie „małe musi być piękne”, piosenka otrzymuje swoisty kredyt zaufania, czasem splącany z nawiązką, niekiedy jednak trwoniony bezpowrotnie. Piosenka może tworzyć i wzmacniać, ale też zwozić i karmić złudzeniami. Pieśni kładą nacisk

na edukacyjną powagę jednoznaczności. Piosenki bawią się możliwościami, zwykle żadnej nie faworyzując.

Pieśń zawdzięcza swe apodyktyczne pasje i ambicje związkom z prawdą świątyni i dworów królewskich. W tej sprawdzonej historycznie symbiozie krzepnie siła i znaczenie pieśni, notabene razem ze świętością godeł i sztandarów. Piosenka tymczasem swe zdrobnienie i lekkość zawdzięcza innym czynnikom, sięgając do sfery *profanum*. Przede wszystkim zaś do kultury spontaniczności i przekory, a więc do języka emocji prywatnych, w tym także gier i zabaw, zapewne dworskich i ludowych po równi, jako wyraz swobodnego komentarza życia w możliwie prostej, ale atrakcyjnej wersji artystycznej, systematycznie podążając w stronę kultury wolnej od nakazów co do formy i treści myśli śpiewającej. Tym samym świat piosenki zmierzał ku porządkowi kultury nowoczesnej, choć zapewne nieświadomej ostatecznych rozstrzygnięć, za to może podległej prawu ciągłych powtórzeń.

Nie wolno jednak przeoczyć podejrzenia, iż kwestia deminutywizacji wiąże się, wprost lub pośrednio, z poziomem twórczości oraz znawstwem i smakiem artystycznym odbiorców różnych gatunków muzyczno-słownych utworów. Dotyczy to zwłaszcza świata pieśni i piosenek, wymagających harmonijnego połączenia walorów muzycznych z literackimi, tudzież z adekwatną aranżacją i mistrzowskim wykonaniem. W ogromnej masie piosenek niewiele w skali światowej procent może być uznane za osiągnięcie wybitne pod każdym względem.

Czy piosenka jako utwór krótki, a w nazwie zdrobniały, może i musi wiązać się automatycznie i bezwiednie z kulturą wszechobecnej masowej przeciętności, a więc z kulturą „maluczkich”? W skali statystycznej jest to zapewne możliwe, acz nie bardziej niż w innych dziedzinach i rodzajach twórczości. Muza sztuki lekkiej, łatwej i przyjemnej również tworzy arcydzieła.

INSPIRACJE I KLASYFIKACJE

Celebrowanie zbiorowej pamięci, hołdy składane *sacrum*, a także przemożna chęć nadania nowych wymiarów gotowym wcześniej tekstom poetyckim – oto najczęstsze źródła pieśni, śpiewanych w nabożnym skupieniu lub w tłumnych emocjach zbiorowej jedności. Czy także piosenka wyrasta z podobnych inspiracji, przede wszystkim szukania autentyczności i oryginalności, przynajmniej w zakresie ambitnej tematyki, szczególnie interesującej, i dróg poszukiwania? Odpowiedź wydaje się oczywista.

Z jednej strony dotyczy to tak zwanej poezji śpiewanej, niestety autentycznie wartościowej w warstwie słowa, przeciętnej zaś lub sztamkowej muzycznie, nadto amatorskiej wykonawczo. Z drugiej strony obserwujemy wcale często chyba też systematycznie rosnącą obecność piosenek, które śmiało mogłyby być uznane za dzieła dojrzałe w pełnym tego słowa znaczeniu, aczkolwiek w innej kategorii, w pieśni mianowicie.

Przykładem niebudzącym wątpliwości stał się *Exodus* w słynnym wykonaniu Édith Piaf, o którym to utworze młody Zygmunt Konieczny wyraził się wprost, iż niepodobna powstrzymać łez, słuchając tego nagrania. Sam Konieczny dysponował talentem i warsztatem kompozytorskim, który pozwolił mu stworzyć w polskiej piosence nowy rozdział, nawiązujący do najlepszych tradycji europejskiej pieśni. Taką rolę odegrały *Karuzela z madonnami*, *Grande valse brillante*, a przede wszystkim *Wiersze Baczyńskiego*, całość w mistrzowskim wykonaniu Ewy Demarczyk.

Ponad pół wieku temu pojawiło się i okrzepło zjawisko rozbratu dwóch linii rozwojowych. Jedną wyznaczyły świetne postacie pięknych i oryginalnych kompozycji, wspartych na wybitnych tekstach poetyckich. Znajdujemy na

tej liście nazwiska: Andrzeja Zaryckiego, Marika Grechuty, Jana Kantego Pawлуskiewicza, Katarzyny Gaertner, Andrzeja Kurylewicz, Andrzeja Zielińskiego czy Czesława Niemena, poczynając od sławnego *Dziwny jest ten świat*. Wszyscy występowali zawsze pod standardowym a bezpiecznym szyldem „piosenki”, choć ich wizytówką stawał się coraz wyraźniej względnie samodzielny gatunek, bliższy pieśni właśnie, bez piosenkowego zdrobnienia.

Manifestem innej, konkurencyjnej koncepcji stał się znany przebój Przybory i Wasowskiego *Piosenka jest dobra na wszystko*. Wizja piosenki wielotematycznej, wielonastrojowej, inteligentnej i zawsze atrakcyjnej związana była z potrzebą równoległości we współpracy twórczej kompozytora z autorem słów. Znakomici poeci i sprawni tekściarze, z solidnymi kompozytorami i aranżerami oraz utalentowaną gromadą wykonawczą, przez długie lata formowali obraz i rynek polskiej piosenki. Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka i Wojciech Młynarski wraz z liczną grupą muzyków dawali gwarancję wysokiego i najwyższego poziomu. Dodatkowego wsparcia udzieliła piosenka estradowa, forsowana z pełnym nagłośnieniem przez solistów i zespoły wyrosłe w popkulturze mocnego uderzenia, zwłaszcza w obrębie politycznej kontestacji i pokoleniowego buntu. Wypada dodać, iż niektóre utwory, na przykład *A mury runą* Jacka Kaczmarskiego, wzniosły się na poziom czołowej pieśni okresu wielkiego przełomu dziejowego. W innej skali, zarówno narodowej, jak i globalnej, funkcjonowały piosenki, z finałowym *Marszem ku słońcu* z musicalu *Hair*, które stały się wyrazem uczuć i myśli historycznie ważnych. W ten sposób piosenka przeobraża się w pieśń na mocy praw ogólnych.

Równie ważne jak słowa, melodia i rytm są miejsce, czas i obsada, a więc fakt, kto śpiewa i w jakim towarzystwie, z jaką intencją i z jakim przesłaniem.

Bronisław Maj

BOB DYLAN

ODPOWIEDŹ GWIŹDZE WIATR

**Bob Dylan****Odpowiedź gwiazdze wiatr***(Blowin' In the Wind)**Ile oddziela nas granic i rzek**Od sensu, który jest w nas?**Ile mórz ujrzy ptak, nim ocali go brzeg**I długi sen w ciszy gwiazd?**Ile jeszcze eksplozji ogłuszy ten wiek,**Tę ziemię zasieków i krat?**Odpowiedź zna wiatr, odpowiedź gwiazdze wiatr,**Odpowiedź, odpowiedź gwiazdze wiatr.**Ile ostrości powinien mieć wzrok,**By dojrzeć niebo zza chmur?**Ile razy słuch złowi czyjś jęk albo szloch,**Nim wreszcie dosłyszysz w nim ból?**Ilu jeszcze na zawsze zagłębi się w mrok,**W ten mrok, co w nich samych się wkradł?**Odpowiedź zna wiatr, odpowiedź gwiazdze wiatr,**Odpowiedź, odpowiedź gwiazdze wiatr.**Ile przemianie imperiów i lat,**Nim góry skruszą się w pył?**Ile człowiek znieść może poniżeń i zrad,**Nim z łaski pozwolą, by żył?**Ile jeszcze zostało mu woli i sił,**By godzić się wciąż na ten świat?**Odpowiedź zna wiatr, odpowiedź gwiazdze wiatr,**Odpowiedź, odpowiedź gwiazdze wiatr.*Z albumu *Freewheelin* Bob Dylan, 1

tl. Stanisław Barańczak

(pierwodruk: „NaGłos” 1995, nr 18/19)

*

Wiele u nas ostatnio było hałasu wokół Dylana, a to z okazji przyznania mu literackiego Nobla: zasługuje on na tego Nobla czy nie? – spierano się; mówiono nawet – przytoczmy te kompromitujące głosy – że „to skandal, iż nagrodę literacką otrzymuje... jakiś piosenkarz”... Więc przypomnijmy, w ogromnym skrócie: Bob Dylan to żyjący klasyk amerykańskiej literatury (taki, jakim u nas był np. Tuwim czy Gałczyński), to laureat najpoważniejszych artystycznych nagród (Narodowy Medal Sztuki w 2009, Prezydencki Medal Wolności 2012, Pulitzer, Oscar, Grammy...), laureat wielu doktoratów honorowych. Dla literatury amerykańskiej – literatury mło-

dej – niezwykle silne i wciąż inspirujące są tradycje poezji „ludowej” (folk, country, blues...), poezji wykonywanej z muzyką – i Dylan jest tej tradycji zapewne największym żyjącym przedstawicielem. Jest też może ostatnim ogniwem tego głównego nurtu amerykańskiej poezji, którego linię wyznaczają dzieła Whitmana, Frosta, Sandburga. Jednym słowem: normalny klasyk. Akademia Szwedzka tak zresztą uzasadniała swój werdykt: „... za stworzenie nowych form poetyckiej ekspresji w ramach wielkiej tradycji amerykańskiej pieśni...” A że wykonuje swoje utwory przy gitarze... – to przecie powrót do samych antycznych źródeł poezji, która od początków swoich, od Homera, była nieodłącznie z muzyką spojona. Zaś dzięki temu popularnemu medium (i angielszczyźnie) Dylan mógł dotrzeć do milionów czytelników-słuchaczy na całym świecie; od pół wieku towarzyszył człowiekowi tego szalonego stulecia w jego zmaganiach ze światem, dał nam język do nazywania tego świata, i naszych miłości, rozpaczy, radości, smutku, gniewu, cierpienia, naszego życia i śmierci; opisał (i osądził, myśląc się niekiedy i błędząc, jak błędzi każdy pełen pasji człowiek i pisarz o gorącym sercu) nasz los, nasze tu przygody, historię; jego słowami mogli o tym świecie i losie – o Wszystkim, bo rozpiętość tematyczna poezji Dylana jest ogromna – rozmawiać ze sobą Amerykanin, Litwin, Włoch, Japończyk, Chilijczyk... Czegóż chcieć więcej od poety? Więc – „czy zasługuje na Nobla”...?

No i, powiedzmy to mocno, Nobel nie decyduje o wielkości pisarza. Najwięksi poeci go nie dostali: Rilke, Kawafis, Apollinaire, Frost, Auden, Mandelsztam, Różewicz... długo by można wliczać. A dostali np.: Mommsen, Eucken, Heidenstam, Spitteler, Delledda, Karlfeldt... Dostali – i co z tego?

Dylan, z Noblem czy bez, to... Dylan po prostu. A w *Blowin' In the Wind* – to zapewne najsłynniejsza jego pieśń, prawdziwy hymn pokolenia kontrkultury i nie tylko – stawia człowiekowi i światu podstawowe, niełatwe wcale i bezlitosne pytania; pytania – ale i wyzwania, i wezwania – które i dziś brzmią mocno, dojmująco, boleśnie. Dlaczego godzimy się na taki świat? Na zło, cierpienie, niewolę drugiego? Dlaczego nie mamy dość męstwa i czułości, by zobaczyć, usłyszeć, zrozumieć, co mówi do nas rzeczywistość i drugi człowiek, jego los? Zrozumieć – i przeciwstawić się temu, co złe, odbierające nam wolność, poniżające, niszczące. Dlaczego nie słyszymy własnego sumienia i serca? Człowieczego płaczu i krzyku? Jaki jest – i czy w ogóle jest? – sens tego doświadczenia i losu? Dlaczego nie mamy odwagi, by o to – choćby siebie samego – zapytać? Pyta za nas, w naszym imieniu – poeta. Od tego jest. Od zadawania nawet jętrzących, najtrudniejszych pytań. A nie od odpowiedzi. *The answer, my friend, is blowin' in the wind...* – usłyszmy je, każdy z nas na własny rachunek i własną miarę, w ciszy własnego serca.

Andriej Kotin

PIOSENKA WOBEC WOJNY – UWAGI OGÓLNE



Piosenki dotyczące tematyki wojennej można podzielić na trzy rodzaje: 1 – wojenne; 2 – patriotyczne; 3 – antywojenne. Niekiedy bywa tak, że pierwszy i drugi, a także pierwszy i trzeci pokrywają się ze sobą. Nie przychodzi mi jednak na myśl żaden przykład syntezy treści patriotycznych i antywojennych. To dość ciekawa okoliczność, która mogłaby przemawiać na korzyść twierdzenia Hermanna Hessego, iż patriotyzm zawsze kończy się na poligonie (nieco parafrazuję, ale sens był właśnie taki). Która bowiem pieśń patriotyczna potępia wojnę jako taką? Trudno będzie znaleźć choćby jeden taki egzemplarz. Ideologia patriotyzmu nie piętnuje wojny ani z czysto praktycznego punktu widzenia (wojna = masowe śmierci/zniszczenia = globalna katastrofa), ani też w głębszym, metafizycznym kontekście (wojna = morderstwo = grzech). Ten ostatni aspekt zdaje się najbardziej zadziwiający, ponieważ wartości patriotyczne zazwyczaj idą w parze z religijnymi. Tymczasem morderstwo lub śmierć „w imię ojczyzny” uchodzą w obrębie takiej etyki wręcz za cnoty godne podziwu i naśladowania.

Przyjrzyjmy się z tej perspektywy tekstowi jednej z najsłynniejszych polskich piosenek patriotycznych *Czerwone maki na Monte Cassino*:

*Czy widzisz te gruzy na szczycie?
Tam wróg twój się kryje jak szczur.
Musicie, musicie, musicie
Za kark wziąć i strącić go z chmur.*

Już w pierwszej zwrotce zawarty jest dwuczęściowy komplet elementów charakterystycznych dla typowej pieśni patriotycznej, czyli: – odczłowieczenie wroga (porównanego tu do szczura¹), – tryb rozkazujący (trzykrotnie powtórzone „musicie”).

Aspekty te są oczywiście usprawiedliwione gatunkowo: trudno spodziewać się „czulego narratora” w pieśni traktującej o krwawej bitwie z bezwzględnym najeźdźcą. Toteż początek utworu brzmi niczym rozkaz dowódcy, który wysłała żołnierzy do ataku. A oto i refren:

*Czerwone maki na Monte Cassino
Zamiast rosy piły polską krew.*

¹ Mroczna ironia losu tkwi w fakcie, że naziści często posługiwali się identyczną metaforą, mówiąc o Żydach.

*Po tych makach szedł żołnierz i ginął,
Lecz od śmierci silniejszy był gniew.*

Co tak naprawdę oznacza ta ostatnia linijka? Otóż gniew, wzniecony w początkowej zwrotce, a skierowany przeciwko wrogom-szczurom, nie jest, rzecz jasna, silniejszy od śmierci, tylko od strachu przed nią. Ostatecznie żołnierze giną, ale nie boją się tego, ponieważ pragnienie zabicia przeciwnika dominuje nad instynktem zachowawczym.

Zadajmy teraz pytanie trochę niewygodne, lecz właśnie dlatego interesujące: Jak to wszystko ma się do wartości chrześcijańskich, które (przynajmniej nominalnie) zajmują pierwsze miejsce w słynnej triadzie Bóg–Honor–Ojczyzna? Młody człowiek, powołany do wojska przez swoje państwo, stacza śmiertelną walkę z innym młodym człowiekiem, powołanym do wojska przez wroga państwo, na skutek czego ginie, opętany przez gniew wobec nieznanego mu osoby, tak samo opętanej gniewem wobec niego. W świetle etyki chrześcijańskiej (a właściwie to w świetle każdej światowej religii) jest to sytuacja absolutnie makabryczna i niedopuszczalna. W niezliczonych kościołach i cerkwiach w różnych zakątkach kuli ziemskiej wierni modlą się na mszy o to, by Bóg zesłał im śmierć spokojną, w pogodzeniu ze sobą i innymi ludźmi. W świetle teologicznym każda wojna to metafizyczny obłąd. Tymczasem w pieśniach patriotycznych, wywodzących się niby z tej samej (chrześcijańskiej) kultury, a w każdym razie całkiem harmonijnie z tą kulturą sąsiadujących, wychwalana jest gwałtowna śmierć na polu bitwy, przepełniona złością i cierpieniem. Jak to się dzieje?

W poszukiwaniu odpowiedzi zwróćmy się ku przeciwnemu biegunowi, czyli piosenkom antywojennym. Również tym razem posłużę się przykładem podręcznikowym – klasykiem Johna Lennona *Imagine*, który stał się swego czasu hymnem hipisów, a i po dzień dzisiejszy skutecznie drażni prawicową wrażliwość, nie-

mniej skutecznie motywując wrażliwość lewicową. Jedni widzą w tej piosence infantylnie utopijny obraz świata, którego zrealizowanie w rzeczywistości oznaczałoby beczynną uległość względem dowolnego napastnika.

*Imagine there's no heaven. /
Wyobraź sobie, że nie ma raju.
It's easy if you try. /
To łatwe, jeśli spróbujesz.
No hell below us, /
Żadnego piekła pod nami
Above us only sky. /
Nad nami tylko niebo*

– beztrudnie śpiewa Lennon, apelując do wyobraźni, ale wyobrazić można sobie cokolwiek, na przykład wielbłąda o dwunastu garbach, co wcale nie oznacza, że jego poszukiwania w świecie realnym przyniosą zadowalające skutki.

Drudzy natomiast dostrzegają w wizji niepokornego Beatlesa piękny ideał, świat wymarzony, o który warto się starać, nawet jeśli nigdy nie zostanie zbudowany. Czy nie byłoby to bowiem cudowne, gdyby wszelkie podziały między ludźmi zniknęły, a powstające problemy rozwiązywane wyłącznie drogą pokojową? A skoro tak, to czemu nie podążać w tym kierunku? Zresztą autor piosenki zdaje sobie doskonale sprawę z oczywistych kontrargumentów i zarzutów względem tak uproszczonego podejścia do sprawy:

*You may say, I'm a dreamer, /
Możesz powiedzieć, że jestem marzycielem,
But I'm not the only one. /
Ale nie ja jeden.
I hope someday you'll join us /
Mam nadzieję, że pewnego dnia dołączysz do nas
And the world will live as one. /
I świat stanie się jednością.*

Znowuz: dla kogoś jest to inspirujący apel, a dla kogoś innego – niedorzeczne zaproszenie

do życia w swoistym „duchowym kołchozie”. Każda z tych interpretacji ma swoją rację bytu, chciałbym jednak zwrócić uwagę na coś innego. Zarówno Imagine, jak i Czerwone maki są, w istocie swej, piosenkami ideologicznymi tudzież ideowymi. Mam tu na myśli przede wszystkim dwie kwestie: – sakralizacja przyszłości, poświęcenie tego, co jest, na rzecz tego, co będzie, – propagowanie pewnego postulatów kosztem trzeźwego spojrzenia na rzeczywistość.

Żołnierze, ginący w gniewnym starciu z wrogiem, przelewają swoją krew na kwiaty, zapewniając nadchodzącym pokoleniom lepsze życie:

*Przejdą lata i wieki przemiją.
Pozostaną ślady dawnych dni
I wszystkie maki na Monte Cassino
Czerwienie będą, bo z polskiej wzrosną krwi.*

Ta florystyczna metafora jest szczególnie uderzająca, bo akurat maki przekwitają bardzo szybko. „Ślady dawnych dni” pozostaną więc najwyżej w tym, co zwie się pamięcią zbiorową, zbudowaną między innymi na pieśniach patriotycznych. Dla młodego chłopaka, zabitego przez innego młodego chłopaka, może to mieć znaczenie jedynie symboliczne, bo jego ziemski żywot – tu i teraz – dobiega końca w bólu i nienawiści. Zauważmy ponadto, że patetyczne frazy o walce i śmierci w imię „czerwieńszych maków” zawsze wypowiedane są przez rozkazujących, których ta śmierć dotyczy znacznie rzadziej aniżeli wykonawców rozkazów.

Zadziwiająco podobnie wygląda to w antywojennym manifestie Lennona, który też apeluje do czasów, jakie być może nadejdą w bliżej nieokreślonej przyszłości.

*Imagine there's no countries. /
Wyobraź sobie, że nie ma żadnych państw.
It isn't hard to do /
To nie jest trudne.*

*Nothing to kill or die for /
Nie ma niczego, za co warto byłoby zabijać ani umierać,
And no religion, too /
Ani żadnej religii.*

Nie ulega wątpliwości, że przedstawiony tu obraz – nawet pod warunkiem, że uwierzy się w możliwość jego potencjalnej realizacji – nie opisuje zmian, które nadejdą z dnia na dzień. Innymi słowy, słuchacze *Imagine* mogą wprawdzie wstąpić do jednomysłnej „wspólnoty marzycieli”, ale nie zmieni to faktu, że umrą, nie doczekawszy się spełnienia snu naszkicowanego przez Lennona w tym, skądinąd uroczym, utworze. Odrzucając religijne wyobrażenia o życiu po śmierci, posługuje się on zarazem tą samą logiką perswazji, mówiąc: „Owszem, nie stanie się to za naszego życia, ale z biegiem czasu takich marzycieli będzie coraz więcej, aż kiedyś, pewnego dalekiego dnia, staną się większością, a świat przemieni się w raj na ziemi!”. Obraz całkiem ładny, aczkolwiek niekoniecznie dotyczący rzeczywistych „nas”, tylko raczej abstrakcyjnych „ich”, którzy po upływie setek lub tysięcy lat będą żyli w pokoju i miłości. Nie przypadkiem piosenka nosi tytuł *Imagine*, odwołując się do wyobraźni, czyli również do wiary w to, że idealny – wedle autora – świat jest możliwy. Lennon jakby świadomie upraszcza pewne sprawy, aby unaocznic pewną koncepcję, na której zależy mu bardziej niż na realnym stanie rzeczy.

Pieśni patriotyczne często idą w bardzo podobnym kierunku. Przykładem wręcz groteskowym jest utwór pod wymownym tytułem *A gdy na wojenkę szli*, obfitujący w szereg scenek ewidentnie sprzecznych z rzeczywistością wojenną:

*Nikt im iść nie kazał... poszli — bo tak chcieli,
bo takie dziedzictwo wzięli po dziadku wnuku...
Nikt nie pytał o nic, a wszyscy wiedzieli,
za co idą walczyć, komu płacić dług.
Matki się u strzemion synom nie wieszały,
żony się pod nogi nie kładły na próg,*

*dzieci nie płakały, dzieci nie wołały
ojców, których w polu śmiercią witał wróg.*

Już pierwsze dwie linijki zacytowanego fragmentu demonstrują oczywisty paradoks: szeregowi ruszają do walki „bo tak chcieli”, a zaraz potem dodaje się, że „takie dziedzictwo wzięli po dziadku wnuk”. Dziedzictwo zaś nie jest czymś, co człowiek wybiera, tylko przypada mu w udziale z przyczyn niezależnych od niego. Dość wątpliwie brzmią również słowa „nikt im nie kazał”, ponieważ wojna, jak wiadomo, oznacza powszechną mobilizację wszystkich mężczyzn w określonym wieku. W żaden sposób nie umniejsza to ani odwagi walczących, ani szczerzej determinacji tych, którzy zgłaszali się do wojska dobrowolnie pomimo zbyt młodego wieku, chorób itd. Jednak twierdzenie, że żołnierz zabija i ginie, bo sam tego chce, nie zaś dlatego, iż dostaje rozkaz, zwyczajnie mija się z prawdą. Niezbyt prawdopodobnie brzmi również dalsza część piosenki, wedle której ani matki, ani żony, ani dzieci – co zdaje się już zupełnie oderwane od rzeczywistości – nie płaczą i nie wołają swoich synów, mężów czy ojców, gdyż rozumieją, po co i o co idą oni walczyć. Nawet w przypadku wojny obronnej, której powody i cele są jasne, ludzkie instynkty i emocje pozostają niezmiennie. Z całą pewnością także podczas drugiej wojny światowej zdarzały się zatem liczne sytuacje, kiedy zrozpaczona matka lub żona błagała syna lub męża, by został przy niej, nie wspominając już o dzieciach. Nie mogło być inaczej, skoro żegnali się z ojcami, „których w polu śmiercią witał wróg”.

Okrutny obraz, w którym młodzi mężczyźni na zawsze opuszczają bliskich, aby zginąć w bitwie o swój kraj, zyskuje w nazwie piosenki kompletnie niepasujące – mogłoby się здаwać – zdrobnienie: „wojenka”. A pamiętajmy, iż zdrobnienie to, wedle definicji, środek stylistyczny o zabarwieniu pozytywnym lub ironicznym. Zastosowany wobec wojny całkowicie ignoruje śmiertelną (dosłownie) powagę sytuacji, czyniąc z masowego wzajemnego

mordowania kilku lub kilkunastu narodów coś na miarę niezobowiązującej pastoralnej zabawy. Matki nie rozpaczają, żony nie protestują, dzieci nie płaczą, wszak nic strasznego się nie wydarzyło, jest to tylko „wojenka”, ot, rutynowe męskie rzemiosło. Tragedia wojny zostaje wyzuta z jej ontologicznego tragizmu, a dzieje się tak za pomocą depersonalizacji cierpienia, które wojna dostarcza. Jednostka składa siebie w ofierze za coś większego/ważniejszego od niej, poprzez co indywidualna śmierć tak jakby traci na znaczeniu. Właśnie dlatego liczba mnoga („my”/„oni”) występuje w pieśniach patriotycznych nieporównywalnie częściej niż pojedyncza („ja”/„ty”).

Przejdźmy do niezwykle ciekawego zjawiska, jakim są starodawne pieśni wojenne o wyraźnie tragicznym, choć pozbawionym wszelkiej naleciałości ideologicznej, przesłaniu. W 1976 roku szkocki zespół folkowy Silly Wizard nagrał przejmującą balladę *My Love's In Germany*, opartą na tekście osiemnastowiecznego wiersza szkockiego poety Hectora Macneilla. Treść piosenki jest bardzo prosta: kobieta oplakuje ukochanego, który został powołany do wojny toczącej się na niemieckiej ziemi. Oto jej główny tekst, powtarzający się w kółko niczym żałobna mantra:

*My love's in Germany, /
Moja miłość jest w Germanii,
Send him home /
Odeślijcie go do domu,
My love's in Germany, /
Moja miłość jest w Germanii
Fighting brave for royalty /
Walcząc dzielnie za rodzinę królewską,
He may never his Jeannie see, /
Być może nigdy już nie ujrzy swojej Jeannie,
Send him home /
Odeślijcie go do domu.
He's as brave as brave can be, /
Jest prawdziwym wzorcem odwagi,
He would rather fa' than flee /
Prędzej padnie w bitwie, niż ucieknie,*

*But his life's sae dear to me, /
Lecz jego życie jest dla mnie tak drogocenne,
Send him hame, send him hame /
Odeślijcie, ach, odeślijcie go do domu!*

Ów czuły, bezpretensjonalny lament kochającej kobiety pomimo swej prostoty obfituje w zajmujące środki stylistyczne, z których nadrzędnym jest znowuż paradoks, ale jakże odmienny od patriotycznego zapału wyżej analizowanej piosenki o „wojence”. Bohaterka liryczna nieustannie podkreśla, że jej ukochany jest osobą dzielną i oddaną swemu krajowi, a jednocześnie notorycznie powtarza swe błaganie: „Odeślijcie go domu!”. Słowa te niby są w sprzeczności z wychwalaniem wojowniczych cech mężczyzny, a z drugiej strony można się w tym dopatrzeć pewnej logiki. Walkę na wojnie kobieta traktuje jako swego rodzaju egzamin, próbę, na którą rząd wystawia poddanych. Jej ukochany udowodnił już, że jest gotów umrzeć za Szkocję i królewską rodzinę, więc po co czekać, aż to się stanie? Czy nie lepiej odesłać go do domu, zanim serce biednej Jeannie pęknie z rozpaczy?

W odróżnieniu zarówno od przytoczonych pieśni patriotycznych, jak i programowego *Imagined* Johna Lennona, chodzi tu nie o ogólną ideę, lecz o konkretnego człowieka, jego – a raczej jej – smutek i pragnienie. Kobieta, w imieniu której przemawia szkocki poeta, nie buntuje się, nie tworzy żadnych teorii ani koncepcji: po prostu tęskni za swoim ukochanym i nie chce, by zginął. Owszem, jest to dla niej ważniejsze od wszelkich kwestii rangi państwowej, ale w piosence nie mówi się o tym bezpośrednio, choć takie priorytety niewątpliwie wynikają z tekstu.

Przez dłuższy czas tego typu postawy były tolerowane pod wyłącznym warunkiem, iż dotyczyły kobiety. Dlatego Macneill przemawia właśnie w imieniu ukochanej wojowniarki, nie zaś w jego własnym. Ta tradycja była konsekwentnie kontynuowana w europejskich pie-

śniach wojennych o nieideologicznym antywojennym wydźwięku. Za dobry przykład może tu służyć tragiczny walc *Fields of St. Etienne* autorstwa Benny'ego Gallaghery i Grahama Lyle'a (duetu, co ciekawe, również ze Szkocji), który nagrała w latach 60. zeszłego stulecia Mary Hopkin (trafił na rozszerzoną wersję jej debiutanckiego albumu *Postcard*). Bohaterka liryczna straciła ukochanego na froncie i opłakuje jego śmierć:

*He was going never knowing /
Odchodził, nie wiedząc,
He would not return, /
że nie powróci,
Singing songs of war /
śpiewając pieśni wojenne
Filled with God and country... /
pełne Boga i ojczyzny...
Au revoir my love /
Żegnaj, miłości moja,
Though the reasons pass me /
Choć ominęły mnie powody,
Why we can't remain /
Dlaczego nie mogliśmy zostać razem
in the fields of St. Etienne /
w polach St. Etienne.*

Budowa i wymowa tej nieskomplikowanej piosenki są wszakże interesujące. Charakterystyczne dla wojennych pieśni upamiętnienie i mitologizacja pewnych miejsc – Teutoński Las, Grunwald, Borodino, Monte Cassino i inne – obierają tu przeciwny kierunek. Tytułowe *St. Etienne* nie jest miejscowością, w której odbyła się jakaś znana, decydująca bitwa, lecz miejscem intymnym, beztroską krainą miłości. W polach *St. Etienne* kochankowie upajali się sobą, a teraz, wspominając poległego, zrozpaczona kobieta żałuje, iż nie został na zawsze przy niej. Ogólnie rzecz biorąc, tekst tej piosenki brzmi niczym nieświadoma polemika ze zwrotekami *A gdy na wojenkę szli*, gdzie każdy walczący i wszyscy jego bliscy znają przyczynę wojny, toteż nie opłakują ani odejścia bohatera, ani nawet jego śmierci. Tu, przeciwnie, ani żół-

nierz, ani jego ukochana nie rozumieją, czemu młody człowiek, pełen sił i miłości, musi oddać swoje życie na polu bitwy, zamiast cieszyć się nim pośród pól *St. Etienne*.

Pod koniec chciałbym wspomnieć również o współczesnej piosence wojennej, przywołując przykład wzniosłego i dramatycznego utworu *Місто Марії* (Miasto Marii²) ukraińskiego zespołu *Океан Ельзи* (*Okean Elzy*). Trudno jest odnosić się w sposób dyskursywny do czegoś, co opowiada o straszliwej tragedii i zbrodni, która dokonuje się wprost na naszych oczach. Rana jest zbyt świeża, nie będąc zatem poddawał tej piosenki bezstronnej analizie. Zauważę jedynie, iż jej tekst spójnie łączy czynnik indywidualny z globalnym wymiarem wspólnego oporu wobec najeźdźcy. Już w pierwszej zwrotce wokalista wprowadza element liryczny, zwracając się do nienazwanego (nienazwanej?) „ty”: *Мрію, як нам буде знов добре з тобою / Marzę o tym, jak dobrze będzie nam z tobą znowu*. W refrenie zaś wyraża nadzieję, wręcz pewność, że jego marzenie

okaże się silniejsze od gęstniejących sił mroku, a słońce wreszcie wstanie „nad dumnym/wolnym Azowem” (co w równym stopniu odnosić się może do Morza Azowskiego i słynnego ukraińskiego pułku). Piosenka jest łatwa do odnalezienia na YouTube, do czego gorąco zachęcam.

Piosenki o wojnie – czy to potępiające (*Universal Soldier* Donovana Leitcha, *Masters of War* Boba Dylana), neutralne (monumentalne dylanowskie *Cross The Green Mountain*), czy gloryfikujące (których wolałbym nie wymieniać) – bywają, oczywiście, wielce różnorodne. Podjęta przeze mnie próba krótkiej klasyfikacji tudzież typologii z pewnością nie wyczerpuje wszystkich istniejących przykładów. Dobrałem akurat takie, które pozwoliły mi w najbardziej naoczny sposób podzielić się moimi rozważaniami nad fenomenem, który określiłbym jako piosenka w obliczu wojny. Kwestią wolnego wyboru czytelnika jest to, czy zgodzi się z tymi rozważaniami, pokojowo je zakwestionuje, czy może... wypowie im wojnę.

² Chodzi, oczywiście, o Mariupol.

Jan Kondrak

RECEPCJA WOJNY ROSYJSKO-UKRAIŃSKIEJ W POLSKIEJ PIOSENCE



Każda historia ma swoją prehistorię. Sta-
rałem się zrobić ten materiał możliwie
uczciwie. Przeprowadziłem kwerendę
poprzez Facebook. Uczestniczyłem w zbioro-
wych wydarzeniach estradowych, gdzie
prezentowano stosowne utwory. Pokazać chcę
niejako genezę pisania na tematy ukraińskie.
Nie ograniczę się do bardowskiej braci. Do
brodatych gości z gitarami. Pominę twórczość
raperów, która istnieje, ale nie odbiega treścią
od komunikatów medialnych, wzbogacając ją
tylko o inwektywy, zatem ją sobie darujemy
pomimo pewnie największego zasięgu u od-
biorców.

Drugą wojnę czeczeńską odnotował chyba tyl-
ko Leszek Wójtowicz. A tam, w obu tych
wojnach, mamy początek napastliwości ro-
syjskiej. W dwutysięcznym roku sportretował
ogólnie wojsko rosyjskie. Pokazał, kim trzeba
być i kim nie być, by realizować pomysły wo-
dza na Kremlu. Pokazał satrapizm zakorzenio-
ny w Rosji. Sojusz tronu z ołtarzem. Zbruka-
nie świętości. Wójtowicz pokazał to wszystko

w fantasmagorycznym przelocie. Jakby w stru-
mieniu świadomości, ale w żelaznej dyscypli-
nie formalnej i intelektualnej. Żadnych nad-
użyć pod publiczność. Widzimy wojsko agresora
zagubione w świecie wartości i antywartości.
Wiele odniesień do *Mistrza i Małgorzaty* czyni
tekst pogłębionym literacko.

Sen o Rosji

[...]

*Kiedy pociąg z miejsca ruszył**Buchnął matek płacz**Nawet się dowódca wzruszył**Taka jego mać*

[...]

*Błyszczą gwiazdy ponad Kremlem**Jak kałuże krwi**Car nazwany prezydentem**Sen o Rosji śni*

[...]

*W podłej knajpie Jezus Chrystus**Krwawi z pięciu ran**Dosyć miał anielskich pysków**Dobrotliwy Pan*

[...]

*Znowu pędzą lawiny proroczych słów**Ptak dwugłowy oparty o krzyż**Orszak bestii i szpaler dziewiczych brzoź**Każdy dzień to czekanie na świt*

Następnie jako powód do większej liczby pie-
śni mamy „pierwszy Majdan”, czyli rok 2004.
Marek Majewski odnotował ów fakt w pio-
sence pt. *Siostrzo Ukraino*. Internet informuje,
że śpiewane to było po obu stronach wspólnej
granicy. Niemniej utworem jest tyleż znakomi-
tym co osamotnionym.

*Ech ty siostrzo Ukraino**Niiby czas nam sprzyja**Ale wciąż nie wiemy**Jak się zabrać za tę przyjaźń*

[...]

Tu pobrzmiwa stereotypowa i prawdziwa za-
słłość, ale dalej jest nieszablonowo:

[...]

*Połączyła nas niewola**Wspólny duch kozaczy*

[...]

Mamy oto pierwsze publiczne wyzna-
nie podobieństwa duchowego Ukraińców
i Polaków. Przerośnięty „gen wolności”. Za-
miłowanie do swobód obywatelskich aż do
granic anarchii. To cecha niewystępująca
w obrębie cywilizacji turańskiej, tworzącej
Rosję i dalszy, mongolski Wschód. Póź-
niej mówi o tym genie w wykładach Le-
szek Moczulski, mówią zbiorowo autorzy
w książce *Gen wolności*. Instytut Historyczny
NN im. A. Ostoja Owsianego i Jan Kondrak
w pieśni na stulecie odzyskania niepodle-
głości przez Polskę (*Gen wolności*, 2018).
Majewski kończy pieśń konstatacją, że bliż-
szych sobie niż Ukraińcy nie znajdziemy
w Europie, co jest ważnym i prawdziwym
spostrzeżeniem, i suplikuje standardowo,
a mądrze:

[...]

Niech nas więcej łączy a nie dzieli.

Następnie mamy Majdan w Kijowie na przeło-
mie lat 2013–2014. Na ten temat nieco więcej
pieśni się pojawiło. Zaczynam od najbardziej
znaczącego omówienia. Autorem jest Andrzej
Marek Michorzewski, a śpiewane jest przez
grupę Bez Idola. Najpierw *Mariupol*. Tekst-
-przepowiednia, jak w przygotowaniu *Makbeta*.

*Włosy rozrągnięte, ptaki czymś spłoszone**Stępy nieznanym, w dziwacznych ukłonie**Przerażenia sonet, zaschnięty w ikonie*

[...]

*W hucie w Mariupolu**Niedaleko Doniecka**Rzeką płynie ołów*

[...]

*Dym szczypie na wieki, chmurami w powieki**Sumienia manekin sływa krwią przez ścieki*

[...]

*Gdy człowiek jest niczym, bo tańszym od smyczy**Ludziom co bez smyczy chce smyczy użyzyć*

[...]

Nawiązanie do *Makbeta*, atmosfera grozy
i katastrofizm dają tekstowi intencję i patent
uniwersalności. Kondycja ludzka typu zachod-
niego z sumieniem wbudowanym w jednostkę
poddana jest próbie weryfikacji, czy aby to nie
martwy rytuał manekinów. Patrz obojętność
Zachodu. Dziś wiemy też, jak heroiczny bój
stoczyli Ukraińcy o miasto Mariupol. Ichnie
Termopile. Końcowy fragment to wyobraże-
nia duszy mocarnego niewolnika, który woli
innych sprowadzić do swojej pozycji, niż za-
walczyć o zmianę statusu swego, o wolność.
Konfrontacja cywilizacji łacińskiej z turańską.
Obraz zestrzelenia holenderskiego samolotu
ostrzega o nieobliczalności człowieka zmongo-
lizowanego. Jest więc to „wieloprowadnicowy”
apel do sumienia tej części świata, gdzie ono, to
sumienie, występuje, apel, by się ratować przez
tegoż sumienia wzmożenie i dobranie stosow-
nych aktywności.

Ten sam Andrzej Marek Michorzewski jest autorem pieśni absolutnie znakomitej. Genialnej wręcz. Z równie wielką muzyką Romana Uskego. *Hotel Ukraina* się rzecz nazywa. Poświęcona autentycznemu losowi Ustyima Hołodniuka. Ratownika w niebieskim hełmie, zabitego przez snajpera podczas Majdanu.

[...]
Słońce nie wraca ze spaceru
Dym opon dusi rój snajperów
Sinica śmierci baletnica
Tańczy z łuskami na ulicach
Po rannych biegł w błękitnym hełmie
Kijów błękitem wbiega we mnie
Padł strzał w sam środek
Sam środek pieśni
Więc do hotelu go ponieśli

Teraz w hotelu Ukraina
Na granitowej śpi posadzce
Śni Ukraina o swoich synach
Oni o ukochanej matce
 [...]

Niezwykły, skondensowany opis dziania się na Majdanie i ogrom liryzmu, którego już się nie da przeskoczyć bez przekroczenia szlachetnych środków wyrazu. Dalej byłby już kicz i przesada. Chwała autorowi. Hańba polskim zawiadowcom eteru. Całej sforze żurnalistycznej, że nie potrafi tego pokazać w Opolu i Sopocie. Kurwa, wstyd.

Ważnym tekstem zareagował też Tomasz Kordeusz. Pieśń nosi tytuł *Niebieski fortepian*. Nawiązuje tym tytułem do rzeczywistych aktów grania na barykadach. Nie tylko na fortepianie. Oto fragmenty tekstu:

Na niebieskim fortepianie
Wolność grała na Majdanie
Pod niebem Pod niebem
Ludzie dopisali słowa
Żeby wreszcie żyć bez obaw
Dla siebie Dla siebie

[...]
Stara woźna z polskiej szkoły
Co przeżyła cudem Wołyń
Milczała Milczała
Kiedy tłum ulicą kroczył
Miała takie twarde oczy
Jak skała Jak skała

Maestryczna robota pisarska odnosi się do rzeczywistości rewolucyjnej, barykadowej jak najbardziej wprost i opisowo. A jednak znakomita skrótość nadaje tekstowi wysoki lot. Podobnie jak w pierwszym tekście Marka Majewskiego widzimy tutaj zdarzenia z wyraźną pamięcią trudnych tematów między Polakami i Ukraińcami. Jest to polonocentryczny punkt widzenia, jak najbardziej prawomocny, choć niekoniecznie taktowny w danym momencie, i on się będzie powtarzał w innych tekstach.

Z tego samego okresu pierwszej napaści Rosji na Ukrainę pochodzi tekst Igora Jaszczuka zatytułowany *Dziewczyna Ukraina*. Autor widział utwór zrealizowany jako superprodukcję z wieloma wykonawcami w stylu wielkich finałów (à la *We Are The World*). W rezultacie premiera miała miejsce w 2022 roku na TOPTrendy w Sopocie. Czyli osiem lat po napisaniu. Zaśpiewała artystka z Ukrainy. Było wzruszająco. A teraz fragment tekstu:

Urodziwa jest ta panna
Brwi burzanu Lasów rzęsy
Czarne oczy morskich głębin
Rzek splecionych warkocz gęsty

A na imię tej dziewczynie Ukraina
 [...]
Miała zacząć nowe życie
Już się w podróż wybierała
Ale znowu ją dopadli
Ci z którymi być nie chciała
 [...]

Moralitet alegoryczny. Mamy skonwencjonalizowany, znany w historii literatury opis kraju

porównanego do pięknej kobiety, o którą biją się, jak pijani, chłopcy na wiejskiej zabawie (jacyś zazdrośnicy). Z sugestią zgwałcenia jej w cytowanej zwrotce. Obraz byłby uproszczony i kiczowaty, gdyby nie był prawdziwy. Niestety jest prawdziwy i Jaszczuk to wyśpiewał przy gitarze już w 2014 roku piszącemu te słowa, a ostatnio przez TVP 1 przy pomocy słusznie importowanej wokalistki. A skoro mowa o piszącym te słowa. Jan Kondrak zareagował na pierwszą napaść Rosji na Ukrainę tekstem pt. *Bratki*. Pieśń jest opisem sytuacji powojennej, kiedy to kobieta porządkuje świat, zaczynając od posadzenia bratków na grobie ojca jej dziecka. Bratki, jak wiadomo, mają coś z rysów ludzkich, gdy kwitną, i do tego samego wniosku, niezależnie, doszedł Wilhelm Sasnał, robiąc mural w Muzeum Powstania Warszawskiego. Mogą więc bratki symbolizować twarze dzieci pogrobowców. Piosenka doczekała się filmu dokumentalnego rozpowszechnianego na Ukrainie, treścią którego to filmu są marzenia młodych ludzi o Ukrainie powojennej. Utwór nagrany przez Katarzynę Wasilewską (obecnie Kowanek) z Lubelską Federacją Bardów wywoływał ogromne wzruszenie na widowni z uwagi na niezwykłą emocjonalność wykonania. A oto fragment:

Strop na bruku cuchnie spalenizną
Na trawniku zrytym czołgu wrak
Promyk piasku walczy z leja bliźną
I zbląkana kula śpiewa a nie ptak

A ona
Ona sadzi bratki na kopczyku
Ziemia się ociepla od jej rąk
Bratek nosi wciąż we flakoniku
Taką ją rozpoznasz tam gdzie światła krąg

A te bratki mają takie mądre mordki
Tak umieją patrzeć słońcu prosto w twarz
A te bratki mają takie mądre mordki
Tak je nauczyła ale czy je znasz
 [...]

Bogusław Nowicki popisał się niezwykłym tekstem, który w czasach „pierwszego Donbasu” odnotował napaść, ale obraz rozszerzył na cały świat. Piosenka z pozoru jest relacją ze snu wariata, korzysta z poetyki surrealizmu, lecz to są pozory i zręczny zabieg stylistyczny, pozwalający na przerażające uogólnienia. Oto dwie pierwsze zwrotki:

Posłuchaj aniołku
Posłuchaj aniołku ostatni już raz
Rozległy się dzwony w gorodzie Donbas
Czczen rakieta na dzwonach chciał grać
Wybuch był piękny że job jego mać

Koleżka z Alkaidy i agent z SB
Do puszek dla frajdy aż dym oczy żre
Batalion Talibów szampana chce pić
Jest tylko malibu a potem już nic
Ja muszę już iść
 [...]

Dalej jest równie ciekawie. Przerazający obraz światowego bałaganu w miejsce światowego ładu.

Mam też wiersze poetów publikujących na papierze. Frekwencja utworów poetyckich o tematyce ukraińskiej wielokrotnie przewyższa produkcję pieśniarską. Tutaj zacytujemy dla porównania jakości jeden. Autorką jest Beata Gołacik.

To wszystko
 [...]
Taka jestem. Tylko w swoim języku mogę jeszcze cokolwiek zrozumieć. I po raz pierwszy tu – w wierszu – ryzykuję wspólnotę. Jakąś zbiorowość. W obrazach. Od kilku dni mówią. Wyciszamy fonię. Patrzymy na paski żółte, niebieskie, czerwone. Na chwilę wstajemy, żeby pokroić chleb, posmarować masłem. Co się z nami stało? Nic. Jesteśmy normalni, może po raz pierwszy, robimy, co się da, robimy to wszystko i oszczędzamy krew. Kanały płoną, my tu, w bliskim dymie, posyłamy dzieci do szkoły. A ty przychodzisz do mnie z innego języka i pytasz, co teraz robię.

– Siedzę w fotelu i boję się wojny.
12.03.2014

Przechodzimy do czasu teraźniejszego. Do wojny AD 2022. Pierwszy datowany tekst z 3 marca 2022 roku przysłał Krzysztof Tkacz. Bardzo wymowny. Nośny i poruszający koncept. Konfrontacja rówieśników. Dziewczyny i chłopaka. Ona ma zamiast plecaka z podręcznikami butelkę z benzyną, a on zamiast ją podrywać, rozjeżdża czołgiem. Oto fragmenty:

*Dziewczyno ze złotym warkoczem
Czemu nie poszła dzisiaj do szkoły
Z warkoczem złotym dziewczyno
Czemu w swym ręku nie trzymasz książek
Tylko butelki z benzyną
[...]*

*Czemu stalowym jedziesz potworem
Chłopcze z piegami na twarzy
Wiesz nim swoje lat dziewiętnaście
I głowę wyczutą z marzeń*

*Piszesz do matki nie wiesz gdzie paczki
Zabierz mnie stąd proszę mamę
Przed czołgiem stoi dziewczyna z warkoczem
I nic już nie będzie tak samo
[...]*

Mądrość autora każe mu nie rozstrzygać, kto kogo tutaj zabije. Dziewczyna chłopaka czy on ją. Tym bardziej podnosi to tragedię tych dzieciaków, stworzonych do miłości, a nie nawiąści tak skrajnej – aż morderczej.

W marcu też ukazał się teledysk Budki Suflera dedykowany Ukrainie walczącej. Do muzyki (z zapasów) Romualda Lipki tekst napisał Bogdan Olewicz. Zacytujmy:

*O tobie myślę w zimną noc
Czy tam gdzie śpisz masz bezpieczny kątek
Tu diabeł chce nas zetrzeć w proch
Modlitwą ty mnie chroń
Powiedzieć tyle pragnę ci
Wiem słowa me tak naiwnie brzmiały*

*O swoje zawsze trzeba się bić
Marzenia darmo są
[...]*

Sytuacja liryczna jest klarowna. To może mówić do kobiety jej mężczyzna z frontu. Stylizacja na list żołnierza nie jest specjalnie wyszukany konceptem, ale bywa niezwykle skuteczna w niektórych przypadkach.

Następny znany mi tekst, z datą 8 marca, jest autorstwa Jana Kondraka. Nosi on tytuł dość ryzykowny ale szczery w intencjach i szlachetny raczej: *Ukraina będzie trwać*. Ciekawszy literacko jest podtytuł: *Do nieprzyjaciół Moskali*. Z jawnym nawiązaniem do *Dziadów* Adama Mickiewicza. Sam tekst jest próbą nawiązania dialogu i rozmawiania na argumenty z kimś, kto jest wyznawcą woli Władimira Władimirowicz. Wyznawców to raczej nie przekona, ale wahających się już może zastanowić. Pieśń wielokrotnie wykonana solo i z zespołem Lubelska Federacja Bardów. W tłumaczeniu na język ukraiński wykonana razem z tłumaczem, bardem ukraińskim Dimą Makliakovem była ważnym punktem koncertu integrującego rodziny ukraińskie i polskie w lubelskim Parku Ludowym. W lipcu tego roku.

*Mogłeś kupić sobie wczasy
I pojechać na ten Krym
Krym na własność nie jest bliżej
Czemu o to robisz dym*

*Mogłeś kupić i pół świata
Prąd od słońca w sieci ślać
Po co ci akurat Donbas
Czemu krew nam o to lać*

*Ukraina chce wolności
Umie zbrojnie przy niej stać
Ducha nie zabije bomba
Ukraina będzie trwać*

*Mogłeś dać się ot polubić
Mogłeś się ze strachu śmiać*

*Czemu w krwi imperium topisz
Zamiast dobrze pożycić dać*

*Mogłeś wypluć gen sadyzmu
I z miłości orgazm brać
Po co ta mongolska orgia
Świat chce śmiać się a nie lkać
[...]*

Tak jakoś jest, że wielu autorów nie napisało niczego na interesujący nas temat. Niektórzy zaś napisali po kilka tekstów. Ba, poeci zdążyli wydać całe tomiki poświęcone tej właśnie wojnie. Skoro jesteśmy przy Janie Kondraku, to zwróćmy uwagę na jego tekst pt. *Mroźek*. W aluzji do *Tanga* i wobec dyskusji o sile prawa i prawie siły obserwujemy takie oto konstatacje literackie:

*Kiedy edek sięga po broń
Kiedy edek
Kiedy edek
I zagania do tanga on
Kiedy edek
Kiedy edek
Do wyboru wyjścia masz dwa
Kiedy edek
Kiedy edek
Tańczysz albo sięgasz po broń
Tańczysz albo sięgasz jak on*

*Siła prawa czy prawo siły
Siła słowa czy siła broni
Żeby prawa działały i żyły
Muszą broń mieć w zasięgu dłoni
Muszą broń mieć
[...]*

*No więc edek szarpnął za spust
Duży edek
Duży edek
Gasi światło i światy już
Duży edek
Duży edek
Bóg otrzepał nogawki z próśb
Duży edek*

*Duży edek
Zięje słowem z armatnich ust
Zięje słowem z armatnich ust*

Cokolwiek katastroficznie, ale jak tu nie podejrzewać wszechświata o załamanie kosmicznego ładu. O jakieś metafizyczne zaniechanie. Jak tu nie budzić uśpionego sumienia kosmosu wobec hord chaosu?

W czerwcu Radio Poznań zdołało zrobić koncert transmitowany bezpośrednio i poświęcony wydarzeniom na Ukrainie. Wymyślił rzecz i przeprowadził skutecznie autor audycji *Piosenki z tekstem* Bogusław Nowicki. Wystąpiło wielu. Ale tylko Nowicki i Kondrak mieli piosenki na temat. Reszta śpiewała rzeczy ze stanu wojennego albo bez żadnego związku z tematem. Kondraka piosenki już cytowaliśmy. Zacytujmy Nowickiego. Zwraca uwagę piosenka stylizowana na życiorys eberymana, dobrego przeciętniaka, który zawsze robi, co mu każą. Bilans jest dramatyczny. Spójrzmy na początek i koniec tekstu pt. *Prosta piosenka*:

*Urodził się i darł się tak
Jak drą się inni mali
A potem dosyć długo spał
Spał bo mu tak kazali
[...]
Potem go wieźli Rzucili w dół
Modlili się i grali
Na koniec zasypali go
No bo im tak kazali*

Rzuca się w oczy przerażająca niemoc anonimowości. Definiowana jako jedna z przyczyn totalitaryzmów. Inną przyczyną totalitaryzmów, też związaną z anonimowością, jest podział ról – mechanizm „kazalności” kreowanych zachowań, czyli zamazywanie odpowiedzialności jednostek za zło. Audycję kończyła pieśń finałowa, autorstwa Bogusława Nowickiego, śpiewana przez Dorotę Lanton i pozostałych uczestników – *Czemu wciążyć tak jest*.

Niezawodny świt wdziera się przez mrok
 W radiu spiker przerwał słodkie granie
 Podpisali że
 Dogadali się
 I od jutra zaczną rozmawianie
 Przytuliliś mnie
 Szepczesz nie bój się
 To daleko bo to w innym kraju
 Oni dobrzy są
 Lecz zwalczają zło
 I dlatego teraz zabijają

Czemu wciąż tak jest
 Czemu ziemia jest
 Nie planetą słońca Nie planetą życia
 A planetą łez
 Czemu jeśli śmiech
 Zawsze śmiech przez łzy
 Czemu tyle łez
 Czemu tyle krwi
 [...]

Sytuacja liryczna dość odważnie ukazuje parę ludzi, z której ona bardziej wrażliwie reaguje i jest przerażona, a on stara się racjonalizować i uspokajać. Argumentacja sugeruje, że rozmowa odbywa się raczej po niemiecku, francusku lub włosku. Bo tylko tam można znaleźć w użyciu takie argumenty. Czyli mamy wyjście z ram polonocentryzmu. Wtedy łatwiej literacko uzasadnić globalny wymiar pytań retorycznych refrenu, zaczynających się od „czemu...”

Dotarł do mnie tekst Zbigniewa Włodarczyka. Nosi tytuł *Lustro*. Tekst w dość onirycznym porządku, w strumieniu świadomości, w panicznej gonitwie myśli, tu uzasadnionej sytuacją, przytacza fragmenty rzeczywistości, wchodzi w rolę zwykłych ludzi na chwilę, zadaje retoryczne pytania Bogu i światu. Swoją treścią i strukturą pokazuje, do jakiego stopnia sytuacja jest nie do ogarnięcia ludzkim rozumem. Całość jest metaforą trafną, choć trudną do przyjęcia w swej poliestetyczności. Spójrzmy:

[...]
 Od czwartej sąsiad recytuje wiersz
 A z drugiej strony domu małe dziecko śpiewa pieśń
 Lecz co to da? Nic nie da
 Gdzieś tam na górze, nikt nie patrzy, nikt nie słucha nas

Gryzący dym wyciska łzy, grymas wykrzywia twarz
 Tysiące szeptów w schronach jest jak jeden jęk
 Matka Nadzieja do piersi tuli nas
 „Uciekaj córko ma, a ty mój synu walcz”!
 [...]

31 sierpnia co roku odbywa się w Warszawie koncert pt. *Porozumienie sierpniowe poetów*. To na pamiątkę Porozumień Sierpniowych (solidarnościowych) i na pamiątkę Festiwalu Piosenki Prawdziwej. Organizuje Marek Majewski. W tym roku temat Ukrainy realizowało, na zlecenie reżysera, trzech bardów. Wzmiankowany Jan Kondrak, Antoni Muracki i Leszek Wójtowicz. Ten drugi zaprezentował szereg utworów autorstwa Krzysztofa Kasperczyka z własnymi kompozycjami. Przybliżę te teksty. Oto utwór trochę z ksiąg wyczytany i pieśni wysnuty, i łasy na mitodajne wydarzenia:

Kruki
 Nad Majdanem wiszą chmury
 Nad Majdanem niebo sine
 Dziobią kruki Ukrainę
 [...]
 Nad stepami wicher wieje
 Krąży stada czarnych ptaków
 Russkij korabl idi nachuj
 Russkij korabl idi nachuj

Mamy w tekście płaczące matki, podkute buty, losy kozaczy i szalenie popularny zwrot z okresu obrony Wyspy Węży. Prawidłowo, nastrojo-wo i bardzo muzycznie. Ciekawszy, bo bardziej niecodzienny jest inny tekst tego autora:

Mój brat idzie na wojnę
 Przez kurhany przez wioski
 Przez dni niespokojne
 Pełne kurzu i troski

[...]
 Wrednych praw tego świata
 Nikt już raczej nie pojmie
 Gdy ja strzelam do brata
 Albo brat strzela do mnie
 [...]

Bardzo prawdziwe i bardzo niecodzienne przeprowadzenie opowieści, kiedy cały czas myślimy jako czytelnicy, że chodzi o brata rodzzonego, który dorósł do powołania, gdy tymczasem autor rozszerza znaczenie tekstu i rozciąga na całą ludzkość. Bardzo dobry zabieg. A teraz inna stylizacja. Liryka roli. Podmiot mówiący jest młodym Ukraińcem, który żegna się z matką:

Pójdę, maty
 Słońce wstało niewidoczne
 Dym przysłonił błękit nieba
 Syren dźwięki tuż za oknem
 Jak mam się o ciebie nie bać
 Pójdę, maty, wiesz, że trzeba

Matka jest tu oczywiście też symbolem ojczyzny. I ostatnia stylizacja. Stylizacja na naiwną piosenkę ludową. Wzruszająco oddająca dramat kobiet zostawionych przez mężczyzn z powodu wojny. Dajmy ostatnie dwie zwrotki piosenki pt. *Uciekły moje gąski*:

[...]
 Wojenka ma złe oczy
 I chłodny dotyk warg
 Żąda byś za nią wskoczył
 W nieznanym ciemnym jar

Uciekaj stamtąd miły
 Uciekaj ile sił
 Me gąski się zgubiły
 A zamiast ciebie łzy

Tak, kobiety nie chcą bohaterów. Zwłaszcza martwych. Chcą żywego kochanka. Nawet uciekiniera. To druga część prawdy o wojnie. Koncert kończył i sekwencję ukraińską pu-

entował Leszek Wójtowicz z Piwnicy Pod Baranami. Prapremierowo wykonał pieśń pt. *Jeszcze zaśpiewasz*.

Nie płacz aniele bo zbudzisz dziecko
 Powiedział żołnierz – historyk sztuki
 Wrócę na pewno wrócę na pewno
 Skoro mam ciebie i dobre buty
 [...]
 Wcześniej nie palił bo to niezdrowe
 Ale się bardzo szybko nauczył
 Pierwszy papieros zakręcił w głowie
 Gdy jego oddział dotarł do Buczy
 [...]
 Walcz Ukraino o świętą wolność
 O swoje miejsce na własnej ziemi
 Bo jeśli zginiesz kochana siostró
 Inni też zginą i my zginemy

Walcz Ukraino-uwierz najpiękniej
 Że jeszcze będziesz tańczyć i śpiewać
 Jeszcze zakwitną kwiaty i wiersze
 Pod owocami ugną się drzewa

Jeszcze zatańczysz zaśpiewasz
 17.08.2022

Po dacie widać, że to już rodzi się nadzieja na odbicie przez Ukrainę zajętego terytorium. Należy podkreślić zaś elegancję frazy, intymność nastroju umiejętnie przeniesioną w rejony retoryki tyrtejskiej. I choć wizja zwycięstwa, wolności i radości jest tylko zabiegiem retorycznym, to wydaje się niezmiernie potrzebna. Cenne też jest w tekście wyjście poza polonocentryzm i ukrainocentryzm. Podkreślenie, że walka toczy się o rozwiązania globalne w ładzie międzynarodowym, a nie lokalne.

Na koniec zostawiam dwa teksty, które za cel mają zgrywę i drakę. Jest w historii piosenki seria kupletów zwana żurawiejkami oraz seria w stylu „Siekiera motyka...” Piosenki te zazwyczaj mają mało wspólnego z rzeczywistością, ale służą poprawie nastroju. I tak oto Marek Andrzejewski popisał się tekstem pt. *Tyran*:

[...]
Walczy Ukraina
Z najeżdźcami śmiało
Srogich ruskich tanków
Mało już zostało
Hej bracia! Srogich ruskich tanków
Hej bracia! Mało już zostało
 [...]
Siedzi tyran siedzi
Z sankcji się nabija
Niechaj szlag go trafi
Niech przepadnie żmija
Hej bracia! Niechaj szlag go trafi
Hej bracia! Niech przepadnie żmija
 [...]

Bardzo ciekawą satyrę wykonał bard z Łodzi Janusz Kurowski. I co ciekawe, profetyczną. Kurowski to notabene wielokrotny zwycięzca teleturnieju *Jeden z dziesięciu*. A teraz tekst:

Historia. Wersja nie dla dam czyli ruskij karebel idi...

Historyk bitwy Waterloo
Twierdzi że gdy już było źle
Gwardia umiera – rzekł Cambonne
Lecz nigdy nie poddaje się

Bajka dla dzieci i dla dam
Każdy kto zna się o tym wie
Nie rozgadywał się ten pan
Lecz w twarz Anglikom rzucił – merde

Gdy grzmią armaty i kul świst
Nie czas na wersal i bon ton
Przed wrogiem stajesz twarzą w twarz
I mówisz by zrozumiał on

Czas biegnie szybko dwieście już
Od tamtej pory przeszło lat
Na żywo w full HD hi-fi
Tak wojnę dziś ogląda świat

Więc gdy do brzegów Wyspy Żmij
Ruscy przystali okręt swój

Nowy bon mot usłyszał świat
Ruskij korabl idi na ch...

Nikt cię tu nie chce ale cóż
Rób co ci każe ten twój zbój
Ty pójdiesz za nim aż na dno
Ruskij korabl idi na ch...

Każdy mi przyzna chyba że
Tekst taki nie najgorzej brzmi
Wersja dla dzieci i dla dam
Ruski korabl – nu pogodi

Jeszcze post scriptum takie jest
Gdy już przemienie wojny zło
To jednak pozostanie w nas
Ruskij korabl... już ty wiesz co

Bóg wojny śmiały kocha więc
Słysz Roman Hrybov bracie mój
Długość nie musiał czekać by
Ruskij korabl paszoł na ch...

Świetne, lekkie, zręczne, erudycyjne – głęboko osadzone w historii historycznych bon motów. I rzeczywiście wykrakane krążownikowi Moskwa. Poszedł na dno.

Sporo tu dałem delikatnych aluzji odnośnie do sytuacji lirycznych, conceptów, odniesień do rzeczywistości. Nie analizowałem jakości tekstów, choć zdałoby się. Dla samodzielnych porównań jakości zamieszczę kilka tekstów poetów „poetyckich”, a nie śpiewanych. Tak dla ogólnej orientacji. Dla porządku odnotujmy, że cały numer „Almanachu Prowincjonalnego”, wydawanego w Raciborzu jest pełen wierszy o Ukrainie i wszystkie są bardzo dobre i poruszające.

Morze Czerwone 14.02.2022
massmedia donoszą
rydwany stanęły nad brzegiem
stepów akermanskich
świat zastanawia się czy
wjadą w przestwór
jak czołgi w Morze Czerwone

24.02.2022

Na ulicy w Gdańsku poczułem
Zapach kebaba i włoskiej pizzy
W Kijowie zamknięto restaurację
Gdzie podawano kawior
Na ulicach czuć barszcz ukraiński

Przepis na języki ognia

W czasie wojny w Ukrainie
śmierć przychodzi do polski i unii
dyskretnie skryta za welonem LCD
w systemie HD lub hi-fi surround
ściska w gardle wyciska lzy ale jeszcze jest daleko
teraz bliżej do lodówki gdzie zimne masło nóżki
w galarecie
wyjęte zmiękną w temperaturze pokojowej
zanim chłód ze zbombardowanej lodówki
trząsk okien i szybek LCD przetrną język
wytoczą krew zmieni smak

Kosmos 15.03.2022

Mariupol Charków Kijów i inne
drogi mleczne nie mieszczą się w głowie
nikt dotąd nie zgłębił czarnych dziur
w konstelacjach budynków i życiorysów eksplozji
rośnie ciśnienie wciska do piwnic i do ziemi jądra
fala uderzeniowa rozchodzi się po orbitach siła
odśrodkowa na zakrętach żył zaburza trajektorie
obiegu ciał białych czerwonych żółtych i niebieskich
nocą na niebie widać jak spadają gwiazdy i komety
ploną na rosyjskich pancierzach wybuchają supernowe
kosmos zaczyna się i kończy wielkim wybuchem

I cytowana już w czasie „drugiego Majdanu”
 Beata Golacik:

Zamknijcie niebo – Love is in the air
Najjaśniejsza wiadomość dnia

– wynik niereaktywny. Skąpany w słońcu powód
 Żeby zacząć myśleć o ucieczce na zachód
 Żyję w kraju w którym nikt nigdy nie myślał
 o ucieczce na wschód. Jakiś instynkt
 podpowiada żeby nie czekać. Czekam.
 Jeśli trzeba udowodnić że cierpliwość jest cnotą
 Weźcie mnie która nie potrafi czekać i czeka.
 Pokażcie mnie na placach. W wiosennym słońcu
 Uliczek zróbcie zdjęcie. Wrzucicie na profil
 Podpiszcie „i tak i nie”. I tak się kończą poetki
 I tak się nie kończą. Przed południem oglądają film
 Na You Tube jak spakować plecak uchodźczy
 Próbuja ukryć coś jeszcze
 27.03.2022

Kołysanka dla Oleny

Opowiem bajkę twojej ziemi, by nie drżała
A tobie dam koralik mały, perłę białą
Żeby błyszczało coś pod ziemią
Blisko ciebie, Bo nie ma nieba,
Nie ma gwiazd na niebie
 12.04.2022

A świat twój jak panna młoda

Podobno najtrudniejsza jest biel.
Papier, płótno, całun. Białe
Początek i koniec,
Alfa i Omega.
Biała flaga, wiersz,
Biała rozpacz. Podobno
Bo jeszcze nikt nie wrócił,
Nie potwierdził, że jest
Coś trudniejszego.
 4.05.2022

No to pozostaje mieć nadzieję, że jest coś trudniejszego i tam spotkamy Olenę z perłą. Oby.

Antoni Muracki

CZY PIOSENKA PRAWDĘ CI POWIE?



... w końcu sztuka jest ważniejsza niż biografia...

Jacek Kleyff



W marcu tego roku, już po agresji Rosji na Ukrainę, postanowiłem zorganizować w Katowicach koncert solidarności z naszymi sąsiadami. Wśród wielu zaproszonych gości ukraińskich i polskich był też jeden Rosjanin, Alosza Kudriawcew, artysta od ponad 15 lat mieszkający w Czechach, otwarcie potępiający imperialną politykę Rosji.

Aloszę poznałem kilkanaście lat temu, śpiewaliśmy i nagrywaliśmy pieśni Okudźawy, Wysockiego, Mitajewa i innych rosyjskich bardów; odbyliśmy też międzynarodową trasę po Polsce, Rosji, Czechach, Białorusi, Niemczech, Austrii i Słowacji. Skład był międzynarodowy, a śpiewaliśmy w siedmiu językach. Ot, taki antybiblijny pomysł z wieżą Babel. Chcieliśmy łączyć, a nie dzielić.

Gdy niektórzy artyści z Ukrainy – dowiedziawszy się, że będzie występował Rosjanin – odmówili przyjazdu, stanąłem przed dylematem. Ale gdzieś w głębi czułem, że przecież na tym to nasze śpiewanie z serca polega, by patrzeć szerzej, by więcej rozumieć i nie upraszczać. Alosza przyjechał i... zaśpiewał swoje pieśni

po czesku!!! Nie miało to może tej siły, którą daje język rosyjski, tej śpiewności i energii, ale na pewno było pięknym gestem empatii i zrozumienia.

W czasach zaborów rosyjscy intelektualiści i poeci, rozumiejąc niechęć polskich przyjaciół do Rosji, rozmawiali z nimi po francusku. Ja, goszcząc w swoim domu osiemnaścioro ukraińskich przyjaciół, porozumiewałem się z nimi po rosyjsku. Czasami po angielsku. Niektórzy z moich gości po prostu nie mówili po ukraińsku. Niezła schizofrenia, mówić językiem agresora!

Później byłem świadkiem innych, często problematycznych bojkotów rosyjskiej kultury, gdzie już nawet nie język rosyjski był poddawany wykluczeniu, ale asemantyczna niejako muzyka, choć napisana przecież przez rosyjskich twórców, np. Czajkowskiego. Mistrz Bułat powiedział kiedyś, że *język nie winawat*, ale w czasach, kiedy tak łatwo o podziały – nie pamiętamy o tym. Prościej jest obarczyć zbiorową odpowiedzialnością wszystkich, w tym wypadku, Rosjan, także artystów.

Dlaczego się nad tym zastanawiam? Bo od wielu lat jestem w kręgu poezji i piosenki rosyjskiej, tłumaczę ją i wykonuję (głównie Aleksandra Rozenbauma, ale też Okudźawę, Wysockiego, Galicza, Cwietajewą czy Vizbora). Mój stosunek do współczesnej Rosji po prostu mentalnie mnie od nich odgradził, ale przecież mi ich brak. Przestaliśmy śpiewać rosyjskie piosenki, ale kogo w tym wypadku karzemy? A co począć z Brodskim, Achmatową czy Mandelsztamem? Przestać lubić, przestać czytać?

*

Ewa Gaworska

Żal

*Ty, który nad rzeką Moskwą
może popijasz na ostro,
Ty, który nad rzeką Newą
wolnym przyglądasz się mewom,
Umacniasz mur miast w niego walić,
bo nie chcesz go zobaczyć
Nie mam już przyjaciół Moskali
– choć mi ich brak jak braci.*

*Ty, który chciałbyś na Krymie s
potkać znów tamtą blondynę,
Ty, co na dacz w Rublowce
odpływasz gdzieś na manowce,
Umacniasz mur miast w niego walić,
bo nie chcesz go zobaczyć
Nie mam już przyjaciół Moskali
– choć mi ich brak jak braci.*

*Ty, który gdzieś na Arbacie
może odmawiasz dziś pacierz,
Ty, co na Newskim Prospekcie mówisz,
że cuchnie tam dziegiem,
Co robisz, żeby mur rozwalić?
Wołam do ciebie, bracie!
Nie mam już przyjaciół Moskali
– lecz wciąż za nimi płaczę...*

A może, poza miarą poetycką, należałoby jeszcze dołożyć miarę człowieczą, zapytać, kim jest

na co dzień nasz ulubiony poeta, pieśniarz czy reżyser? Kogo popiera, jakie ma poglądy? Czy mieszanie tych różnych porządków wyjdzie sztuce na dobre, czy sztukę to w ogóle interesuje, czy sztuka ma cokolwiek wspólnego z życiem twórcy czy też, gdy już opuści jego głowę – jest bytem od niego niezależnym?

Przecież obcując ze sztuką, nawet tą najwyższych lotów, zdarza się, że nic nie wiemy o twórcy. Często pochodzi z egzotycznego kraju. A choćby i nawet z Żyrardowa czy Pułtuszki – nie zawsze znamy szczegóły jego życia. Czy to przeszkadza w ocenie i recepcji dzieła? Raczej nie.

Inaczej, moim zdaniem, jest w przypadku piosenki, a szczególnie piosenki autorskiej, o której tu mowa. Nie wyobrażam sobie bowiem sytuacji, w której liryczny bohater takiej pieśni jest nośnikiem jakichś wartości, a jej twórca we własnym życiu im zaprzecza. Zatem można się spodziewać, że „piosenka prawdę ci powie” o jej autorze, a przynajmniej nie okłamie. Bardzo bym chciał tkwić w tym idealistycznym przekonaniu, ale natychmiast dopadają mnie słowa refrenu piosenki Jana Kaczmarka: „oj, naiwny, naiwny, naiwny, jako dziecko we mgle...” Świat, w tym świat sztuki, aż roi się od hochsztaplerów i nieuków, którzy chcą cię nabrać na sztuczny miód rzekomych wartości i pozornie autentycznych uczuć.

*

Aleksander Rozenbaum

(tł. Antoni Muracki)

W 62 roku

*Tak jak dziś widzę to
Sześćdziesiąty drugi rok
Na glanc wyczyszczona sodą złota kłamra mego paska
Z czarnych płyt pierwszy jazz
W czwartej klasie człowiek jest
i cały świat pasuje do obrazka
Wokół mego domu wciąż*

*wił się szpiclów długi wąż
Raz na przerwie powiedziałem o Chruszczowie anegdotę
W wieku jedenastu lat
czulem przedsmak zimnych krat
sprawa przyschła, ale byłem zlany potem
A na Newskim wciąż tłok i sodowa co krok
dysydenci schowani po lagrach
Kosmonauci na świat rozslawiali Kraj Rad
i najwyżej powiewał nasz sztandar.
Z pieśnią kroczył przez świat
sam pionierów naszych kwiat
potem jakaś zbiorła złomu – by zarobić parę zetów
Stary złodziej Nikajan
z łomem wybrał się na włam
i przytaszczył nam dwa sejfy z komitetu
A w ONZ-cie nasz wódz
butem w stół zaczął tłuc
grzmiać, że Ablem rosyjski jest naród
Okudźawa nam grał
Ale tu byłem sam
Całkiem sam z siedmiostrunną gitarą*

Gdy kilka lat temu dowiedziałem się, że mój ulubiony ostatnio autor i wykonawca rosyjski Aleksander Rozenbaum, którego utwory tłumaczyłem i wykonywałem, był posłem do Dumy i wspierał aneksję Krymu w 2014 roku – mój zapał translatorski i popularyzatorski jakby ostygł. Jednak czy piosenki przestały mnie poruszać, przestały zachwycać i dawać do myślenia? Chyba nie, ale dysonans, jaki powstał między sztuką a rzeczywistością, i wstydliwe poczucie, że trochę zostałem oszukany i dałem nabrać się na ładne słówka – to już inna sprawa. Ciekawe, co dziś myśli człowiek uznawany za sumienie rosyjskiego narodu o bandyckiej wojnie w Ukrainie, o aktach terroru i ludobójstwa? Może o tym napisze kolejne piosenki...

A może bardowie mimo swych szlachetnych intencji nie zawsze trafnie analizują sytuację polityczną czy społeczną; nie muszą wszak być historykami, politologami i znawcami stosunków międzynarodowych. Jednakże nie trzeba być profesorem etyki, by postępować

moralnie i po ludzku przyzwoicie. I bardziej o ten wymiar moralny w twórczości autorskiej mi chodzi. Oczywiście rozumiem, że sztuka jest rodzajem projekcji, która przekonuje, jak powinno być, ale na razie, z różnych przyczyn, nie jest. Jednak czasami rozdzwięk między kreacją artystyczną a postawą autora w świecie rzeczywistym jest tak słyszalny, że odstrasza wiernych nawet słuchaczy i fanów. Tak się stało w przypadku ulubionego w Polsce czeskiego pieśniarza Jaromíra Nohavicy. Zanim widzowie przełknęli Jego przyznanie się do współpracy ze służbami bezpieczeństwa i zdążyli Mu wybaczyć, choć sprawa dotyczyła mentora i mistrza Karela Kryla, już następna skaza pojawiła się na wizerunku charyzmatycznego Czecha. O ile nie są znane szczegóły podjęcia decyzji o współpracy i okoliczności, być może bardzo złożonych, które skłoniły Nohavicę do podjęcia takiej decyzji, o tyle przyjęcie orderu od dyktatora już po agresji na Krym tłumaczyć wypada jedynie pychą i próżnością. Pamiętam czas w stanie wojennym, gdy odsyłano Żukrowskiemu pod jego adres napisane wcześniej książki na znak dezaprobaty i niesmaku, bo pisarz stał się twarzą reżimu. Order też można było zwrócić, ale przecież tak ładnie wygląda w kolekcji...

*

Jaromir Nohavica

(tł. Antoni Muracki)

Szpaler/Řady

*Wczoraj zebrałem w sobie resztki swojej siły,
znalazłem dom, ten dom i zapukałem do drzwi biura,
gdzie nas przez długie lata nigdy nie wpuścili.
Poczułem strach, gdy na klamkę kładłem rękę
wyslizganą nadziejami i jak gdyby był petentem,
co ustawał się tu niegdyś w długi szpaler,
gdzie wszyscy razem, a każdy sam jak palec,
a ja między nimi.*

*Ten szpaler był jak cętkowany gad,
długo wił się w dół po schodach aż do bramy grubych krat,*

był długi i smutny jak te twarze,
choć na początku jeszcze niósł strzepy naszych marzeń,
na jego końcu za drzwiami tłumiony chichot stygł
i hotel, skórzany hotel.
Któż to siadywał w nim?

Gdzieżeście wy, coście tu siedzieli
i przez Judasza na nas oko mieli,
posiadacze złotych kluczy,
nadziei truciele?

Gdzieżeście wy, wyczuwający zawsze ręką puls epoki,
Wy od wytyczania jedynie słusznej drogi
strażnicy naszych ziemskich dni,
wy, co wiecie, co dobre, co złe jest?

Wciąż ci sami
szafarze wiary
A spod drzwi wali
smród siary
Tu pomachać
tam skłócić
Władcy świata
twórcy rewolucji

Oparłem się o drzwi, a te wypadły mi z futryny
tak łatwo i lekko jak gałązka jarzębiny
wypada z nagrobnego wieńca,
skrzygnęła cienka dykta, klamka mi została w rękach
i mało brakowało, bym zaczął żałować tych fornirów,
gdyby nie z tyłu, zupełnie z tyłu
w kącie tej pustej kancelarii, gdzie opadał piach,
gdyby na ścianach nie wisały te twarze i poczułem strach.

Były to oblicza ludzi, jakich pełno jest i dziś
Przecież możesz je zobaczyć, gdy na plac przyjedzie cyrk
w sobotę lub kabaret wyborczych hasel z trybunami.
Takich twarzy tysiące między nami.
I wnet pojąłem w tych zimnych pustych korytarzach,
że ciągle nas otacza wszechobecna zdrada,
wiecznie sądzony i nagi
ludzki tragizm.

I jak nas śledzili wtedy, tak i dziś nas śledzą.
Patrzą na przestrzał naszych smutnych głów i wiedzą.
Posiadacze złotych kluczy,
nadziei truciele,

wy od wytyczania jedynie słusznej drogi,
zawsze wyczuwając ręką puls epoki,
strażnicy naszych ziemskich dni,
wy, co wiecie, co dobre, co złe jest?

Wciąż ci sami
szafarze wiary
A spod drzwi wali
smród siary
Tu pomachać
Tam znowu skłócić
Władcy świata
twórcy rewolucji

Ja was znam z imienia i postury.
Stoiście wyżej, by patrzeć na nas z góry.
Poznam was zawsze po twarzy tępych rysach.
Staliście tam, gdzie też stoicie dzisiaj.

Stale, stale, stale
Tymczasem my znów karnie formujemy szpaler.

Wydaje się, że Jaromír świetnie rozumie mechanizmy współczesnej władzy i bezbłędnie diagnozuje procesy historyczne i społeczne, zawsze, przynajmniej w piosenkach, stając po stronie słabszych i maluczkich. Wiele Jego zaangażowanych pieśni to protest przeciwko wojnie i totalitaryzmowi. W życiu jednak nie ustrzegł się przed kardynalnymi błędami, które mącą Jego wizerunek, a powierzchowna ekspiacja nie przekonuje. Jaroslav Hutka nazwał nawet Nohavicę „udawaczem z Cieszyna” po tym, jak ten przyznał się, że donosił na Kryla. Ale jakoś tak jest, że mimo tej wiedzy wolę pieśni Nohavicy niż Hutki, bo ten ostatni pisze nudnawo i bez wyrazu. Prawidłowo ustawiony kompas moralny nie wystarcza, by zapewnić sukces artystyczny. Ale czy ludziom zdolnym, ba, wybitnym można pozwalać na więcej, przesuwając bariery tolerancji?

Ars longa, vita brevis – można powiedzieć. Któż będzie pamiętał takie biograficzne szczegóły za 20 lat? W balladzie o Brunonie Schulzu Jacka Kleyffa padają słowa: ... w końcu sztuka

jest ważniejsza niż biografia, zbieg przypadków, ale jednak... No właśnie, chyba chodzi mi o to „jednak”, bo jak w dowcipie o przyjęciu, gdzie zginęła, a nazajutrz znalazła srebrna łyżeczka – dzięki pięknym i mądrym pieśniom potrafimy wiele wybaczyć, ale niesmak pozostaje.

Antoni Muracki
Przesłanie

Gdy pytasz dokąd masz biec
Zamykasz oczy i wiesz
Choć cisza czarna jak las
Samotnie wiedzie przez czas
Musisz się wsłuchać w ten rytm
Swych minut, godzin i dni
To twa nadzieja i strach
Twoja klepsydra i piach

Spowalniać będą twój bieg
Szpalery głupców i śmiech
Zawistny chichot niech brzmi
Ty nie oglądaj się idź
Byś nie skamieniał i szczeł
Zawsze dla głodnych miej chleb
A dla zbląkanych – swą dłoń
Tobie ktoś też podał ją

I częściej słuchaj niż mów
Wszak tyle mądrych jest głów
Gdy biegniesz – uważaj czy

Ten z przodu tłumy – to ty
Bo tłum bezwładność swą ma
Gdy się zatrzymasz – tłum gna
Ty w przeciwieństwie wciąż masz
Swą pojedynczość i twarz

Zachowaj czujność gdy plebs
Pochlebstwem kupić cię chce
Twą próżność techcą gdy spiszą
Ordery, brawa i spiż
Pycha rymuje się z „mieć”
A wtedy prawda to śmieć
A wtedy miłość to żart
Jak talia zgranych już kart

Jeszcze przyjaciół miej dwóch
Poświęć im serce i słuch
Dziel z nimi przestrzeń i czas
Bo tak niewiele go masz
A jeśli przestrzeń – to wiatr
By choć na chwilę tu wpadł
Aby cię porwał i niósł
W żądzę spragnionych wciąż ust

Pomiędzy nocą a dniem
Pomiędzy dobrem a złem
Powoli rysuj swój ślad
W palecie tyle jest barw
Jesteś na szczycie i wiesz
Że wszystko miało swój sens
Z wysoka widać już cel
Prawda osłepia jak biel

Bronisław Maj

LEONARD COHEN

Leonard Cohen
Joanna d'Arc

Tej nocy ogień za Joanną biegł,
Kiedy pędziła konno przez ciemności.
Nie było księżycy, by lśnić na jej zbroi,
Nikt nie prowadził jej przez dym i mrok.

I rzekła: „Jestem już zmęczona wojną.
Chciałabym znowu być taka jak kiedyś,
Znów skrywać w bieli, pod ślubną sukienką
Moje wezbrane wielkie pożądanie”.

Wiesz, cieszę się, kiedy tak mówisz.
Co dzień cię widzę, jak tędy przebiegasz.
I wzbiera we mnie pragnienie: ach, zdobyć
Tę zimną, tę samotną heroinę!

„A ty kim jesteś?” – spytała surowo
Tego, kto krył się za zasłoną dymu.
„Ja jestem ogień – odpowiedział. – Kocham
Twoją samotność, kocham twoją dumę”.

„Spróbuj ochłodzić swoje ciało, ogniu,
Oddam ci moje ciało w posiadanie”. –
Z tymi słowami wspięła się do głębi,
By być Jedyńą jego, jego Panną Młodą.

A on głęboko, na samym dnie, schował
Prochy Joanny w swym płonącym sercu.
Nad tłumem gości weselnych – wysoko
Rozwiesił popiół jej ślubnej sukienki.

A kiedy schował w swym płonącym sercu
Prochy Joanny – w olśnieniu pojęła,
Że jeśli on jest tym ogniem, co spala,
To ona musi być drewnem, co płonie.

Ja widziałem jej ból, jej cierpienie, płacz,
Widziałem blask wiecznej chwały w jej oczach.
Ja pragnę – światła, miłości. Lecz czy musi tak
Okrutna przychodzić i w takiej światłości.

Z albumu *Songs of Love and Hate*, 1971
tł. Bronisław Maj

Znów wiersz-pieśń, wiersz śpiewany przez
poetę. Czy mogłoby być inaczej? 7 listo-
pada zmarł Leonard Cohen. Nie potrzeba
tu wiele o nim mówić: w Polsce był przecież
znany i kochany chyba najgoręcej, najwierniej
– śpiewał dla nas wielokrotnie, pierwszy raz
jeszcze w 1985 roku, ostatni – 19 lipca 2013

*

roku w Łodzi... Czytaliśmy jego wiersze, jego
powieści, ale przede wszystkim – słuchaliśmy
go. Jego mrocznego, narkotycznie urzekającego
głosu; to on zaśpiewał i wyśpiewał dla nas – do
nas i w naszym imieniu – wszystkie nasze Mi-
łości i całą naszą Miłość. Mocno, intensywnie,
istotnie – jak nikt inny – był z nami. I, wierzę
głęboko, będzie.

Tajemniczy, płomieniście ciemny – jak to
u Cohena... – jest ten nieprzetłumaczalny
wiersz (poświęcając jego muzyczną struktu-
rę, staraliśmy się – Z. i ja, dziękuję Ci, Z... –
najwierniej oddać w tłumaczeniu jego sensy,
przybliżyć do nich, jak tylko to w polszczyźnie
możliwe...).

Przedziwny dialog: Ognia i Joanny. I jest prze-
cież jeszcze ten trzeci, ten, kto słucha i zapisu-
je dla nas, tworzy te obrazy, i w końcu – sam
mówi. Kim oni są? Kim jest Joanna w tej wła-
śnie opowieści? Jakiej jej oblicza przeblyskują
spoza płomieni, dymu, mroku? Bohaterska
wybawicielka ojczyzny? Święta Dziewica w mę-
skiej zbroi i białym płaszczu, na białym koniu
(tak przetrwała w legendzie), cwałująca przez
noc do Compiègne, na ostatnią swą, fatalną
bitwę? Samotna i zdradzona przez wszystkich
– Karol VII, który jej zawdzięcza koronę i wol-
ność Francji, nie uratuje jej, książę Burgundii
Filip III Dobry [!] sprzeda ją Anglikom – tylko
Ogień będzie jej wierny, aż do końca. Podczas
kościelnego procesu w Ruen, procesu o herezję
i czary, sprzedajni sędziowie będą ją dręczyć,
oszukiwać (dadzą jej, nieumiejącej czytać ni
pisać dziewczynie, fałszywe dokumenty do
podpisu – także przyznanie się do winy; Jo-
anna podpisze je – znakiem Krzyża...). Wśród
oskarżeń jednym z najgroźniejszych będzie to,
iż używała męskiego przebrania, nosiła w wal-

ce męską zbroję... Surowa, zimna heroina,
natchniona mistyczka, nieskazitelnie czysta
i najgłębiej ufająca głosom (głos Boga?), które
kazały jej chwycić za miecz? Ale przecież także
– zmęczona wojną (i swoją wielką misją) zwy-
czajna, młoda, pełna życia dziewczyna, pod
białą – barwa niewinności – sukienką skrywa-
jąca gwałtowną, wezbraną namiętność? Chce
zrzucić męską zbroję, chce znów być sobą –
w białej dziewczęcej sukience. Pragnie Miłości
– ale jakiej? Kogo chce kochać? Komu składa
ofiary – z siebie, swego ciała, życia? Kim jest
jej oblubieniec, jej kochanek – Ogień? To Bóg?
Ukochany? Ten, kto ją – w miłosnym akcie –
poślubi i uniestwi, spali na popiół? Stos, na
którym płonie Joanna (to kluczowe słowo –
„stos” – nie pada w ogóle w pieśni Cohena!)
– to ten realny stos na wielkim Rynku Rybnym
w Ruen? Czy stos spalającej na proch Miłości?
To ołtarz? Ale – jaki? Czego? Jakiej ofiary? An-
glicy po spaleniu Joanny pokazują jej szczątki
tłumowi – na dowód, że nie ocalała; po czym
palą je jeszcze raz, a popioły wrzucają do
Sekwany, by nie mogły stać się relikwią. Wiele
ma wcieleń Cohenowa Joanna d'Arc, a jest –
wszystkimi nimi. I wiele, tak różnych, jest jej
Miłości.

Kochanek Ogień – Bóg? narzeczony? śmierć?
– chowa jej popioły w sercu i rozwiesza je nad
głowami weselnych gości... Cóż to za ślub,
z kim? Cóż to za wesele?

I kim jest ten, kto – jak każdy z nas – tak pra-
gnie światła i Miłości? Przerażony – lecz i za-
chwycony – tym, że Miłość jest tak okrutna,
bezwzględna i w takim blasku, w takim ca-
łopalnym ogniu przychodzi, by odebrać nam
wszystko i by w zamian – Wszystko ofiaro-
wać...

3

Beata Fudalej

TYLKO TO DZIAŁA!



Marta Stebnicka – wybitna aktorka i pieśniarka, która zaczęła śpiewać na ulicy w okupowanym Lwowie, a potem przez prawie pół wieku uczyła piosenki aktorskiej – mówiła: „PIOSENKA JEST BIBELOTEM EPOKI”. Jaka epoka – takie bibeloty...

Pochłania nas gówno. [...] szczerść intelektualna i wyważony osąd po prostu zniknęły z powierzchni ziemi. Myśli każdego to zwyczajne oratorstwo, każdy jest orędownikiem jakiejś „sprawy” i z premedytacją deprecjonuje poglądy przeciwnika, a na dobitkę pozostaje całkowicie obojętny na wszelkie cierpienia, wyjąwszy te, których doznaje on sam oraz jego przyjaciele – pisał w tym samym czasie, kiedy Stebnicka śpiewała na lwowskiej ulicy, brytyjski pisarz George Orwell.

To przerażająco aktualny cytat. Karykatura historii właśnie ironicznie krzywi gębę: wojna światowa wisi w powietrzu, pandemia, tektoniczne ruchy platform polityczno-gospodarczych, widmo kryzysu klimatycznego. Permanentny stres, lęk, niepokój o nieznaną przyszłość. Fale nienawiści przelewają się przez media społecznościowe. Świat wrze złymi emocjami. Sztuka też.

W tym tumultie trudno o „szczerść intelektualną”. Trendy, mody, style mkną tak szybko, że nie sposób za nimi nadążyć. Chciałoby się powiedzieć: „bibelotów ci u nas dostatek”. Ale jak stworzyć takie, które nie będą internetowymi memami z krótkim terminem do spożycia, ale będą jak wazy z epoki Ming?

Temu, kto nie wie, do jakiego portu zmierza, nie sprzyja żaden wiatr – mówi Seneka. Dziś dla wielu młodych port to oszałamiająca kariera, natychmiastowa popularność mierzona lajkami i liczbą followersów. Ciągłe bycie na topie, a przynajmniej na fali. Za wszelką cenę. „Tfurczość robiona na szybko”. Szybka kasa. Dlaczego nie?

Po stokroć: nie! CZAS w sztuce ma ogromne znaczenie. Jest sprzymierzeńcem, a nie wrogiem. Pokorna wytrwałość w dążeniu do precyzji wyrazu musi trwać. Jacques Brel przygotowywał utwór nie krócej niż sześć miesięcy. Tak samo robiła Ewa Demarczyk. Słuchamy ich do dziś, bo szczerść intelektualna i artystyczna wygrywa z zapomnieniem. Ktoś powiedział, że dziś „golizna umysłowa i moralna narasta i przybiera rozmiary kłęski żywiołowej”. Jak więc przetrwać napór kretyń-

skiej magmy, nie tracąc rozumu? Resztek rozumu. Może po prostu zadać sobie pytania: Po co śpiewać? Dla kogo śpiewać? W jakiej sprawie śpiewać? A przede wszystkim – czy muszę śpiewać?! „Śpiewam, bo muszę” odpowie ten, kogo „męczy talent”. Jeśli zaś męczy, bo nie zawsze męczy (często chciejstwo jest mylone z przymusem), należy zabrać się do rzeczy z głową. Nie żądaj natychmiastowego sukcesu komercyjnego, a przede wszystkim nie chciej się podobać wszystkim za wszelką cenę. Już! Teraz! Natychmiast!

Większość jest głupia. Im większa większość – tym głupsza – stwierdził dramaturg Sławomir Mrożek. Masa kocha swoich krótkoterminowych idoli. Kocha, wysysa i... wypluwa. A po takim splunięciu trudno się podnieść! Dlatego zachęcam do ZNALEZIENIA WŁASNEGO JĘZYKA WYPOWIEDZI SCENICZNEJ. Swojego! Zachęcam do szukania autentyczności, a nie podobieństwa do innych. Nie dopasowuj się do oczekiwań innych, nie ulegaj tej zgubnej presji. Masz swoją pasję i ona jest twoją siłą i twoim orężem!

Na moich zajęciach z piosenki zaczynam zawsze od pytań: CO? PO CO? DLACZEGO? CO CHCESZ ZAŁATWIĆ? Wszelkie „JAKI” są odrzucane, jak mówił Aleksander Fredro, „na samym wsiadaniem”. Pytam: CO JEST W TEKŚCIE I NUTACH? Jeśli są mądrze napisane, a u wielkich twórców są, skorzystaj z tego. Musisz ten temat wziąć na siebie.

To trudne, bo dzisiaj mało kto chce cierpieć z postacią, czy – jak się to nazywa w aktor-skim slangu – W POSTACI. Cierpieć? Uchuwaj Boże! Najlepiej, żeby było miło i przyjemnie. Mało kto identyfikuje się z tym, co mówi, a co dopiero śpiewa. Wszyscy szukają sposobów pokazania problemów postaci, najchętniej... relatywizując. To chyba największy problem naszych czasów. WSZYSTKO JEST RELATYWNE! A w sztuce nie da się relatywizować!

NIE POKAZUJ! NIE ANALIZUJ! NIE STOSUJ NAWIASU! NIE PISZ RECENZJI! To „pokazywactwo”. Tak grają teatrolodzy z ambicjami do bycia aktorami – dużo głowy, mało serca. Ty wejdź w to na sto procent, resztę pozostaw widzowi. TALENT MIEŚCI SIĘ NIE W GŁOWIE, ALE W „ZWIERZU”, W INSTYNKCIE! URUCHOM CZŁOWIEKA, A NIE WIEDZĘ O NIM. I w końcu URUCHOM SIEBIE! Siebie, czyli kogo? To pytanie budzi często zdziwienie. a więc pytaj: KIM JESTEŚ?

Wielka skrzypaczka Agata Szyczeńska na festiwalu Ensemble w Książu, na którym pracowałam ze studentami i absolwentami szkół aktorskich przez jedenaście lat, powiedziała: „Usłyszałam dziś od pani wspaniałą frazę: CZUJ WYSOKO, GRAJ PROSTO”. – „To przecież oczywistość”. – „No, nie zawsze. Nam nikt nie mówi, po co gramy i co czujemy. Mówi się tylko o technice, a ducha trzeba mieć swojego!”

ARTYSTA MUSI MIEĆ OSOBOWOŚĆ! Jak klasystowsko i hierarchicznie (ostatnio modne słowa) by to nie brzmiało. Instrumentem aktora jest ciało, on sam, nie sposób, żeby nie brały w tym udziału czucie i wyobraźnia. Te aktor musi mieć! Łaski nie robi! Inaczej będzie tylko pożywką konfekcyjną. Popyt-podaż, a to przecież nóżki ma krótkie. Szkoda na to czasu i energii! *Aktor musi się odwołać do siebie. Pod warunkiem, że kogoś tam znajdzie* – mówi Piotr Fronczewski.

I na koniec widz. Ten najważniejszy! Zapytamy: CZEGO CHCESZ OD WIDZA? CO ON MA ZROZUMIEĆ? Z CZYM WYJDZIE Z TEATRU? Bez odpowiedzi na te pytania pojawia się nie sztuka, ale chaotyczny „szuwanie”, czyli konglomerat melodyjek w futerale. Wybitny amerykański dramaturg i reżyser David Mamet pisze: *Nie ma znaczenia, jak się mówi kwestie. Znaczenie ma to, co się ma na myśli, wypowiadając je. To, co płynie z serca, trafia do serca. Cała reszta to Dziwne Głosy.* A relację artysta-

widz skraca do frazy: CO ZAŁATWIASZ? *Sama próba wywołania u siebie stanu emocjonalnego wyrywa aktora z roli. W rezultacie skupia się na sobie samym. I chociaż to może służyć jakiemuś ideałowi, to nie zmienia faktu, że jest śmiertelnie nudne.* Pomyślmy o tym! NIE ZAPOMINAJMY O WIDZU!

Według obserwacji innego wybitnego reżysera, Andrzeja Wajdy, gdy widz traci przejrzystość, gdy przestaje podążać za myślą, gdy nie rozumie, to się obraża. Nie obrażajmy widzów! Nie pozwólmy, by poczuli się obrażeni. Naszym celem jest WRAŻLIWOŚĆ, SZCZEROŚĆ INTELEKTUALNA I POROZUMIENIE Z WIDZEM.

Stwórzmy przestrzeń na szukanie siebie. Podajmy się temu procesowi czule, pogodnie, z radością. A żeby przyczajony za rogiem literalizm nie zaczął strzelać z armat do wróbli, użyjmy poczucia humoru. Tylko ŚMIECH chroni przed dominacją, kontrolą i strachem.

Dajmy sobie czas na rzetelne zdobywanie wiedzy, na budowanie samoświadomości. Działajmy z pokorą. Naszym celem jest mądry dialog z widzem, a nie prezentowanie wymęczonych interpretacji i rytuałów. To nie przechodzi przez rampę!

CZUJ WIĘC WYSOKO, GRAJ PROSTO, DIALOGUJ. TYLKO TO DZIAŁA!



Andrzej Sikorowski

LIST DO ŚWIATA

★ ★ ★

Na moim podwórzu jest ściana łaciata
Na ścianie tej dzieci list piszą do świata
Ogromny zbiorowy list
W tym liście są żale i skargi dziecięce
Pisane niedbale bazgrane naprędce
Gdy z okien nie patrzy nikt

Gdyby te listy czytał świat
To pewnie by się zmienił
A mędrzy mądrzy że aż strach
Milczeli zawstydzeni

Na moim podwórzu jest ściana łaciata
Na ścianie tej dzieci piszą do świata
Ogromny zbiorowy list
A ja wam stokrotnie powiedzieć chcę dzięki
Bo wasze pisanie i moje piosenki
To w mroku zapalki błysk

Gdyby piosenek słuchał świat
To pewnie by się zmienił
A mędrzy mądrzy że aż strach
Milczeli zawstydzeni

Jan Poprawa

BALLADA NA KILKA ZWROTEK



1.

Pisanie o artyście bywa często kłopotliwe. Zwłaszcza wtedy, gdy „temat” żyje i dobrze się miewa. Szczególnie zaś wówczas, gdy opisywany jest bliski piszącemu, nie tylko z artystycznych powodów. Nic więc dziwnego, że i mnie sporo kłopotu sprawiła prośba Andrzeja Sikorowskiego, by poprzedzić wstępem jego pierwszy drukowany zbiór tekstów.

Bodajże Andrzej Osęka zauważył trafnie w *Mitologiach artysty*, że paradoks sztuki objawia się w tym również fakcie, iż dzieło niekoniecznie ma związki osobą jego twórcy. Trudno więc znajdować w osobistym kontakcie recenzenta czy krytyka i opisywanego przezeń artysty jakiegokolwiek ułatwienie. Raczej przeciwnie. Tym niemniej oblicza osoby i twórczości Andrzeja Sikorowskiego zdają się mieć jednak zbyt wiele wspólnego, by uznać to za prosty przypadek. Podobnie jak nieprzypadkowe były podobieństwa twórczych postaw innych poetów piosenki wydawanych w serii „Kalambura”: Andrzeja Garczarka, Wojciecha Bellona, Andrzeja Poniedziałkiego...

A skoro rozpocząłem tę balladę od osobiste- go zwierzania – powiem, co jeszcze utrud-

niło realizację mego autorskiego zadania. Otóż kłopotliwy był (i pozostaje) fakt, iż opisywany tu artysta jest w znacznym stopniu własnością publiczną. Że każde słowo wypowiedziane na jego temat skonfrontuje się z wyrobionymi i utrwalonymi przez lata poglądami tych, którzy stykali się z Sikorowskiego twórczością.

2.

Andrzej Sikorowski jest twórcą piosenek. Do tego przyznaje się z uporem godnym lepszej sprawy, stanowczo oddalając sugestie, by nazwać go raczej poetą. W tym demonstrowaniu jest specyficzny sens.

Przez lata całe piosenka zdobywała w Polsce nie dobrą sławę. Owszem, wszyscy wiemy, że pisywali ją wybitni poeci, że komponowali wielcy muzycy. Wszelako ich wysiłki szły na marne, efekty ich trudu ginęły w tłumie. Tłumie układaczy słów, co najwyżej poprawnie posługujących się polszczyzną, w huku gitar muzycznych dyletantów. Renoma piosenki jako gatunku artystycznego była wprost proporcjonalna do talentu i motywacji powodujących jej twórcami. Nie były to bynajmniej motywacje artystyczne. Zawodowi „tekściarze”

kombinowali uparcie, jaki też temat mógłby „chwycić”. Po trosze z pychy, po trosze z braku wyobraźni (wszak większość twórców piosenki, o jakiej jest mowa, to ochotnicy) przyjęto przedziwny obraz odbiorcy. Obraz tzw. prostego człowieka. Intuicyjne co najwyżej wyobrażenie o potrzebach duchowych Polaków zrodziło fałszywą diagnozę. Wyobrażano sobie mianowicie, że marzeniem ludzi prostych jest chwila niewyzukanej przyjemności. Piosenka zesłała w rejon utożsamiany przede wszystkim z rozrywką. Nieliczne zjawiska artystyczne pojawiające się w tej dziedzinie (jak choćby wokaliści jazzowi czy Ewa Demarczyk) zostały uznane za mniejszościowe enklawy „elitarności”. Tania plebejskość zdominowała piosenkarskie estrady i festiwale. Naturalnym zaś skutkiem takiego podejścia było sprzężenie zwrotne. Z przyczyny błahej oferty – błahę stały się potrzeby. Za błahymi potrzebami poszły niepoważnie propozycje. Koło się zamknęło.

Znaczenie twórczości Andrzeja Sikorowskiego eksponuje się właśnie na tym tle. Artysta ten z całą świadomością przyjął język wypracowany przez komercyjną polską piosenkę. A jednak w nim zabrzmiał inaczej. Uzyskał też zgoła inny społeczny rezonans.

3.

Dotykamy tu poważnej sprawy, która w pewien sposób wiąże osobę i twórczość Sikorowskiego. Jest to sprawa o charakterze etycznym raczej niż estetycznym. Dotyczy bowiem stosunku do świata i widzenia własnej w nim roli artysty.

Sikorowski należy do pokolenia ukształtowanego – w sferze poglądów, wyborów intelektualnych itd. – przez ważne wydarzenia najnowszej historii naszego kraju. Jego debiut, jeszcze w czasach studenckich, przypadł na moment szczególnie: grudzień 1970. W tym to mniej więcej czasie powstała pierwsza znana i ważna jego piosenka *Nowy Rok*. Piosenka, która w opinii jej słuchaczy była szczególnie trafną

manifestacją nadziei młodego pokolenia. Nadziei na to, że „nowe” coś zmieni.

Ale już w pierwszej znaczącej piosence objawiła się też inna cecha osobowości Sikorowskiego – ironiczny sceptycyzm. Nadzieja opatrzona została cudzysłowem, świadomością, że „czas pokaże” prawdę, nie naiwne ludzkie marzenia. Wiara i nadzieja: cóż bardziej odmiennego od powszechnej w kręgu piosenki motywacji sprawczej? Spostrzeżenie konkretnej sytuacji zamiast próby spełniania wymaganej potrzeby nieistniejącego „konsumenta”...

Od chwili debiutu Sikorowski tym właśnie różnił się od autorów piosenek polskich. Nie kombinował, czym by zabawić klientelę, lecz zajmował się tym, co jego interesowało. Stosując proste, wypróbowane rozwiązania literackie, nie eksperymentując niemal wcale pod względem formalnym – zdołał swym piosenkom nadać rys osobisty. Jeśli zważyć, że istotą sztuki jest oddanie intencji i wzruszenia twórcy i wywołanie wzruszenia odbiorcy – pierwszą część zadania miał krakowski autor w sposób naturalny wykonaną. Słuchacze, zwłaszcza w krytycznym i stosunkowo wysoko kwalifikowanym intelektualnie środowisku akademickim, zauważali tożsamość tego piosenkarza, tego autora. Stwierdzali od początku – i po dziś stwierdzają – że mówi o sprawach rzeczywiście dlań istotnych. I nieważne, czy tematem jego piosenek są sprawy wielkie czy małe, „ciężkie czasy” czy „filiżanka”. Zawsze w tekstach wykonywanych przez Sikorowskiego jest pełna autentyczność i siła. Siła autorytetu, jaki ma człowiek mówiący bez kokieterii i wdzięczenia się o sprawach rzeczywiście bliskich. Choćby drobnych, ale własnych.

4.

Pod tym względem Sikorowski był jednym z pierwszych udziałowców swoistej „wspólnoty śpiewu”, jaka w latach 70. zrodziła się w tak zwanej piosence studenckiej. Nie tylko

formalne związki ze studenckim ruchem artystycznym (m.in. zwycięstwa w krakowskich Studenckich Festiwalach Piosenki) sprawiły, że przez długie lata artysta kojarzony był z innymi bardami akademickiego środowiska. Więc z filozofującym lirykiem Janem Wołkiem, więc z poetyzującym uciekinierem Wojciechem Bellonem. Z tymi, którzy nie przeszli progu profesjonalizmu estradowego, choć ich piosenki odegrały znaczną rolę i zostały do dziś (jak Mirko Hrynkiwicz). I z tymi, którzy później stworzyli swoisty „obieg zamknięty” studenckiej ballady, z Andrzejem Poniedziałkim, Grzegorzem Tomczakiem, Jackiem Kaczmar-skim, Andrzejem Garczarkiem...

Z owego wąskiego kręgu studenckich balladystów stała się po latach prawdziwa wartość polskiej estrady. Z ich prób, klęsk i sukcesów zrobiło się zjawisko polskiej ballady autorskiej. Bodaj czy nie najcenniejszej dziś artystycznie wartości polskiej estrady... Andrzej Sikorowski należał do owego kręgu. I choć przez lata profesjonalnej działalności twórczej odróżnił się od reszty bardów z gitarami, choć zdobył status estradowego idola – przecie w pewien sposób w owym kręgu do dziś pozostał.

5.

Jako się wszakże rzekło – nie tylko pokazywanie własnych wzruszeń potrzebne jest do sztuki. Potrzebny jest także sposób na wywołanie cudzego wzruszenia. Po krótkim stosunkowo czasie pracy solistycznej Andrzej Sikorowski związał się z krakowskim kabaretem „Pod Budą”. Nie był to najlepszy kabaret, raczej w owym czasie epigoński w stosunku do „Salonu Niezależnych”, „Stodoły”, „Elity” czy „Teya”, niemniej w nim właśnie znalazł Sikorowski współpracowników, którzy pomogli mu w walce o dusze słuchaczy. Podstawowym muzykiem kabaretu, a później pozostałej po nim usamodzielnionej Grupy pod Budą, był kompozytor i gitarzysta Jan Hnatowicz. Co prawda Sikorowski sam pisał i pisał wiele

melodii do swych piosenek, jednak charakter muzyczny Grupy pod Budą i tematy najpopularniejszych przebojów były dziełem właśnie Hnatowicza.

Zdobyczą zespołu było „umuzycznienie” dość niemrawej i ubogiej warstwy ballad. Nie myślę tu nawet o samych balladach Sikorowskiego, co raczej generalnie o polskiej balladzie autorskiej. Przegrała ona szansę na popularność wielkiej miary, lekceważąc wymogi ludzkich uszu. A przecież doświadczenia Dylana i innych bardów światowego formatu podpowiadały wprost wykorzystanie tego fantastycznego nośnika, jakim może być muzyka...

Hnatowicz wprowadził do sztuki Sikorowskiego element rytmu. Inaczej brzmi ballada, gdy się jej towarzyszy jeno na akustycznej gitarze, inaczej wówczas, gdy podparta jest rytmiczną sekcją, rozłożoną „w harmoniczną przestrzeń”... Piosenki Grupy pod Budą i tego „nowego” Sikorowskiego stały się ostrzejsze, bardziej wyraziste. Zaczęły być słuchane nie tylko w studenckich klubach, lecz wszędzie. To dziwne – muzyka, jaką wniósł do sztuki Sikorowskiego Jan Hnatowicz miała specyficzne walory ponadpokoleniowe. Młodzi ludzie słuchali jej dla pobrzmiwających ech folk-rocka czy country. Starsi – dla atrakcyjnej linii melodycznej (to również wniosek z muzycznej poetyki country). Słuchali!

W Grupie pod Budą znalazł Sikorowski nie tylko świetnego partnera muzycznego, lecz także zastępczy głos. Anna Treter stała się tłem wokalnym, współbrzmującym głosem, wreszcie samodzielną solistką wykonującą teksty jedy-nego autora.

6.

Mówią: *honores mutant mores*. Nie w tym przypadku wszakże. Sikorowski mimo zdobytej popularności (wielkiej, przypomnę tylko reakcję na pastiszową *Bardzo smutną piosenkę retro*)

nie zmienił obyczajów. W przeciwieństwie do innych utalentowanych twórców piosenki, jak on wywodzących się z ruchu studenckiego (którzy po pierwszym sukcesie zaczęli myśleć o sukcesie tylko), zmienił wszakże nieco, choć w sposób zauważalny – nutę, temperaturę i nastrój swoich tekstów.

Późny Sikorowski – ten, którego dziś spotykamy na estradach – to pan w średnim wieku i bez specjalnych złudzeń. Ów wyczuwalny od początku jego twórczości sceptycyzm, wzbogacony życiowym doświadczeniem, owocuje tym właśnie brakiem złudzeń. Ale jest to ton pozbawiony cynizmu i złości! Raczej ton starszego brata, który wie dobrze, że świat jest taki, jaki jest. Którego nużą wszystkie te „strasznie ważne sprawy”, ale który rozumie ich nieuchronność i konieczność. Który sam co prawda nie jest zainteresowany zbędnymi gestami – ale pozwala na nie innym, bo wie, że doświadczenia nie da się przekazać naprawdę. Ów rozwinięty sceptycyzm, ów brak złudzeń współczesnego Sikorowskiego wynika z tego, że przez cały czas w swojej pracy twórczej (a chyba i życiu) był on uważnym i wnikliwym obserwatorem. Że dostrzegał niejedną szczegół, niejedną drobną tajemnicę (broda pana Jurka w piosence o pani Teresce?). I przez te lata owe okrucieństwa rzeczywistości ułożyły mu się w mozaikę.

Przeczytanie tekstów Andrzeja Sikorowskiego daje takie właśnie wrażenie, efekt mozaiki. Pozornie nic do niczego nie pasuje, pozornie walizka na dworcu ma się nijak do starych sąsiadów, a kłótnia rodzinna do biurowego flirtu. Ale po przeczytaniu całości ma się nieodparte wrażenie, iż podglądało się jakąś większą prawdziwość, jakąś rzeczywistość niesłychanie

spójną i kompletną. I że to nie jest obrazek zbyt wesoły.

7.

Sikorowskiemu dziś brak złudzeń, jednak nie staje się zgorzkniałym starszym panem. Mimo że świat, jaki dostrzega, nie jest wesoły, mimo że nie ma w nim wiele radości. Bowiem świat może sobie być, jaki jest, albo jeszcze i gorszy. Poeta ma tę przewagę nad światem, że władny jest wykreować własne marzenia. Ze może stworzyć świat zastępczy.

W twórczości literackiej Sikorowskiego pojawia się ciągle poetycki smak marzenia. Pojawia się bajkowa fantasmagoria:

*Więc zostańcie z Bogiem ja ruszam
Ścieżką której końca nikt nie wie
Na ramieniu siedzi mi dusza
I uśmiecha się lekko do siebie*

8.

Uważam Andrzeja Sikorowskiego za jednego z najwybitniejszych artystów polskiej estrady. Artystów! Dlatego nie uważam, by była potrzeba dokonywania jakiejś analitycznej obróbki jego dzieła. Zapewne kiedyś jakiś magistrant polonistyki zajmie się i tym, na zdrowie. Ale mnie wystarczy prosta przyjemność kontaktowania się z piosenkami...

I to kolejny powód trudności w spełnianiu prośby artysty w napisaniu stosownego wstępu do zbioru jego tekstów. Umie co najwyżej doradzić: czytając, zaczynajcie odczuwać przyjemność. A potem już wszystko będziecie wiedzieć sami.

Agnieszka Grochowicz

ROZMOWY Z ZYGMUNTEM KONIECZNYM



Agnieszka: Co jest najważniejsze w życiu?

Zygmunt: Zależy, w jakim momencie, wiesz. Życie jest dalekie... od urodzenia do... Mam nadzieję, że gdzieś tam jeszcze... że pożyję długo. W momencie kiedy miałem, założymy, 15 lat, co innego było ważne, co innego, jak miałem 50 lat, co innego teraz. Zależy, w którym momencie życia...

A: No to może w kilku? Może masz takie „chorygiewki”?

Z: Założymy, jak miałem 15 lat. Najważniejsze było iść na wagary... uciec ze szkoły. Nie uciekałem, bo się bałem, ale chciałem... Potem – miałem 18 lat, jak przyszedłem do Piwnicy. Pamiętam, w liceum mieliśmy taką profesorkę panią Irenę Pfeiffer, która prowadziła u nas chór i solfeżu chyba też uczyła, i ona prowadziła chór Echo w Krakowie. To było w domu kultury tutaj Pod Baranami, tylko na drugim piętrze. I ona zaangażowała mnie do tego chóru. Paru kolegów jeszcze i mnie między innymi. Byliśmy na próbie. Przechodząc, zobaczyłem po raz pierwszy Piotra Skrzy-

neckiego... z taką brodą... No i pamiętam to wielkie wrażenie, że widziałem człowieka z brodą i w czarnym swetrze... o, jakież to było wrażenie!

A: Że artysta? Ale wiedziałeś, że to był on?

Z: Nie wiedziałem. Oni powiedzieli: „A, to taki szef Piwnicy...”

A: Ale zrobił na tobie wrażenie.

Z: Oczywiście, że tak.

A: A co w nim zrobiło na tobie wrażenie?

Z: Broda, bo nikt nie chodził wtedy z brodą, i czarny sweter.

A: ... Że był inny od innych?

Z: Tak, tak. To wrażenie... Pytasz, co było najważniejsze... Nie mogę powiedzieć.... Mnie się to nie tyczy, nie miałem takiej potrzeby określenia, że najważniejsze, tylko: ważne. Na pewno zobaczenie Piotra było ważne, na

pewno też te próby chóru – sami starsi panowie, niektórzy nawet staruszkowie... Potrafiłem improwizować na pianinku po funkcjach i tam był taki śpiewak... Jeden taki chciał być solistą... Miał brzusek i wysoki tenor. On śpiewał *O sole mio*, a ja mu potrafiłem zagrać, improwizując. Wszyscy zachwyceni, bo tam niby każdy śpiewał, ale nie aż tak, żeby od razu *O sole mio*... Profesorka weszła, zatrzymała się... nie z awanturą... Zatrzymała się przy drzwiach, słuchała... Weszła, więc przerwaaliśmy. „Nie, grajcie, grajcie”. Była otwarta. To był taki ważny moment. To mi tak imponowało... Starsi panowie i ten człowiek, i ja na tym fortepianie...

I takie momenty ważniejsze w życiu... no, to potem pierwsze Opole, jak po zakończeniu były sztuczne ognie. I tak spadały na mnie, blisko... Ja się jakoś nie bałem, bo byłem tak podniecony nagrodą.

A: To było za *Grande valse brillante*?

Z: Nie, nie jeszcze wtedy tego nie napisałem. Za *Madonny* chyba wtedy Ewa dostała wyróżnienie specjalne. Te piosenki – *Czarne anioły*, *Madonny* i *Pejzaż*... to był '63 rok i to było tak dziwne, że nie podlegało normalnym kryteriom – tylko nagroda specjalna. A nagrodę pierwszą miał chyba Łazuka, o ile pamiętam. Myśmy byli poza konkursem. Ja też chyba miałem specjalną nagrodę... No i taki byłem podniecony. Leciały te ognie w dół, co za różnica na mnie, czy nie na mnie. To były takie kawałki węgla trochę, wiesz... I to leciało na ludzi. A ja nic... A ja patrzę...

A: Czy twoi rodzice byli zadowoleni z drogi, którą obrałeś? Bo twoje rodzeństwo poszło w takie raczej naukowe dziedziny.

Z: Mama się modliła, żebym został skrzypkiem.

A: No to... prawie wyszło... A potem, jak się zaangażowałeś w Piwnicę, to byli na tak czy na nie?

Z: ...

A: Chodzili do Piwnicy?

Z: Nie...

A: Kiedykolwiek byli?

Z: Nie.

Z: Od najmłodszego otaczały mnie różne dźwięki, rytmy. Dopiero w pewnym wieku zorientowałem się, że to może być muzyka. Coś tam brzęczało, dźwięczało i dopiero w pewnym momencie zorientowałem się, że ta organizacja dźwięków jest tak zwaną muzyką. Znacznie później zacząłem się orientować, czy muzyka dobra czy zła, chociaż do dziś nie wiem, czy tak można muzykę kategoryzować.

A: Czyli zawsze myślałeś sobie: „zostanę muzykiem”?

Z: Coś tam mi zawsze brzęczało w głowie... ale pamiętam, że w liceum jak się pokazałem z jakimiś nutami i ktoś powiedział „wyglądasz jak kompozytor”, to mi zaimponowało.

A: I pomyślałeś sobie „to dobrze wygląda, idę w to”?

Z: Za sam wygląd! Za sam wygląd zostałem kompozytorem! Tak z tego wynika!

A: A czy są jakieś minusy bycia kompozytorem? Pewnie cię nigdy nikt o to nie pytał, bo przecież są same plusy.

Z: No są. Trzeba być zdolnym.

A: No ale TO masz.

Z: Nie wiadomo, czy mam.

A: No, wiadomo. Wszyscy wiedzą.

Z: ... No bo mogłem być bardziej zdolny...

Z: Tyle się rzeczy zdarzyło... zabawnych i niezabawnych... Pamiętam, taki moment był... lata 80. chyba, te pijaństwa u Piotra w kuchni na Groblach i ja byłem takim buntownikiem, wiesz, i mówiłem: „Piotrze, trzeba coś zmienić”... À propos... Ty znałaś Rutę Buczyńską? Spojrzałaś na mnie właśnie jak Buczyńska, Ruth Buczyńska... A więc byłem buntownikiem, jeśli chodzi o program piwniczny. Stebnicka na przykład uważała Piotra za reżysera... A on był wspinałym animatorem, duchem wspinałym, takim człowiekiem z dużą charyzmą, ale nie reżyserem.

Pamiętam, że ktoś mu zaproponował, żeby na takiej specjalnej sali Uniwersytetu Ekonomicznego koło Rakowickiej zrobić program o Ambroży Grabowskim, który był księgarzem w Krakowie w XIX wieku i takim też animatorem, i jakieś jego teksty zachowały się, i tutaj Piotr musiał być reżyserem. Pamiętam, że dał mi jakieś dwa teksty do napisania muzyki. Ja już pisałem do teatru, wiedziałem, że pan reżyser musi mi dać wskazówki. Mówię: „Powiedz, Piotrze, co ja mam tutaj zrobić”. A on: „Rób, rób, rób” i tak przez miesiąc, drugi. Więc coś tam zrobiłem bez żadnych wskazówek. Działał empatią, charyzmą, ale nie reżyserią. Klóciłem się, żeby ułożyć dramaturgię kabaretu. „Nie, nie, nie bo Piwnica to musi być taki worek”... Nie dlatego, że on tak uważał, tylko po prostu nie inaczej potrafił.

A: Ale jako taka właśnie Piwnica przeszła do historii... Czyli to zadziało, prawda?

Z: Jedyną wskazówką było to, że dostawaliśmy od niego, a w sumie od Janinki Garyckiej, teksty, takie jak Baczyńskiego, jak Tuwima... tylko to... ale to nie była reżyseria.

A: Czyli Baczyńskiego on ci podsunął? To był jego pomysł?

Z: On i Janinka Garycka. Niewątpliwie jego zasługą było to, że on chciał robić kabaret literacki, jak mawiał: *par excellence* literacki. Wyszukiwał teksty i dawał nam. Mnie, potem Zaryckiemu, potem innym... Ale to nie była reżyseria. To była pewna ogólna sugestia. Janinki Garyckiej, Joanny Olczak-Ronikierowej... To były osoby zainteresowane literaturą, poezją...

A: Czyli one były takimi jego konsultantami literackimi?

Z: Joanna może bardziej i właśnie Ruta Buczyńska też... Pamiętam, jak ja sobie wymyśliłem ten duet – Leśmian połączony z Rilke'em... *Samotność jest jak deszcz*... znasz to? Ewa śpiewała tę piosenkę z Mikim Obłońskim. Pamiętam, że Piotr walczył ze mną. „Po co ci to nakładanie tekstów, co to w ogóle jest?” i tak dalej. Pierwszy występ mieliśmy U Literatów, bo to był okres kiedy z Piwnicy nas wyrzucono, doprowadziliśmy do premiery i literaci się zachwycili, że dwa teksty zostały połączone. Wtedy Piotr uległ. Nie był zachwycony na początku. Tak samo np. Ewa nie chciała na początku śpiewać *Wierszy Baczyńskiego*. Napisałem to, a ona powiedziała „Dość tych krzyków!”. Nie wierzyli, że to dobre, i poszli z Piotrem do profesora Wyki.

A: Nie wierzę... serio?!

Z: I on powiedział, że w porządku, że dobrze. A oni na to: „To dobrze, możemy śpiewać”. No tak! Życie jest ciężkie!

A: Ja myślałam, że kiedy dostała taką piosenkę, to oszalała ze szczęścia!

Z: Nie, skąd, nie chciała śpiewać!

A: Ja uważam, że twoje *Wiersze Baczyńskiego* to jest po prostu totalne arcydzieło, jakieś przekroczenie. Ja mogę tego słuchać non stop.

Z: Ooo, ale ty jesteś wariatka! Pamiętam, jak to pisałem, to któregoś dnia spotkałem Śliwiaka gdzieś w autobusie i on pyta, co piszę. Opowiedziałem, że Baczyńskiego, że nakładam tekst na tekst, że chodzi o to, że taka pogodna melodia jako kontrast jest takim „zaproszeniem” do groźby wojny. A ten tak patrzy ironicznie, jaki jestem wariat i bzdury wymyślam...

A: Czyli to nie jest tak, że to od razu wzbudziło entuzjazm...

Z: Neeee, niee... To jest naturalne, ja się nie dziwię. Na ich miejscu może tak samo bym reagował...?

A: Mam do ciebie pytanie. Tylko nie odpowiadaj jednym zdaniem. Czy artysta powinien pielęgnować w sobie dziecko?

Z: Jest taki wiersz, do którego też kiedyś nawet napisałem muzykę, niewykonany był... zresztą można by go... napisała go Pawlikowska-Jasnorzewska... *Było raz dziecko, umarło*, a potem pointa, że dorosło. Ja napisałem do tego muzykę, pamiętam. Czy pamiętasz, jak umarłaś jako dziecko i dorosłaś?

A: Myślę, że w jakimś sensie to się nigdy nie stało... a ty? Czy myślisz, że dużo tego w tobie zostało? Myślę o cechach, które przejawia dziecko.

Z: W liceum wśród kolegów, koleżanek uchodziłem za infantylnego, mało zaradnego.

A: Ale byłeś? Czy jesteś?

Z: Byłem i jestem

A: W jakim sensie? To znaczy na przykład, że nie naprawisz kranu?

Z: To zupełnie, masz rację.

A: Ale kto powiedział, między nami mówiąc, że miarą zaradności jest naprawienie kranu? A może miarą zaradności jest napisanie *Wierszy wojennych Baczyńskiego*? Czy to nie jest bardziej zaradne niż naprawienie kranu?

Z: Ja naprawdę nie potrafię tego zrobić, wiesz. Dostałem nawet taką paczkę w prezencie... Niczego z tego nie potrafię, dłutko, nie dłutko...

A: Mały Majsterkowicz? Czyli powiedziałbyś, że nie dorosłeś do roli Mężczyzny – Dużego Mechanika?

Z: Dorosłego, Zaradnego Człowieka.

A: Ale zaradność mierzona w czym? Przecież ogarniasz – teraz mówisz „ogarniać” – życie dorosłego człowieka

Z: No, nie bardzo...

A: Funkcjonujesz w społeczeństwie, płacisz podatki, rachunki, masz samochód, jeździsz, kasujesz bilety, czekaj, nie – nie kasujesz biletów, nie musisz już kasować biletów.

Z (**zrezygnowany**): Łatwe czynności to tak, ale te skomplikowane, typu naprawienie kranu, to zupełnie nie...

A: Czy ty jesteś osobą, która lubi podróżować i czerpie z tego jakąś inspirację?

Z: Nie za bardzo, nie bardzo. Podróżować

nie za bardzo lubię, choć zwiedzanie muzeów i oglądanie malarstwa w różnych krajach niewątpliwie stanowi dla mnie ogromną inspirację.

A: Czyli generalnie wolisz to swoje gniazdo, którym jest Kraków? Jesteś bardziej domatorem?

Z: Wiesz, na przykład z Salwatora do Rynku, do Vis á Vis, to jest kawał drogi.

A: Można powiedzieć, że Vis á Vis jest wieczne. A ty uważasz, że sam Kraków przez lata się bardzo zmienia?

Z: Dwa miesiące nie byłem koło Sławkowskiej i tam nagle dwie nowe kawiarnie powstały. W ciągu dwóch miesięcy powstały nagle dwa nowe lokale!

A: Uważasz zatem, że Kraków zmienia się in plus czy in minus?

Z: Dwie nowe kawiarnie? Bardzo fajnie.

A: Ale Żabki, likwidowanie wspaniałych starych kin, McDonaldy...

Z: Żabki są otwarte w niedzielę i do jedenastej wieczorem, w porządku.

A: Ja co chwilę narzekam, że likwidują kino Ars, Rio, które miało swoją klientelę...

Z: Jakby zlikwidowali Vis á Vis tobym cierpiał...

A: Ale to chyba nie zlikwidują?

Z: Chyba nie.

Z: Przeczytałem gdzieś, że Lutosławski zbudował sobie w swojej willi taką kabinę otoczoną

szkłem, która nie przepuszczała dźwięku, po to, żeby mieć zupełny spokój przy komponowaniu. Z drugiej strony był też taki kompozytor Tadeusz Baird, który, kiedy został zapytany w wieku co najmniej dojrzałym, czy chodzi na koncerty, odpowiedział, że nie, że ma tyle muzyki w sobie, że nie potrzebuje. A ja odwrotnie, ja muszę widzieć, co się dzieje obok, kto wyjeżdża z garażu, czy dzieci na podwórku pobliskiej szkoły biegają... Kiedy wstaję koło dziewiątej rano, taki niewyspany, nagle widzę przez okno, że dzieci w koszulkach biegają, skaczą i zaczynam się budzić... Życie z zewnątrz mi pomaga, żeby znaleźć jakiś pomysł na muzykę.

A: Czyli potrzebujesz być osadzony w świecie, w kontekście, bo ty jesteś osobą bardzo towarzyską moim zdaniem, nie izolujesz się, jesteś regularnie w Vis á Vis, rozmawiasz z ludźmi, jesteś obecny, czytasz regularnie gazety, bywasz w różnych miejscach, wiesz, co grają w kinach.

Z: To mnie inspiruje właśnie. Nie mogę mieć „muzyki w sobie”. Muzyka w sobie wynika z zewnątrz. Na przykład... To była chyba jakaś dwunasta w nocy chyba, po dwunastej, i widzę, że jakaś starsza pani, z drugiego bloku, z kamienicy, z latarką wyszła do kosza na śmieci. Grzebała i świeciła. Widocznie potrzebowała biedna wynieść stamtąd rzeczy dla siebie po cichu. Nagle przejeżdżał samochód i ją oświecił, a ona się odwróciła. Wyszła tam w nocy, żeby nie było jej widać... Wstrząsające. Ale też inspirujące do pewnej intymności, która odkłada się gdzieś w człowieku... I ta intymność jest rodzajem pewnego minimalnego dźwięku.

A: Czyli widok takiej sytuacji, taki ruchomy obraz z jakąś naturalną swoją dramaturgią inspiruje w tobie dźwięki? Czy rytmy? Czy jedno i drugie?

Z: Staruszka, która wychodzi, jest niejako przyłapaną i krępuje się, powoduje pewne spięcie, które jest emocją, i to jest inspiracja.

A: Tobie się to potem przekłada na zorganizowany system dźwięków, tak?

Z: Na zorganizowany system dźwięków, który wyraża emocje.

Z: Był taki kompozytor Kałużny, który zaczął namawiać Ewę po pierwszym występie z *Madonnami*, żeby zrezygnowała z Piwnicy i z tych moich piosenek, które tylko wrzeszczą... I był taki moment... dwa czy trzy tygodnie Ewa nie chodziła do Piwnicy... byliśmy przekonani, że zrezygnuje, ale wróciła. To było trzy tygodnie po jej pierwszym występie U Literatów.

A: Próbowales interweniować?

Z: Jak? Nie przychodziła, nie spotykałem jej...

A: ... A komórek nie było...

A: Jakie odkrycia przyniosło ci wzmożone zajmowanie się Wyspiańskim?

Z: Właśnie! Ja się rozpędziłem... Wajda zaproponował, żeby osoby nadprzyrodzone w *Nocy listopadowej* śpiewały. A ja się rozpędziłem i napisałem też Wysockiemu... wiesz, to był człowiek żywy... to nie było przewidziane przez Wajdę, ale ja się rozpędziłem... To było trochę nielogiczne, że nagle żywy człowiek śpiewa.

A: Czyli na Wajdę miałeś wpływ taki, jaki chciałbyś mieć? Poddawał ci się? Czy z twojego punktu widzenia na niego mogłeś bardziej wpłynąć niż na innych reżyserów?

Z: On lubił muzykę, uznawał muzykę jako zjawisko, na przykład przy *Dziadach* zaproponowałem, żeby *Wielka improwizacja* była śpiewana.

A: Ale na to nie poszedł!

Z: Swinarski nie powiedział „nie”, ja opowiedziałem to Wajdzie, Wajda powiedział, że to świetny pomysł... i Wajda powiedział Swinarskiemu. Zacząłem nawet pisać, wiesz...

A: Operowe zapędy, totalnie operowe, o-pe-ro-we! No pewnie! Po prostu bardzo chętnie zrobiłbyś operę z *Dziadów*! A niby tak nie lubisz i nie uznajesz opery!

Z: Krzywił się na to bardzo Trela, który nie był za bardzo muzyczny. „Nie dam rady” – powiedział... Ale ponieważ Swinarski zdecydował, że on mówi wspaniale ten tekst, to zrezygnowaliśmy ze śpiewu. Trela nie lubił śpiewać. Musiałby być bardzo muzyczny aktor, dobrze śpiewający. Dobrze się stało. Chociaż... Nie wiadomo... Przecież efekt mógłby być ciekawy...

A: No dobrze. A twoja praca nad muzyką filmową, którą teraz piszesz, jest regularna? Czy regularnie pracujesz? Jak byś ten proces nazwał?

Z: Nie wstaję o szóstej, tylko szósta pięć!

A: Nie, ale serio. Czy na przykład wiesz, że dziennie napiszesz tyle i tyle?

Z: Ale skąd! Jakie „dziennie”, co ty.

A: Nie ma „dziennie”? To chyba mamy podobnie. Ale ja ostatnio w ogóle zapomniałam, że ja coś umiem napisać. Chociaż piszę tę piosenkę, do której ty masz napisać muzykę, tylko że to idzie jak krew z nosa. Masz teraz jakiś termin?

Z: Nooo, właśnie dzisiaj piszę.

A: Gdzie piszesz! Siedzisz tu. Gdzie piszesz?!

Z: Nie piszę?

A: Nie, jesteś w kawiarni, nic nie piszesz! Oficjalnie teraz piszesz?

Z: ... A nawiasem mówiąc, wiesz, oglądam sobie znowu ten film z komputera... Wiesz, jak ja jestem z tym na bakier.

A: Ledwo go włączasz!

Z: Mam taką niechęć, a film mam na komputerze...

A: I musisz się zaprzyjaźnić z tym komputerem.

Z: Jakie przyjaźnić!

A: Ja się przyjaźnię z moim komputerem!

Z: Zobaczyłem, chciałem cofnąć, a co innego wychodzi. Mówiłem ci, elektronika dla mnie to przekleństwo.

A: Zawsze możesz włączyć „escape”.

Anna Górską-Micorek

ŻEBY MŁODYM BYĆ...



Andrzej Zarycki to artysta, którego przedstawiać nie trzeba. Od lat związany z Krakowem, upiększa jego muzyczny pejzaż jako kompozytor, aranżer, pedagog. Często spotkać go można w Kurancie przy Rynku Głównym i właśnie tam rozmawiamy o sztuce, która jak zawsze jest tylko pretekstem i wstępem do rozmowy o życiu. Rozmawiała Anna Górską-Micorek

Jak wygląda typowy dzień Andrzeja Zaryckiego? Andrzeja Zaryckiego – człowieka i Andrzeja Zaryckiego – kompozytora?

Nie wiem, od czego zacząć, bo ja mam taki dzień dziwny... Kiedy ja mam początek dnia? Koło południa, strasznie długo się budzę.

Szczęśliwi czasu nie liczą?

No, mniej więcej do godziny szóstej wieczór się budzę [śmiej]. Zaczynam życie o szóstej wieczór i trwa ono do mniej więcej wpół do czwartej nad ranem.

Ma pan na to kondycję?

Wszystko się zgadza, tylko jest przesunięte w czasie.

I czym pan ten czas wypełnia, bardziej życiem codziennym czy bardziej muzyką?

Przez tych sześć godzin lenistwem i życiem codziennym. Trudno to nazwać, zorganizować, jakoś ująć. Wieczorem – muzyką. Komponuję, słucham, ale to też zależy od tego, ile mam czasu na skomponowanie czegoś. Jak mam mało czasu, to muszę się za to często zabierać, a nie mogę długo siedzieć bez przerwy – kręgosłup i oczy wysiadają. Najlepiej mi się pracuje późno wieczorem, koło dziewiątej, dziesiątej.

A jest w tym czas i ochota na rekreacyjne słuchanie muzyki czy raczej słucha pan tego, co potrzebne jest zawodowo, tego, co inspiruje do dalszej twórczości?

Nigdy konkretnie nic mnie nie inspiruje, ja słucham różnej muzyki. To jest trochę jak z dietą – człowiek ma ochotę na różne jedzenie, tak samo dawkuje sobie muzykę, według zapotrzebowania w danym momencie. Słucham muzyki Szostakowicza, Strawińskiego,

Prokofiewa, muzyki mniej więcej z początku XX wieku. Sięgam też do Lutosławskiego czy współcześnie piszących muzykę filmową – Williama, Zimmera, Goldsmitha, Morricone, częściej ich słucham niż wcześniejszych twórców.

A piosenek pan w ogóle z własnej woli słucha?

Prawie nie. Trudno rozmawiać o piosence, bo ja tak naprawdę nie znam piosenek. Tak się zastanawiałem niedawno nad tym, co się stało dzisiaj z piosenką. Chopin – czy pisał piosenki czy pieśni? Moniuszko – piosenki czy pieśni?

To jest dobre pytanie, pewnie gdyby tworzyli dzisiaj, to mówilibyśmy, że piszą piosenki.

No więc właśnie, czym one się różnią? Gdyby Moniuszko do *Prząśniczki* dobrał sekcję rytmiczną – to przecież byłaby piosenka. A mówimy o zbiorze pieśni. Mazurki Chopina śpiewane – moglibyśmy dodać sekcję i jest pioseneczka, ale nazywamy je pieśniami. Może to jest kwestia wykonania, a nie samej kompozycji. Dodajmy sekcję rytmiczną, trochę swingu i z klasycznego utworu robi się rozrywkowa pioseneczka, którą można zaśpiewać z dużą dowolnością interpretacyjną, charakterystyczną dla muzyki rozrywkowej.

Kuszą pana takie aranżacje?

Zupełnie nie. Ja w ogóle nie lubię przerabiać. Jak słyszę, że Chopina ktoś chce przerabiać, to mnie się to nie podoba. Ja jestem dość zasadniczy i ortodoksyjny.

Leszek Polony kiedyś określił pana takim ładnym sformułowaniem „artysta piosenki”. Czy w ogóle w dzisiejszych czasach możemy jeszcze mówić o czymś takim jak piosenka artystyczna?

Wszystkie piosenki śpiewane na festiwalach, konkursach to są piosenki artystyczne, one w zamiarze mają mieć wartość poezji i muzyki, która ma trochę więcej niż trzy funkcje.

A to, co leci w radiu?

Obija mi się o uszy, ale tego nie słucham. To są właśnie może takie piosenki, które powstają po to, żeby zabić ciszę.

A nie ma pan takiego poczucia, że nam się strasznie spolaryzowało społeczeństwo i ludzie się dzielą na tych, którzy słuchają Demarczyk albo Martyniuka? Piosenka nie ucieka w stronę pustej rozrywki?

Trudno mi powiedzieć, bo nie znam – powinienem słuchać na przykład piosenek śpiewanych w Sopocie, w Opolu... Mnie okropnie drażni, jak piosenka musi być „z baletem”. Że muszą być światła, wspomaganie innymi elementami. To jest jakieś nienormalne.

A ma pan jakkolwiek stosunek do utworów disco polo?

Dla mnie to są piosenki mechaniczne – jak robot do robienia klusek. Zamiast działać artystycznie, to się wykorzystuje sample, tak zwany klawisz. To ułatwia sprawę, te wszystkie aranżacje brzmią identycznie. Cokolwiek się gdzieś wrzuci w ucho, to zawsze jest jednakowe – być może dlatego ludzie tego szukają, bo jak jest coś innego, to odwraca uwagę. A taka muzyka nie ma służyć odwracaniu uwagi, tylko temu, żeby człowiek o niczym nie myślał, przeżył te dwanaście godzin przed zaśnięciem i tyle. Wiele razy pytałem na przykład w punktach, gdzie się sprzedaje fastfoody: „Czy nie przeszkadza pani to granie, bez przerwy łomot?” „Nie, wie pan, ja tego w ogóle nie słyszę”. Temu służy ta muzyka – żeby zabić ciszę. To nie przeszkadza. Natomiast ja w domu nie mogę słyszeć żadnej muzyki obok, bo natychmiast mnie to tak denerwuje...

A myśli pan, że słuchanie disco polo to wstyd?

Nie można powiedzieć, że wstyd, to byłoby przykre dla ludzi, którzy tego słuchają. Ja myślę, że wstydem jest to, że ludzie tego właśnie potrzebują. Nie mają odpowiedniego wykształcenia, nie potrafią wyselekcjonować wartości i słuchają czegoś, co nie zmusza do weryfikacji, nie szukają głębiej.

W książce o panu *Życie wspominam łagodnie. W rozmowach z Andrzejem Pacułą pada takie sformułowanie, że jest pan kompozytorem usługowym, bo pisze pan na zamówienie. Czy zdarza się panu z artystyczno-światopoglądowych przyczyn odmawiać?*

Dlatego, że coś kłóci się z moją wrażliwością muzyczną nie, bo muzykę sam wymyślam. Tematycznie... zazwyczaj pracuję z teatrami, a teatry jednak działają jeszcze w tej sferze wysokiej kultury, w związku z tym nie jest żadną ujmą pisanie muzyki do jakiegokolwiek spektaklu. Poza tym pracowałem z konkretnymi reżyserami, którzy gwarantowali, że to, co zrobią, będzie mądre, sensowne i nie będzie przeciwne niczemu dobremu. Przeciw złu powinna służyć cała sztuka. Też trzeba by się zastanowić, co dla kogo jest dobre. Są pewne wzory, które manifestują dobro, i tego się trzymamy.

To jakiego zamówienia by pan odmówił?

Obecnie spolaryzowało się nam społeczeństwo, więc nie chciałbym sięgać w stronę „tej drugiej strony” i działać z partią, która jest mi wroga. Nie chciałbym mieć za pan brat nikogo takiego.

No właśnie – jak pan zapatruje się na to, że teatr znowu nam się upolitycznił przez ostatnie lata? Gdzie się kołaczą po głowie *Dziady* Dejmka...

Upolitycznił się, bo musiał, dlatego, że polityka weszła już do naszego codziennego życia. Sztuka tym bardziej musi się zaangażować albo po jednej, albo po drugiej stronie. Z tego co wiem, angażuje się głównie po jednej stronie, do której ja też należę. A ta druga... nie wiem, co tam się dzieje, nawet nie słucham „Wiadomości”, ani żadnych doniesień, które pochodzą od PiS-u. To tak jak z piosenkami – nie słucham tych, które uważam za błahe, które niczego mi nie dają, niczego nie uczą. Pewne próbki jednak mam i one poświadczają moje racje.

Powiedział pan, że miał pan szczęście współpracować z konkretnymi reżyserami, znając ich wizję i podejście. Zdarza się panu, że przy składaniu zamówienia artyści, wykonawcy sugerują: „chcę, żeby to było napisane tak i tak”, czy ma pan wolną rękę?

Reżyserzy sugerują i to jest pewne ułatwienie. Tak samo jak dają sugestie aktorowi, bo wszystko skupia się przecież w wyobraźni reżyserów, tak samo sugerują muzykę, która musi być spójna z całością. Natomiast aktor nigdy się już nie wypowiada. Wykonawcy soliści też nie – piosenka jest gotowa i biorą albo nie biorą. Nigdy nie przerabiam utworów, bo nie znoszę robienia tego samego dwa razy.

Zdarza się panu, że utwór powstaje, nosi pan go w sobie i myśli, co poprawić, zmienić, czy też działa pan na zasadzie „napisałem, skończyłem, dziękuję, następny”?

Napisałem, skończyłem, dziękuję, następny. Nie znoszę wracania do tych samych rzeczy i czasem mam kłopot, bo zdarza się, że poeci przerabiają teksty, a ja muszę wtedy wracać do poprzednich wersji i poprawiać, zmieniać. To mi się nie podoba.

No ale *de facto* wraca pan czasem, bo aranżuje pan różne rzeczy na nowo, co mogliśmy słyszeć w *Zaczarowanym Radiu* Kraków czy ostatnio w *Sukiennicach* podczas koncertu

Między nami nic nie było. Piosenki Andrzeja Żaryckiego.

Tak, to się zgadza, ale to nie jest przerabianie, tylko wzbogacanie. Materiał dostaje nowe brzmienie, to jest miłe, jeśli mam szansę na większy aparat wykonawczy.

Myślę o utworze, który miałam szczęście na tym koncercie zaśpiewać – Pod mchem.

Z piosenki na solistę i fortepian stał się utworem także na orkiestrę, chór, bardzo baśniowym. Zastanawiam się, czy jak pan aranżuje utwory, to czy szuka pan tropów w sobie czy jeszcze raz wchodzi pan w piosenkę i szuka pan w niej? Skąd te wizje?

Odpowiedź jest najtrudniejsza. Tak samo jak pisanie od samego początku otwiera magazyn z baśniami w wyobraźni, tak samo potem, przy aranżowaniu, po raz drugi ten magazyn się otwiera. Znowu wróć do kuchni – jeżeli mam przygotować jakąś potrawę, to biorę pod uwagę to, z czego mogę ją zrobić. Jeśli jest mąka i pięć przypraw, to ugotuję coś z tego. Ale jeśli mam do dyspozycji dwadzieścia elementów, to wtedy zrobię coś innego.

Lubi pan takie maksymalistyczne podejście?

Bardzo, bo to daje szansę na różne kolory, baśniowe.

A zdarza się panu czasem pisać do szuflady?

Teraz już nie, ale kiedyś często pisałem melodie. Zanim je przekazywałem poetom, to sobie tam leżały. Sporo jest takich piosenek, w przypadku których tekst powstaje do muzyki.

Coś jeszcze zostało w tej szufladzie?

Nie, już od dawna piszę tylko na zamówienie. Jeśli jest szansa na to, że ktoś to wykona, to wtedy mi się chce.

Wiesław Myśliwski powiedział kiedyś coś takiego o swoim etosie pracy, że siada do biurka i siedzi przy nim, aż słowa spłyną, nawet jak nie wie, co chce napisać. Zastanawiam się jakie jest pana podejście – siada pan i pisze czy czeka pan na takie „błyski”, olśnienia?

Siadam wtedy, kiedy mam pisać. Nigdy nie robię wcześniejszych przygotowań. Siadam do biurka i zmuszam do pracy moją wyobraźnię, anioła stróża i anioła wyobraźni. Zdarzają się olśnienia innego typu, na przykład mam problem z piosenką, nie mogę z tekstu wydłubać tego, o co mi chodziło, i jakoś błędę. I w którymś momencie może nastąpić olśnienie, i wreszcie wiem, co napisać.

A słucha pan swoich własnych piosenek?

Słucham, żeby eliminować błędy w następnych. W celach szkoleniowych.

A ma pan taki „soundtrack do życia”? Zbiór utworów, które się za panem ciągną, przywołują najważniejsze momenty?

Mam różne pragnienia i zależy to od samopoczucia. Nie mam stałych utworów, których słucham. Słucham rozmaitych rzeczy – Celine Dion i Armstronga, nowszych i starszych. To zależy od zapotrzebowania. Ostatnio słuchałem naszych nagrań z Sukiennic. Po to, żeby się zastanowić, co by można poprawić. Z muzyką nie jest tak łatwo jak z upieczeniem obwarzanka – jest strasznie dużo elementów, które można dobrze albo źle połączyć. Pewne fragmenty brzmią fajnie, pewne nie. Żadne dzieło nie jest doskonałe, a zwłaszcza moje. Uczę się na ich.

Tak pan to krytycznie ocenia – a są momenty, że skończy pan coś pisać, wykonają to artyści i pojawia się myśl „Ale ja to dobrze zrobiłem”? Jest pan czasem z siebie dumny?

Cieszę się, że dobrze zrobiłem, ale jeśli artyści to wykonają dobrze, to cieszę się, że artyści wykonali dobrze. Nie wszystko ode mnie zależy.

Bardzo jest dużo w panu samokrytycyzmu...

Znam swoje braki. Ale na przykład bardzo jestem zadowolony z moich aranżacji piosenek Leszka Długosza, które nagraliśmy z Sinfonietą Cracovią, dlatego między innymi, że mieliśmy studio i dobre warunki, wszystko można było dopracować.

Pan postrzega siebie jako perfekcjonistę?

Lubię taki perfekcyjny świat.

Ale w życiu codziennym czy w muzyce?

Tylko w muzyce.

W życiu codziennym chaos?

Tak, bałagan mam straszny. Do mojej pracowni nikt nie wchodzi, żona czasem.

Boją się, czy im nie wolno?

Ja nie wpuszczam, wszystko na kupie, pełno książek, papierów, niepotrzebnych rzeczy. Mam taką wadę, że cały czas gromadzę rzeczy, które do niczego nie są potrzebne. Tak zwane przydasie. Kolanka do rur, stare stopki elektryczne, już nie ma nawet takich instalacji. Mnóstwo telefonów komórkowych, kable, zasilacze, zabawki. Sam nie wiem, co z tym robić. Żona to wyrzuci, tylko musi mieć wolne miejsce – to znaczy jak już mnie nie będzie, to zrobi porządek.

Czy jest ktoś taki, na tej młodszej scenie muzycznej, komu się panu marzy napisać muzykę, a jeszcze nie miał pan okazji tego zrobić?

Wierzę w Basię Gąsienicę-Giewont. Ona ma fantastyczne warunki, mogłaby podbić świat.

Jest podobna w ekspresji i możliwościach do Celine Dion. Ja bym ją widział w takim repertuarze. Tylko to zawsze jest tak – jeżeli tamta jest świetna, druga nie może być tak samo świetna. Powinna być świetna, ale inaczej.

A ciągnie pana do dużych form?

Jak słucham muzyki symfonicznej, koncertów, pięknych rzeczy, świetnie napisanych przez znakomitych ludzi, to sobie wyobrażam, że chciałbym zrobić coś takiego też. Ale powstrzymuje mnie to, że to jest strasznie dużo pracy. Napisać taką partyturę – mnóstwo czasu i wysiłku. Wzrok, plecy... No i kto to wykona? I to mnie uspokaja... i dalej nic nie robię, dalej sobie tylko słucham.

Rozmawiamy dziś o różnych odcieniach muzyki. siedzimy w Krakowie, na Rynku, zaraz niedaleko jest Piwnica Pod Baranami, z którą był pan w związku praktycznie symbiotycznym. Dziś takich zakątków w Krakowie nie ma zbyt wiele... Jest wciąż Piwnica... jest też Loch Camelot aspirujący do miana takiego miejsca. Jak pan myśli, skąd ich fenomen? Popularność jest inna niż 30 lat temu, ale wciąż są to zjawiska kultowe.

W Krakowie było bardzo dużo kabaretów studenckich. Niektóre przetrwały do tej pory i na tym polega ich fenomen – że to zjawisko przetrwało, nie, że w ogóle powstało. Jeśli chodzi o Piwnicę, złożyło się na to kilka elementów. Był człowiek, który to wszystko wiązał – Piotr Skrzynecki, oryginał, przyciągający do siebie artysta. Inteligentny, znał się na sztuce, plastyce – na muzyce zupełnie nie, ale to może i lepiej, bo dzięki temu Zygmunt mógł pisać to, co pisał. Poważne utwory, pioseneczki, na przykład taką graną całą ręką z zamkniętymi palcami. Uważam, że to, że Piwnica tak długo istniała, to w przynajmniej 50 procentach jest wartość, którą wniósł Zygmunt. Dzięki niemu ten program był bardzo różny, interesujący. W kabarecie piosenka jest chyba ważniejsza niż wszystko

inne. Zygmunt to zabezpieczał, zjawisko mogło trwać i przenosiło się poza Piwnicę. Ponieważ piosenka jest bardziej nośna niż tekst literacki, to ona rzucała poświęcić na zewnątrz.

A zdarzało się panu z Zygmuntem Koniecznym, bo o nim mowa, rywalizować?

Nie, chciałem być jak najlepszy. Nie można mówić o rywalizacji, jakoś nigdy z nikim nie rywalizuję, na przykład nigdy nie startowałem w żadnym konkursie. Pewnie ze strachu, nie lubię tego. Z Zygmuntem nie konkurowałem, bo Zygmunt jest tak odrębny, że nie da się z nim rywalizować. Można próbować być równie dobrym, ale on i tak będzie wyżej. Nie ma możliwości porównywania się z nim.

A myśli pan, że krajobraz muzyczny Piwnicy zmienił się po śmierci Piotra Skrzyneckiego? Czy takie miejsca potrzebują patrona?

Zmienił się. Takie miejsca potrzebują patrona, takiego w tej chwili nie ma. Jest pan Bogdan Micek, który kieruje wszystkim, ale on, nie będąc artystą scenicznym, nie wiąże tego w taki sposób jak Piotr. Słynny dzwonek na przykład – jakby teraz ktoś tak dzwoniem zamachał, to od razu kojarzy się to z Piwnicą, taki znak szczególny. Zmieniło się w tej chwili to, że Piwnica stała się bardziej teatrykiem piosenki niż kabaretem. Jest o wiele za mało tekstów satyrycznych, dużo piosenek, choć śpiewa się interesujące utwory. Dla mnie jest też trochę za mało młodych ludzi. Przez to Piwnica się starzeje. Wykonawcy jeżdżą po Polsce, pokazują się jako legendarni artyści i to jest piękne, natomiast nie sądzę, żeby Piwnica wniosła coś nowego jeszcze. We wrześniu są urodziny Piotra Skrzyneckiego. Dostałem ostatnio świetny tekst Zbyszka Książka pod tytułem *Pan Piotr*, napisałem wczoraj pieśń. Podczas takich podsumowujących festiwali z okazji urodzin Piotra widać, w jakiej kondycji jest Piwnica. Na ten dzień zawsze w świetnej, a co się dzieje w międzyczasie – nie wiem. To miejsce zawsze było

takie. Nigdy nie wiadomo było, kto będzie. Jak Piotr robił listę, repertuar, to dopiero 10 minut przed rozpoczęciem, bo nigdy nie wiedział, kto się pojawi. A że było tych artystów mnóstwo, to nawet jak ktoś nie przyszedł, program był świetny.

A myśli pan, że mamy tendencję do gloryfikowania legend, które może nie powinny już występować? Zamiast tego lepiej byłoby postawić na młodych? Czy jest też miejsce na scenie na jednych i drugich?

Myślę, że trzeba stawiać na młodych i czekać, co z tych młodych wyrośnie. Po to, żeby zaistniał stary artysta, który obrośnie legendą, musi mieć on swój dorobek. Jeżeli młodzi nie będą startować, to nie będzie z czego tego „hodować”. Powinno się dać szansę młodym, tylko z kolei w mediach pojawiają się oni często na krótko i znikają. Jakby byli przez dwa sezony wysani przed redaktorów, kompozytorów. Jakby ta nowa twarz niczym się nie odznaczała. Wszystko jest podobne do siebie i szuka się wciąż postaci nowych. I tak się wykorzystuje artystów. Ale jest na przykład młody Młynarski, Jan. Ma zespół, bardzo ciekawe piosenki, aranże, wyróżniające się. Inna jakość. Coś takiego działa na mnie bardzo pozytywnie.

W którymś z wywiadów z panem padło coś takiego, że interpretacja muzyki to jest interpretacja tekstu. A ja się zastanawiam, czy słuchając muzyki, interpretujemy treść muzyczną, czy w tym też szukamy znaczeń?

To ciekawe bardzo, trzeba by się zastanowić, co muzyka robi z tekstem. To jest kompletnie inna rola. Jeśli weźmie pani pod uwagę piękny erotyczny tekst, który będzie wygłaszał mężczyzna kobiecie albo odwrotnie, to możemy mieć dwie sytuacje. Albo on jest szaleńczo zakochany i nie będzie dbał o to, jak się tę treść odbiera na zewnątrz, albo będzie bardzo skrępowany. Będzie skrępowany, ale jak dostanie melodię do tego tekstu, to bez wstydu to zaśpiewa.

Łatwiej się śpiewa niż mówi?

Tak. Staje się to czymś w rodzaju występu artystycznego, nie bezpośrednim przekazem.

Muzyka dopełnia i ułatwia czy dodaje wtedy dodatkową treść?

Ułatwia, usprawiedliwia pewne wzruszenia. Na pewno tak. Dodaje trochę elementów, które wzmacniają treści, ale też sprawiają, że są one bardziej wydelikaczone. Nie są bezpośrednio emocjonalne, nie stanowią przekazu skierowanego do kogoś konkretnego. Stają się uniwersalne. Na przykład walc, który śpiewała Ewa Demarczyk – inaczej brzmi, jak się go re-

cytuje, inaczej w wersji koncertowej. Nabiera rozmachu.

Skoro już weszliśmy w temat wrażliwości i emocjonalności – ostatnie pytanie. O czym dziś zawodowo i prywatnie marzy Andrzej Zarycki?

Żeby młodym być. Jeżeli miałbym jakąś zachciankę, to tylko taką. Zawsze dla kompozytora ważne jest to, żeby miał świetnych wykonawców utworów. Ja lubię większe składy, to mnie inspiruje. Sama myśl o tym, że gdzieś do dyspozycji są chór, orkiestra, powoduje, że lepiej się czuję, że czuję się młodszy.

4

Katarzyna Mielczarek
Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

TAK ZWANA PIOSNECZKA W TWÓRCZOŚCI LUDWIKA ADAMA DMUSZEWSKIEGO¹



Termin „piosneczka” pojawia się w polskich komediach, melodramatach, a także innych dziełach dramatycznych końca XVIII i początku XIX wieku. Ich autorzy włączali w swoje sztuki teatralne muzyczne wstawki – owe „piosneczki” – zakładając, że będą one śpiewane na scenie, część tekstu tych przedstawień była bowiem pomyślana jako śpiewana przez aktora. Jednym z najbardziej znanych dramaturgów tamtych czasów, który w swej twórczości często wykorzystywał ów termin „piosneczka”, był dziś już nieco zapomniany Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847). Choć dziś mało znany, to za życia rozpoznawany był jako dramaturg, aktor, dyrektor teatralny i wieloletni redaktor „Kuriera Warszawskiego”. Zasłynął jako odtwórca wybitnych ról teatralnych, natomiast dzisiaj najbardziej pamiętany jest z uwagi na swoje utwory dramaturgiczne,

głównie komediooper, które stały się niezwykle popularną formą teatralną na początku XIX wieku.

Dmuszewski urodził się w drobnoszlacheckiej rodzinie, która bardzo dbała o jego staranne wykształcenie. Wychowany w duchu patriotycznym, początkowo chciał wstąpić do Legionów Dąbrowskiego stacjonujących we Włoszech. Jednak na swojej drodze spotkał Wojciecha Bogusławskiego (1757–1829), który zauważył jego talent wokalny-aktorski i namówił do pozostania w kraju. Dmuszewski zadebiutował 15 czerwca 1800 roku w komedii *Dwóch w jednym*, prawdopodobnie w roli amanta Karola (*emploi* amanta zostanie już z nim na większość drogi aktorskiej). Co ciekawe, Dmuszewski sam przetłumaczył tę sztukę z języka niemieckiego, co – szczególnie jak na młodego debiutanta – było niecodzienną prak-

¹ Artykuł oparty jest na pracy magisterskiej Katarzyny Mielczarek pisanej pod kierunkiem dr hab. Anny G. Piotrowskiej, prof. UJ, w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

L. A. Dmuszewski

tyką. Nowy aktor bardzo spodobał się publiczności, która przez wiele lat darzyła go ogromną sympatią. Przez 15 lat był więc Dmuszewski pierwszym amantem sceny warszawskiej, ale także prowincjonalnej. Dzięki swojej ogromnej pracy nad każdą rolą był niezależny finansowo, co było dużą rzadkością w owych czasach.

Już w 1801 roku napisał swoją pierwszą autorską komedię – jednoaktową *Aktorowie na Polach Elizejskich*, która osiągnęła wielki sukces sceniczny. Twórczość dramatyczną Dmuszewskiego można podzielić na trzy zasadnicze nurty: okolicznościowo-polityczny, satyryczno-obyczajowy i historyczny, choć wszystkie przeplatają się. Dmuszewski był także reżyserem, gdyż po zrezygnowaniu z aktorstwa w 1820 roku zajął się organizacją życia teatralnego Warszawy (w tym reżyserią), a także redakcją „Kuriera Warszawskiego”, którą prowadził ją aż do swojej śmierci w 1847 roku².

Jak wspomniano, Dmuszewski tworzył zarówno mniejsze formy sceniczne, jak i dzieła operowe, a najbardziej zasłynął jako twórca utworów z gatunku, który sam zdefiniował jako komediooperę. Najślynniejszą z nich było *Siedem razy jeden*. Autor (pisząc w trzeciej osobie) tak scharakteryzował gatunek komediooperę:

*Komedio-opera – Dwójga imion, teatralna sztuka. Pierwszy JPan Dmuszewski połączył te dwa imionia, nie mogąc wynaleźć nazwiska polskiego, które by istotnie tłumaczyło rodzaj sztuk francuskich zwany vaudeville: [...] – krótko mówiąc, komedio-opera jest to vice-opera, czyli komedia pieśniami przerywana*³.

Był to gatunek, który składał się z mówionych tekstów przeplatanych utworami muzycznymi

– partami instrumentalnymi i wokalnymi – piosneczkami. Były one ściśle związane z akcją, ale nie miały takich funkcji jak aria operowa czy ansambl. Element muzyczny i słowny miały się równoważyć. Partie wokalne wykonywali zwykle aktorzy, a nie śpiewacy. Na tle innych gatunków, popularnych w wieku XIX, komediooperę wyróżniał *stricte* komediowy charakter zarówno akcji, jak i postaci, wyrażany nie tylko słownie, ale i muzycznie. Charakterystycznym elementem była także krótka budowa – zwykle jednoaktowa.

W gruncie rzeczy komedioopera wywodzi się z dwóch wcześniejszych gatunków: z komedii stanisławowskiej (przeplatanej piosenkami) i ze stanisławowskiej opery buffo, bliższa jest jednak komedii oświeceniowej niż operze (a to za sprawą owych piosenek). W czasach stanisławowskich piosenka w komediach występowała albo tylko na zakończenie sztuki (postaci śpiewały przy tym po kolei, a nie w zespole jak w operze), lub jako wplecenie do tekstu komedii, co było nawiązaniem do francuskiej komedii ze śpiewami.

Komedioopera była więc gatunkiem nowym, zarówno ze względu na treść, muzykę i język. Muzyka najczęściej wzorowana była na melodiach z pieśni ludowych, co miało na celu zbliżenie się do publiczności, która często wywodziła się z niższych sfer społecznych. Co ważne, piosneczki różniły się także systemem wersyfikacji, ponieważ stosowano inny rodzaj wiersza dla tekstu mówionego, a inny dla partii wokalnych. W komediooperach używano popularnego w XVIII wieku dziesięciozłogowca stroficznego, a do partii śpiewanych – ośmiozłogowca. Tekst mówiony był najczęściej pisany prozą, ale zdarzały się utwory wierszowane – wówczas wiersz był

najczęściej trzynastozłogowcem, a partie śpiewane były dziesięcio- lub ośmiosylabowe. W komediooperze dominowały tematy narodowyzwoleńcze, a sztuki były pisane zasadniczo w dwóch nurtach: okolicznościowo-politycznym i obyczajowo-satyrycznym. Jest to zauważalne zarówno w utworach oryginalnych polskich, jak i w przekładach z zagranicznych utworów (najczęściej francuskich)⁴.

Ludwik Dmuszewski miał konkretną koncepcję gatunkową, ze ściśle określonymi wytycznymi, co odróżniało wizję tego gatunku od wielu innych powstałych na początku XIX wieku. Podstawowym kryterium przynależności do gatunku komediooperę było przede wszystkim zastosowanie utworów wokalnych, nazwanych piosneczkami.

Termin „piosneczka” był używany wobec utworów o stroficznym budowie, które posiadały prosty, ludowy charakter. Piosneczki pełniły inną funkcję niż aria, nie będąc kontynuacją akcji dramatycznej, spełniały raczej rolę komentarza do akcji. Piosneczka różni się od arii czy ansamblu także tym, że jest swego rodzaju „utworem w utworze”, nie mającym ścisłego powiązania z akcją. Ta niezależność piosneczki względem pozostałej części utworu pozwala na uaktualnianie i dostosowywanie jej tekstu do zaistniałych okoliczności bądź na wymianę piosneczki na inną w zależności od sytuacji. Umożliwia także używanie jej jako samodzielnego utworu, poza wystawianą komediooperą.

Piosneczki w komediooperach były traktowane jako utwory, które w zasadzie mogłyby wykonywać każdy: ważne w nich było jasne odniesienie do aktualnych tematów podejmo-

wanych w ówczesnych warstwach społecznych. Ich podstawą był więc realizm rozumiany jako zminimalizowanie elementów artystycznych i skupienie się na przedstawieniu rzeczywistości⁵.

Jak już wspomniano, najślynniejszą komediooperą Ludwika Dmuszewskiego było *Siedem razy jeden*, której premiera miała miejsce 14 grudnia 1804 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Autorem muzyki był Józef Elsner (1769–1854). Sztuka bardzo dobrze przyjęła się na scenie i zapewniła Dmuszewskiemu rozgłos. W pierwszym miesiącu premiery została wystawiona dwukrotnie, a do roku 1813 aż trzydzieści pięć razy, co w ówczesnych czasach było imponującym wynikiem (większość sztuk była wystawiana jednokrotnie, a potem do nich już nie wracano)⁶. *Siedem razy jeden* jest także jedyną komediooperą Dmuszewskiego, do której zachowały się zarówno tekst, jak i partia nutowa. Kluczowymi elementami *Siedem razy jeden* były oczywiście piosneczki, których w tym utworze jest sześć.

Akcja dramatyczna jest zbudowana na siedmiokrotnej przebierance głównej postaci – Walerego Zacniewskiego, który wracając po wielu latach do kraju musi, (zgodnie z wcześniejszą umową) poślubić jedną z córek Kasztelana Staroświeckiego. Jedną z nich jest bohaterką pozytywną – patriotką, a druga to kosmopolitka, która gardzi wszystkim, co polskie. Walery, chcąc wybrać i poznać młode damy, przybywa pod sześcioma różnymi przebrańcami: Księgarza, Cześnikowicza, hrabiego Fiufiu, ubogiego Gawronka, bankiera Złotołowa i Staruszka. W każdym przebraniu śpiewa piosneczkę, która jest komentarzem do zaistniałych wydarzeń.

⁴ Zob. S. Durski, dz. cyt., s. 47–54.

⁵ Zob. J. Chachulski, *Opera komiczna – komedioopera – melodramat. O gatunkach muzyki scenicznej w twórczości Józefa Elsnera*, w: *Długi wiek XIX w muzyce*, red. M. Sulek, G. Zieziula, Warszawa 2020, s. 21–23.

⁶ Zob. S. Durski, *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego. Teatr polski w drodze od klasycyzmu do romantyzmu*, Wrocław 1968, s. 66–68.

² Por. S. Durski, *Ludwik Adam Dmuszewski*, Warszawa 1964.

³ L.A. Dmuszewski, A.F. Żółkowski, *Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*, Poznań 1808, s. 26.

Pierwszą piosenczkę wykonuje Księgarz, który przychodzi sprzedać pannom książki. Śpiewa przy tym o tym, że obecnie młodzi podążają za tym co modne, zagraniczne, a zapominają o polskich tradycjach i wartościach. Utwór jest oparty na prostej linii zarówno pod względem rytmicznym, jak i melodycznym. Jest to pieśń zwrotkowa, w której do każdej zwrotki jest ta sama melodia. Piosneczka składa się z czterech zwrotek po cztery wersy. Występują w niej rymy naprzemienne (pierwsza i trzecia zwrotka), okalające w drugiej i parzyste w czwartej. Całość wiersza, zgodnie z założeniami gatunkowymi, jest ośmiozłogłosem.

Drugą piosenczkę śpiewa Cześniowicz Poczciwski, który jest piewca szlacheckich tradycji narodowych. Utwór ma formę poloneza – tańca szlacheckiego, więc zarówno od strony literackiej, jak i muzycznej mamy przesłanie narodowe. Cześniowicz boleje nad upadkiem moralności i porzucaniem przez szlachtę folwarków dla wygodnego życia w mieście. Piosneczka ma trzy zwrotki – dwie o takiej samej melodii, trzecia to trio. W całym utworze występują rymy naprzemienne, a wiersz pisany jest ośmiozłogłosem.

Kolejny utwór należy do hrabiego Fiuflu – fircyka, elegancika, hołdującego modzie zagranicznej. Pomimo tych cech (napiętnowanych jako negatywne) jest postacią sympatyczną, gdy śpiewa o planie swojego dnia, typowym dla młodych kawalerów z większymi zasobami finansowymi. Utwór składa się z czterech zwrotek, z których jedna jest wykonywana w dwa razy szybszym tempie, co ma na celu przekazanie większej ilości tekstu w takim samym czasie. Jednocześnie w partii muzycznej pojawiają się elementy folklorystyczne, które sugerują, że bohaterowi wciąż „wystaje słoma z butów”.

Piosneczka Gawronka jest nieco inna niż pozostałe w utworze. Bohater przychodzi, aby przekazać list, co ma na celu urealnienie sy-

tuacji. Biedny chłopak ma wzbudzić litość, a także pokazać życie najniższych warstw społecznych. Dla odmiany kolejna piosneczka nie jest solowa, ale pomyślana została jako tercet w wykonaniu Angeliki (pozytywnej siostry – patriotki), Emilii (negatywnej postaci – kosmopolitycznej kokietki) i bankiera Złotołowa. Złotołów przychodzi do dziewcząt z konkretną propozycją matrymonialną opartą na dużej kwocie pieniężnej. Złotołów jest typowym dorobkiewiczem, który dla wzmocnienia swojej pozycji społecznej musi się tylko ożenić z dobrze urodzoną panną. Dmuszewski krytykuje w tym utworze „sprzedaż” córek za posiadanie herbu szlacheckiego przez dorobkiewiczów. W odróżnieniu od poprzednich utworów nie mamy we wszystkich partiach tercetu regularnego wiersza. Partia Angeliki i Emilii jest dziesięciozłogłosem, z rymami naprzemiennymi i parzystymi, a partia Złotołowa opiera się na dwóch słowach, podkreślających jego gburowatość.

Ostatnia piosneczka w komediooperze *Siedem razy jeden* jest także kolażem trzech partii – Angeliki, Emilii i zdemaskowanego już Walerego. Każda z postaci śpiewa swoją partię, ale na tę samą melodię. Łączy je wspólnie powtarzany fragment, pełniący rolę morału sztuki: małżeństwo powinno być oparte na miłości i szlachetnych pobudkach, a nie na środkach finansowych. Autor powraca w tej piosneczce do pisania ośmiozłogłosem.

Wszystkie piosneczki były skrótowym wyznaniem pewnego programu życiowego wyśpiewywanego przez wykonujące je postaci. Dmuszewski jako bystry obserwator często wyrażał swoje zdecydowane opinie i komentował sytuację społeczną i polityczną właśnie w piosneczkach. Zgodnie z założeniami gatunkowymi były one nieodłącznym elementem utworu, choć nie stanowiły kontynuacji akcji, ale raczej rodzaj komentarza do rzeczywistości ówczesnej Warszawy. Pisząc swoje piosneczki, Dmuszewski przekazywał ważne spostrzeżenia,

uzmysławiał pewne problemy, co niewątpliwie było istotne w okresie zaborów. Piosneczki z sztuki *Siedem razy jeden* odnosiły się do wartości obywatelsko-narodowych. W rozumieniu Dmuszewskiego teatr miał bowiem nie tylko bawić, ale także kształtować morale oraz uczyć. Krótkie, proste utwory o wpadającej w ucho melodii miały pozostać z widzami na długo po obejrzeniu sztuki i nakłonić do refleksji.

Stworzony przez Ludwika Dmuszewskiego gatunek komedioopery z nieodłącznym ele-

mentem, jakim były piosneczki, zapisał się na kilkadziesiąt lat w historii scen teatralnych i był ważną częścią przekazywania wartości narodowych szerszej publiczności. Wraz z zanikaniem gatunku komedioopery w połowie XIX wieku (z powodu malejącego zainteresowania tym prostym i niejako „czarno-białym” gatunkiem) także piosneczka zmieniła swoją pierwotną funkcję, niemniej do dziś kojarzy się z komediooperami, szczególnie zaś z twórczością Dmuszewskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Chachulski J., *Opera komiczna – komedioopera – melodramat. O gatunkach muzyki scenicznej w twórczości Józefa Elsnera*, w: *Długi wiek XIX w muzyce*, red. M. Sulek, G. Zieziula, Warszawa 2020.
 Dmuszewski L.A., Żółkowski A.F., *Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*, Poznań 1808.
 Durski S., *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego. Teatr polski w drodze od klasycyzmu do romantyzmu*, Wrocław 1968.
 Durski S., *Ludwik Adam Dmuszewski*, Warszawa 1964.

Jacek Kurek
Muzeum Hutnictwa w Chorzowie
ORCID 0000-0002-0019-0006

MIĘDZY SUKĄ BIŁGORAJSKĄ A SZKLANĄ HARFĄ W NIEUSTAJĄCYM POSZUKIWANIU CHOPINA



*A między nami płacze się łza,
Ta, co latami nie spada jak łza,
Ta, którą w oku miał ten, być może, pierwszy z nas,
Ta, którą znajdzie ten ostatni z nas,
Ten, kto ocali ostatni łzawy blask*
Justyna Holm: *Tylko my* z CD *Tylko Chopin* (1994)

Uczestnicząc od pewnego czasu w dyskusjach na temat roku Chopinowskiego [2010], zauważyłem, że rysuje się wyraźna potrzeba przygotowania i zrealizowania projektu dla tej części odbiorców, którzy, najogólniej mówiąc, nie są zainteresowani Chopinem i jego dziełem.

Andrzej Matusiak z komentarza do płyty *Rock Loves Chopin* (2008)

W 2021 roku Witek Łukaszewski zrealizował nagranie *Fortepian Szopena. Rock opera do poematu Norwida*, proponując rozległą gamę stylistyczną od muzyki spod znaku Pink Floyd po flamenco. Istotnym wątkiem wydawnictwa jest także zaprezentowana w dźwiękowych kroplach deszczu interpretacja *Preludium e-moll op. 28 nr 4* Fryderyka Chopina (bodaj najchętniej interpretowanego przez artystów z szerokiego kręgu jazzu i muzyki popularnej w Polsce i na świecie utworu Mistrza). Połączenie Chopina i Norwida wydaje się dziś nie tylko możliwe, ale wręcz oczywiste (i to nie tylko z uwagi na Chopinowski poemat twórcy *Promethidiona*). Na

przełomie XX i XXI wieku w polskiej muzyce jazzowej, rockowej, awangardowej, elektronicznej, a także tej eksplorującej obszary etniczne nagrano kilkadziesiąt płyt czy to w całości czy we fragmentach w obfitości czerpiących z Chopina. Nie brakuje także realizacji Norwidowskich, odkąd płytami *Enigmatic* i *Niemen* (vel *Człowiek jam niewdzięczny*) twórca *Katharsis* dokonał istnej rewolucji w polskiej muzyce rockowej, łącząc ją z najszlachetniejszą literacką tradycją.

Warto przypomnieć, że dzieła twórców polskiego romantyzmu długo traktowano nader rygorystycznie, oczekując od artystów trady-

cyjnego, wręcz ortodoksyjnego ich interpretowania. Anna Kamińska pytała: *Czy można śpiewać wiersze Norwida?* i natychmiast, bez wahania odpowiadała: *Można. Ale po co, skoro w samym brzmieniu języka i w rytmie wiersza zawarta jest muzyka. Każda dorobiona melodia może tylko tę muzykę wiersza zniekształcać i zamazać. Nie każdy wiersz może być śpiewany*¹. Podobnie długo w Polsce po odzyskaniu niepodległości orkiestracje fortepianowych utworów Chopina były przez szopenologów przyjmowane z daleko idącą nieufnością. Nietrudno zauważyć, że pierwsza w Polsce jazzowa interpretacja Geniusza rodem z Mazowsza miała miejsce dopiero w roku 1971. Mieczysław Kosz na albumie *Reminiscence* zarejestrował *Preludium c-moll*², w tym samym czasie i zupełnie niezależnie Novi Singers nagrali ważną i szeroko komentowaną płytę *Novi Sing Chopin*³, nie mniej przełomową dla polskiego jazzu jako przestrzeni, w której na nowo odczytano Chopina, jak Niemenowska suita *Bema pamięci...* brawurowo zwrócona w stronę romantycznej poezji z całym arsenalem współczesnych osiągnięć ambitnego rocka symfonicznego (progresywnego). Można zaryzykować stwierdzenie, że to dzięki kwartetowi Novi Singers trafił Chopin do polskiej piosenki, a przynajmniej znacznie się do niej zbliżył. W piosence europejskiej już wcześniej zamieszkał z uwagi na pochodzącą z 1969 roku interpretację *Preludium e-moll op. 28 nr 4* wykonaną przez Jane Birkin w opracowaniu Serge'a Gainsbourga, a także o rok wcześniejsze, wokalne rzecz jasna, nagranie The Swingle Singers z płyty *Jazz von Bach bis Chopin (Walcis-moll, op. 64, nr 2)*.

W Polsce niektórzy zgrzytali zębami, choć dziś, słuchając propozycji kwartetu Novi Singers, bardziej jednak słyszymy klasycznego niż jazzowego Chopina. W komentarzu do longplaya znajdujemy znamienne deklaracje muzyków: *Chopin – znaczy muzyka. Chopin – znaczy Polska. Chcieliśmy zaśpiewać Chopina, ażeby zidentyfikować się z jego muzyką, aby odnaleźć w niej to, co nasze: w wielkiej prawdzie muzyki Chopina znaleźć fragment swojej prawdy. Nieco ponad 40 lat później ukazała się płyta estetycznie odmienna, a zarazem nacechowana podobnym przesłaniem *U źródeł muzyki Chopina* (2010) Zespołu Polskiego Marii Pomianowskiej⁴. Starannie zaaranżowane mazurki Chopina zostały tu zagrane na oryginalnych instrumentach ludowych z intencją dotarcia do miejsca, w którym rodziła się muzyka Mistrza fortepianu wychowanego pod mazowieckimi wierzbnami. Na okładce płyty kompaktowej napisano: *Nikt nie kwestionuje faktu, że niepowtarzalność dzieł Chopina w znacznym stopniu wyrasta z jego inspiracji muzyką ludową. Zwyczajowo jednak oba te zjawiska funkcjonują w odmiennym kontekście i należą do różnych tradycji wykonawczych. Nasz program narodził się z chęci przełamania tego stereotypu. Proponujemy zupełnie nowe spojrzenie prowadzące muzykę ludową i mazurki Chopina do wspólnego mianownika*⁵. Ta sama Maria Pomianowska i w tymże jubileuszowym 2010 roku⁶ zaproponowała też odwrotny kierunek poszukiwań prawdy o muzyce urodzonego 200 lat wcześniej artysty, realizując płytę *Chopin na 5 kontynentach*. Multiinstrumentalistka, wokalistka, kompozytorka, pedagog i badaczka pisała w książeczce dołączonej do płyty: *Tworząc**

¹ A. Kamińska, „Bema pamięci żalobny rapsod” C. Norwida, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 31. Por. też J. Kurek, *Który dał mi wstążkę błękitną... (Począwszy od Niemena, czyli o obecności Cypriana Norwida w polskiej muzyce rockowej)*, w: *Niemen i jego płytowe dzieła 4*, red. E. i P. Chlebowski (w druku).

² Nawiasem mówiąc, preludium Chopina pojawiło się tu w sąsiedztwie kompozycji Aleksandra Borodina, Ferenc Liszt i Beatlesowskiej *Yesterday*.

³ Mieczysław Kosz nagrywał w marcu, kwartet wokalny w czerwcu 1971 roku.

⁴ Na płycie nagrano materiał opracowany już kilka lat wcześniej.

⁵ Cztery lata później nakładem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina ukazał się album *Źródła muzyki Chopina*, stanowiący swoistą antologię polskiej muzyki ludowej, którą mógł inspirować się Chopin.

⁶ A był to też rok jubileuszowy dla Marii Pomianowskiej, obchodzącej wówczas piętnastolecie pracy twórczej, która wówczas właśnie obroniła pracę doktorską i współtworzyła w Krakowie kierunek studiów fidele kolanowe (dla grających m.in. na suce biłgorajskiej i mieleckiej).

przed laty program pod tytułem „U źródeł muzyki Fryderyka Chopina”, odkrywałam zaklętą w tak wielu jego dziełach opowieść o pięknie ludowej muzyki Mazowsza. Teraz wybraliśmy się w dużo dalszą podróż ku dźwiękom, skalom i rytmom całego świata – przez Bałkany, Grecję, Persję, Indie, Chiny, Afrykę i dalej. Chcemy opowiedzieć o pięknie innych, często dalekich od naszych tradycji muzycznych i ich cechach uniwersalnych, pozwalających na łączenie się z muzyką Fryderyka Chopina. To dla nas kolejna próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego dzieła genialnego Kompozytora, wyrosłe na gruncie polskich tradycji, w największym stopniu Mazowsza, są rozumiane, kochane i grane we wszystkich niemal zakątkach świata i na każdym instrumencie muzycznym.

Śluchając płyt Novych i Pomianowskiej, jakże różnych i podobnych zarazem co do założeń, głębiej sięgamy w prawdę muzyki Chopina. Nie inaczej jest w przypadku zespołu Sarakina i jego płyty *Fryderyk. Sarakina Inspired by Chopin* (2008). Tomasz Janas w komentarzu do wydawnictwa, na którym instrumentarium stanowią: akordeon, kawał, klarnet, dudy, kontrabas, tambura, instrumenty perkusyjne, tu i ówdzie uzupełniane wokalem, napisał: *Muzyka Chopina nabrała tu słonecznych, jasnych barw, zarazem lekkości oraz nostalgii, i wreszcie, wciąż okazuje się być inspirującym pretekstem do wyznawania własnych prawd przez współczesnych artystów. A zatem i tu powraca owo kluczowe słowo – prawda, która wyłania się z dialogu i poszukiwań własnego języka każdego pokolenia łączącego teraźniejszość z tradycją.*

Warto jednak zwrócić uwagę, że po nagraniu Kosza i Novi Singers twórczość Chopina długo czekała na kolejne nieortodok-

syjne interpretacje. Kompozytor obecny był w muzyce rozrywkowej raczej incydentalnie, częściej w warstwie tekstowej niż muzycznej. I tak Joanna Rawik na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1969 roku otrzymała nagrodę za piosenkę *Romantyczność* (znaną też pod tytułem *Kocham świat*), której refren oparty jest na motywach *Poloneza As-dur op. 53* (opracowanie muzyczne i tekst Wojciecha Popkiewicza). W 1978 roku Anna German nagrała (po polsku i po rosyjsku) *List do Chopina*.

W latach 70. powstaje też utwór Budki Suflera pt. *Kula nocnego światła*, w którym atmosfera nocy przyrównana zostaje do muzyki Chopina. Nie można też zapomnieć o wykonanym w Kabarecie Starszych Panów przez Irenę Kwiatkowską i Mieczysława Czechowicza rozczulającym utworze *Pani Róża gra Chopina*⁷. W większej obfitości pojawiły się najróżniejsze Chopinowskie inspiracje, co znamienne, dopiero po przełomowym roku 1990, najpierw w jazzie w wielkiej obfitości, potem także sporadycznie w rocku. Co ciekawe, i po Norwida nikt długo, bo także aż po lata 90. XX wieku, nie sięgał. Wyjątkiem jest tu jedynie utwór Budki Suflera *Noc nad Norwidem* z płyty *Przechodniem byłem między wami* (1977).

Inna rzecz, że śpiewano Chopina na pełnej płycie w historii polskiej muzyki popularnej rzadko. Przykładem może być album *Tylko Chopin* wydany w 1994 roku w opracowaniu Bernarda Maselego. Teksty napisała Justyna Holm, a zaśpiewała je głównie Lora Szafran⁸. W 2017 roku Anna Serafińska (wraz z Rafałem Stępnem i Cezarym Konradem) nagrała album *Chopin Trio*, gdzie, podobnie jak w przypadku Novi Singers, pojawiają się wokalizy. Z kom-

⁷ Por. M. Wiecezorek, *Inspiracje Chopinowskie w muzyce rozrywkowej*, <http://meakultura.pl/artykul/inspiracje-chopinowskie-w-muzyce-rozrywkowej-61> [dostęp 15.07.2022].

⁸ Pozostali muzycy uczestniczący w nagraniu to: Krzysztof Zawadzki, Zbigniew Jakubek, Jacek Niedziela, Grzegorz Skawiński, Krzysztof Specjał i Affabre Concini.

pozycjami Chopina zmierzyła się w 2020 roku także Natalia Kukulska, wydając płytę *Czułe struny*. Teksty napisały tutaj poza wokalistką także: Mela Koteluk, Bovska, Natalia Grosiak, Kayah i Gaba Kulka. Natomiast w marcu 2022 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie wokaliści polscy i francuscy (m.in. Jane Birkin, Gaba Kulka, Andrzej Smolik) znów zaśpiewali Chopina⁹.

W tym samym roku, w którym wydana została wspomniana płyta *Tylko Chopin*, ukazał się wybrany album Tria Andrzeja Jagodzińskiego *Chopin*. Tym samym przełom stał się faktem. Chopina interpretowali coraz liczniejsi polscy muzycy jazzowi¹⁰. Znacznie wcześniej sięgali po jego twórczość amerykańscy jazzmani. Na wydanej w 1963 roku płycie Gerry'ego Mulligana *Night Lights* pojawia się wspomniane już, a jakże, *Preludium e-moll op. 28 nr 4*. Znakomicie wybrzmiewa także w interpretacji Chucka Leavella, umieszczone na kompilacyjnej płycie *Steinway To Heaven*, na której rockowi pianiści interpretują klasykę¹¹. Leavell w połowie utworu (poza krótką introdukcją) pozostaje wierny zapisowi Chopina, w drugiej swobodnie, z wdziękiem i wzruszająco improwizuje, przypominając, jak rozległa jest interpretacyjna paleta Chopinowskiej muzyki i w jak różnych estetykach możliwe jest jej zaistnienie. To pewnie dlatego Maria Pomianowska zdecydowała się na wspomniany już eksperyment zatytułowany *Chopin na 5 kontynentach*. Inspiracje Chopinowskie odnaleźć możemy w muzyce światowej i wcześniej. Już w 1945 roku przebojem stał się utwór amerykańskiego wokalisty Perry'ego Como *Till the End of Time* oparty na *Polonezie As-dur op. 53*. Barbra Streisand

w programie z 1967 roku śpiewała piosenkę *I'm Always Chasing Rainbows* (z wykorzystaniem Chopinowskiej *Fantazji Impromptu*). Na płycie *L.A. Woman* The Doors (1971) pojawia się utwór *Hyacinth House*, w który wpleciono fragmenty chopinowskiego *Poloneza As-dur op. 53*. W 1975 roku wielkim przebojem stała się oparta na *Preludium c-moll op. 28 nr 20* ballada Barry'ego Manilowa *Could It Be Magic*. W 1983 roku utrzymana w stylistyce disco piosenka *I Like Chopin* Paula Mazzolini (pseudonim Gazebo) osiągnęła szczyty listy przebojów (tu obecność Mistrza zaznaczona jest jedynie w warstwie tekstowej i skojarzeniach brzmieniowych fortepianu). Po Chopina sięgnęli nawet twórcy Muppet Show. W drugim sezonie, epizodzie 202 pojawia się niezwykła interpretacja *Poloneza (Zero Mostel Chopin's Polonaise in A Flat)*¹². Natomiast w jubileuszowym 2010 roku holenderski pianista Peter Beets nagrał płytę *Chopin Meets the Blues*. Oddajmy głos muzykowi, który w komentarzu do wydawnictwa napisał m.in.: *The music of Chopin has always had a strong attraction for me because of power of its melodies and harmonies. [...] Being a jazz-performer I have extensively studied the work of Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin among many others and in my opinion Chopin, even without consciously having „met” the African scales and rhythms called Blues, paved the way for not only the above mentioned renowned songwriters but also for great masters of jazz improvisation as Charlie Parker, Bud Powell, Barry Harris and Oscar Peterson to name a few. Chopin enriched the harmonics, wrote easily recognizable and singable melodies and when his melancholy shows in chromatic em-*

⁹ Koncert *Chopin Inspire Gainsbourg* zakończył 29 marca 2022 r. czwartą edycję Francophonie Festival.

¹⁰ Dokładniejsze statystyki i wyliczenia por. K. Niżnik, *Chopin jako źródło inspiracji muzyków jazzowych*, w: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 444–451.

¹¹ Na płycie jeszcze trzech artystów (Jordan Rudess, Patrick Moraz oraz Dizzy Reed) sięga po muzykę Chopina. Zatem cztery spośród dwunastu utworów to kompozycje twórcy *Etiudy rewolucyjnej*.

¹² Por. M. Wiecezorek, dz. cyt.; P. Piotrowicz, *Chopin w popkulturze. Jego muzyka wykracza poza płyty, sale koncertowe i filharmonie*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/koncerty-chopinowskie-2021-fryderyk-chopin-i-jego-muzyka-w-popkulturze/elbzk4> [dostęp 15.06.2022].

*bellishments (blue notes) he sincere desire that universal language of contemporary jazz, called Bebop*¹³.

Jak się zatem okazuje, można zagrać Chopina w jazzowym trio: Andrzej Jagodziński Trio, *Chopin* (1994), Filip Wojciechowski Trio, *Chopin* (2010); w trio z orkiestrą kameralną: Leszek Kułakowski Trio, Słupsk Chamber Orchestra, *Chopin and Other Songs* (1994); sekstecie: Nahorny Sextet, *Chopin Genius Loci* (2010); w kwintecie jazzowym z orkiestrą symfoniczną: *Chopin Symphony Jazz Project* (2010). Można grać tę muzykę wyjątkową i na szklanej harfie: Glass Duo, *choPINcode* (2010); na trzech akordeonach: Motion Trio, *Chopin* (2010); na gitarze: Adam Palma, *Adam Palma Meets Chopin* (2019), Patryk Filipowicz, *Chopin Blue* (2019), trąbce: program Tomasza Stańki *Listy Chopina – improwizacje* (2014); można też z użyciem fletu, komputera, instrumentów klawiszowych, perkusyjnych oraz głosu: Maciej Rychły i Kwartet Jorgi, *Chopin* (1995); no i oczywiście solo na fortepianie (m.in. płyty Leszka Możdżera czy Adama Makowicza). Pojawił się *Chopin* również w *entourage* punkrockowym w 2003 roku na płycie *Uprzedzenia* grupy Leniwiec, gdzie słyhać cytaty z *Mazurka F-dur op. 68 nr 4*, a postać kompozytora obecna jest też w warstwie tekstowej utworu. Zespół Levity (z gośćmi) na płycie *Chopin Shuffle* z 2010 roku muzykę polskiego romantyka o francuskim nazwisku zaprezentował z użyciem m.in.: fortepianu, syntezatora, samplerów, kontrabas, gitary elektrycznej, gitary basowej, trąbki, saksofonu, perkusji, śpiewu, odgłosów, szklanki i papieru. Z kolei płyta *Astigmatic Inspired By Chopin* wydana w 2008 roku powstała z inicjatywy organizatorów festiwalu muzyki klubo-

wej i elektronicznej *Astigmatic*. Na koniec tej z konieczności skróconej i mocno wybiórczej prezentacji Chopinowskich interpretacji zacytujmy jeszcze fragment komentarza do witalnej płyty *Rock Loves Chopin* przygotowanej przede wszystkim przez Radka Chwieralskiego, ale także m.in.: Patrycję Markowską, Annę Serafińską, Jana Borysewicza, Grzegorza Markowskiego, Wojciecha Pilichowskiego, Vlodego Tafela oraz klasycznego pianistę, pedagoga i laureata VI nagrody na VIII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina (1970) Janusza Olejniczaka. Oto on: *W dyskusjach toczonych przez profesjonalnych muzykologów często przewija się wątek uniwersalizmu i regionalizmu muzyki Fryderyka Chopina. Album „Rock Loves Chopin” nieoczekiwanie rozszerza kategorię tegoż uniwersalizmu, ponieważ pokazuje jak muzyczna klasyka może zafunkcjonować w obszarze kultury popularnej. Nietrudno zauważyć, że kluczowy dla pojawienia się najliczniejszych płyt był rok 2010, a zatem dwusetna rocznica urodzin Chopina. Na tę obfitość i różnorodność niejedną będzie się zżywał, a niejedną zapyta, a także od razu odpowie cytowanymi już słowami Anny Kamieńskiej skierowanymi ku suicie Czesława Niemena *Bema pamięci...: „Można, ale po co?”* W tym wypadku jednak odpowiedź wydaje się nie aż tak trudna, bowiem nie tylko można, ale trzeba, w poszukiwaniu prawdy oraz wnikięcia w głębię, podjęcia refleksji nad upływem czasu i pytaniami o kształt dzieł dawnych, gdyby dziś powstawały, wszak dziś są słuchane. Jak się okazuje, talenty Norwida czy Chopina odślaniają prawdy rozległe, z upływem czasu pozwalające poznać coraz szersze przestrzenie, prawdy aktualne i głębsze niż sądzono w czasach, gdy po raz pierwszy słowo to i muzyka zachwyciły. Zatem są to prawdy*

niejednokrotnie zrazu ukryte, a wciąż, może nawet coraz bardziej, fascynujące. Folkowo-alternatywny zespół Stilo wiosną 2002 roku za interpretację *Mazurka D-dur op. 33* zdobył I nagrodę na organizowanym przez Polskie Radio festiwalu Nowa Tradycja. Grupa w tym czasie właśnie okrzepła, wchodząc w najlepszy okres aktywności. To zaledwie przykład na moc, z jaką z pomysłem zinterpretowany Chopin uczestniczy w XXI-wiecznej polskiej kulturze muzycznej. Dodajmy jeszcze pewną – jak by nie było – oczywistość: otóż prestiżowe nagrody polskiego przemysłu fonograficznego nazwano Fryderykami.

Artyści czasem z potrzeby serca sięgają po Chopina, kiedy indziej, ulegając sugestiom wydawców, wykonują powierzone im zadanie. Niezależnie od tego, jeżeli tylko są utalentowani i podchodzą do spuścizny autora *Fantazji na tematy polskie* uczciwie, z zaangażowaniem i wyobraźnią, stają się poszukiwaczami prawdy o Chopinie i prawdy o sobie w horyzoncie jego nieocenionej obecności w polskiej i światowej kulturze. To także prawda o współczesnej sztuce, jej twórcach i jej odbiorcach, a ostatecznie także o naszej kondycji, o nas samych po prostu.

BIBLIOGRAFIA

- Kamieńska A., „Bema pamięci żałobny rapsod” C. Norwida, w: Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
 Kurek J., *Który dał mi wstążkę błękitną... (Począwszy od Niemena, czyli) o obecności Cypriana Norwida w polskiej muzyce rockowej*, w: *Niemien i jego płytowe dzieła 4*, red. E. i P. Chlebowscy (w druku).
 Niżnik K., *Chopin jako źródło inspiracji muzyków jazzowych*, w: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009.
 Piotrowicz P., *Chopin w popkulturze. Jego muzyka wykracza poza płyty, sale koncertowe i filharmonie*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/koncerty-chopinowskie-2021-fryderyk-chopin-i-jego-muzyka-w-popkulturze/elbzk4> [dostęp 15.06.2022].
 Wieczorek M., *Inspiracje Chopinowskie w muzyce rozrywkowej*, <http://meakultura.pl/artykul/inspiracje-chopinowskie-w-muzyce-rozrywkowej-61> [dostęp 15.07.2022].

¹³ Dodajmy koniecznie, że muzyka Chopina wybrzmiewa również w sadze filmów o przygodach Jamesa Bonda. Pojawiający się w dziewiątej części (*Szpieg, który mnie kochał*, reż. Lewis Gilbert) zbrodniarz Karl Stromberg jest melomanem, który namiętnie słucha Bacha, Mozarta i Chopina właśnie, a z ekranu wybrzmiewa fragment *Nokturnu op. 27 nr 2*. Nie jedyny to przypadek obecności tej muzyki w kinie, ale to już osobny wątek. Z ciekawostek chopinowskich przytoczmy jeszcze i tę, że są i tacy, którzy twierdzą, że Freddie Mercury (właśc. Farrokh Bulsara) przybrał nowe imię na cześć polskiego kompozytora.

Julia Knapik
Muzykologia UJ

ROLA POLSKICH PIOSENEK Z OKRESU DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO W FILMIE *PRAWO I PIĘŚĆ*¹



WSTĘP

Kompozytorzy muzyki filmowej często wybierają piosenkę jako ten gatunek muzyczny, który pojawia się w czołówce lub podczas napisów końcowych. Nierzadko taki utwór zostaje w pamięci widza na długo po projekcji kinowej, a nawet zaczyna „żyć swoim życiem”, pojawiając się w szeroko pojętej popkulturze, już bez związku z obrazem filmowym.

Tego typu kompozycje należą (najczęściej) do warstwy niediegetycznej filmu, co oznacza, że są słyszane wyłącznie przez widzów (a nie przez bohaterów filmowych). I głównie to właśnie dźwięki niediegetyczne skupiają uwagę odbiorców (zarówno tych „zwykłych”, jak i badaczy muzyki filmowej), podczas gdy muzyka diegezy (tj. należąca do świata przedsta-

wionego na ekranie) traktowana jest jako mało znaczący dodatek. Często wynika to z samej decyzji reżysera, który nadaje muzyce diegetycznej funkcję co najwyżej „użytkową”. Zdarza się jednak, że muzyka diegetyczna jest na tyle wyróżniająca się i odpowiednio dobrana do obrazu filmowego, że może stanowić osobny temat do analizy – nawet mimo współwystępowania w filmie mocnego konkurenta w postaci piosenki z czołówki (należącej do warstwy niediegetycznej). I to piosenki nie byle jakiej, bo skomponowanej przez wybitnego jazzmana do słów równie wybitnej poetki, autorki ponad dwóch tysięcy tekstów do najslawniejszych polskich piosenek z gatunku poezji śpiewanej / piosenki literackiej.

Mowa o muzyce do filmu *Prawo i pięść* z 1964 roku i balladzie *Nim wstanie dzień*, skomponowanej przez Krzysztofa Komedę, z tekstem

¹ Artykuł na podstawie pracy licencjackiej „Rola polskich piosenek z okresu dwudziestolecia międzywojennego w filmie *Prawo i pięść* w reżyserii Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego”, napisanej pod kierunkiem dr. Andrzeja Sitarza, obronionej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku akademickim 2021/2022.



Agnieszki Osieckiej. Utwór, którego pierwotnym wykonawcą był Edmund Fetting, nie tylko doskonale odnalazł się w obrazie filmowym, ale także zdobył dużą popularność jako samodzielny przebój, chętnie reinterpretowany przez wokalistów młodszego pokolenia (m.in. przez zespół Raz Dwa Trzy, Strachy na Lachy czy Kasię Nosowską).

Dla autorki artykułu analiza ballady wydawała się jednak wyborem zbyt oczywistym – w końcu, jak już wspomniano wyżej, film to coś więcej niż piosenka z czołówki czy, myśląc szerzej, więcej niż muzyka niediegetyczna. W *Prawie i pięści* uwagę zwraca bardzo rozbudowana scena zabawy tanecznej, podczas której bohaterowie stają się wykonawcami piosenek pochodzących z okresu dwudziestolecia międzywojennego. A zatem: film z lat 60., czas akcji – rok 1945, a muzyka z lat 20./30. – o co tu może chodzić? Jaki mógł być zamysł reżyserów? Autorka postawiła sobie za cel próbę odpowiedzi na powyższe pytania i udowodnienia, że piosenki z warstwy diegezy nie są jedynie „dodatkiem użytkowym” do filmu (scena tańca = utwory taneczne – i na tym w zasadzie mogłaby się zakończyć analiza muzyki diegetycznej), ale pełnią bardzo ważne funkcje w przebiegu fabuły i otwierają pole dla wielu możliwych interpretacji.

FUNKCJE PIOSENKI W FILMIE

Muzyka wokalna-instrumentalna w obrazie filmowym może pełnić kilka funkcji. Podając za Anną G. Piotrowską, piosenka może stanowić:

1. element partytury;
2. element akcji (śpiew);
3. komentarz akcji;
4. środek marketingowy filmu;
5. element kinestezji filmu².

Piosenka jako element partytury wiąże się z terminem tzw. pop soundtracku, który składać się może albo z fragmentów piosenek z muzyki popularnej (istniejących bądź skomponowanych do filmu), wplecionych w typową tkankę wagnerowską, albo wyłącznie z piosenek (*compilation score*), bez innego rodzaju muzyki. Tego typu ścieżka muzyczna „nie sprowadza się jednak do (mniej lub bardziej przypadkowego) wykorzystania kilku piosenek – ich zestawienie jest bowiem przemyślanym strategicznie zabiegiem kompozytorskim”³. Naturalną sytuacją wystąpienia piosenki w przebiegu akcji filmowej jest jej wykonanie przez jednego lub grupę bohaterów. Piosenka staje się wówczas częścią diegezy, ponieważ jest słyszalna zarówno dla postaci filmowych, jak i dla widzów. Wykorzystany w ten sposób utwór wokalny-instrumentalny może pełnić wiele różnych funkcji, np. motywu przewodniego w całym filmie albo podkreślenia charakterystycznych cech bohatera-wykonawcy. W tym kontekście ważny jest także sposób wykonania piosenki przez daną postać.

Piosenka, z uwagi na łączenie muzyki z tekstem słownym, często stanowi rodzaj komentarza do akcji rozgrywanej się na ekranie. Właściwe odczytanie tej funkcji wymaga czasem od odbiorcy dobrej znajomości prezentowanej w filmie piosenki, bowiem nie zawsze pojawia się ona w całości, a fragment pominięty może mieć kluczowe znaczenie.

Wykorzystanie piosenki w celach marketingowych jest charakterystyczne szczególnie dla wysokobudżetowych filmów hollywoodzkich, np. tych o Jamesie Bondzie. Utwory z czołówki (lub z napisów końcowych) często lansowane są już na długo przed pojawieniem się filmu na ekranie kin, co służy przyciągnięciu widza. Warto jednak dodać, że takie działania nie są

bynajmniej wytworem czasów najnowszych – już w okresie kina niemego tę praktykę wykorzystywali taperzy⁴.

Piosenka może także stanowić element kinestezji filmu. Dotyczy to scen tanecznych, szczególnie tych wykorzystujących piosenki z gatunków współczesnych (muzyka dyskotekowa, techno), nadających żywy rytm, zachęcający bohaterów filmowych do tańca.

METRYKA FILMU

Prawo i pięść to film produkcji polskiej w reżyserii Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, nakręcony w studiu Zespołu Filmowego „Kamera”. Premiera miała miejsce 14 września 1964 roku. Scenariusz do filmu został napisany przez Józefa Hena na podstawie jego własnej powieści *Toast*. Muzykę (jak już wspomniano wcześniej: wyłącznie niediegetyczną) skomponował Krzysztof Komeda. Za zdjęcia odpowiedzialny był Jerzy Lipman, współpracujący z reżyserami już przy ich pierwszym filmie fabularnym, a później – przy ekranizacji *Pana Wołodyjowskiego* Jerzego Hoffmana. Miejscem realizacji był głównie Toruń, odgrywający rolę filmowego miasteczka Siwowa. Do filmu zaangażowani zostali znani aktorzy: Gustaw Holoubek, Wiesław Gołas, Zdzisław Maklakiewicz, Jerzy Przybylski, Ryszard Pietruski, Zbigniew Dobrzyński, Zofia Mrozowska, Hanna Skarżanka, Ewa Wiśniewska, Wiesława Kwaśniewska i inni.

ZARYS FABUŁY I PROBLEMATYKA FILMU⁵

Akcja filmu rozgrywa się w 1945 roku, chwilę po zakończeniu II wojny światowej, na terenie tzw. ziem odzyskanych. Głównym bohaterem jest Andrzej Kenig (grany przez Gustawa Ho-

loubka), były więzień obozów koncentracyjnych w Oświęcimiu i Dachau, który stara się jakoś odnaleźć w powojennej rzeczywistości. Zgłasza się do siedziby pełnomocnika rządu w celu znalezienia pracy i dołącza do grupy operacyjnej „doktora” Mieleckiego (cudzysłów zamierzony – szybko wychodzi na jaw, że *taki z niego doktor, jak ze mnie minister* – cytując jednego z bohaterów filmu), do której należą także: Czesiek, Rudłowski, Smółka i Wijas. Grupa zostaje wysłana do Siwowa, pobliskiego miasteczka uzdrowskiego, zajętego jeszcze do niedawna przez Niemcy, a jej zadaniem ma być zabezpieczenie mienia publicznego (w tym wyposażenia szpitala i sanatorium) oraz przygotowanie terenu na przyjazd repatriantów. Po przyjeździe na miejsce okazuje się jednak, że jedyną osobą zainteresowaną realizacją tego zadania jest Andrzej; reszta ma zamiar zrabować najcenniejsze rzeczy znalezione w miasteczku i w ten sposób zapewnić sobie dostatnie życie po wojnie.

Kulminacja filmu następuje w momencie, gdy rankiem, po zabawie tanecznej, Mielecki z resztą grupy przygotowuje się do wywiezienia zrabowanego mienia z Siwowa. Kenig zatrzymuje ciężarówkę wypełnioną skradzionymi przedmiotami i w ten sposób rozpoczyna się kilkuminutowa scena strzelaniny. Andrzej, mimo że jest sam przeciwko wszystkim, wygrywa tę walkę. Jego postać zbudowana jest na wzorcach zaczerpniętych z amerykańskich westernów: jest niczym szeryf, który do końca jest wierny zasadom moralnym i nie waha się stanąć w ich obronie.

Zakończenie filmu nie daje jednak widzowi jasnej odpowiedzi na pytanie „Kto jest wygranym?” Po ostatecznym rozprawieniu się Andrzeja z pozostałymi członkami grupy główny

⁴ Taperzy to muzycy, którzy w okresie kina niemego (tj. do 1927 roku) byli odpowiedzialni za akompaniament muzyczny podczas pokazów filmowych (głównie w mniejszych kinach, które nie mogły sobie pozwolić na zatrudnienie całej orkiestry). Zob. tamże, s. 86–87.

⁵ Film dostępny w pełnej wersji na stronie Ninateki, zob. <https://ninateka.pl/vod/fabula/prawo-i-piesc-jerzy-hoffman-edward-skorzewski/> [dostęp 25.05.2022].

² A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 263–273.

³ Tamże, s. 265.

bohater wcale nie odczuwa satysfakcji ze swoich działań. Gdy przybyły na miejsce zdarzeń porucznik chwali jego postawę (*Widzę, że daliście sobie radę. Dokonałście wielkiej rzeczy*), on siedzi skulony, ze zwieszoną głową, i ledwo słyszalnym głosem odpowiada: *Zabiłem... trzech*.

Film podejmuje kwestię niejednoznaczności wyborów dokonywanych przez człowieka – nawet (a raczej: szczególnie) tych, które poddyktowane są szlachetnością. W bardzo wnikliwy – a przy tym obiektywny – sposób bada psychikę ludzi mocno doświadczonych przez życie, zmuszonych do odnalezienia się w nowej rzeczywistości. Tytuł filmu również może być wskazówką do jego interpretacji: przez większą część filmu Andrzejowi wydaje się, że dla rozwiązania sytuacji wystarczy samo „prawo” – dlatego nie ustaje w próbach przekonywania swoich towarzyszy o słuszności swoich poglądów, „nawracania ich” na dobrą drogę. Próbuje także szukać pomocy na zewnątrz, poza ciasnym kręgiem grupy Mieleckiego (wyjście na pocztę i próba połączenia się z pełnomocnikiem – bezskuteczna). Gdy wszystkie sposoby zawodzą, Andrzej sięga po drugą tytułową broń: „pięść”, która ostatecznie rozwiązuje sprawę – ale skutki jej użycia są trudne do wytrzymania przez samego „użytkownika”. Dramat Keniga polega na uświadomieniu sobie, już po fackie, że stając w obronie wyższych idei, sam stał się oprawcą. Słowa wykrzywane przez Czeška, który jako jedyny ocalał, w przejmujący sposób obrazują ten paradoks: *Strzelaj, strzelaj! Gestapo mnie nie zabiło, to ty mnie zabij. Ty morderco!*

MUZYKA W FILMIE PRAWO I PIĘŚĆ

Czas trwania filmu wynosi 92 minuty, a muzyka zajmuje 23 minuty i 27 sekund, co stanowi

25% długości filmu. Muzyka niediegetyczna, skomponowana przez Krzysztofa Komedę, obejmuje balladę *Nim wstanie dzień* oraz krótkie wstawki instrumentalne (jazzowe) i zajmuje znacznie mniej czasu w filmie niż muzyka należąca do diegezy (8 minut i 18 sekund). Z kolei na muzykę diegetyczną składa się siedem utworów pochodzących z repertuaru warszawskich kabaretów rewiowych z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Utwory te należą do dorobku różnych kompozytorów – głównie polskich (pięć tytułów), ale także zagranicznych (zaadaptowanych na potrzeby scen polskich, z polskim tekstem słownym). Poniżej pełna lista piosenek, podanych w kolejności pojawiania się ich na ekranie (w nawiasach nazwiska kompozytorów i autorów tekstów, rok pierwszego wydania nutowego oraz gatunek muzyczny):

1. *Pijackie tango* (muz. Enrique Discépolo, sł. Julian Tuwim, 1930, tango)
2. *Jedna, jedyna* (muz. Henryk Wars / sł. Emanuel Schlechter, 1938, tango)
3. *Ja umiem kochać* (muz. Zygmunt Wiehler / sł. Andrzej Włast, 1925, fokstrot)
4. *Szczęście trzeba rwać jak wiśnie* (muz. Zygmunt Białostocki / sł. Walery Jastrzębiec, 1931, tango)
5. *Pamiętam twoje oczy* (muz. Zygmunt Karasiński / sł. Tadeusz Stach, 1930, tango)
6. *Ach, te Cyganki* (muz. Artur Gold / sł. Andrzej Włast, 1932, fokstrot)
7. *Błękitny Negr* (muz. Aleksander Wertyński / sł. Stanisław Ratold, 1921, romans rosyjski)

Na potrzeby artykułu autorka dokonała wyboru jednego z powyższych utworów, który w dalszej części zostanie poddany szczegółowej analizie⁶. Będzie to piosenka *Jedna, jedyna* skomponowana przez Henryka Warsa⁷ do słów

Emanuela Schlechtera⁸, której premiera miała miejsce w 1938 roku w warszawskim teatrze Małe Qui Pro Quo. Utwór – jedynie w wersji instrumentalnej – został także wykorzystany w filmie *Kobiety nad przepaścią* z tego samego roku (reż. Michał Waszyński, Emil Chaberski). W *Prawie i pięści* pojawia się m.in. w scenie potańcówki (dokładny kod czasowy pierwszego wystąpienia piosenki: 44:07–44:21).

ANALIZA TEKSTU SŁOWNEGO⁹

Tekst piosenki *Jedna, jedyna* składa się z dwóch zwrotek oddzielonych od siebie refrenem (zwrotka + refren + zwrotka + refren). Każda z tych części jest dwuczłonowa. Każdy człon zwrotki (strofa) zbudowany jest na takiej samej zasadzie (analogiczna liczba sylab w każdej strofie); natomiast w przypadku refrenu pierwsza strofa ma inny schemat sylabiczny od drugiej. Cały utwór można jednak uznać za regularny pod względem budowy tekstowej, ponieważ schemat pierwszej części (zwrotka i refren) jest dokładnie powtarzany w części drugiej. Układ rymów przedstawia się następująco:

- zwrotka: ABCCB + ABCCB (CC oznacza rym wewnątrz wersu);
- refren: ABBC + AAAB

Podmiot liryczny występuje w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Jest to mężczyzna, który pracuje w biurze jako księgowy (buchalter). W trakcie pracy pisze list do swojej ukochanej, co zostaje zauważone przez jego szefa. Ku zaskoczeniu samego podmiotu lirycznego przełożony nie gani go ani nie zwalnia z pracy, ale uznaje za „wariata” (podobnie jak reszta osób w biurze). Księgowy zupełnie się tym nie przejmie, ponieważ najważniejsza jest dla

niego opinia jego ukochanej (której list bardzo się spodobał), nikt inny go nie interesuje. Widać, że mężczyzna jest w „swoim świecie”, a otaczający go ludzie są „gdzie indziej”. Rysuje się tu tradycyjny podział: osoba zakochana vs. świat zewnętrzny, który nie rozumie jej zachowania, jej uczuć. Miłość pokazana jest zatem jak odmienny stan psychiczny, postrzegany przez innych jako szaleństwo (*Mój panie, pan zwariował!*).

Jak widać, tematyka tekstu jest lekka, wręcz banalna, stereotypowa. Schlechter używa prostych, potocznych słów, bez wyszukanych środków poetyckich.

ANALIZA TEKSTU NUTOWEGO¹⁰

Utwór utrzymany jest w tonacji g-moll, prosty harmonicznie (zależność tonika-dominanta), zapisany w metrum 4/8 (właściwie jest to 2/4, czyli standardowe dla tanga). Linia melodyczna w zwrotce ma charakter recytatywny; każda fraza zbudowana na zasadzie: krótsze wartości + dłuższe (wydłużenie wartości na zakończeniu frazy). Akompaniament fortepianowy jest dość ubogi: prawa ręka dubluje głos wokalny, występują zdwojenia oktawaowe; lewa ręka oznacza rytm tanga. W refrenie zarówno partia wokalna, jak i akompaniament ulegają zmianie: linia melodyczna głosu wokalnego jest bardziej śpiewna aniżeli recytatywna; obserwuje się charakterystyczne skoki na końcu fraz (w górę o kwintę, a w dół o tercję). W prawej ręce zdwojenia oktawaowe zostają zmienione na sekwencyjne, dołączają także synkopy na granicach taktów – wciąż jednak jest to dublowanie partii wokalnej. W lewej ręce zamiast pionów harmonicznym grane są rozłożone akordy. Melodia piosenki podąża za prozodią tekstu słownego.

⁶ Analiza pozostałych utworów, wraz z dołączonymi tekstami piosenek i materiałem nutowym, znajduje się w pracy licencjackiej, dostępnej do wglądu w Instytucie Muzykologii UJ.

⁷ Zob. M. Żebrowski, *Wars Henryk* [hasło], w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12: W–Ż, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 76–77.

⁸ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Schlechter_Emanuel [dostęp 25.05.2022].

⁹ Tekst słowny dostępny na stronie internetowej [staremelodie.pl](https://staremelodie.pl/piosenka/124/Jedna_jedyna), zob. https://staremelodie.pl/piosenka/124/Jedna_jedyna [dostęp 25.05.2022].

¹⁰ Materiał nutowy dostępny na stronie internetowej [staremelodie.pl](https://staremelodie.pl/nuty_download.php?pdf=jedna_jedyna_tango.pdf), zob. https://staremelodie.pl/nuty_download.php?pdf=jedna_jedyna_tango.pdf [dostęp 25.05.2022].

W filmie *Prawo i pięść* omawiany utwór wykonywany jest na gitarze, a zatem inaczej niż w oryginale („na głos i fortepian”). Akompaniament w tej wersji jest jeszcze bardziej uproszczony, ogranicza się do akordów przedstawiających jedynie harmonię.

ROLA PIOSENKI W FILMIE

Tekst piosenki zdaje się dobrze korespondować z problematyką filmu. Tak jak księgowy u Schlechtera chce „zapomnieć o całym świecie”, tak bohaterowie *Prawa i pięści* nie chcą już myśleć o wyższych ideach, mają dość świata i nie umieją się w nim odnaleźć – ponieważ ten, który znali dotychczas, dotkliwie ich zranił (wojna), a tego, który nadejdzie, jeszcze nie znają. Są zatem w stanie zawieszenia między dwiema rzeczywistościami. Świat powojenny trzeba zbudować na nowo, od podstaw – i tym właśnie mają się zająć członkowie grupy „doktora” Mieleckiego. Jednak, w sytuacji braku zasad (dawne już przeminęły, a nowych jeszcze nie ma), bohaterowie tworzą swój własny mały świat i własne zasady, w ramach których akceptowalne jest nawet zabicie kolegi z grupy czy milicjanta. Najważniejszy jest zarobek, „urządzenie sobie” wygodnego życia, a najmniej ważny jest drugi człowiek. Chcą w końcu móc pomyśleć o sobie, bo o innych myśleli już zbyt długo.

Lekka tematyka utworu wpisuje się także w sytuację filmowej potańcówki, która już sama w sobie mocno kontrastuje nie tylko z przeżyciami bohaterów z przeszłości (wojna, obóz koncentracyjny), ale także z powagą akcji, która wydarza się „tu i teraz” (plan kradzieży) i związanymi z tym emocjami Andrzeja, który jako jedyny zajmuje się czymś innym aniżeli zabawą. W zasadzie zabawa taneczna i pojawiające się w jej trakcie piosenki (jak się zdaje, bardzo dobrze znane bohaterom filmu z przedwojennych kabaretów i rewii) mogą także stanowić pewnego rodzaju „zasłonę dymną” do działań Mieleckiego i jego współpracowników.

Fragment utworu *Jedna, jedyna* wykonywany jest w filmie przez Cześka, który śpiewa i gra na gitarze. Co ciekawe, piosenka ta (jako jedyna z siedmiu granych na potańcówce) pojawia się w filmie aż czterokrotnie, przy czym za każdym razem wykonywana jest inaczej i towarzyszy innej scenie.

Po raz pierwszy występuje w scenie potańcówki, bezpośrednio po utworze *Pijackie tango*, z którym wyraźnie kontrastuje – zarówno na poziomie melodyki, tekstu słownego oraz sposobu wykonania. *Pijackie tango* śpiewane jest przez całą grupę biesiadników, z Barbarą Dubikowską akompaniującą na fortepianie na czele. Emocje, jakie towarzyszą bohaterom tej sceny, to nieskrępowana wesołość i chęć zatracenia się w zabawie suto zakrapianej alkoholem (który notabene jest głównym „bohaterem” piosenki). Natomiast utwór *Jedna, jedyna* wykonywany jest solowo przez Cześka, który odczuwa zupełnie inne emocje od tych opisanych wyżej (tęsknota za ukochaną, zaduma) i podejmuje inny temat (opis przeżyć zakochanej osoby).

Drugie wystąpienie piosenki *Jedna, jedyna* ma miejsce podczas rozmowy Mieleckiego z Andrzejem; pierwszy z bohaterów stara się przekonać drugiego do dołączenia do akcji rabunkowej. Słyszalna jest sama melodia utworu, gwizdana przez Cześka i stanowiąca tło do rozmowy innych postaci. Gwizdanie wydaje się najbardziej pasującym do tej sceny sposobem wykonania (bohaterowie znajdują się na zewnątrz, Czesiek nie ma przy sobie gitary), a jednocześnie wnosi do niej pewną zawadiackość, która odpowiada rozgrywającej się akcji (gwizdanie jako wyraz nonszalancji, łamania pewnych zasad). Znaczący wydaje się wybór fragmentu refrenu, od którego rozpoczyna Czesiek: jest to melodia, która w pełnej wersji utworu towarzyszy słowom: „O całym świecie zapominam”. Andrzej jest właśnie namawiany przez Mieleckiego, aby „zapomniał o całym świecie”,

o swoich ideach i, tak po prostu, zarobił dużo pieniędzy.

Po raz trzeci utwór *Jedna jedyna* pojawia się chwilę po zakończeniu potańcówki, w momencie, gdy Barbara odchodzi od pianina i z melancholią w głosie pyta: *Gdzie się podziali ci wszyscy wspaniali mężczyźni? Gdzie mój praporszczyk, gdzie ta ulica, gdzie etot dom?* Czesiek reaguje na to słowami: *A pani zawsze o tym Petersburgu* i zaczyna grać akompaniament gitarowy do *Jedna, jedyna* (najpierw akordowo, potem gitarowe *arpeggia*). Delikatne „brzdąkanie” na gitarze współgra z nastrojem bohaterów w tej scenie, podkreśla melancholię Barbary i jej tajemniczość (okazuje się, że nigdy nie była w Petersburgu, choć często o nim wspomina; jej przeszłość jest niejasna). Czesiek dopasowuje się do jej nastroju.

Ostatnie wystąpienie omawianego utworu towarzyszy scenie rozgrywanej się po zakończeniu potańcówki. Prezentowana jest ponownie sama melodia piosenki, grana na gitarze przez Cześka (akompaniament akordowy, potem gitarowe *arpeggia*). Mimo że zabawa taneczna już się zakończyła i większość bohaterów rozeszła się do swoich pokoi, w głowie Cześka pozostały „reperkusje” potańcówki w postaci melodii z piosenki *Jedna, jedyna*. Wydaje się, że Czesiek stara się ze wszystkich sił nie myśleć o tym, co stanie się za parę godzin (akcja rabunkowa i konfrontacja z Andrzejem), tkwiąc w melancholijnym nastroju i bezrefleksyjnie wykonując polecenia Mieleckiego. Łatwiej jest mu zamykać się we wspomnieniach z potańcówki (i szerzej: z lat, które kojarzą

mu się z tymi piosenkami), aniżeli zmierzyć z rzeczywistością, która wymaga podjęcia odważnych decyzji (do których Andrzej stara się go przekonać). Melodia *Jedna, jedyna* kontrastuje zatem swoją tkliwością z zapowiedzią brutalnego rozwiązania, które zaraz ma nastąpić.

PODSUMOWANIE

Analiza wybranej piosenki z filmu *Prawo i pięść*, należącej do muzyki diegetycznej, miała na celu wykazanie jej funkcji w obrazie filmowym, a także próbę zdekodowania ukrytych w warstwie muzycznej znaczeń. Utwór *Jedna, jedyna* wykonywany jest przez Cześka w naturalnym dla piosenki środowisku, tj. podczas zabawy tanecznej – jest zatem częścią akcji. Ale to nie wszystko. Jak wykazano powyżej, piosenka ta jako jedyna wychodzi poza mury hotelu, w którym odbywa się potańcówka, i towarzyszy także innym scenom. Staje się w ten sposób komentarzem do akcji. W nieoczywisty sposób komentuje także stan emocjonalny jej wykonawcy, podkreślając jego melancholię i tęsknotę za beztroskim życiem, za czasem sprzed okresu wojny. Po dokładnej analizie utworu okazuje się, że jest on zbudowany z kilku warstw znaczeniowych, oddających złożoność psychiki bohaterów i niejednoznaczność ich wyborów.

Powyższe wnioski pozwalają sformułować tezę, iż działanie twórców filmu w zakresie doboru utworów muzycznych do warstwy diegetycznej było w pełni przemyślane, konsekwentne i z zachowaniem logicznej ciągłości.

BIBLIOGRAFIA

Michalski D., *Powróćmy jak za dawnych lat. Historia polskiej muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2007.
Piotrowska A.G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
Zebrowski M., *Wars Henryk* [hasło], w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12: W–Z, red. E. Dziębowska, Kraków 2012.

https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Schlechter_Emanuel
<https://ninateka.pl/vod/fabula/prawo-i-piesc-jerzy-hoffman-edward-skorzewski/>
https://staremelodie.pl/nuty_download.php?pdf=jedna_jedyna_tango.pdf
https://staremelodie.pl/piosenka/124/Jedna_jedyna

PIOSENKI DLA DZIECI. PRZYPADEK LUTOSŁAWSKIEGO I BLOCHA



Mówiąc o piosence, nie można zapominać o tzw. piosence dla dzieci, gatunku tyleż popularnym co często pomijanym w opracowaniach naukowych czy dyskursie analitycznym. Trudno o jednoznaczną definicję piosenki dla dzieci, bowiem większość autorów w ogóle nie wyjaśnia tego terminu, posługując się tym opisowym określeniem „piosenka dla dzieci”, sugerując, że mają na myśli utwór wokalny przeznaczony do wykonywania przez dzieci. Ale przecież tak zwane piosenki dla dzieci to nie tylko piosenki, które same dzieci mogą wykonywać, ale także piosenki pomyślane o dzieciach jako słuchaczach. W literaturze przedmiotu pojawiają się natomiast próby zdefiniowania piosenki dla dzieci jako umuzycznionego wierszyka dla dzieci, wykonywanego z reguły przez same dzieci i grupę rówieśników. Jednakże piosenka dla dzieci obejmuje, szczególnie współcześnie, wiele utworów przede wszystkich pisanych z myślą o najmłodszych – a to dla rozrywki, a to do użytku domowego czy też w celach

edukacyjnych¹. A zatem mówiąc o piosence dla dzieci, można odnosić się do jej różnych funkcji, jej walorów muzycznych i tekstowych, jej wieloaspektowości, co zupełnie intuicyjnie czynią autorzy mówiący i piszący o piosence dla dzieci, a posługujący się paletą określeń zamiennych, takich jak: muzyka dla dzieci, repertuar dla dzieci, zbiór piosenek dla dzieci².

Autorami piosenek dla dzieci są m.in. bardzo znani kompozytorzy, a w Polsce drugiej połowy XX wieku wielu szanowanych twórców podejmowało się zadania pisania muzyki dla dzieci, niewątpliwie wpisując się w klimat epoki promującej tego typu działalność. Jednocześnie jednak kompozytorzy ci czerpali niekłamaną przyjemność czy wręcz radość z pisania dla dzieci, a ich utwory przeznaczone dla najmłodszych zyskały z czasem ogromną popularność i śpiewane były przez kolejne pokolenia polskich uczniów.

¹ I. Opie, P. Opie, *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford 1959, s. 21–22.

² M. Piłicka, *Falszywe nuty w piosenkach dziecięcych. O oczywistych i mniej oczywistych funkcjach piosenek dla dzieci we wczesnej edukacji*, „Ars Educandi” 2020, 17, s. 67.

Do takich czołowych kompozytorów XX wieku, którzy część swej aktywności twórczej poświęcili dzieciom, należy Witold Lutosławski (1913–1994), autor muzyki do kilkudziesięciu piosenek dla dzieci. Największe zainteresowanie tego typu twórczością przypadło w jego życiu na okres pomiędzy rokiem 1947 a 1953. Kompozytor powracał jednak do tych piosenek także w późniejszym czasie, zmieniając na przykład ich obsadę wykonawczą. I tak *Sześć piosenek dzieciennych* z 1947 roku przeinstrumentował na mezzosopran z towarzyszeniem orkiestry kameralnej w 1953 roku, natomiast *Piosenka o złotym listku i Majowa nocka* z 1951 roku – pierwotnie przeznaczone na głos i orkiestrę kameralną – doczekały się w 1952 roku wersji na głos z fortepianem. *Srebrna szybka* i *Muszelka* także opracowane zostały w dwóch wersjach w 1952 roku (na głos z fortepianem oraz na głos z orkiestrą kameralną), a dodatkowo w wydaniu z 1977 roku, które ukazało się nakładem wydawnictwa Chester, teksty piosenek zostały przetłumaczone na język angielski przez Marie Pooler. Jak zatem widać, kompozytor regularnie powracał do piosenek dla dzieci, które w międzyczasie zyskały sporą popularność i weszły na stałe do repertuaru szkolnych podręczników do nauki muzyki³. Docenienie przyszło również ze stron władz: już w 1954 roku za twórczość dla dzieci kompozytor został uhonorowany nagrodą państwową⁴, co przyjął z niemałym zaskoczeniem.

Lutosławski nie był jedynym kompozytorem, którego piosenki regularnie pojawiały się w podręcznikach i z chęcią wykonywane były przez dzieci. Również Augustyn Bloch (1929–2006) był autorem piosenek, które na

dobrze zadomowiły się w repertuarze dziecięcym, umieszczane były bowiem regularnie w zbiorach użytkowanych przez nauczycieli np. przedszkoli⁵. Za twórczość dla dzieci kompozytor otrzymał w 1960 roku nagrodę: przyznał ją Komitet do Spraw Radia i Telewizji, gdyż Bloch w tamtym czasie często współpracował z radiem. Sam skwitował tę przygodę słowami: *Ja lubiłem radio i mnie lubili w radiu*⁶. Od końca lat 50. XX wieku do roku 1977 Bloch pisał muzykę na potrzeby Polskiego Radia, opracowując muzycznie kilkaset audycji radiowych o różnorodnym charakterze, komponując także piosenki dla dzieci i inne.

Bloch chętnie pisał dla dzieci, uważając, że to właśnie w *dzieciach znalazł[em] autentycznych, nie zakłamanych odbiorców. One natychmiast wyczuwają fałsz. W ocenach są surowe, ale sprawiedliwe, w reakcjach spontaniczne i wzruszające*. Niejednokrotnie też podkreślał troskę o edukację muzyczną dzieci poprzez zapewnienie im kontaktu z wartościowymi działaniami muzycznymi. Kompozytor świadomy był odpowiedzialności, jaką ponosił, pisząc piosenki dla dzieci, uważając, że każdy, kto tworzy *dla dzieci odpowiedzialny jest za ich wrażliwość, czystość ich wyobraźni. Kształtuje ich gusty*⁷. A jednocześnie Bloch czuł pewną presję wiążącą się z faktem, że komponowanie dla dzieci *uczy [...] uczciwości artystycznej wobec słuchacza, uczciwości uczuć, które kompozytor chce w utworze zawrzeć, emocji, myśli: nakłada obowiązek rzetelności warsztatowej*⁸.

W 1975 roku Bloch otrzymał kolejną nagrodę (tym razem Prezesa Rady Ministrów) za twórczość dla dzieci i młodzieży ze szczegól-

nym uwzględnieniem operobaletu *Bardzo śpiąca królewna* z 1973 roku. Było to dzieło niezwykle, bo z jednej strony wpisywało się w Blochowskie zainteresowanie dzieckiem jako odbiorcą sztuki, a z drugiej strony było przykładem jego bogatej twórczości scenicznej. Ten nurt twórczości Augustyna Blocha zarysował się już w latach 60. XX wieku, a jego kompozycje sceniczne charakteryzuje melodyjność, stosunkowo prosta dramaturgia, ale także eksperymenty z zakresu wykorzystywanych środków technicznych⁹. Kompozytor pisał zarówno balety, musicale, jak i dzieła o charakterze hybrydowym, łączące kilka gatunków (jak opera-misterium). Już jednoaktowy balet *Voci* (1962) początkowo pomyślany był jako opera kameralna, a kompozytor sięgnął w nim po technikę dodekafoniczną. Wprowadzony do tkanki muzycznej dzieła głos ludzki Bloch potraktował zgoła instrumentalnie (sugerując instrumentalne środki artykulacyjne, takie jak glissando czy frullato)¹⁰. W balecie *Oczekiwanie* (1963) – chociaż nie jest to utwór dla dzieci – zauważalne były już nawiązania do wyidealizowanego świata dziecięcego, bowiem bohaterami tego utworu zostały „bibułkowe postaci”, będące wytworami wyobraźni chłopca (Oczekującego), czekającego na spóźniającą się dziewczynę (Oczekowaną)¹¹. Libretto baletu – jak piszą Alicja Bońkowska i Józef Kański – chociaż nieskomplikowane, to jednak dawało możliwość zaprezentowania niebanalnych rozwiązań inscenizacyjnych i choreograficznych, które w połączeniu z muzyką stworzyły unikatowe widowisko¹².

Inne balety Blocha to jednoaktowy *Byk* (1965), słynny *Gilgamesz* (1968) czy *Zwierciadło* (1975)

będące baletem-pantomimą na taśmę. Także opera-misterium napisana do libretta Jarosława Iwaszkiewicza – *Ajelet, córka Jęftego* (1967) – przeznaczona była do odtwarzania z taśmy (np. w radiu), a kompozytor połączył w tym dziele współczesne środki techniczne z eksperymentami formalnymi, osadzając całość w klimacie śpiewów synagogałnych¹³. Jednocześnie Bloch pisał musicale, jak np. *Pan Zagłoba* (1971), który został opisany przez Lucjana Kydryńskiego jako rodzaj scenicznego „komiksu”¹⁴. Kolejnym musicalem w dorobku Blocha była *Skrzypcowa dusza* (1978).

Komponując tak wiele dzieł scenicznych, Bloch nie zapomniał jednak o dzieciach i specjalnie dla nich przeznaczył operobalet – pantomimę *Bardzo śpiąca królewna* będącą muzyczną bajką bazującą na znanej historii autorstwa Charles’a Perraulta, składającą się z jednego aktu podzielonego na siedem obrazów. Prapremiera dzieła miała miejsce podczas festiwalu Warszawska Jesień w 1974 roku, a libretto napisał sam Augustyn Bloch. Temat bajki kompozytor potraktował w sposób żartobliwy, utwór pełen jest parodii sztampowości i szablonowości pewnych sytuacji, obfituje w formy taneczne znane z baletów klasycznych. Partie wokalne można natomiast uznać za parodię arii operowych, zaś dowcipny, recytatywny tekst to komediowy komentarz całej akcji. Przy okazji kompozytor wprowadził asemantyczne sylaby, które zdaniem niektórych autorów celowo imitują wręcz bełkot¹⁵. Być może jednak owa asemantyczność fraz podyktowana była chęcią dotarcia do odbiorcy dziecięcego, dla którego nadrzędne były wartości czysto muzyczne, także śmiech i dobra zabawa?

³ Por. L. Jankowska, D. Wasilewska, *Muzyka – klasa 3* (szkola podstawowa), Warszawa 1980, s. 35 i 54; D. Malko, *Metodyka wychowania muzycznego w przedszkolu*, Warszawa 1990, s. 75.

⁴ J. Paja-Stach, *Witold Lutosławski*, Kraków 1996, s. 83.

⁵ Por. M. Wieman, *A czy wy tak potraficie?*, Warszawa 1990.

⁶ J. Schiller-Rydzewska, *Inwariantność modelu struktury życia twórcy autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego w perspektywie życia i twórczości Augustyna Blocha*, „Wartości w Muzyce” 2014, 6, s. 79.

⁷ E. Solińska, *W salonie muzycznym*, Bydgoszcz 1986, s. 20.

⁸ Tamże.

⁹ M. Perkowska, *Bloch Augustyn*, w: *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 338.

¹⁰ Tamże.

¹¹ I. Grzenkiewicz, *Augustyn Bloch*, „Ruch Muzyczny” 1971, 15, s. 5.

¹² A. Bońkowska, J. Kański, *Trzy polskie balety*, „Ruch Muzyczny” 1964, 22, s. 16.

¹³ M. Perkowska, dz. cyt., s. 338.

¹⁴ L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy*, Kraków 1994, s. 72.

¹⁵ A. Flach, *Literatura dla dzieci w wybranych utworach Augustyna Blocha*, w: *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darlak, K. Koziół, Katowice 2016, s. 231.

Pisząc jednak piosenki dla dzieci, Bloch stawiał na najlepszych polskich poetów, a autorami słów do jego piosenek byli m.in.: Agnieszka Osiecka, Roman Pisarski, Jadwiga Korczakowska, Krystyna Wodnicka, Anna Przemyska, Maria Terlikowska czy Jerzy Kierst. Bloch rozumiał potrzeby odbiorcy dziecięcego, chociaż niewątpliwie stawiał przed nim dość wysokie wymagania. W 1981 roku kompozytor wydał (w Polskim Wydawnictwie Muzycznym) zbiorek z ośmioma piosenkami dla dzieci przeznaczonymi na głosy wokalne i zespół instrumentalny (w składzie: dwa flety, dwa klarnety B, dwa fagoty, trójce skrzypiec, dwie altówki, wiolonczela, kontrabas, wibrafon, pudełka akustyczne, tam-tam, bęben wielki i trójkąt). Co ważne, piosenki te zostały też nagrane na płycie winylowej *A, Be, Ce – Piosenki dla dzieci* (MUZA SX 1942), gdzie na stronie A można było usłyszeć piosenki Blocha (czyli: *Lipiec, Kapelusz nieba, Na kolanach mamy, By dzieci rosły, Gwiazdy z Fromborka, A, be, ce..., Pan Wahadło, O pięciu muszelnkach*), zaś na stronie B zaprezentowano piosenki Zbigniewa Rudzińskiego. Muzykolożka Maryla Renat doszła do wniosku, że u Blocha *dobór tekstów jest ciekawy i zróżnicowany i daje szeroki wachlarz muzycznej charakterystyki, w czym tkwi główny walor tego zbioru*¹⁶. Analizując uważnie

partie muzyczne pod względem ich melodyki, harmoniki i rytmiki, Renat skonstatowała ponadto, że zbiór Blocha jest niewątpliwie przeznaczony do realizacji przez dzieci, przy czym *rozbudowana akordyka partii fortepianu dodaje tym prostym melodiom niewątpliwie wartości artystycznej, lecz z drugiej strony może stwarzać pewne trudności w realizacji praktycznej*¹⁷. A zatem już sam proces przekodowania tekstu literackiego (także tego dla dzieci) na muzykę powiązany jest z bogactwem rozwiązań warsztatowych¹⁸, co niewątpliwie wiąże się z niełatwym wyborem odpowiednich środków, a przede wszystkim świadomą kompozytorską decyzją o ich dostosowaniu do odbiorcy dziecięcego.

A więc, jak podkreśla się niejednokrotnie w literaturze poświęconej piosenkom dla dzieci, *wśród dostępnych piosenek dziecięcych znaleźć można utwory wartościowe pod względem artystycznym*¹⁹, które umożliwiają kontakt z nowoczesnym światem dźwięków. Niektórzy kompozytorzy piszący piosenki dla dzieci (niejako na marginesie swojej twórczości) dziś niejednokrotnie są z nią kojarzeni, a ich twórczość dla dzieci staje się tematem coraz częściej dyskutowanym przez muzykologów czy pedagogów muzyki.

¹⁶ M. Renat, *Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, 3, s. 55.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ I. Burczyk, *Muzyczna realizacja tekstu literackiego dla dzieci*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2017, 3, s. 146.

¹⁹ M. Pilecka, dz. cyt., s. 74.

BIBLIOGRAFIA

- Bońkowska A., Kański J., *Trzy polskie balety*, „Ruch Muzyczny” 1964, 22.
 Burczyk I., *Muzyczna realizacja tekstu literackiego dla dzieci*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2017, 3.
 Flach A., *Literatura dla dzieci w wybranych utworach Augustyna Blocha*, w: *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darlak, K. Koziołek, Katowice 2016.
 Grzenkiewicz I., *Augustyn Bloch*, „Ruch Muzyczny” 1971, 15.
 Jankowska L., Wasilewska D., *Muzyka – klasa 3* (szkoła podstawowa), Warszawa 1980.
 Kydryński L., *Przewodnik operetkowy*, Kraków 1994.
 Malko D., *Metodyka wychowania muzycznego w przedszkolu*, Warszawa 1990.
 Opie I., Opie P., *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford 1959.
 Paja-Stach J., *Witold Lutosławski*, Kraków 1996.
 Perkowska M., *Bloch Augustyn*, w: *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979.
 Pilecka M., *Falszywe nuty w piosenkach dziecięcych. O oczywistych i mniej oczywistych funkcjach piosenek dla dzieci we wczesnej edukacji*, „Ars Educandi” 2020, 17.
 Renat M., *Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, 3.
 Schiller-Rydzewska J., *Inwariantność modelu struktury życia twórcy autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego w perspektywie życia i twórczości Augustyna Blocha*, „Wartości w Muzyce” 2014, 6.
 Solińska E., *W salonie muzycznym*, Bydgoszcz 1986.
 Wieman M., *A czy wy tak potraficie?*, Warszawa 1990.

Anna Komosa

PIOSENKA DZIECIĘCA W MOJEJ PEDAGOGICE



„... Liście złote i blonzone...” – tak śpiewałam wiele lat temu, wracając z przedszkola w wieku trzech lat. Wielu z nas zaczyna interesować się muzyką, będąc małym dzieckiem, słuchając kołysanek mamy, piosenek w radiu, czy ucząc się śpiewać piosenki w przedszkolu i w szkole. W moim przypadku zainteresowania i zdolności muzyczne były na tyle zauważalne, że rodzice zapisali mnie do szkoły muzycznej, co w rezultacie mnie połączyło zawodowo z muzyką na całe życie.

W latach 80. XX wieku, kiedy rozpoczynałam pracę z dziećmi, zetknęłam się z różnymi pozycjami na rynku wydawniczym. Piosenki Marii Wieman z książeczki *A czy wy tak potraficie*, Urszuli Smoczyńskiej-Nachtman *Kalendarz muzyczny w przedszkolu*, *Rozśpiewane przedszkole* i *Podajmy sobie ręce czy Cztery pory roku* Zygmunta Noskowskiego do słów Marii Konopnickiej – to był kanon piosenek dla dzieci, z którego korzystali nauczyciele i był on dostępny w księgarniach. To były też piosenki mojego dzieciństwa, tylko jako dziecko nie miałam świadomości, czyją piosenkę śpiewam. Pozycje te miały istotną rolę – kształciły i rozwijały kolejne pokolenia. Każda piosenka

niosła przesłanie i naukę dla dziecka. Rozwijała jego wyobraźnię i skalę głosową, ćwiczyła i poprawiała jego możliwości logopedyczne, „ćwiczyła” pamięć, a także, jeśli towarzyszył piosence układ ruchowy, kształciła koordynację ruchową dziecka, co, jak wiadomo powszechnie, pobudzało i rozwijało prawidłowo funkcję mózgu.

W latach 80. ubiegłego stulecia miałam zaszczyt poznać osobiście i pracować z p. Krystyną Longchamps-Druszkiewicz, autorką *Podręcznika początkowego nauczania gry na fortepianie metodą beznutową*. Mało kto wie, że Krystyna Druszkiewicz była założycielką Eksperymentalnego Studium Muzycznego przy ul. Gołębiej w Krakowie, które zostało upaństwowione i kontynuowało swoją działalność przy Państwowej Szkole Muzycznej im. S. Wiechowicza. Następnie przeniosła swoją działalność do przedszkoli w Nowej Hucie, gdzie rozśpiewywała przedszkolaki, tworząc chórki i zespoły wokalnie-instrumentalne. Równocześnie współpracowała ze szkołą muzyczną w Nowej Hucie, zakładając tam Dział Przedszkolny (zajęcia przedszkolaków odbywały się na pobliskim osiedlu Uroczym),

a prócz zajęć umuzykalniających dla każdej grupy wiekowej dziecka oddzielnie stworzyła chór przedszkolaków liczący czasami kilkadziesiąt dzieci. Była też twórczynią dziecięcego chóru klas młodszych (klas I–III) o nazwie Dur-molki, w którego repertuarze znajdowały się piosenki dziecięce m.in. wymienionych kompozytorów. Piosenki śpiewane przez chórki dziecięce wykonywane były z akompaniamentem fortepianu i z akompaniamentem na instrumenty perkusyjne Carla Orffa albo z opracowaniem ruchowym. Dzieci bardzo lubiły zajęcia z p. Druszkiewicz, miała wspaniałe pomysły zachęcające uczniów do wspólnego muzykowania, wyjątkowe podejście i, co za tym idzie, dużo cierpliwości. Osobowość i pedagogika Krystyny Druszkiewicz wywarły na mnie ogromny wpływ, ale też na wielu innych uczniów, bo np. chór klas I–III profesorka scedowała na jedną ze swych uczennic Barbarę Marię Dukałę, która przez wiele lat prowadziła chór klas młodszych Złota Nutka w ZPSMuz w Nowej Hucie, umuzykalniając kolejne pokolenia, a w chwili obecnej chór prowadzi uczennica p. Dukały – Diana Mrugała-Gromek.

Znajomość i doświadczenie wybitnej profesor Druszkiewiczowej ukształtowały moją pracę z dziećmi. Wiele się od niej nauczyłam. Wzorując się na niej, założyłam w 1991 roku, równoległe pracując w szkole muzycznej, przedszkole muzyczne o nazwie Preludium – zajęcia umuzykalniające dla przedszkolaków, w którym przez ok. 20 lat kształciłam dzieci muzycznie. Oprócz zajęć umuzykalniających w oddzielnych grupach wiekowych (3–6-latków) prowadziłam chór przedszkolaków (dzieci 5–6-letnie), który śpiewał w cyklach tematycznie jednogłosowe piosenki dziecięce, opracowując je na instrumenty perkusyjne lub ruchowo, a następnie swoje osiągnięcia i pracę dzieci pokazywały dwa razy w roku szkolnym podczas koncertów dla rodziców w Filharmonii Krakowskiej. Wiele z nich kontynuowało naukę w krakowskich szkołach muzycznych,

część z nich rozwijała pasję w szkole baletowej, część w zespole Małe Słowianki. Uczęszczały na zajęcia również dzieci niepełnosprawne, którym korzystanie z zajęć umuzykalniających przynosiło wiele korzyści w rozwoju psychofizycznym, a zwłaszcza motorycznym.

Należę do pokolenia tych nauczycieli, którzy czerpali i dalej czerpią wiedzę od swych doświadczonych pedagogów – mistrzów, ale równocześnie zdobyłą wiedzą zawsze dzielę się z nauczycielami młodszego pokolenia. Staram się przekazać jak najwięcej swojego doświadczenia, ponieważ takie działanie ma dobrze służyć edukacji dzieci.

Piosenka jako gatunek muzyczny od najmłodszych lat dziecka rozwija jego wyobraźnię, staje się ona „bogatsza”, dziecko, słuchając tekstu, wyobraża sobie obraz, krótkie fragmenty zdarzeń. Piosenka wyzwala u niego emocje, dziecko często utożsamia się z „historią tekstu”, przeżywa, smuci się lub cieszy, uśmiecha, podskakuje z radości. Piosenkę można zilustrować, wyzwalają się wtedy u dziecka emocje, które przelewa na papier. Równocześnie rozwijają się u niego zdolności plastyczne, możliwości manualne, np. rozluźnienie ręki, co pomaga dzieciom lepiej rysować, pisać i grać na instrumencie muzycznym. Śpiewając piosenki, dzieci mogą pokazać ruchem, jak się cieszą, a to rozwija umiejętność improwizacji ruchowej i wpływa pozytywnie na rozwój taneczny dziecka, a kiedy wykorzystuje ono gesty i mimikę twarzy, może bezwiednie rozwijać talent aktorski. Przykładem pracy z dobrze znaną piosenką u dzieci starszych może być tworzenie nowego tekstu do melodii albo odwrotnie – do tekstu znanej dobrze piosenki można zaimprovizować swoje własne melodie. Takie propozycje ćwiczeń-zabaw są bardzo kreatywne, pobudzające i motywujące do tworzenia swoich piosenek, a także głęboko rozwijające muzycznie i ogólnie młodego człowieka. Każda publiczna prezentacja piosenki, w domu przed znajomymi czy podczas występów w przed-

szkolu lub w szkole, każdy taki występ to dla jednych przełamywanie tremy, stresu, a dla innych dzieci możliwość zaprezentowania się np. przed rówieśnikami czy szerszą publicznością. To kształtuje m.in. prawidłowe relacje i kontakty społeczne.

Korzystałam z wielu nowych zbiorów z piosenkami dziecięcymi. Taką wyjątkową pozycją, która ukazała się w księgarniach w latach 90. XX w., był zbiór pt. *Piosenki, które śpiewali dziadkowie, gdy byli mali* – wybór i opracowanie Katarzyny Zachwatowicz-Jasińskiej. Popularne piosenki i piosenki-zabawy, np. *Mało nas, Ojciec Wirgiliusz, Jawor, jawor, Stary niedźwiedź, Ta Dorotka, Mam chusteczkę haftowaną* i wiele innych, sprawiały dzieciom wiele radości. Kilkanaście popularnych piosenek z tego zbiorku zostało zaaranżowanych i nagranych przez krakowskiego kompozytora Andrzeja Zaryckiego, który z wyjątkowym wyczuciem harmonii i kolorystyki brzmieniowej nadał im nową tożsamość. Piosenki śpiewały dzieci w wieku przedszkolnym, ponieważ zamysłem projektu było, aby dzieci śpiewały dzieciom. Pracując w szkole muzycznej, wprowadzając na lekcjach rytmiki wartości czy grupy rytmiczne, a na lekcjach kształcenia słuchu gamy czy stopniowo odległości muzyczne – interwały, korzystałam ze znanych od lat podręczników Marii Kaczurbin i Lecha Miklaszewskiego, np. *Nasze pierwsze nutki* i śpiewnika *Wlazł kotek* w klasie I; dla klasy II autorzy podręcznika i śpiewnika razem z Alicją Ludwikiewiczową wydali *Wesołe nutki i piosenki* oraz śpiewnik *Płynie rzeczka, płynie*, a w klasie III *Piosenki i zabawy rytmiczne* ze śpiewnikiem *Wędrówka z piosenką*. Publikacje te zawierały wiadomości zawarte w programie nauczania i trafny pod każdym względem wybór piosenek do nauki przedmiotu kształcenie słuchu i rytmika. Piosenki z tej serii zawierały linie melodyczne bez funkcji akordów.

W publikacjach tych prócz piosenek wymienionych wyżej kompozytorów zamieszczone są

piosenki ludowe i popularne, a także piosenki różnych kompozytorów muzyki fortepianowej, np. Feliksa Rybickiego, kompozytora muzyki symfonicznej i piosenek dla dzieci Witolda Lutosławskiego, Tadeusza Mayznera, Zygmunta Noskowskiego i wielu innych autorów muzyki. Piosenki te były lubiane przez dzieci i cieszyły się dużą popularnością, więc przyswajanie wiadomości muzycznych nie sprawiało uczniom problemów.

Przez lata pracy zebrałam do swojej biblioteczki domowej co najmniej kilkadziesiąt zbiorów piosenek różnych kompozytorów polskich. Chciałabym wymienić dla zainteresowanych niektóre ważne pozycje wydawnicze, które mają głęboki wpływ na rozwój nie tylko muzyczny, ale i ogólny dziecka. Wśród nich mogę wymienić m.in.: Witolda Lutosławskiego cykl piosenek pt. *Piosenki dzieciinne* do tekstów Juliana Tuwima czy *Srebrna szybka i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian*, *Bajka iskiarki i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian*, Edwarda Pałlasza *Śliwki, gruszki, jabłka...* i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian, *Malowany latawiec i inne piosenki dla dzieci*, Tadeusza Mayznera *Rok w piosecie*, Ireny Pfeiffer *Przedszkolaki śpiewają* i zbiór *Nowe piosenki*, Andrzeja Hundziaka *Do-re-mi*, Augustyna Blocha *Piosenki dla dzieci*, Stefana Bairda *Piosenki dla dzieci* do słów Wandy Chotomskiej, Jana Brzechwy i Juliana Tuwima. Ich piosenki wyróżniają się bogatym kunsztem pianistycznym, ale też wspaniałymi współbrzmieniami nadającymi koloryt piosecie i przede wszystkim niepowtarzalnością. Niektóre z nich wchodziły w muzykę atonalną, ale z doświadczenia mojego wiem, że dzieciom nie sprawia trudności melodia atonalna, dzieci zapamiętują melodię, którą słyszą, a następnie ją powtarzają – dotyczy to oczywiście dzieci, które mają słuch i pamięć muzyczną. Trochę szkoda, że zbyt duża wirtuozeria pianistyczna w niektórych piosenkach odstrasza nauczycieli przedmiotów muzycznych do odtwarzania piosenek z oryginalnym akompaniamentem.

Pojawiły się też publikacje innych kompozytorów, w większości piszących dla dzieci, takich jak: Adam Markiewicz, Franciszka Leszczyńska, Piotr Szaruga, Zbigniew Ciecchan, Maciej Małecki, Antoni Szaliński. Oczywiście współczesnych kompozytorów dziecięcej literatury muzycznej jest dużo, dużo więcej. Wspomnieć należy jeszcze o: Mieczysławie Matrackim, Krzysztofie Sadowskim, Barbarze Kolago, Agacie Kresowej, Aleksandrze Pałacu, Michale Suleju, Jerzym Włodarku, Wojciechu Kacperskim i innych, którzy są autorami muzyki m.in. do słów Leona Sęka w śpiewniku *Dziecinnych marzeń świat*, w którym znajdują się piosenki o tematyce szkolnej i dziecięcej. Warto zwrócić uwagę na śpiewnik *Rozśpiewane dzieci*, do którego muzykę i słowa napisał Roman Zubek. Piosenki są wydane z akompaniamentem o różnorodnych współbrzmieniach i rytmach, co stanowi ciekawą propozycję muzyczną do śpiewania przez dzieci. Kompozytorka Barbara Kolago to autorka m.in. śpiewniczka *Piosenki zielonej półnutki* czy cyklu *Piosenki do walizek i plecaków*, wydanych razem z płytami CD, na których znajduje się wersja instrumentalna, i wielu, wielu innych. Warto wspomnieć również o popularnym autorze tekstów Jacku Cyganie, który prócz wielu „dorosłych” przebojów napisał teksty zamieszczone w albumie *Moje piosenki dla dzieci* do muzyki: Majki Jeżowskiej, Rafała Paczkowskiego, Krzesimira Dębskiego, Marka Bychawskiego, Stanisława Sojki, Sławomira Wesołowskiego, Mariusza Zabrodzkiego, Tomasza Bajerskiego i Sławomira Łosowskiego. Są też piosenki komponowane dla dzieci na okoliczność festiwalu i konkursów piosenki dziecięcej. Spotkałam się też z piosenkami kompozytorów piszących swoje kompozycje m.in. dla poetki Anny Wareckiej (pseud.), takich jak: Paweł Betley, Andrzej Seroczyński, Tadeusz Woźniakowski, Anna Prejzner, Halina Sokołowska. Grałam ich piosenki, są ciekawe harmonicznymi i szybko „wpadają dzieciom w ucho”, np. *Pastorałki i kolędy* z akompaniamentem albo śpiewnik *Wielkonoce śpiewanie*, w którym piosenki nie mają

akompaniamentów, tylko funkcje akordów. Bardzo dobrą pozycją są cykle piosenek Danuty i Karola Jagiełłów, m.in. *Piosenki, zabawy i tańce dla dzieci*. Piosenki mają opracowanie funkcyjne przy liniach melodycznych, które są wyjątkowo śpiewne i lubiane przez dzieci. W przypadku takich piosenek z funkcjami akordów (bez akompaniamentów) o jakości przekazu i ich popularności decydują umiejętności improwizacji fortepianowej nauczycieli, którzy uczą tych piosenek.

Wśród kompozytorów piosenek dla dzieci nie sposób pominąć profesora kompozytora związanego z literaturą chóralną – to Józef Świder. Skomponował piosenki dla dzieci z akompaniamentem fortepianu do słów Marka Świdra i ponad pięćdziesiąt piosenek dla dzieci z funkcjami akordów, które znajdują się w zbiorze Teresy Krzyżowskiej pt. *Zabawy z piosenką*. Pozycja bardzo cenna w nauce i zabawie z dziećmi, gdyż zawiera zabawy rytmiczno-ruchowe i wiele ćwiczeń korekcyjnych i logopedycznych. Każda piosenka w tym zbiorze posiada opracowanie ruchowe, co wpływa korzystnie na umuzykalnienie dzieci, koordynację ruchową, a także na inwencję twórczą dziecka. Miałam przyjemność poznać kompozytora osobiście, podczas studiów podyplomowych na kierunku chórmistrzostwo. Był wspaniałym człowiekiem i wykładawcą akademickim. Wśród muzycznej literatury dziecięcej można spotkać kompozytorów, którzy zebraли wszystkie albo prawie wszystkie swoje piosenki w album, np. Jerzy Wasowski. Jego *Piosenki dla dzieci* stanowią wyjątkową wartość w nauczaniu muzycznym dziecka. Kompozytorzy często wydają wspólnie swoje piosenki, np. w śpiewniku *Piosenki dla Agatki* swoją twórczość zawarli Andrzej Hundziak, Edward Pałłasz i Romuald Twardowski, a w zbiorku *Nasze piosenki. 20 piosenek dla dzieci i młodzieży* możemy zachwycać się piosenkami z akompaniamentem dwunastu kompozytorów, m.in.: Stefana Behra, Augustyna Blocha, Zbigniewa Ciecchana, Tadeusza Maklakiewiczza, Edwarda

Pałłasz i innych, podobnie jak w śpiewniku *Piosenki z festiwalu do re mi* często wykorzystywanym w pracy z dziećmi w przedszkolu i szkole.

Wśród wymienionych tylko niektórych pozycji wydawniczych muszę zwrócić uwagę na jeszcze inny sposób wydania piosenek. W latach 90. XX wieku wydawnictwo Młodzieżowa Agencja Wydawnicza wypuściło bardzo przydatny śpiewniczek *Roztańczone nutki*, w którym znajdują się różnorodne piosenki podzielone na działy, poświęcone nauce, zabawie, podróżowaniu itp., a wydawnictwo Ars Nova opublikowało śpiewniczkę monotematyczne, najbardziej znane piosenki różnych kompozytorów w cyklach, np. o wiosnie *Witaj, wiosenko czy Piosenki pod choinkę*. Zebrane najbardziej znane i chętnie śpiewane przez dzieci i młodzież piosenki zawierają linie melodyczne i funkcje akordów, a wydane w małym formacie są pod ręczne w częstym ich użytkowaniu.

Miałam okazję zetknąć się z kilkoma seriami podręczników do przedmiotu muzyka w szkole podstawowej. Prócz informacji w nich zawartych związanych z literaturą muzyki, np. o wybitnych kompozytorach czy popularnych formach muzycznych, autorzy prześcigają się w prezentowaniu piosenek i pieśni dla uczniów, stawiając akcent na pieśni patriotyczne, pieśni związane z tradycją Polski, a także piosenki innych narodów. Autorzy tych podręczników tworzą różnego rodzaju opracowania piosenek, wykorzystując różne instrumenty, np. flety proste, dzwonki chromatyczne, wprowadzając drugi głos w piosenkach tworzący dwugłos, czy podstawowe formy z literatury muzycznej, np. kanon, rondo albo temat z wariacjami. Wszystko to ma rozwijać i umuzykalniać uczniów, by zachęcić do śpiewania i słuchania muzyki. I tu muszę wspomnieć o wyjątkowym albumie, który wykorzystywany jest na każdym szczeblu rozwoju i w różnych szkołach. Jest to Śpiewnik polski, w którym znajdują się pieśni patriotyczne od średniowiecza do współczes-

ności z akompaniamentem, pieśni popularne i różnych kompozytorów, zebrane i skomentowane przez Marię Wacholc – wybitnego pedagoga muzyki dziecięcej.

Nośniki muzyki i możliwości techniczne przełomu XX i XXI wieku, które są już bardzo upowszechnione, spowodowały nowy trend nie tylko w muzyce dziecięcej obecnych czasów. Na YouTube można posłuchać piosenek dziecięcych o rozmaitej tematyce. Są zaaranżowane na różne instrumenty, śpiewane przez dzieci lub dorosłego wykonawcę i prawie zawsze opatrzone teledyskiem, często w formie animowanej. Nauczyciele-wychowawcy w przedszkolach i szkołach w edukacji wczesnoszkolnej często wykorzystują piosenki z YouTube'a do wspólnego śpiewania. Spotkałam się nawet z sytuacją, że nauczyciel przekazuje rodzicom informację, jakie piosenki obowiązują w danym miesiącu i gdzie można je znaleźć, by „puszczać” dziecku w domu do wspólnego muzykowania. W ostatnim czasie zauważyłam tendencję powrotu dawnych, popularnych piosenek, ale w nowych opracowaniach instrumentalnych. Wracają sprawdzone teksty, proste, nieskomplikowane frazy muzyczne rozwijające dziecko w sposób naturalny, stopniowo. Melodie są regularne, łatwo w nich znaleźć muzyczne pytanie – poprzednik i odpowiedź muzyczną – następnik, a co za tym idzie, łatwiej dziecku zapamiętać i odtworzyć piosenkę. Zwłaszcza w czasach, gdy panuje pośpiech, a obraz we współczesnych bajkach goni po ekranie smartfonu, tabletu czy telewizora. Piosenki pisane dla dzieci zawsze pomagały w ogólnym rozwoju dziecka: kształciły i rozwijały słuch, pamięć, wyobraźnię itd.

Jako doświadczony nauczyciel przedmiotów teoretycznomuzycznych też napisałam (i dalej tworzę) piosenki dla dzieci. Są one dorobkiem mojej długoletniej pracy pedagogicznej. Komponowałam je na potrzeby różnych uroczystości szkolnych, audycji okolicznościowych, są

„sprawdzone” przez dzieci i chętnie śpiewane. Tematyka piosenek obejmuje treści związane z edukacją uczniów, zabawami dziecięcymi, porami roku. Ponadto słowa piosenek w sposób przystępny przekazują wiedzę o tradycji, legendach, kulturze i historii polskiej. Są ułożone według kalendarza szkolnego (od jesieni do wakacji), łatwe do zapamiętania i przyswojenia, a słowa w nich zawarte niosą przesłanie edukacyjno-wychowawcze dla dzieci w wieku przedszkolnym, wczesnoszkolnym, jak również dla uczniów klas starszych. Mój nowy śpiewnik *Nowe piosenki dla dzieci dużych i małych – aranżacje na fortepian* powstał przy współpracy z wybitnym krakowskim kompozytorem Andrzejem Zaryckim. Jego aranżacje fortepianowe odznaczają się bogatą harmonią współbrzmień dźwiękowych, które uwypuklają melodykę i wzbogacają percepcję słuchową wykonawcy i słuchacza. Aranżacje fortepianowe zachwycają różnorodnością, bogatą harmonią wychodzącą poza system dur-moll, słycać współbrzmienia naśladowcze niektórych treści piosenek, można usłyszeć też rytmy tańców, np. krakowiaka, oberka, walca, polki czy formę ragtime'u. Aranżacje na fortepian Andrzeja Zaryckiego skomponowane są tak, by można było je uprościć, wykonać zgodnie z materiałem dźwiękowym lub wzbogacić własnymi pomysłami wykonawczymi, co daje każdemu nauczycielowi duże możliwości indywidualnej kreacji. Andrzej Zarycki – kompozytor szerokiego wachlarza gatunków muzycznych, od muzyki symfonicznej, oratoryjnej, operowej, filmowej i do sztuk teatral-

nych, kompozytor poezji śpiewanej i znanych piosenek – przebojów muzyki rozrywkowej – jest, o czym muszę wspomnieć, kompozytorem i aranżerem piosenek dla dzieci, których można było słuchać w Radiu Kraków podczas koncertów wspierających Fundację Mimo Wszystko Anny Dymnej. Jestem zaszczycona, że mogłam współpracować z Maestro polskiej piosenki i kompozytorem współczesnej muzyki poważnej.

Podsumowując – na rynku wydawniczym jest bardzo dużo różnorodnych publikacji z piosenkami dla dzieci, które wykorzystuje się w pracy w przedszkolu i szkole. Moim zdaniem im prostszy akompaniament podkreślający melodię piosenki, tym bardziej jest ona dla dziecka przejrzysta, „czytelna” i zrozumiała. Tym więcej istnieje możliwości opracowań ruchowych czy realizacji na instrumentach perkusyjnych, szczególnie dla dzieci młodszych, rozwija się wtedy słuch rytmiczny, a zwłaszcza poczucie pulsu. Natomiast kiedy dziecko pozna bardzo dobrze piosenkę, to można zaproponować akompaniament bardziej wyszukany, oryginalny i bez linii melodycznej. Oczywiście zależy to od grupy dzieci, ich zdolności, ich odbioru muzyki. Można zapytać, co słyszą, jakie mają skojarzenia, i zadać wiele innych ćwiczeń rozwijających słuch muzyczny, zwłaszcza harmoniczny. Piosenki wnoszą wiele korzyści dla rozwoju dziecka, ponieważ rozwijają u nich liczne predyspozycje. Piękna melodyka i treści piosenek warte są kontynuacji umuzykalnienia i nauki kolejnych pokoleń.

5

Józefa Zajęc-Jamróz

MARTA STEBNICKA

ŻYCIE TEATRALNE W POWOJENNYM KRAKOWIE
WE WSPOMNIENIACH WYBITNEJ AKTORKI,
PEDAGOGA I DZIAŁACZKI ZASP



Praca w kole terenowym ZASP w Krakowie, którego członkami są głównie koleżanki i koledzy na emeryturze, po zakończeniu swojej kariery zawodowej, umożliwia mi większy kontakt z artystami, którzy brali żywy udział i tworzyli historię teatru w Krakowie. Ten kontakt nigdy nie jest wystarczający i mam poczucie, że za mało czasu i uwagi poświęcam na słuchanie ich opowieści z przeszłości, a z wieloma z nich już niestety nie będę mogła porozmawiać. Odeszli: Danuta Michałowska, Tadeusz Malak, Maria Świętoniowska – moja pierwsza instruktorka teatralna – i inni wspaniali twórcy historii krakowskich teatrów. Chcąc „ocalić od zapomnienia” to, czego można dowiedzieć się z bezpośredniej rozmowy, poprosiłam w 2015 roku moją profesorkę ze szkoły teatralnej i wspaniałą aktorkę Martę Stebnicką o rozmowę na temat pierwszych powojennych lat życia teatralnego i działalności ZASP-u w Krakowie. Chciałam się dowiedzieć, jak zapamiętała te lata, ich atmosferę i emocje, które z perspektywy lat mogą rzucić nowe światło na historię i mogą stać się żywą lekcją

dla nas teraz. Marta Stebnicka jest członkiem stowarzyszenia od egzaminu, który złożyła przed komisją ZASP w 1954 roku. Aktywnie działała jako przewodnicząca na jego rzecz w Krakowie. Pani Marta należy do pokolenia artystów, którzy jako dzieci doświadczyli wojennej traumy i wkraczając w dorosłe życie, właśnie w działaniach artystycznych dawali wyraz tym przeżyciom. Jest to pokolenie takich artystów jak: Andrzej Wajda (ur. 1926), Alina Szapocznikow (1926), Andrzej Wróblewski (1927), Miron Białoszewski (1922), Tadeusz Kantor (1915) i inni. Pani Marta (ur. 1925) tak opisuje tę sytuację:

1. POKOLENIE 1925–1927

Myśmy byli grupą młodych ludzi bez młodości. Wojna odebrała nam szkołę, możliwość jakiegokolwiek uczenia się w dziedzinie humanistyki. Nie mieliśmy żadnej opieki, rodziny były rozbite, ojcowie w obozach albo walczyli gdzieś, matki w obozach. Myśmy mieli po 13, 14 lat i byliśmy wysiedlani. Moja rodzina z Inowrocławia, bo

przed wojną ojca przenieśli do Inowrocławia. Ja się urodziłam we Lwowie i tam spędziłam czas wojny do wejścia Rosjan. Jak weszli Rosjanie (w 1941 roku), mojej mamie udało się przyjechać ze mną ze Lwowa w sposób niecodzienny, bo w Przemysłu mieliśmy taki ogromny kosz przygotowany z piernatem i ja tam weszłam do środka, moja mama się położyła na to. Potem przenieśli ten kosz ze mną z szerokich torów na wąskie tory przed Przemysłem i za Przemysłem, koło Dębicy już wylazłam z tego kosza, szczęśliwa, że przejechałam ten punkt graniczny. I tak się dostałam do Krakowa. Tutaj udało mi się zdać egzamin do Kunstgewerbeschule Krakau – szkoły przemysłu artystycznego, nie mając najmniejszych talentów w tym kierunku. I jakoś przeszłam na drugi rok. Talent to mieli moi koledzy, m.in. Bolek Książek [...], Mikulski, Brzozowski, Skarzyński, Lidia Mintycz, Tadeusz Kantor, z aktorów Bronisław Pawlik słynny, moja przyjaciółka, która potem uciekła i stworzyła ogromną ceramikę afrykańską (chodzi o Danutę Drobniak le Hnaff, która na Madagaskarze tworzyła ceramikę, a potem w Bretanii [...], Andrzej Wajda, Wojtek Hass i inni. To była płodna młodzież – tacy, którym się ciągle coś chciało. To były czasy, ta tragedia, strach, ciężkie warunki, które normalnie są przeszkodą, one były motorem twórczym. To jest nie do pomyślenia w ogóle, jak to możliwe. A tak było. [...] w 1941 roku na ulicy Floriańskiej wpadłam w łapankę. I dostałam się do obozu w Płaszowie. Bardzo krótko tam byłam, tylko kilka dni, bo również udało się mojej matce przez znajomości różne, bo były takie komitety społeczne dla więźniów, wydostać mnie stamtąd. Ale też już przygotowywałam się do ucieczki, ponieważ bardzo dobrze znałam ten teren, bo mieszkałam na Dietla 11, wtedy z mamą, wynajmowałyśmy pokój. I w każdym razie wydostałam się z tego obozu.

Pani Marta zawsze tryskała energią, co potwierdziła potem jej różnorodna aktywność: grała w teatrze, współtworzyła kabaret

w Jamie Michalika, rozpoczęła potem swoją działalność pedagogiczną w szkole teatralnej. W latach młodości należała też do harcerstwa. Brała także udział w tworzonym konspiracyjnie teatrze Tadeusza Kantora (1942–1943), gdzie zagrała Skierkę w *Balladynie* w reżyserii Tadeusza Kantora (1943) i *Telemacha* w *Powrocie Odysa* (1944). Dla Pani Marty bardzo ważnym momentem było spotkanie z Tadeuszem Kantorem. Tak opisywała pracę z nim: „*Balladyna*” zerwała z całą tą tradycyjną romantycznością, która panowała w teatrach polskich. Wtedy ja jeszcze nie bardzo wiedziałam, jaki jest ten tradycyjny romantyzm, ale wiedziałam, że podejście Kantora, jego założenie, porywało nas młodych i pasjonowała nas ta praca, była inna, nowa. To nas ratowało w tych latach strasznych, bo myśmy zostawiali przed mieszkaniem Ewy Siedleckiej, na Szewskiej 21, całe swoje osobiste życie, rodzinne, wszystkie zmarnięcia, kłopoty, dramaty i tragedie. Rozstrzelania nocne, rewizje, to wszystko zostawiało się i wchodziło się do mieszkania, żeby tylko być tam. Z Kantorem, Jędrkiem Cybulskim i razem z innymi. [...] ja bardzo dużo zawdzięczam Kantorowi. Nie tylko jemu, całemu temu środowisku i całej tej grupie, z którą się w jakiś sposób wychowałam. Środowisko wychowuje, a jak się popełnia błędy, to po to żyjemy, żeby te błędy popełniać, ale błędy zawsze można naprawić.

Teatr od zawsze był jej pasją, ale jak wspomina, niełatwo było jej realizować tę pasję:

Chodziłam też na tajne komplety licealne, żeby zdać maturę, bo mama powiedziała, że nie puści mnie do teatru, dopóki nie zdam matury. Zdałam ją parę dni przed zdawaniem do Studia przy Teatrze Starym. [...] dla mnie studio było domem i rodziną równocześnie. W rozmowie ze mną wspominała swoich nauczycieli, którymi byli najwybitniejsi polscy aktorzy: Maria Dulęba, Juliusz Osterwa, Janusz Warnecki, Jan Ciecierski, Halina Gallowa, Wanda Szczuka i inni.

W *Albumie wspomnień – Stary Teatr*¹ Marta Stebnicka określiła metodę nauki w studiu jako system „czeladniczego uczenia się teatru”, czyli „przechodzenia przez etapy wtajemniczenia w życie teatru”, które polegało na poznawaniu pracowni teatralnych od elektryków, krawców po perukarzy. Adepti zaczęli od zamiatania sceny, zapoznawali się z oświetleniem, uczyli robienia peruk (co, jak przyznała, sprawiało jej trudność) pomagali w szyciu kostiumów. Tak opisała tę pracę przy jednej ze sztuk: *Do „Męża doskonałego” szyto kostiumy z papierowego płótna, po prostu nie było w tym czasie innych możliwości. Materiał był sztywny i twardy. To były chyba jedyne kostiumy kubistyczne w historii tego teatru. Aktorzy chodzili po scenie jak w gufrowanych tekturowych pudełkach. A jednak w takim pudełku Janusz Warnecki stworzył wielką kreację, a Zofia Małynicz nie przechodziła przez scenę, ale „przepływała”; tak się mówiło: „przepływała”...* Wspomniała też w tej publikacji o metodzie aktorskiej Janusza Warneckiego: *Ćwiczenia odbywały się na scenie. Trzeba było od razu pokonywać przestrzeń głosem i ciałem [...] [Warnecki] czasem wrzasnął, wskakiwał na scenę susami, odegrał jakiś fragment roli, która nas mogła zbliżyć do tego, cośmy proponowali, czasem pokazał, czasem wyśmiał, wykpił, przeszkadzał, obrażał, obserwując nas, jak się będziemy bronić [...]. lubił ludzi z poczuciem humoru. [...] najchętniej pracował z tymi, którzy przejawiali temperament sceniczny, dawali własne propozycje, nieudolne, ale własne, którzy przyszli tu na scenę, żeby na niej zostać. Na dobre i złe czasy, na każdy czas. Miałam to szczęście, że często pracował ze mną.*

Marta Stebnicka zagrała Saskię w *Powrocie syna marnotrawnego* R. Brandstaettera

w inscenizacji J. Warneckiego (prem. 20 XI 1947) i ze scenografią Karola Frycza. We wspomnianym albumie zachwycała się światłem: *ten*

spektakl był nie tylko kreacją Warneckiego, ale i Karola Frycza. Malowany ręką malarza o wielkim malarzu. Malowany światłem. A w naszej rozmowie tak to wspominała: Piękny spektakl Frycza, gdzie stanołem z czekolady, którego nigdzie w Krakowie nie można było dostać, tworzył światło Rembrandta. Takim kawałkiem sreberka.

Po ukończeniu studia zaczęła się kolejna przygoda teatralna: *Wszystkich nas zaangażowano jako dzieci Marii, czyli pani Marii Dulęby, do teatru TUR – Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, którego działalność polegała na tym, że jeździł autobusem, to było zimą 46/47. Straszna zima, a myśmy tym zdezelowanym autobusem jeździli po województwie krakowskim. Graliśmy „Świętoszka” Moliera i Niemcewicza „Powrót posła”.*

2. ZASP

Pani Marta opowiedziała również o swoich początkach w ZASP-ie: *Po skończeniu tego studia był egzamin [w 1954 roku p. Marta zdała egzamin eksternistyczny] do ZASP-u,*

z praktyki i z teorii. W komisji siedziała Dulęba, Karbowski i inni. I ten egzamin wprowadzał nas do ZASP-u, i to był ogromny zaszczyt [...]. Nikt z nas o nic nie pytał, czytaliśmy historię ZASP-u, bo była wtedy wydana jeszcze sprzed wojny, ale niewiele jeszcze wiedzieliśmy o ZASP-ie. [...] my na początku nie działaliśmy jeszcze, byliśmy za młodzi, nie wpuszczali nas tak wtedy. Wtedy tam były tuzy: Nowakowski, Karbowski, to były potęgi, których nie wolno było ruszać. [...] prowadzono starania o klub ZASP (w Krakowie). To były długie lata starania i potem mi się udało dostać lokal na Placu Szczepańskim (1976) [...] Klub SPATiF na Placu Szczepańskim był przez długie lata wspaniałym, naszym klubem, który jednoczył nas, który karmił nas, który bawił

¹ *Stary Teatr 1945–1995. [Album wspomnień]*, red. i oprac. D. Domański, Kraków 1997, s. 21.

nas. Mieliśmy gdzie pójść, pogadać. Tam można było każdego spotkać o każdej porze dnia, tego o tej porze, tego o tamtej porze, ale byli. Ja wtedy któregoś lata zostałam przewodniczącą, [oddziału krakowskiego – przyp. Z. Zajęc] nie mając najmniejszego pojęcia, zielonego, jak to trzeba działać.

Z inicjatywy Marty Stebnickiej w 1967 roku ZASP zorganizował wystawę, której „komisarzem” była właśnie Pani Marta. Na wystawie pokazano zdjęcia nagrodzonych aktorów i artystów z sekcji plastyki i sekcji literatury. Włączyli się do tej pracy Skarżyńscy, opracowaniem plastycznym i scenografią zajęły się Ewa Żygulska i Danuta Kowalska, scenariusz był zespołowy. Został wydany też katalog wystawy projektu Janusza Waśniowskiego. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem. Lista nagradzanych indywidualnie artystów była imponująca, pojawiły się tam m.in. zdjęcia: Ireny Babel, Henryka Bąka, Tadeusza Białkowskiego, Marii Biliżanki, Mariany Cebulskiego, Kazimierza Fabisiaka, Antoniego Fertnera, Bronisława Dąbrowskiego, Tadeusza Kantora, Eugeniusza Fulde, Władysława Jaremy, Zofii Jaroszewskiej, Danuty Michałowskiej, Andrzeja Pronaszki, Wiktora Sadeckiego, Władysława Woźnika, Krystyny Zachwatowicz, Lidii Zamkow.

Działania ZASP-u w tych powojennych latach koncentrowały się głównie na samopomocy, załatwianiu mieszkań służbowych dla młodych artystów. Marta Stebnicka podkreślała, jak istotna w tych działaniach była współpraca środowisk artystycznych, by poprawić sytuację socjalną artystów. ZASP wraz ze związkami zawodowymi wywalczył wolne dni, to znaczy *poniedziałek wolny*. Zajmowaliśmy się też kolegami w potrzebie. Ja sama chodziłam do prezydenta Krakowa [...] dzięki ZASP-owi malarze, którzy nie mieli żadnych pracowni, jak Mikulski, Kantor, Skarżyńscy, otrzymali je. Zajął się tym bardzo energicznie Jerzy Goliński, który wtedy przyszedł do ZASP-u, a Bolesław Drobner (sekretarz wojewódzki PZPR) ufundował tzw.

drobnerówkę, czyli na Placu Żydowskim wybudował tak zwaną Palmę. Pisarze, aktorzy, muzycy, otrzymali tam mieszkania i pracownie. [...] Jeden z kolegów aktorów z Teatru Słowackiego miał pożar w mieszkaniu, nie pamiętam już który, i opowiedziałam, co się stało i w jakich warunkach jest z rodziną. Prezydent dał mu [tam mieszkanie]. Ja sama nie wierzyłam, że to możliwe, ale udało się.

Wspominając powojenne lata, Pani Marta podkreślała, jakie ogromne wrażenie w tych czasach powszechnie panującego socrealizmu zrobiły występy teatru Louisa Jouveta z Francji: *Jouvet przyjechał do Krakowa i Warszawy w 1948 roku („Szkoła żon”)* na zaproszenie ZASP-u. *Przyjechał w okresie ciemnym dla Polaków, niemożności wyrwania się*

z czymś innym, nowym, bo był obowiązkowy socrealizm w sztuce i takie naturalistyczne podejście. W okresie dla nas, dla sztuki teatru, która powinna się rozwijać, bardzo trudnym przyjeżdża teatr, który daje jakąś syntezę, daje wdzięk, jest czymś radosnym. Nie odrzucał klasyki, w tym okresie to było ważne. Przyjechał Jouvet, gdy był już bardzo schorowany, niedługo potem umarł (2 lata niecałe), z malutkim teatrem z cudownymi dekoracjami, jak zabaweczka, i zabawił nas wszystkich. [...] Wtedy to nas olśniło, a olśniewając, otworzyło pewne nowe możliwości. Chodzi o sprawę mówienia wierszy, sprawę nieużywania peruk, takie drobiazgi, które niby nie są ważne, a jednak stwarzają inną sylwetkę, inne podejście do roli. Ja zajmowałam się jego kontaktami z maszynistami i garderobianą. Miał swoją garderobianą, ale ja musiałam pomagać w tłumaczeniu. Zmieniał co scena kosztuje, bo się tak strasznie pocił. Już był ciężko chory na serce i trzeba było podawać mu krople. No i podawałam mu krople. Byłam w siódmym niebie. [...] potem m.in. dzięki niemu pojechałam na stypendium do Paryża i obserwowałam próby Jeana Louisa Barraulta, który pracował z młodym francuskim aktorem i miał z nim problemy w sztuce Claudela. Wtedy zobaczy-

łam, jaka jest różnica między polskim aktorem a francuskim i powiedziałam mu o tym: aktor polski dostaje tekst o ojczyźnie i już wie, jak to grać, a tamten nie. Natomiast jak trzeba u nas na scenie wziąć herbatę, nalać do szklanki i równocześnie mówić tekst, pić herbatę i mówić tekst, to w tamtych latach było to niemalże nie do zrobienia dla aktora, setki ćwiczeń trzeba by robić. A o ojczyźnie to bardzo proszę. Bardzo mu się to spodobało, że tak trafnie to nazwałam, i nawet gdzieś to potem wydrukowano w Paryżu.

Z ZASP-em także związana jest smutna historia wypadku samochodowego aktorów z Teatru Rozmaitości (14 XII 1966), który wywarł na pani Marcie ogromne wrażenie i spowodował, że zaczęła się wycofywać z czynnych działań. Tak wspominała te dramatyczne chwile: *Po tej katastrofie nie mogłam sobie poradzić. Jeździłam do Warszawy, żeby aktorzy dostali odszkodowanie i widziałam, jak się wszystko załatwia. Zdałam sobie sprawę, że ZASP nie może być*

pionkiem, potrzeba więcej osób, żeby rozwalić też całą biurokrację i tę tępotę systemu, która jest dzisiaj też. [...] samemu nic się nie zrobi. Jak młodzi pytają, co będziesz miał z ZASP-u, to ja bym im odpowiedziała: będziesz miał przyjemność obcowania z ciekawymi ludźmi, którzy cię wychowają, którzy ci zbudują wyobraźnię, którzy ci pomogą żyć, to jest bardzo dużo, na to nie ma takich pieniędzy, żeby za to można zapłacić. A być razem, być młodym i coś tworzyć, to chyba nie ma większej rozkoszy i zadowolenia. A potem ten nawyk zostanie aż do końca życia. Niewielu to rozumie. Każdy ze strachu sam chce coś, sam. Samemu się nic nie zrobi. Samemu można zrobić, jak się ma nazwisko. Ale samo nazwisko też nie pomoże, gdyby nie praca i pewien sposób bycia, sposób życia, czyli osobowość, która jeszcze tworzy wokół siebie inne osobowości, to daje harmonię. Harmonię zbudowaną na pokorze i na zrozumieniu. Tym jest ten zawód. Bo może być pięknym zawodem i może być męką.

BIBLIOGRAFIA

Stary Teatr 1945–1995. [Album wspomnień], red. i oprac. D. Domański, Kraków 1997.

Zajcówna, Chrapkiewicz, Pilitowska, Zięcowska

WSPOMNIENIE PANI MARTY STEBNICKIEJ

Minęły już dwa lata, odkąd 5 lipca 2020 roku pożegnaliśmy naszą Panią Profesor Martę Stebnicką, która na drugim i trzecim roku PWST w Krakowie, na Wydziale Aktorskim uczyła przedmiotu piosenka. Odeszła w wieku 95 lat. Wciąż jest w naszych sercach, bo spotkanie z Nią miało ogromny wpływ na nasze życie. Poprosiłam koleżanki i kolegów z naszego roku z PWST w Krakowie o krótkie wspomnienie o Pani Marcie, odpowiedź na pytanie, czego nas nauczyła i co z Jej nauk było i jest najważniejsze.
ZZ

ZIUTA ZAJCÓWNA:

Moje wspomnienie dotyczy paru momentów, które miały decydujący wpływ na moje życiowe i zawodowe wybory. Pierwszy nazwałabym nauką *via negativa*, bo choć samo zdarzenie odbierałam wówczas jako niezbyt przyjemne, to wpłynęło na dalsze moje osobiste i zawodowe życie. Na jednej z końcowych prób do spektaklu dyplomowego *Titina*, który reżyserowała Pani Marta, przy omówieniu usłyszałam uwagę przy całej grupie: „Ziutka ma mały głos, ale najlepiej z was dziś interpretowała piosenkę”. Śpiewałam *Nikt, tylko ty* Hanki Ordonówny. Taką krytyczną „pochwałę” odebrałam boleśnie. Byłam z natury nieśmiała i krytyczna wobec siebie, ale zaczęłam zastanawiać się, jak to jest z tym moim głosem i głosem w śpiewie czy mówieniu. Co to znaczy mieć dobry, duży głos, a co mały. To doprowadziło mnie na warsztaty Zygmunta Molika, który poprzez ciało pracował nad otwieraniem rezonatorów dźwięku w ciele. Potem po wielu latach na stypendium Fulbrighta poszerzałam swoją wiedzę, obserwując zajęcia Kristin Linklater, na których wykorzystywała obrazy, by usuwać zbędne napięcia utrudniające „uwalnianie”

z ciała naturalnego, organicznego głosu. Już wcześniej przekonałam się, że nieważne, jaki masz głos – instrument „powietrzno-dźwiękowy”, jak pisał o głosie Mieczysław Kotlarczyk – tylko jak się nim świadomie posługujesz, jako narzędziem twojej organicznej, osobistej ekspresji. Moja pedagogiczna praktyka w pełni potwierdza to stwierdzenie. Praca głosem to sztuka nieustannego poszukiwania nowych, własnych możliwości, połączonych w ciele z wyobraźnią. Śpiewanie, które według Linklater jest wyższym stanem emocji, powinno być także „uwalnianiem” tych emocji z ciała i powinno sprawiać radość, bez względu na temat wypowiedzi (w 2012 roku redagowałam książkę Linklater *Uwolnij swój głos. Tworzenie obrazów w pracy nad głosem i mową*, wydaną przez PWST w Krakowie).

Drugie wspomnienie dotyczy egzaminu z piosenki w pierwszym roku nauki, kiedy śpiewaliśmy piosenki dla dzieci. Dla nas to był znakomity materiał warsztatowy. Po tym doświadczeniu sama także, ucząc studentów wymowy, wprowadzam śpiewanie, mówienie tekstów, wierszyków dla dzieci. Taki materiał literacki otwiera na emocjonalną stronę języka.

Barwa samogłosek może kreować atmosferę wypowiedzi, wpływać na emocje słuchaczy. Ten egzamin pokazaliśmy chyba w szpitalu dla chorych dzieci, czy w jakimś przedszkolu – nie pamiętam już dokładnie – ale najważniejsze, że to był pierwszy kontakt nas, studentów drugiego roku, z żywą dziecięcą widownią. Zapamiętałam te reakcje i atmosferę bardzo mocno. Sama staram się pokazywać egzaminy, bajki dzieciom z przedszkola, które sąsiaduje z Wydziałem Teatru Tańca w Bytomiu, na którym uczę. Uważam, że takie otwarcie na „sąsiedztwo”, wrażliwość na tych, co żyją obok nas, są bardzo ważne dla kształtowania charakteru i wartości etycznych młodych ludzi, nie tylko przyszłych artystów.

Trzecie wspomnienie to całe lata kontaktów osobistych, choć nieczęstych, w Krakowie, które potwierdzały kolejną naukę Pani Marty, że trzeba się wciąż rozwijać, realizować swoje marzenia artystyczne, podążać swoją własną drogą. Marta Stebnicka pokazała, że można gościć życie teatralne na etacie w Teatrze Starym z kabaretem w Jamie Michalika, z pracą pedagogiczną i reżyserią spektakli muzycznych, swoją pasją dotyczącą kultury i sztuki francuskiej, a także kolekcjonowania wachlarzy, o których napisała książkę. Niezwykle wzruszającym momentem dla mnie było przyjście Pani Profesor na mój monodram zrobiony na podstawie *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu, bo ten tekst Marta Stebnicka grała także jako swój monodram. Jej opinia zawsze była dla mnie ważna i cieszyłam się, że doceniła moją interpretację tego tekstu.

Jest dużo więcej znaczących chwil, które na zawsze pozostają w pamięci i są powodem mojej ogromnej wdzięczności za te wszystkie nauki, które pobierałam od Marty Stebnickiej. Ten dług wdzięczności staram się spłacać, ucząc studentów, nie tylko warsztatu aktorskiego, wymowy scenicznej, ale przekazując Jej ponadczasowe wartości, w których bycie artystą zobowiązuje do pracy, samorozwoju, poszu-

kiwania, kształtowania własnej etyki i wrażliwości na wartości estetyczne w sztuce, życiu i zwłaszcza piosence aktorskiej.

GRZEGORZ CHRAPKIEWICZ:

Pani Marta Stebnicka! Wielka postać Krakowa. Legendarna profesor szkoły teatralnej, gdzie w bardzo nowoczesny, odkrywczy i prekursor-ski sposób uczyła piosenki aktorskiej. Miałem zaszczyt być Jej studentem, a już na czwartym roku asystentem Pani Profesor. Nauczyła mnie i wielu studentów patrzenia na piosenkę jako pełne, zamknięte i skończone dzieło dramatyczne, chociaż w miniaturowej formie. Nauczyła nas tworzenia postaci scenicznych, które umiały wyrazić siebie, swoją wrażliwość, swoją interpretację w ciągu

3 minut trwania utworu. Wiedza ta przydatna była i jest w tworzeniu postaci w pełnowymiarowych spektaklach. Jej specyficzne, formalne traktowanie piosenki literackiej ukształtowało się zapewne we współpracy z Tadeuszem Kantorem, w którego teatrze zaczynała pracę jako młoda aktorka. Otrzymałam od Pani Profesor ogrom wiedzy na temat teatru, aktorstwa, sztuki, literatury, muzyki. Bezcenny dar. Staram się przez 41 lat mojej pracy pedagogicznej przekazywać moim studentkom i studentom to wszystko, co wpoila mi Profesor Marta Stebnicka. Myślę, że dzięki temu Jej dzieło, choć z natury swojej ulotne, ciągle trwa. (Akademia Teatralna w Warszawie)

AGATA PILITOWSKA:

Dla nas, studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, którzy mieli to wielkie szczęście i trafili do grupy Pani Profesor Marty Stebnickiej na drugim roku studiów, zaczynała się kilkuletnia przygoda nie tylko z nauką przedmiotu piosenka, ale z całym subtelnym, w tamtych czasach jakże nas wszystkich kuszącym, smakiem jedyne w swoim rodzaju stylu, dowcipu, nieograniczonej wyobraźni. Byli-

śmy przeszczęśliwi! Nasza Pani Marta wносиła swoją osobowością, umiłowaniem zawodu zaraźliwą chrapkę na zanurzanie się i pluskanie w świecie wolnym, radosnym, pełnym prawdziwych ludzkich emocji, pełnym wzruszeń i piękna. Ten świat bardzo się różnił od otaczającej nas rzeczywistości końca lat 70. Pani Marta, ucząc nas „piosenki” – wносиła w nasze młode dusze to, co z pewnością w dużej mierze nas ukształtowało. Uczyla nas przede wszystkim piękna, dbałości o każdy szczegół, o drobiazgi składające się na kostium, rekwizyt, gest, uczesanie itd., itd. To było dla Niej bardzo ważne, dużo ważniejsze od naszych lepszych czy gorszych głosów czy małych „falszów”. Pani Marta te muzyczne fałszowania zamieniała na celowe interpretacyjne przejścia w melorecytacje, co w moim artystycznym emigracyjnym życiu nie raz wykorzystywałam, pamiętając o Jej radach. Pani Marta kochała studentów, nawet gdy Jej zdrowie szwankowało – przychodziliśmy do domu Pani Marty na próby. To było naprawdę niezwykle. Mogliśmy poznać Pana Ludwika Jerzego Kerna, męża Pani Marty, który w sposób bardzo zwyczajny rzucił z fotela jakiś wymyślony naprędce dowcip, a na czas naszych „śpiewów” wychodził na spacer z psiakiem. Sam urok, bajka, teraz z perspektywy lat odnajduję w tych wspomnieniach tyle ważnych, ciepłych relacji ludzkich. Aż łezka w oku się kręci. Jeden z moich dyplomów na zakończenie szkoły teatralnej reżyserowała właśnie Pani Marta. Był to spektakl *Titina*. Przygotowania trwały przez kilka miesięcy, piosenkę *Czy pani Marta jest grzechu warta* śpiewaliśmy, myśląc właśnie o naszej Pani Profesor. Bo była grzechu warta. Bardzo lubiła chodzić w spodniach, była wysoka, dzielna i silna mimo doskwierającego przez lata bólu biodra. Najpiękniejszy był Jej uśmiech i te dwie pełne ogromnego wdzięku dziurki w policzkach, niezwykle czar. Kilka lat po ukończeniu przeze mnie szkoły teatralnej Pani Marta zaprosiła mnie do udziału w spektaklu opartym na poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Szalona noc czyli Transmogrifikacja*. Gra-

liśmy go w 1985 roku w nieistniejącym już budynku, który mieścił się na tyłach obecnej Akademii Teatralnej. Wielka przygoda, wielka radość, tym bardziej że miałam już dwoje dzieci i taki powrót do pracy z cudownymi kolegami i oczywiście Panią Martą, a także z Panią Profesor Halina Gryglaszewską był dla mnie niezwykle uskrzydlający. Niebawem, bo w 1986 roku wyemigrowałam, już z trójką dzieci, do Kanady, gdzie po kilku latach stworzyłam wraz z moją mamą (Marią Nowotarską) Salon Poezji, Muzyki i Teatru. Nasz Teatr w Toronto powstał w 1991 roku, wystawiliśmy ponad 130 premier i setki przedstawień na całym świecie. Piszę o tym, bo to ma również związek z Panią Martą Stebnicką. Wielokrotnie nasz kanadyjski teatr zapraszany był również do Polski, grałyśmy w naszym ukochanym Krakowie. Niezwykle sobie wraz z moją mamą ceniliśmy obecność Pani Marty na widowni na każdym z naszych przedstawień w Krakowie. To były niezwykle spotkania, serdeczne, wzruszające. Pani Marta obdarowywała nas pięknymi karteczkami, drobnymi, dla mnie bardzo cennymi prezentami, książkami (m.in. *Polowanie na wachlarze*). Była szczęśliwa i bardzo dumna, gdy zadzwoniłam do Niej w 2006 roku, aby podzielić się radosną informacją o przyznaniu mi medalu Gloria Artis. Płakała z radości, a ja wiedziałam, że tak wiele się od mojej Pani Profesor nauczyłam, tyle w moim zawodowym życiu czerpałam z ogromu Jej wiedzy – że to jest też Jej udział w tym wyróżnieniu. Zawsze jest w mojej najserdeczniejszej pamięci. (Agata Pilitowska, teatrpolskitoronto.com, agatateatr@gmail.com)

DOROTA ZIĘCIOWSKA:

Była moim pedagogiem od drugiego roku PWST, reżyserowała nasz ukochany dyplom *Titina*. Cała praca nad tym dyplomem to jest przepiękny czas, a sam spektakl był niepowtarzalny, istnieje świetna recenzja samej Agnieszki Osieckiej, która widziała nas w Warszawie, gdzie graliśmy gościnnie.

Wyemigrowałam z Polski w trudnym 1981 roku. Kiedy 10 lat później wróciłam na stałe do Krakowa – otrzymałam propozycję pracy pedagogicznej w PWST jako asystentka Pani Marty. Byłam zachwycona i zaszczycona. Uczyla się od Pani Marty, jak uczyć piosenki... Uczyla się uczyć w ogóle... W kolejnym roku otrzymałam propozycję pracy w szkole, jako samodzielny pedagog prowadzący piosenkę. Wtedy, w latach 90., było to ogromne wyróżnienie, piosenka była przedmiotem trudnym, przez lata prowadzonym wyłącznie przez doświadczonych pedagogów. I tak przez kolejne lata uczyłam się warsztatu pedagoga. Byłam wzruszona do łez, kiedy dwa lata później Pani Marta pogratulowała mi wystawienia *Nędzników*. Był to pierwszy taki egzamin w szkole, wykonany z oryginalnymi podkładami muzycznymi, mikroportami itd. Bardzo Pani Marcie spodobała się ta praca, a ja byłam przeszczęśliwa....

W 1993 roku Pani Marta napisała scenariusz oparty na poezji Gałczyńskiego *Plac Merkurego* i wyreżyserowała go w Teatrze STU. Zostałam zaproszona do udziału w tym spektaklu, za co jestem Jej ogromnie wdzięczna. Piękny, poetycki, wzruszający. Pani Marta zagrała tam wspaniale! Dzisiaj, po latach, dzięki świetnej rejestracji dla II programu TVP, możemy to prawdziwie docenić. Tak rozpoczęła się moja wieloletnia współpraca z Teatrem STU, która trwa do dziś. Gram teraz w Teatrze STU Fraulein Schneider w musicalu *Cabaret* w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego. Moją ukochaną rolę, w której również śpiewam... I tak koło się zamknęło.

Czego przez te lata nauczyłam się od Pani Marty? Miliona rzeczy, które do mnie w pracy pedagogicznej wracają każdego dnia. Jak stworzyć POSTAĆ w piosence, która trwa trzy minuty. Jak ważny jest kostium, rekwizyt,

ruch, gest... Pamiętam, że do mojej Peruwianki (w dyplomie) wymyśliłam sobie toczelek, ze zdjęć z albumów hollywoodzkich gwiazd. Pani Marcie bardzo się ten pomysł spodobał i powiedziała mi – idź zamów sobie u modniarki taki toczelek, najlepiej złoty. I wyszukałam na Placu Szczepańskim w Krakowie słynną modniarkę, która robiła kapelusze, i taki złotokremowy lśniący toczek został wykonany i ozdobiony wyrazistym czarnym strusim piórem. To było TO. Do Peruwianki...

Przez całe 10 lat mojej emigracji w Londynie, kiedy przyjeżdżałam do Polski – zawsze odwiedzałam Panią Martę, przywożąc różne muzyczne nowości z West Endu czy Broadwayu lub nawet z muzyki pop... Pamiętam, spędziłyśmy całe popołudnie, słuchając Micka Hucknalla i Simply Red, ich pierwszej płyty. Pani Marta była nim zachwycona. Zawsze ciekawa świata, opowieści o nowych musicalach, aktorach, ale też o życiu...

Dużo się śmiała, była ogromnie tolerancyjna, ale też i bardzo wymagająca. A od nas, Jej studentów – wymagała zawsze najwięcej. Była naszym autorytetem, zawsze bardzo ważna była dla nas Jej opinia. Przez lata traktowała nas jak najbliższych, jak Rodzinę, śledziła nasze kariery, doradzała, odpowiadała. Miała ogromne doświadczenie zawodowe, widziała wiele genialnych spektakli, poznała przecież w swoim zawodowym życiu największych twórców i do końca sama była twórcza, nowoczesna, wręcz pod prąd.

Myślę, że gdybym nie rozpoczęła mojej drogi pedagogicznej razem z Nią, wtedy w PWST, w 1991 roku – dzisiaj nie byłabym pedagogiem. Od 15 lat prowadzę Studio Aktorskie i uczę właśnie dzięki temu, że Pani Marta dostrzegła kiedyś we mnie to coś, że się do tego nadaję...

Duška Resich

ANDA KITSCHMANN



Późne popołudnie. Siedzi na krześle w swoim małym krakowskim mieszkanku. Dwa pokoje pełne starych, sfatygowanych mebli. Tu fotel, tam stara szafa, za parawanem, tworzącym coś na kształt kuchni, maszynka elektryczna, tacka z okruszkami po kanapkach z Hawelki, resztkę skrzydełka kury i filiżanka stygnącej herbaty. Jest sama, zupełnie sama...

Za oknami piękne jesienne drzewa. Tyle złota, tyle złota... jak pięknie. A gdyby tak wyjść na spacer? Dla niej, starej kobiety po wylewie, to niemożliwe. Te dwa wysokie piętra, te wąskie, ciemne i strome schody.

I gdyby tak choć na chwilę zajrzeć do Teatru Bagatela... Gdyby żył Wilhelm, byłoby to wyjonalne. Ale umarł.

Z uzalania nad sobą nic dobrego nie wynika. Ma to małe mieszkanie, nosi stare, zużyte ubrania. Lecz jest pianino, pożyczone, stary seiler o ciepłym tonie. Na nim haftowane serwetki, siedem słoni przynoszących szczęście i batuta dyrygencka. Cały jej dobytek uratowany z mieszkania płonącego podczas powstania warszawskiego. Był jeszcze jeden jedwabny pantofelek z ukochanego sklepu Haluszczań-

skiego, Krucza 48. Ale kto by tam trzymał but nie do pary.

Szur, szur, szur, wolniutko podchodzi do pianina, otwiera je, siada na taborecie. Ma tylko jedną sprawną rękę, prawą. A ileż to wspólnych nut można wygrać jedną ręką. Trzeba tylko chcieć... jej najlepsza piosenka, wielki, niezapomniany przebój:

[...] *pojadę na spacer a Aleje dorożką na gumach en deux a wrócę dopiero gdy dnieje pijana rozkoszą jak w śnie...*

Powoli nadchodzi wieczór. Na ścianie nad pianinem setki małych zdjęć. Twarze jej znajomych i przyjaciół utrwalone na fotografiach: Konstanty Ildefons Gałczyński, Karol Hanusz, Marek Winheim, Pola Negri... Te twarze – to całe jej niezwykle, szalone życie. Dawno zapomniane rysy przesuwały się w jej pamięci, już tylko jak zamglone, dalekie sylwetki teatru cieni.

*

W rozmowie ze swoją przyjaciółką i uczennicą Martą Stebnicką, przeprowadzoną w Krakowie, na początku lat 60., Anda Kitschmann powie

gorzko: *Nie tak wyobrażałam sobie swoje życie. Skończyłam ekskluzywne szkoły, dostawałam nagrody, byłam wszechstronnie wykształcona, bardzo pracowita... Miałam prawo oczekiwać od życia czegoś więcej. Chciałam być kompozytorem poważnej muzyki i poważnym dyrygentem... Ale gdzieś poszło coś nie tak, los zdecydował inaczej...*

Na razie jednak jest przełom XIX i XX wieku. Anda Kitschmann, zwana cudownym dzieckiem, rodzi się w Wiedniu w 1893 roku (choć inne źródła podają, że było to we Lwowie w 1895). Rodzina jest artystyczna, Mamusińska śpiewa w operze i operetce lwowskiej. Tatuńcio Adolf Kitschmann, aktor, śpiewak, reżyser, to dyrektor komedianów Galicji Wschodniej. Córkuńcia kończą Cesarsko-Królewską Akademię Muzyczną w Wiedniu, klasę fortepianu, wokalistykę i dyrygenturę.

I jest wreszcie ten niesamowity rok 1913. W Warszawie skandal i zgorzienie. Oto za pulpitem dyrygentkim Operetki Warszawskiej ma stanąć baba kapelmistrz – Anda Kitschmann. Tego nigdy wcześniej nie było. Publiczność spragniona sensacji wali drzwiami i oknami.

Na zdjęciu, które zachowało się w recenzji jednej z wiedeńskich gazet, widać młodzieńką pierwszą w Polsce kobietę kapelmistrza. Cieniutka w pasie jak osa, w ciemnej aplikowanej koralikami sukni, w ręce trzyma batutę. Buźka pulchniutka, z oczu widać, że Panienska ostro patrzy na świat.

Sukces! Wydarzenie!

Jeszcze w tym samym roku jako kapelmistrz w Teatrze Nowości w Warszawie brawurowo prowadzi orkiestrę do baletu *Sumurun*, w którym zatańczy nikomu wówczas nieznana Apollonia Chałupiec, późniejsza gwiazda Hollywood – Pola Negri.

*

Do Warszawy z Wiednia przyjeżdża także Marek Windheim. Być może, że tam się właśnie poznali, bo oboje kończyli w Wiedniu studia muzyczne. Więc wielka miłość i wspólna praca. Występują razem w kabarecie Czarny Kot. I biorą ślub.

Wybuch I wojna światowa. Anda stawia pierwsze kroki jako autorka tekstów, kompozytorka i wykonawczyni swoich piosenek. Piosenki są lekkie, zabawne, frywolne, Anda staje się znana, potrzebna, rozpieszczana i uwielbiana. A kabaret to dobre pieniądze. Partneruje jej w tej działalności mąż, równie ambitny i równie utalentowany. Jego ambicje i talent zaprowadzą go wkrótce bardzo, bardzo daleko. W 1918 roku Anda z Markiem decydują się na wyjazd do Lwowa. Chcą tam prowadzić własny teatr.

Tak opowiadała Marcie Stebnickiej o tamtych czasach:

... Lwów? Jaki był ten Lwów do którego przybyliśmy? Jak wszystkie miasta po wojnie, poszarpany, postrzelany... Poczta wyglądała jak sito. Uznaliśmy, że będzie to jednak dobra przystań.

Ludzie, jak zwykle ludzie we Lwowie, weseli, życzliwi i pełni animuszu. Znaleźliśmy dużą salę przy ulicy Szaszkiewicza, tu powstał nasz Teatrzyk „Czwórka”. Przyjechali z nami humorysta Wacek Kaliciński i świetny recytator oraz tancerz Sewek Michałowski. Umieliśmy wszystko, robiliśmy wszystko: piosenki, kuplety szopkowe, arie operetkowe, monologi. Ja „człowiek orkiestra”, opieka muzyczna i liczne kompozycje.

Dodajmy to tego: dwa kufry kostiumów, trzy pudła kapeluszy i aksamitna, pożyczona kurtyna, bo w tamtych czasach kurtyna była bardzo ważna. Za jakiś czas dojechali do nas Urstein i Gierasinski. Dobrze nam było. No i byliśmy nieprzyzwoicie młodzi.

Program mieliśmy dobry, prasa nas popierała, recenzje pełne zachwytów, ale sala na peryferiach, duża, ciężka do ogrzania. Frekwencja nie zawsze dobra, bo daleko do centrum. Męczyliśmy się coraz bardziej, długi rosły. Przenieśliśmy się do małej salki bliżej centrum, ale i tam nie wytrzymałyśmy długo. Sztuka sztuką, cały Lwów śpiewał nasze piosenki – lecz kieszenie były ciągle puste.

We Lwowie zapisaliśmy się na lekcje śpiewu operowego u Wilhelma Flama Płomieńskiego w Lwowskim Instytucie Muzycznym. Co tu ukrywać, marzyliśmy z Markiem o powrocie do muzyki poważnej.

W 1920 roku wracają do Warszawy. Anda jest w ciągłym wirze zawodowym, udziela się także jako działaczka środowiska artystycznego (jest m.in. jednym z założycieli ZAIKS-u).

Niestety życie prywatne Andy zaczyna się rozpadać. W 1926 roku Marek Windheim wyjeżdża na gościnne występy dla Polonii amerykańskiej, do USA. Razem z nim jadą Maria Żelska i Romuald Gierasinski. Wyjeżdżając, nie zna języka, ale zdecydowany jest na zrobienie kariery za oceanem. Pierwsze kroki są bardzo trudne, śpiewa na weselach i pogrzebach.

W 1928 roku Anda jedzie do męża. Czy próbuje ratować swoje małżeństwo z mężczyzną, który pozostanie na zawsze mężczyzną jej życia? Jeśli tak, to niestety próba kończy się fiaskiem.

Kitschmann spędza w USA dwa lata, ma występy dla Polonii amerykańskiej, nagrywa dwie płyty z piosenkami i polskimi piosenkami ludowymi dla wytwórni Okey i Columbia. A potem wraca do Polski, do Warszawy.

Podjeżdża współpracę z teatrami Nowym, Ateneum i Narodowym, pisze artykuły muzyczne i pracuje jako korepetytor w Operze Warszawskiej. Pisze także niezliczone piosenki dla najwybitniejszych wykonawców swoich

czasów: Miry Ziemińskiej, Karola Hanusza, Zuli Pogorzelskiej i innych (podobno napisała ponad 4 tysiące piosenek).

W tym czasie Marek Windheim robi w USA wymarzoną karierę. Z sal weselnych dobry los, ogromna pracowitość i talent przenoszą go do Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Śpiewa tam przez osiem sezonów w 42 przedstawieniach. Gra także role w znaczących produkcjach hollywoodzkich: w *Gospodzie świętecznej* obok Freda Astaire'a i Ginger Rogers i w *Ninoczce* obok Grety Garbo. A po II wojnie zakłada agencję reklamową w Nowym Jorku, jest wziętym producentem filmowym i telewizyjnym. Umiera w grudniu 1960 roku.

W Warszawie Anda jest osobą samotną i mimo rozlicznych talentów ciągle musi walczyć o pieniądze na życie.

*

W 1939 roku wybuch II wojna światowa. Anda stara się trwać, choć jest to dla niej ciężki czas. Śpiewa w Teatrze Buffo, występuje w Kabarecie przy Nowym Świecie 68. W 1944 roku w czasie powstania warszawskiego płonie mieszkanie Andy (w prośbie o wsparcie finansowe z 1962 roku, wysłanej do ZASP-u, pisze: *Mieszkanie spalone, nie posiadam nic*).

Anda przez Pruszków wędruje do Krakowa. Do Warszawy, ukochanej Warszawy, nie wróci już nigdy. W Krakowie Lena Meyerhold proponuje jej pracę kierownika literacko-muzycznego w Radiu Kraków. Anda współpracuje także z Teatrem Młodego Widza, tak zwanym Teatrem Biliżanki, działającym w gmachu Teatru Bagatela. Tu poznaje swojego drugiego męża, Wilhelma Weinera, pianistę w zespole teatru. To późne małżeństwo to bardziej przyjaźń niż miłość. A może potrzeba męskiego ramienia dla kobiety, która całe swoje trudne życie przeszła samotnie?

Teatr Biliżanki i Andę Kitschmann tak wspomina Marta Stebnicka: *Biliżanka i Mysłakowska stworzyły po wojnie pierwszy teatr dla dzieci (występował w nim m.in. młody Roman Polański). Anda była tam kierownikiem muzycznym. Pamiętam, jak my, dzieciaki, pod czujnym okiem Pani Andy musieliśmy odgrywać i wyśpiewywać różne głosy zwierząt i ptaków. Na przykład krakanie. Przyznaję, że krakałam bez małego entuzjazmu. A na Panią Andę patrzyłam jak na potwora. I kto by pomyślał, że wkrótce staniemy się sobie tak bliskie...*

A tymczasem pojawia się w życiu Andy wielka przygoda. Kabaret Siedem Kotów. Marian Eile, słynny twórca krakowskiego „Przekroju”, ideę kabaretu literackiego, podobnego do tych, które oglądał przed wojną, nosił w sobie od dawna. Ale poważnie mógł pomyśleć o tym dopiero wtedy, kiedy w „Przekroju” znalazł się genialny poeta Konstanty Ildefons Gałczyński. Przedsięwzięcie od początku miało charakter prywatny. Pieniądże wyłożyły cztery osoby: Eile, Janina Iphorska, Roman Szydłowski i Jerzy Waldorff, którego matka sprzedawała na ten cel ocalały z wojny pierścionek z brylantem.

Ktoś powiedział, że przy ulicy Zybkiewicza stoi puste kasyno oficerskie z salą na 350 osób i niewielką scenką, na której można postawić niewielkie dekoracje. Kabaret miał nosić nazwę Zielona Gęś, ale w ostatniej chwili Eile przypomniał sobie nazwę małej góralskiej knajpy w Tatrach, która nazywała się Siedem Kotów. Wszystkim się ta nazwa spodobała i tak już zostało.

Głównym wykonawcą został znany z przedwojennego kabaretu Morskie Oko Tadeusz Olsza, jego partnerką – 34-letnia Irena Kwiatkowska. Występowali także: Ludwik Sempoliński, Hanka Bielicka, Alicja Kamińska i inni. Teksty pisał Konstanty Ildefons Gałczyński, scenografię projektowała Janina Iphorska. Kierownictwo muzyczne kabaretu Eile powierzył Andzie Kitschmann.

W 39. numerze „Przekroju” z 1946 roku ukazała się zapowiedź pierwszej premiery kabaretu. Program nosił tytuł 3 razy MIAU. Próby do spektaklu odbywały się w otoczonym parkiem dworze w Śledziejowicach, w pobliżu Wieliczki, gdzie była niemal cała redakcja „Przekroju” z zaprzyjaźnionymi osobami. Byli wśród nich m.in. Jerzy Andrzejewski i Zygmunt Mycielski. *Eile gnębił nas na próbach jeszcze bardziej niż w redakcji – wspominał Jerzy Waldorff – wściekły, niezadowolony, odrzucał tekst za tekst za tekstem...*

Premiera 3 razy MIAU odbyła się 4 października 1946 roku. Irena Kwiatkowska po raz pierwszy zaśpiewała słynną wtedy *Sierotkę* z muzyką Andy Kitschmann i tekstem Gałczyńskiego.

W styczniu 1947 roku kabaret wystawił *Noworoczną wyborową*, w lutym komedię *Moja żona*, w kwietniu widowisko rewiowo-artystyczne *Historia świata, czyli od małpy do bomby atomowej* z piosenkami Gałczyńskiego i muzyką Andy Kitschmann. „Piekielnie zdolna baba ta Kitschmannka” – tak mawiał o niej Konstanty Ildefons Gałczyński.

Anda komponowała piosenki, była akompaniorką, królowała na scenie. Wszyscy, włącznie z publicznością, bali się tej „piekielnie zdolnej baby” jak diabła. Wymagająca, superprofesjonalna, żądała absolutnej perfekcji i ciszy na widowni. Gdy jakiś nieszczęsny widz ośmielił się szepnąć coś do towarzyszących mu osób, mierzyła go wzrokiem zza grubych okularów i pytała dramatycznie – „Czy ja aby panu nie przeszkadzam?”

Przygoda Siedmiu Kotów zakończyła się w 1947 roku...

*

A potem przychodzi smutny, tragiczny rok 1957. Wilhelm Weinert umiera, Anda Kitschmann przechodzi rozległy wylew, po którym jest częściowo sparaliżowana.

Marta Stebnicka: *Był rok 1960, kiedy przyszedłam po raz pierwszy na lekcję śpiewu do Maestry. Kraków, ulica Świerczewskiego 17, II piętro. Dziś ulica Studencka. Okna pokoju pełne zieleni i ptaków. W szybę wpatrzona twarz starej kobiety w grubych szklach...*

Przyjaźń i współpraca muzyczna Marty Stebnickiej z Andą Kitschmann trwają do 1967 roku. W 1967 roku Marta Stebnicka jedzie na cykl koncertów dla Polonii amerykańskiej. W programie ma wiele piosenek Andy. Tak wyglądała rozmowa przed wyjazdem:

Marta: *Pani Ando, wyjeżdżam.*

Anda: *A gdzie panią nosi?*

Marta: *Koncerty, 38 miast, Kanada i Stany Zjednoczone.*

Anda: *Poważna propozycja?*

Marta: *Poważna. Jedzie Kazimierz Krukowski, Jerzy Połomski, Mieczysław Czechowicz, Bogumił Kobiela.*

Anda: *Lopek? (Krukowski). On też... Przy bliższej znajomości traci. Skąpy bardzo i trudny człowiek... Występowałam dwa lata w Nowym Jorku. Zdobyłam publiczność. Nasza Polonia, może mnie jeszcze ktoś pamięta, może pamięta moje piosenki.*

Marta: *Zaśpiewam Aleje i przywiozę pani ciepły szal.*

Anda: *Chciałabym niebieski, jasny...*

Marta: *I ciepły szal.*

Anda: *O nie, wołę jedwabny, szalony, w kwiaty... No, niech pani jedzie i wraca... diabli tam. Nie ma się co żegnać... do zobaczenia.*

Anda pisze list przeznaczony dla publiczności warszawskiej, byłych mieszkańców jej ukochanego miasta. Ale list nie zostanie nigdy przeczytany. W dniu koncertu w Nowym Jorku, tuż przed wyjściem na scenę, dociera do Stebnickiej wiadomość o śmierci Andy Kitschmann. Na tę wiadomość publiczność koncertu, dwa tysiące osób, wstaje i razem z Martą Stebnicką śpiewają wspólnie wielki przebój Kitschmannki – *Pojadę na spacer w Aleje...*

Pogrzeb odbywa się na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Anda zmęczona życiem i ludźmi odchodzi wreszcie do barwnego świata kabaretu cieni, pełnego jej przyjaciół i znajomych.

Jak w tym przepięknym wierszu...

Widzę ciebie jak wchodzisz do Małej Ziemiańskiej Skrytej w białych obłokach, a tam już czekają Jest Jąrosy i Tuwim, Lawiński, Sielański I Dyrektor Raczkowski z wciąż dymiącą fajką. Jak dawniej przy stoliku beztrosko słóczeniu Ordonka, Zula, Dymsza, Hemar z piórem w ręce Jak gdyby chciał twój przebój w aktualny zmienić Że bzy, które przekwitły, nie zakwitną więcej...

Marzec 2022
Serdeczne podziękowania dla osób, które wsparły mnie w poszukiwaniu materiałów do tego tekstu: Zbigniewa Rymarza, Hanny Zaryckiej oraz Marii Wilmy.

Nina Repetowska

BYŁAM JASZCZURKĄ



Krakowska Szkoła Teatralna w czasach, gdy w niej studiowałam, była uczelnia małą i bardzo skromną. Niemniej znaczenie jej było ogromne. Choćby dlatego, że pedagogami byli wtedy: Waclaw Nowakowski, Jerzy Merunowicz, Tadeusz Burnatowicz, Zofia Jaroszevska, Bronisław Dąbrowski, Jerzy Jarocki, Zygmunt Hubner i inni wspaniali artyści. Atmosfera twórcza wydzielała się nawet ze ścian uczelni, mieszczącej się wówczas w budynku Sióstr Urszulanek przy ulicy Starowiślniej, *vis-à-vis* Poczty Głównej. Ale nam, studentom, zawsze czegoś brakowało. Na przykład klubu uczelnianego. Mieszcząca się w tym samym budynku, tylko piętro wyżej Wyższa Szkoła Muzyczna miała w piwnicy gmachu „Klup (tak właśnie!) Przytulisko” – a my nie. Zatem wraz z moją przyjaciółką Barbarą Koziańską postanowiłyśmy założyć Klub Studentów PWST. W tym celu zamieniłyśmy taką większą, wykładaną kafelkami łazienkę na „klub”. Wstawiono tam kilka barowych stołków, a nasza cudna portierko-szatniarka (i wszystko inne) pani Marchewkowa parzyła nam, studentom, kawę i herbatę, którą dumnie popijaliśmy, siedząc na wysokich stołkach.

Zostałam „kierownikiem” tego „klubu”. A Zrzeszenie Studentów Polskich, do którego

właśnie wstąpiłam, wysłało mnie na Seminarium Klubów Uczelnianych do Zakopanego. Zabawa była znakomita, zwłaszcza że poznałam świetnych kolegów działających w Radzie Okręgowej ZSP. Biura Rady mieściły się wówczas przy ulicy Floriańskiej, w pobliżu Bramy. Kiedy po powrocie do Krakowa zostałam przez moich nowych kolegów zaproszona do tego biura na zebranie, od razu urzekła mnie studencko-wariacko-działaczowska atmosfera.

Zaproponowano mi pracę w Komisji Kultury. Oczywiście pracę społeczną, nikomu nie przychodziło wtedy do głowy, by na tym zarabiać! Byłam zachwycona. Uwielbiałam wprost dyżury w Radzie Okręgowej. Było tam wtedy dużo ludzi z różnych uczelni, było mądrze i wesoło. I jakoś tak „szerzej” niż w Szkole. Skonstatowałam, że aby tak naprawdę poczuć się studentką – trzeba albo pomieszkać w akademiku, albo zostać działaczką...

Jako działaczka (mieszkałam przecież od urodzenia w Krakowie (akademik więc odpadał) zaczęłam bywać w nowo otwartym środowiskowym klubie studenckim Pod Jaszczurami na Rynku Głównym. A to już były wyżyny i sam smak studenckości! Wkrótce poznałam tam Wojtkę Jesionkę (późniejszego męża

Agnieszki Osieckiej). Założył on Pod Jaszczurami kabaret Salamandra. Zaangażował mnie natychmiast do spektaklu Woroszylskiego *Cyryl, gdzie jesteś?*. Grałam w drugiej części, był to kabaret starej piosenki. Śpiewałam m.in. duet *Nasza jest noc* (z Andrzejem Kasińskim), *Pantera czy Ja się boję sama spać*. Nakręciliśmy też film o Jaszczurach, który potem stanowił jedną z części spektaklu. Boże, jakie to było cudne! Mogliśmy kręcić na kamerze zwanej szesnastką dopiero wtedy, gdy klub zakończył działalność. Czyli po godzinie 21, za to do rana. Potem przysnic i winko („Gellala” lub „Fatima”, algierskie, pyszne i tanie). Mały spacer – i na dziedzińcu do PWST, na zajęcia!

Spektakl bardzo się udał. Grały w nim m.in. Janina Paradowska (później znakomita dziennikarka) czy Danka Szymońska (potem dyrektorka Ośrodka Kultury im. Norwida w Nowej Hucie). Po premierze ukazała się entuzjastyczna recenzja Tadeusza Kudlińskiego, w której pochwalił mnie za śpiew i kabaretowe zacięcie, lecz napisał o mnie „Nina Repelewska”! Była to pierwsza w moim życiu recenzja. Byłam wówczas studentką drugiego roku, więc koleczy z powodu tej pomyłki konali ze śmiechu, na długo zostałam właśnie „Repelewską”. Nie ukrywam, że było mi wtedy trochę smutno.

Ale mój sukces w piosence kabaretowej dał mi pewną popularność w środowisku. Natychmiast krakowski poeta Wincenty Faber zaproponował mi pracę w Studenckim Teatryku Piosenki UJ. Jesionka nie chciał się zgodzić na moje odejście z Salamandry. Kiedy któregoś dnia podczas spaceru po Rynku Witeck usilnie mi perswadował, bym koniecznie przeszła do niego, argumentując, że Teatryk UJ jest po prostu lepszy i to dla mnie szansa awansu – nagle z restauracji „Feniks” wytoczył się właśnie Wojtek Jesionka. Panowie zaczęli się potwornie kłócić i wyrwać mnie sobie nawzajem. Wojtek doskoczył do Wicki i złapał go za kłapy płaszcz, po prostu chcie-

li się bić. Byłam przerażona, ale i dumna: oto mężczyźni bili się o mnie, i to o mnie jako aktorkę!

W ostateczności odeszłam do zespołu Wicki. Niemniej dalej uwielbiałam Wojtkę i Jaszczury. Właściwie nie umiałam bez nich żyć. Byłam tam codziennie. Nie wyszłabym, gdybym nie potańczyła, nie posłuchała jazzu. Wtedy to też biura Rady Okręgowej ZSP przeniesione zostały do tego samego budynku, w którym mieścił się klub. Po dyżurze w Radzie krętymi schodkami przez antresolę schodziło się na kawę do klubu. Potem – na obiad do stolówki „Dworek” przy ul. św. Marka – i znów do Jaszczurów, na jakieś ciekawe spotkanie. Na przykład z Jerzym Grotowskim, w czasie którego Zbigniew Wójcik, najlepszy wtedy aktor krakowski, jednym uderzeniem swej mordernej dłoni rozbił stół kawiarniany. To była jego odpowiedź na teorię Grotowskiego, że aktor ma siedem rezonatorów. Wójcik puknął ręką w stół i rzekł: *A ja mam rezonator – o, tu*, i uderzył się w pierś w okolicy serca. A stół się rozleciał.

Chętnie ze studentkami spotykał się Mikołaj Kozakiewicz. Rozmawiał z nami o seksie. Do Jaszczurów pozwoliła się kiedyś zaprosić Lidia Zamkow, świeżo po powrocie z USA, gdzie wyreżyserowała *Cichy Don* Szołochowa. Musiałam ją prowadzić pod rękę przez cały Rynek, bo biedactwo bardzo chciała wyglądać elegancko i włożyła szpilki, w których nie zwykła chodzić na co dzień. Po drodze kłęła siarczyście. Kiedy weszła do klubu – powitaliśmy ją wszyscy serdecznie. A ona wypaliła: *Bardzo u was fajnie, a ja myślałam, że to taki kurwidolek*. Studenci podczas tego spotkania wprost oszaleli, nie chcieli jej wypuścić...

Po popołudniowych spotkaniach o osiemnastej znów biegłam na wykłady, by wieczorem wrócić do Jaszczurów na jazz, na filmy... Działał tam przecież Studencki Dyskusyjny Klub Filmowy... I tak mijał czas do drugiej w nocy. Nie

mam pojęcia – kiedy ja się uczyłam? W Szkole Teatralnej koleżdy nazwali mnie Jaszczurką. Wymyślił to mój kolega z roku Kazio Kaczor. Byłam dumna – a oni po prawdzie trochę mi zazdrościli...

Drugim „moim” klubem studenckim był uniwersytecki Nowy Żaczek. Tam rozpoczęłam próby w Teatrzyku Piosenki. Był to spektakl *Słowo o przyjacielu*, poświęcony rosyjskiemu poecie Wołodzi Sawieliewowi, z którym przyjaźnił się jeden z naszych „tekściarzy” Zbigniew Korwin-Piotrowski, zwany Piotrem. To on był autorem wstrząsającej piosenki *Requiem for Tresher. W głębokiej trumnie metalowej / na oceanu śliskie dno / opadła mała Hiroszima / podano 130 zwłok*. On też napisał *Matrosowa: Aleksander Matrosow dwudziesty miał rok / ni zmarszczki najmniejszej na sercu / gdy żegnał poległych i wdzierał się w front / oczyma smutnymi jak dziecko...*

Ja śpiewałam piękną liryczną piosenkę Wicka Fabera *Chabarowsk i Saszę*. Krysia Fałdyga, rzeźbiarka, śpiewała piosenkę Leszka Aleksandra Moczulskiego *Dla ciebie w tajdze budują miasto* i inne. Występowali z nami: Wojtek Hobgarski, Andrzej Zarycki, Leszek Długosz, Hanka Podkanowicz, Baśka Kotkiewicz, Andrzej Piasecki i Zbyszek Paleta (późniejszy skrzypek Ewy Demarczyk). W czasie wspomnianego programu piliśmy herbatę z prawdziwego tulskiego samowara, częstowaliśmy też nią publiczność.

Byliśmy z tym spektaklem na Festiwalu Studenckim w Lyonie i odnieśliśmy kolosalny sukces. Kurtyna szła w górę – jak obliczył towarzyszący nam mistrz impostacji prof. Mieczysław Frogni – 26 razy! Nie chcieli nas puścić. Może dlatego, że byliśmy z Polski? W każdym razie w nagrodę pojechaliśmy na dziesięć dni do Paryża. A potem dumnie wróciliśmy samolotem do Polski. A tu znów były sukcesy. Występowaliśmy na wszystkich „giełdach piosenki”, na festiwalach piosenki studenckiej, także

na festiwalu w Opolu. Wszędzie zbieraliśmy też nagrody. Piwnica Pod Baranami (z którą zresztą byliśmy na festiwalu w Opolu) zaczęła nam „podbierać” artystów. Leszka Długosza, Zbyszek Paletę i innych. Faber i Moczulski żądali od nas dyscypliny i zabraniali występów poza teatrzykiem. To się musiało źle skończyć. I skończyło się... rozpadem zespołu.

Teatrzyk Piosenki był teatrzykiem uniwersyteckim – a my byliśmy studentami uczelni artystycznych. Postanowiliśmy opuścić Nowy Żaczek i przenieść się, jako „zespół środowiskowy”, do Klubu Środowiskowego, czyli do Jaszczurów. Zarządziliśmy zebranie, aby o tej decyzji poinformować Wicka Fabera i Leszka Moczulskiego, założycieli Teatrzyku. Ale ponieważ na to zebranie nie przyszli – zostawiliśmy im tylko list pożegnalny. Podpisali go wszyscy odchodzący „pod Jaszczury”, z poetą Zbigniewem Korwin-Piotrowskim na czele.

Z Wickiem i Leszkiem został Rafał Lisowicz, konferansjer. Wkrótce kierownictwo ogłosiło nowy nabór do Teatrzyku – i w ten sposób powstał Teatrzyk Piosenki UJ „Sowizdrzał”.

Nasza „rewolucyjna” grupa wpadła w ramiona ówczesnego kierownika Jaszczurów Stefana Ciepłego (później znakomitego dziennikarza, przez wiele lat związanego z „Życiem Literackim”). Stefan traktował nas niezwykle serdecznie i bardzo nam pomagał. Zbyszek Korwin-Piotrowski był autorem piosenki *Hefajstos*, więc piosenkę tę zabraliśmy z Teatrzyku UJ w nasze nowe miejsce. Mianowaliśmy ją piosenką programową – i właśnie od jej tytułu zespół nasz wziął nazwę. Nazwaliśmy się dumnie Studenckim Teatrem Piosenki „Hefajstos” przy Środowiskowym Klubie Studenckim „Pod Jaszczurami”. Na prośbę kolegów zostałam kierowniczką tego teatru. Stefan nawet wyrobił mi pieczęć, którą przechowuję do dzisiaj jako ukochaną pamiątkę tamtych czasów... Ciągle byłam działaczką Komisji Kultury Rady Okręgowej ZSP, toteż koleżdy nie byli całkiem bez-

interesowni, wybierając mnie na kierowniczkę. Wiedzieli, że mam nie tylko instynkt przywódcy, ale i dostęp do bieżących informacji...

Rozpoczęła się ciężka praca nad programem. Ambicje dyktowały nam, że musimy zrobić coś wspaniałego. Także to miejsce – Jaszczury – zobowiązywało. Wymyśliliśmy program pacyfistyczny *Bal maskowy*. Teksty pisał już nie tylko Korwin-Piotrowski, ale również Jan Polewka i Henryk Dudziak, który również robił nam, wraz z Anną Nowak (później jako Frankl w Wiedniu) scenografię. Komponowali: Roman Kowal, Marian Nawrocki, Duda i Zarycki. Andrzej w tym czasie wyjechał wraz z rodziną do Ameryki, ale nie tracił z nami kontaktu. Wysyłałam mu teksty, on zaś do nich za oceną komponował muzykę i odsyłał gotowe piosenki. To było niezwykle i wzruszające...

Na jedną z pierwszych prób *Balu maskowego* Krystyna Fałdyga przyprowadziła (był niewidomy) wspaniałego kompozytora i pianistę jazzowego Mieczysława Kosza. Zadeklarował chęć współpracy z nami, to był sukces – pozyskać takiego artystę! Zyskaliśmy również studentów Wyższej Szkoły Muzycznej – Marię Mamak i Rafała Marchewczyka, a także Irenę Ożóg z Akademii Medycznej. Naszym „etatom” rozśmieszaczem był Andrzej Piasecki, student PWSM.

Program pacyfistyczny święcił sukcesy. Zaproszono nas na Festiwal Teatrów Politycznych do Szczecina. Scenografię w tym programie stanowiły różne manekiny, od krawieckiego począwszy, a na rzeźbiarskim skończywszy. Do Szczecina odjeżdżał bezpośrednio z Krakowa jeden tylko nocny pociąg, relacji Przemysł-Szczecin. Przybyliśmy na dworzec bardzo punktualnie i bardzo objuczeni naszymi rekwizytami, elementami scenografii. I oczywiście „wałówką” na długą drogę. Tymczasem pociąg przyjechał tak zapchany, że nawet na buforach między wagonami stali ludzie. Nie było możliwości, by się do niego dostać. Odjechał. Posłaliśmy

mu wielkiego całusa, a Romek Kowal krzyknął: *A teraz do Rynku!* Ustawiliśmy nasze manekiny wokół Adasia, rozłożyliśmy nasze podróżne zapasy żywnościowe i buteleczki „Gellali”. Piasecki z telefonicznego automatu w Sukiennicach poobdzwaniał akademiki, więc przybyło wkrótce sporo chętnych do bankietu w sercu Krakowa pod opieką Mickiewicza. Wypiliśmy zresztą jego zdrowie. Dwóch panów milicjantów przyglądało nam się z zaciekawieniem – ale skoro nie hałasowaliśmy zbyt, to wkrótce odeszli, uśmiechając się pobłaźliwie. Rano wysłaliśmy do Szczecina depeszę z przeprosinami...

Z Hefajstosem zrobiliśmy kilka programów. Jeden z nich zajął pierwsze miejsce na świnoujskiej Famie: była to *Studnia Salomona*. Akcja rozgrywała się na wieku fortepianu, było wiele zabawnych scen. Potem był spektakl *Siedem i pół*. I z nim byliśmy na Famie, ale tym razem wygrał lubelski Gong Andrzeja Rozhina. Otrzymaliśmy jednak wiele nagród indywidualnych za poszczególne piosenki i interpretacje. Wszystkie nasze programy reżyserował znakomity aktor i reżyser Starego Teatru Wojciech Ziętański. Uwielbiał nasze szaleństwo!

Ja rosłam także zawodowo, miałam więc coraz mniej czasu. Musiałam się rozstać z Hefajstosem, z Radą Okręgową ZSP. Ale do Jaszczurów wpadałam dalej, aby słuchać muzyki i tańczyć. Teraz też tam czasem zaglądam (zaglądałam) – i cierpię, że wszystko się zmieniło. Młodzież – jak zwykle wspaniała – z zainteresowaniem słucha moich opowieści, ale sama jakoś niewiele robi. Dzisiejsze Jaszczury to najczęściej disco i piwko, piwko i disco... Ze szkodą dla klubu zmieniono też jego wnętrze. W starych Jaszczurach panowała czerwień, czerń i stare złoto. A ileż ciekawych wpisów i podpisów od najznakomitszych gości można było przeczytać na dole, w salce „Pod Żyrąfą”...

Przypomniałam sobie, że właśnie w tej salce wraz z młodym prawnikiem Andrzejem Nieci-

kowskim zrobiliśmy kiedyś spektakl, w którym odważnie wypowiadaliśmy się przeciw karze śmierci. Spektakl nie spodobał się redaktorowi Kudlińskiemu, który był na premierze – a potem na konferencji prasowej ostro nas krytykował. W obronę wzięła nas wtedy pani Barbara Wachowicz, która właśnie wróciła z Ameryki i zachwyciła się, że polska młodzież jest tak odważna i *taka utalentowana, nie to co tam, w Ameryce...* (koniec cytatu). Takie to były czasy Mieliśmy mur – no to waliliśmy weń głową i czym się dało. On nas mimo wszystko jakoś inspirował. Wyrastaliśmy z buntu.

Inaczej wtedy wyglądały też Juwenalia. Rynek wprost zakwitał barwnymi korowodami żaków, którzy nie tylko bawili się sami, ale także bawili publiczność. W Ryнку też zawsze koronowano królową Juwenaliów, zaś władze

miejskie wręczały studentom symboliczny klucz do bram miasta. Teraz nie chcę widzieć Rynku w czasie Juwenaliów, uciekam. Nie cierpię kopanych kolorowych puszek i wulgarnych tekstów. Nie, ja nie narzekam – ja tylko porównuję, z nadzieją, że to stan przejściowy, po którym się wszystko unormuje. I wtedy wrócą prawdziwe żaki na Rynek. Czasem, kiedy okoliczności sprawiają, że spotykam znakomitego śpiewającego poetę Leszka Długosza, rodem z Hefajstosa – długo gadamy o tym, że skoro teraz czas na dinozaury (taka moda), to może coś młodzieży pokażemy? Coś wskrzesimy? Choćby po to, by opowiedzieć, jak się działo w tym obrzydliwym dziś miejscu o pięknie zapisanej w historii nazwie Pod Jaszczurami. Korci mnie to, przyznaję. Bo w głębi serca jestem przecież dalej „Jaszczurką”...

Tekst częściowo opublikowany został w piśmie Stowarzyszenia Autorów Polskich w Krakowie „Suplement” (nr 6–7 1990 roku). Autorka jest zasłużoną dla krakowskiego środowiska postacią, m.in. długoletnim prezesem ZASP i dyrektorem Teatru Bagatela.

Hanka Podkanowicz-Zarycka

ZAPISKI Z PRZESZŁOŚCI...



Po maturze. Rok '62, jeszcze dyplomowy w średniej szkole muzycznej na Warszawskiej. Ale już nowy świat. Kraków, bursa szkół artystycznych na Puskina. Nowe znajomości. Mietek Kosz, którego doprowadziliśmy na wspólne zajęcia w absolutnie beztroskiej atmosferze. I ten akademik męski na 3 Maja. Tam mieszkał mój brat Marek, już student Wyższej Szkoły Muzycznej w klasie skrzypiec prof. Eugenii Umińskiej. I „koczował” już jego przyjaciel Andrzej Zarycki, z pierwszego roku kompozycji u prof. Lucjana Kaszyckiego. Ja... w swojej nieśmiałości tylko przy fortepianie przygotowywałam program dyplomowy, z którego zostały mi w pamięci (i pod palcami) strzępki utworów „na całe życie”. I te strzępki, ta świetlica w bursie, to pianino Calisia, moje trudy ćwiczenia, satysfakcje i uniesienia przy nokturnie Chopinowskim czy karkołomnej etiudzie na czarnych klawiszach...

Rodzi się coś zupełnie egzotycznego, nie „na moją miarę”. Odwiedza mnie Marek w towarzystwie Andrzeja, przerywają mi ten codzienny mozół i wykładają pomysł: właśnie rozpoczynają się próby pierwszego programu świeżo uformowanego teatryku piosenki studenckiej Hefajstos. Już jest pełny skład autorско-wykonawczy, już coś próbuje. Na pewno

tytułową piosenkę *Hefajstos*, autorstwa pary Faber/Zarycki i szereg późniejszych szlagierów Leszka Długosza. *Przecież niedziela, niedziela*. Jest jednak jeden utwór, jedna niewinna pioseneczka, której nie podejmują się zaśpiewać gwiazdy... bo taka dziecinna... Padło na mnie, stąd ta niespodziewana wizyta, podpowiedziana przez mojego braciszka. Nie wydawałam do tej pory z siebie głosu. No, chyba że w szkolnym chórze.

I tak stanęłam na miniszenie teatryku Uniwersytetu Jagiellońskiego Hefajstos. W Nowym Żączku, z premierą Andrzeja Zaryckiego, Wicka Fabera i moją *Balladą o strychu*. Poznałam artystów już pewnych siebie, bo byli to studenci szkół artystycznych. Nina Repetowska, Leszek Długosz (wtedy jeszcze polonista), Andrzej Piasecki, Basia Kotkowska, Wojtek Hobgarski (bardzo świadomy wykonawca piosenki tytułowej pierwszego programu *Hefajstos*), Krysia Fałdyga (rzeźbiarka o mocnym, niskim głosie i mocnej urodzie). Marek Podkanowicz, mój brat ze skrzypczkami – wspomagał fortepianowe aranżacje Andrzeja Zaryckiego i Romka Kowala, rodzących się kompozytorów.

Uroczy to był czas. Już po pianistycznym dyplomie rozpoczęłam studia polonistyczne, bo

do szkoły teatralnej mnie „nie chciano”, ale teatryk stał się dla mnie tym spełnieniem „nie-spełnionym”.

Nowy Żaczek był nowym studenckim klubem, w którym spotykaliśmy się niemal codziennie i odbywaliśmy próby. Trzon twórczy zamieszkiwał w tym akademiku, więc nieomal w pantoflach pojawiali się Leszek Długosz, Andrzej Zarycki (walet), Leszek Moczulski (już student „przejrzały”), Korwin-Piotrowski (od razu narzeczony Niny Repetowskiej), Wojtek Hobgarski (filozof z powołania), Wicek Faber (autor „mojej” ballady) i Marek. Odbyły się więc premiery – *Hefajstos* (w reżyserii Rajmunda Jarosza), *Słowa o przyjacielu* (w reżyserii Wojtka Ziętarskiego). Była podróż „nie z tego świata” do Lyonu na Festiwal Młodzieży Akademickiej. A przy okazji – Paryż jak w kalejdoskopie. Te przeżycia dla dwudziestolatków wypuszczonych z szarzyzny w kolorowy świat...

Na dokładkę przypadkowe spotkanie z państwem Rubinsteinami na pustym lotnisku Orly. Maestro, jak dziś pamiętam, ekscentryczny, w granatowej tweedowej koszuli z żółtym krawatem, przemilo zareagował na widok naszej „trupy” i nie obeszło się bez autografu na festiwalowej plakietce.

Trwała „zabawa” w teatr, wcale poważna. W pamięci pozostały piosenki absolutnie nowe, niezwykłe, charakterystyczne. *Hefajstos* (Fabera i Zaryckiego), *Niedziela* Długosza. W programie *Słowo o przyjacielu* świetne teksty Zbyszka Korwina-Piotrowskiego i Wicka Fabera, z muzyką Andrzeja – tworzyły wyjątkowy spektakl poezji śpiewanej z „przekazem”.

Po latach przypomniany w recitalu Niny Repetowskiej jeszcze bardziej wyrazisty i znaczący. I jeszcze rok ‘65, już na scenie Klubu Pod Jaszczurami premiera *Balu maskowego*.

Można powiedzieć, że już się „rozśpiewałam” i nabrałam odwagi, więc mój repertuar się poszerzył i zaznaczył kilkoma „szlagierami”, które rok później zaprezentowałam na V Festiwalu Studenckiej Piosenki i pozwoliły mi wejść do ścisłej dziesiątki finalistów na drugim miejscu. To były: *Tatry*, które do dzisiaj sobie wyśpiewuję, zawsze w emocji: *Hej, góry, hej, góry, Tatry, moje Tatry / poszarpane chmury i iskry u watry...* (autorzy Manek Nawrocki i Zbigniew Korwin-Piotrowski), *Miłość to kpina* (autorstwa Niny Repetowskiej), którą wyśpiewałam na którejś giełdzie piosenki jako pierwszą, a nawet zdarzył mi się „epizod piwniczny” (!) bowiem Piotr Skrzynecki zaprosił mnie pewnego letniego wieczoru do wykonania jej w piwnicznym programie...

Ten ferment twórczy grupy studentów nie poszedł na marne. Wszyscy „wyszliśmy na ludzi”. Muzycy zostali muzykami, poeci poetami, plastycy plastykami, a wykonawcy... różnie. Moje doświadczenia nie zaowocowały karierą sceniczną, ale łącznie z moimi studiami teatrologicznymi, szkołą muzyczną – stały się AKADEMIĄ w mojej przeszłej pracy asystenta reżysera w telewizji krakowskiej i inspicjenta operowego. Scena już nie była dla mnie tajemnicą, była wyzwaniem. W roli realizatora czułam się doskonale.

A teraz? Trzecia młodość lub czwarta... Ale „jeszcze w zielone gramy”...

Marta Piątkowska

MOJE WSPOMNIENIA Z CZASÓW STUDENCKICH...



Akurat nastał odpowiedni moment na wspomnienia, ponieważ w listopadzie tego roku mija 55 lat od VI Ogólnopolskiego Konkursu Piosenkarzy Studenckich w Krakowie, w którym jako studentka II roku Wyższej Szkoły Rolniczej wzięłam udział. W rozgrywkach naszej Alma Mater, które miały miejsce w klubie Buda, dostałam pierwsze miejsce. Krakowskie eliminacje srodowiskowe, do których zakwalifikowano 31 osób, odbyły się w klubie Pod Jaszczurami. Jury pod przewodnictwem Lucjana Kaszyckiego wyłoniło sześcioro uczestników reprezentujących barwy naszego grodu w półfinałach ogólnopolskich. Byli to: Marek Grechuta z PK, Mariusz Lipiński z ASP, Andrzej Kierc, Halina Wyrodek i Janusz Szydłowski z PWST i ja – Marta Stanek z WSR. Dwa koncerty półfinałowe odbywały się w kinie Uciecha, a oceniali je jurorzy w składzie: Mieczysław Czuma, Witold Filler, Jerzy i Lucjan Kaszyccy, Włodzimierz Sendeki, Wojciech Młynarski, Kazimierz Rudzki, Lech Terpiłowski, Marek Tomaszewski, Mieczysław Frogni. Oba koncerty prowadził znany i lubiany konferansjer Janusz Budzyński, zaś zespołem akompaniującym był Jazz Band Bal pod kierunkiem Jana Boby.

Przez estradę przewinęło się 25 wykonawców z różnych ośrodków akademickich, z Lublina, Łodzi, Olsztyna, Poznania, Rzeszowa, Warszawy, Wrocławia, Gdańska, no i oczywiście Krakowa. Rywalizacja była niemała i wielce emocjonująca. Po wnikliwych obradach jury wyłoniło dziesiątkę finalistów, a wśród nich: piątkę z Krakowa (Grechuta, Lipiński, Kierc, Stanek, Wyrodek), dwie osoby z Warszawy (Burakowska, Rodowicz), i po jednej z Lublina (Elżbieta Igras) i Poznania (Grażyna Sękiewicz).

Koncert finałowy odbył się w krakowskiej filharmonii i transmitowany był przez telewizję. Prowadzili go ówczesna ulubienica szklanego ekranu Edyta Wojtczak i Janusz Budzyński. Według werdyktu jury pierwsze miejsce przyznano Maryli Rodowicz, drugie miejsce Markowi Grechucie z zespołem Anawa, trzecie miejsce Elżbiecie Burakowskiej.

W jednej z recenzji, jaka ukazała się po konkursie, napisano: *najlepszym wskaźnikiem tego, że zdrowy humor i urocze piosenki „są w cenie” było natężenie braw, gdy śpiewali Elżbieta Jodłowska z Warszawy oraz Marek Grechuta i Andrzej Kierc z Krakowa – wszyscy świetni*

aktorsko! Podobnie pełna dziewczęcego wdzięku, najmłodsza uczestniczka Konkursu – Marta Stanek ujęła wszystkich bezpośrednio, uroczą interpretacją, jakże celnie dobranych do swej osobowości piosenek.

Istotnie, w dniach, kiedy odbywał się konkurs, obchodziłam swoje 19. urodziny i zaczynałam drugi rok studiów. Scena nie była mi obca, bo pierwsze kroki stawiałam na niej już w szkole podstawowej, potem w liceum ogólnokształcącym, a także w szkole muzycznej, do której równoległe uczęszczałam. Fakt, że doszłam do samego finału w gronie artystycznych osobowości, był niemałym wydarzeniem w środowisku uczelnianym, a szczególnie mojej Wyższej Szkoły Rolniczej! Urzędujący wówczas rektor prof. dr hab. inż. Tadeusz Ruebenbauer siedział dumny w pierwszym rzędzie sali filharmonii, dodając otuchy swojej studentce. Od tego czasu datowała się nasza przyjaźń, która przez długie lata owocowała zaangażowaniem Profesora w moje i moich kolegów przedsięwzięcia artystyczne.

Moje wspomnienia z Konkursu Piosenki Studenckiej nie byłyby pełne, gdybym nie wspomniała o czołowej akompaniatorce, pianistce Dudzie Napieralskiej. Duda – wówczas studentka krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej na wydziałach fortepianu, teorii i kompozycji – była jedyną dziewczyną wśród studentek, która miała ogromny dar i umiejętność akompaniowania, niekoniecznie z nut. Łapała w lot proponowane piosenki, nadając im odpowiedni klimat i charakter. Niewątpliwie przyczyniła się do sukcesu każdego z nas, komu akompaniowała. A ja miałam to szczęście! Od tego czasu datuje się nasza przyjaźń i trwa po dzień dzisiejszy!

Duda była w tym czasie kierownikiem muzycznym Teatryku Piosenki Hefajstos, do którego mnie wprowadziła. Tam poznałam Hannę Podkanowicz-Zarycką, Ninę Repetowską, Andrzeja Piaseckiego. Dawaliśmy sporo występów

w klubach studenckich, byliśmy też razem na Famie, czyli Festiwalu Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu. Dwa tygodnie wypełnione zabawą, plażowaniem i oczywiście koncertami w amfiteatrze dla licznie zgromadzonej publiczności pozostały na długo w pamięci.

Noc 21/22 marca 1969 roku to data powstania Kabaretu Pod Budą. Jako studenci różnych wydziałów ówczesnej Wyższej Szkoły Rolniczej, udzielający się w różnych przedsięwzięciach uczelni, postanowiliśmy stworzyć nasz rodzimy kabaret. W skład pierwszego zespołu wchodziło: Andrzej Pawłowski, Aleksy Gałka, Stanisław Daszkiewicz, Zbigniew Karwala, Bohdan Smoleń i ja, jako jedyna dziewczyna. Kabaret występował regularnie w każdy wtorek w klimatycznej piwniczce klubu Buda przy ul. Ziai (obecnie Jabłonowskich) w Krakowie. W miarę upływu czasu zyskiwał coraz większą popularność, wyjeżdżaliśmy do przeróżnych ośrodków akademickich na terenie całej Polski. Były również wyjazdy zagraniczne na zaproszenie pokrewnych uczelni wśród „demoludów”. Co roku przygotowaliśmy kolejną premierę i staliśmy się jednym z wiodących kabaretów na firmamencie ogólnopolskim, wygrywając w tej konkurencji najwyższe trofea.

W roku 1971 wyjeżdżam na 15-miesięczną praktykę do Szwajcarii, gdzie pracuję w wiodącym Instytucie Hodowli Roślin w Zurychu. Pobyt tam procentuje opanowaniem języka niemieckiego, poznaniem tego pięknego kraju wzdłuż i wszerz, nawiązaniem przyjaźni ze studentami z różnych zakątków Europy i świata.

Po powrocie biorę udział w jeszcze jednym programie Kabaretu Pod Budą zatytułowanym *Dramat z życia Indian*. Pomału jednak drogi członków kabaretu rozchodzą się. Jedni wracają do swoich rodzinnych miast, inni podejmują pracę naukową na uczelni, Bohdan Smoleń wyjeżdża z rodziną do Poznania, gdzie podejmuje współpracę z kabaretem Tey z Zenonem Laskowikiem. Ja zaczynam pracę na uczelni

w Instytucie Hodowli Roślin u prof. Tadeusza Ruebenbauera, wychodzę za męża, zakładam rodzinę. Jednocześnie przygotowuję się do egzaminu weryfikacyjnego piosenkarki i artystki estradowej. Moją profesorką jest wspaniała aktorka Alina Janowska, która wprowadza mnie w tajniki interpretacji piosenek aktorskich. W 1977 roku staję do państwowego egzaminu w Warszawie przed wielką komisją, z prof. Aleksandrem Bardinim na czele. Egzamin składa się z dwóch części: teoretycznej – z historii muzyki, teorii i historii teatru, oraz części praktycznej, czyli zaśpiewania wybranych piosenek. Tu również akompaniowała mi Duda Napieralska.

Pozytywnie zdany egzamin dał mi uprawnienia zawodowe i odpowiednią kategorię artysty, co przekładało się na konkretne korzyści finansowe. W międzyczasie nawiązałam współpracę z Estradą Krakowską, ZPR (Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe) i innymi agencjami artystycznymi. To zajęcie stało się dla mnie spodobem na życie, z pracy na uczelni zrezygnowałam.

W Estradzie poznałam wielu artystów, tzn. piosenkarzy, aktorów, śpiewaków, tancerzy, iluzjonistów czy parodystów. Wśród nich mogę wymienić: Jadwigę Bujańską, Zofię Pilarz, Tadeusza Szybrowskiego, Zdzisława Zazulę, Piotra Różańskiego, Iwonę Borowicką, Krystynę Tyburowską, Jacka Wójcickiego, Marię Nowotarską i wielu innych. W czasach komuny odbywały się koncerty z przeróżnych okazji: Dnia Kobiet, święta 1 maja, 22 lipca, Dnia Hutnika,

Dnia Górnika, Dnia Wojska Polskiego. Były to pieniądze państwowe, które można było wydać z ramienia organizatorów wyłącznie na cele kulturalne.

Byliśmy tzw. wolnymi strzelcami! Samemu trzeba było dbać o repertuar, nuty, kostiumy i gotowość sceniczną. Artyści niezatrudnieni na etatach w teatrach, filharmonii, względnie operze i operetce, opłacali sobie sami składki w ZUS-ie, gwarantując sobie potem emeryturę. Wszyscy pracowaliśmy na różnych scenach Krakowa i szeroko pojętej Małopolski. W Jamie Michalika graliśmy przez kilka lat program *Retromania*, z lubianymi piosenkami dwudziestolecia międzywojennego. Brałam udział również w edukacyjnych programach dla dzieci w krakowskiej filharmonii, wcielając się w różne postaci kochane przez milusińskich.

W 2001 roku odnowiliśmy nasze kontakty i wznowiliśmy działalność kabaretu Pod Budą. Każde ważne wydarzenie Uniwersytetu Rolniczego, każda okrągła rocznica powstania kabaretu, a potem benefisy kolejno Jędrka Pawłowskiego, Alka Gałki i mój, były okazją do wyjątkowych koncertów i spotkań towarzyskich. W międzyczasie powołaliśmy Stowarzyszenie Absolwentów Studiów Rolniczych. Spotykamy się raz w miesiącu w klubie Buda – róg Jabłonowskich i Czapskich. Wtedy jest okazja, aby pograć, pośpiewać i przypomnieć coś z naszego repertuaru. Choć kilka kolegów odeszło już na niebiańskie połoniny, my trwamy i wspominamy dawne dobre czasy.

Andrzej Szmak

DRZWI SZEROKO ZAMKNIĘTE

Krótką historią błyskotliwych początków i wczesnego zmięchu kariery objawienia piosenki studenckiej w czasach późnego Gomułki



Bożena Gajda, Ślązaczka z Chorzowa, studentka prawa toruńskiego uniwersytetu, charyzmatyczna odtwórczyni piosenek literackich, odkrycie VII Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie. Przyjęta owacyjnie przez publiczność koncertu finałowego w krakowskiej Filharmonii 12 stycznia '69. Festiwalu jednak nie wygrała, chociaż w odczuciu festiwalowej publiczności i dziennikarzy powinna. Jury pod przewodnictwem prof. Kazimierza Rudzkiego, z udziałem m.in. Wojciecha Młynarskiego, Agnieszki Osieckiej i Witolda Fitera, główną nagrodę przyznało piosenkarce z warszawskiej Stodoły Jolancie Marciniak, prywatnie dziewczynie, a później żonie znanego rysownika Jana Sawki. (*Piosenkarka o oryginalnym głosie, dużej kulturze, oraz dysponująca dobrymi tekstami* – tak o niej pisał Tadeusz Jaszczuk w „Sztandarze Ludu”). Marciniak zaśpiewała poetycką piosenkę *Nie pojedę z tobą na wieś* z muzyką Aliny Piechowskiej i nagrodzonym tekstem Andrzeja Kuryły. Może to zaważyło, w konkursie był oceniany także repertuar wykonawców. Andrzej Kuryło, który przez lata wypracował sobie pozycję jednego z najpopularniejszych polskich autorów tekstów

piosenek, zawsze twierdził, że niekoniecznie. Pewnie z wrodzonej skromności. Bożena Gajda zajęła w konkursie drugie miejsce, podobnie jak Ewa Demarczyk w pierwszej edycji Festiwalu w roku 1962, o czym nie omieszkał przypomnieć w „Echu Krakowa” Zbigniew Świąch.

* * *

Mamy mroźny, śnieżny początek roku 1969, za sobą „zajścia marcowe” i inwazję wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, a przed sobą – w niedalekiej przyszłości – krwawą pacyfikację robotników Wyrbrzeża. W środowiskach studenckich nastroje burzliwe, wręcz rewolucyjne, kluby studenckie od przełomu roku '56 stają się głównymi ośrodkami życia kulturalnego w Polsce. Nawet w tak niewielkich środowiskach akademickich jak toruński uniwersytet (UMK) wiele się dzieje. W klubie Od Nowa (drugi o tej nazwie działał w Poznaniu) króluje jazz. Bednarek, Piernik, Trzciniński, Łysiak, Burker – to nazwiska znane w całej Polsce. Zaledwie kilka miesięcy przed krakowskim festiwalem Bożena po raz pierwszy w życiu zaczyna śpiewać w studenckim kabarecie piosenki, działającym w klubie Od

Nowa. Nikt już nie pamięta, kto ją do klubu przyprowadził. Przygotowywaliśmy wówczas spektakl muzyczny *Kompleksy jesienne* oparty na nastrojowych piosenkach z poetyckimi tekstami, z dodatkiem bardziej lub mniej udanych utworów własnych i pastiszy piosenek country (*Siedzę na dworcu Toruń Główny, gazeta mi zakrywa twarz...*). Wszystko, rzecz jasna, pod czujnym okiem cenzury. Muzykę komponują torunianie: utalentowany student matematyki z solidnym wykształceniem muzycznym Juliusz Sławecki i – jak się miało okazać po latach – wybitny kompozytor muzyki współczesnej Piotr Moss, uczeń średniej szkoły muzycznej, występujący wówczas jeszcze pod nazwiskiem Zbigniewa Moździerz a używający pseudonimu Zbigniew Downar.

Już po pierwszych próbach było oczywiste, że trafiła do nas dziewczyna wyjątkowa, o niesłychanej wrażliwości muzycznej i intuicji interpretacyjnej. Nie mająca przy tym, ku zaskoczeniu wszystkich, żadnego wykształcenia muzycznego i doświadczenia scenicznego czy estradowego, a na dodatek pałaca papierosy.

Na pytanie dziennikarza „Studenta”, w jaki sposób przygotowuje piosenki, odpowiada: *O, to proste. Koledzy grają mi melodię na pianinie, póki nie zapamiętam. I dalej: Lubię piosenki nastrojowe, boję się śpiewać w innych rytmach. Z kolei zapytana przez toruńskie „Nowości”, czy odpowiada jej piosenka liryczna i literacka – mówi: Nie wyobrażam sobie innego repertuaru. Takie piosenki śpiewam w naszym kabarecie i takie też wybrałam na festiwal.*

Do czasu pojawienia się w Toruniu Bożeny Gajdy gwiazdą piosenki w toruńskich środowisku studenckim była Irmina Krause, mająca w dorobku znaczący sukces na Festiwalu w Zielonej Górze. Później dołączyły Renata Kretówna i Grażyna Orszt. Ale Bożena Gajda to był zupełnie inny wymiar, inna konstelacja artystyczna, inne horyzonty.

Klub studencki Od Nowa mieścił się wówczas w centrum miasta przy Rynku, w dwóch salach na parterze należącego do uniwersytetu XIX-wiecznego Dworu Artusa. W sali klubowej na ścianach wisiały w ciężkich, złożonych muzealnych ramach powiększenia kiczowatych pocztówek z czasów *belle époque*, a na zapleczu usadowił się bar „Tafliski”, zaopatrywany przez uniwersytecką stołówkę w garmaż, bigos i zrazy w sosie własnym. W obszernej piwnicy (przedwojennej kręgielni) rezydowali mocno trunkowi uczelniani stolarze z hodowlą świerszczy, a w portierni królował gburowaty i zaciągający niemilosiernie repatriant ze wschodu, niejaki Grabiało, broniący dostępu do sali widowiskowej z pianinem (poza wyznaczonymi godzinami prób).

W sobotnie wieczory klub był, niczym latarnia morska, ostatnim punktem na trasie prowadzącej z trudno dostępnego dla studentów klubu związków twórczych Azyl w Baj u Pomorskim (ulubionego lokalu fotografików i filmowców z grupy 0-61 oraz Edwarda Stachury i jego toruńskich przyjaciół poetów), przez obskurne bary, szynki i speluny Starego Miasta, gdzie królowała brać kolejarska i tramwajarska w oparach piwa z dodatkiem Hunter Vodka („jałowcówka”). Tam rodziły się marzenia o nieprzemijającej sławie, gasnące nieodwołalnie nad ranem po ostatnich solówkach klubowego *jam session*. Alkoholu w klubie oficjalnie w żadnej postaci oczywiście nie sprzedawano.

Tam też pewnego jesiennego przedpołudnia roku 1968 zajął do nas na próbę kabaretu sam Wojciech Młynarski. Nie pamiętam, jak doszło do tej wizyty, pamiętam natomiast doskonale, jakie wrażenie zrobiła na nim Bożena już po pierwszej zaśpiewanej piosence. I to właśnie Wojciech Młynarski przekonał nas, że powinniśmy koniecznie wysłać Bożenę na wznowiony po rocznej przerwie Festiwal w Krakowie. Pojechaliśmy do Krakowa w trójkę (tylko z Julkiem akompaniatorem) w środku mroźnej zimy, nocnym pociągiem

relacji Olsztyn–Zakopane, w nieogrzewanym wagonie pierwszej klasy. W Krakowie okazało się, że w podróży Bożena nie tylko zagubiła pożyczoną czółenka, ale, co gorsza, ochrypla i prawie zupełnie straciła głos. Nie było pewne, czy w ogóle będzie mogła śpiewać. Na szczęście występowała w drugim dniu półfinałów i jakimś cudem, za pomocą różnych mikstur i ziółek przygotowanych w domu zaprzyjaźnionego z nami krakowskiego dziennikarza i poety Marka Skwarnickiego (przyjaciela późniejszego naszego papieża i konsultanta jego utworów poetyckich), Bożena doszła do siebie, przynajmniej na tyle, że mogła pojawić się na scenie w kinie Uciecha.

Tak pisała o jej występie „Gazeta Krakowska”: *Największe owacje w czasie przesłuchań półfinalistów zebrała skromna, bezpretensjonalna o dobrych warunkach głosowych Bożena Gajda z Torunia. W „Studencie” zaś M. Tobiasz nie krył entuzjazmu: Gajda zdobyła nieklamną sympatię publiczności już w trakcie przesłuchań półfinałowych. Skromna, w sukience skrojonej na wzór szkolnego fartuszka, przed mikrofonem stawała się bardzo skupiona. W jej gestach nie ma niczego wyuczonego, nie umie maskować tremy i zdenerwowania. Przez to jest naturalna, jest sobą. Głos ma silny o miękkim brzmieniu, choć nie wyszkolony.*

Co zadecydowało, że VII edycja festiwalu wygrała Jolanta Marciniak, skoro w powszechnym odczuciu publiczności i dziennikarzy najlepszą bezsprzecznie wykonawczynią finałowego koncertu w krakowskiej filharmonii była Bożena Gajda? Zbigniew Świąch w „Echu Krakowa” relacjonował: *Owacja, jaką zgotowała jej surowa i wymagająca publiczność Filharmonii, przeszła wszelkie granice żywiołu. Wykonywane przez nią piosenki były z gatunku nastrojowych. Gajda śpiewała oszczędnie, świeżo. Będą z niej ludzie. [...] Publiczność chłodno przyjęła decyzję jury o przyznaniu pierwszej nagrody Jolancie Marciniak.*

Bożena zaprezentowała na festiwalu trzy piosenki: *Jesień* do wiersza polskiego poety Włodzimierza Słobodnika z muzyką Zbyszka Moździerza (obecnie Piotra Mossa), kompozycję Juliusza Sławeckiego do fragmentów wierszy Jesienina oraz moją piosenkę o przemijaniu, także z muzyką Julka. Akurat tekst tej ostatniej był, delikatnie mówiąc, taki sobie, jak większość piosenek o przemijaniu. Napisałem w życiu wiele zdecydowanie lepszych, także do programów naszego studenckiego kabaretu (można to sprawdzić w archiwalnych nagraniach Polskiego Radia). Jedną z nich w stylu *Okularników* Osieckiej o stołkowej studenckiej miłości – cieszyła się sporą popularnością na egzaminach wstępnych do szkół teatralnych. Tak, że repertuar festiwalowy Bożena Gajda miała tematycznie jednorodnie jesienny, nastrojowy i nostalgiczny, wpisujący się harmonijnie w kanon ówczesnej piosenki literackiej, co – jak się później okazało – nie wzbudzało zachwytu redaktorów od piosenki w Polskim Radiu. Jak nam relacjonował z Warszawy Zbyszek Moździerz, raził zwłaszcza posępny tekst Słobodnika (*Ostatnie barwy jak daleki śpiew, nagle wytryska fioleto jesienią bogaty. To fioleto wy anioł strąca liście z drzew, jak gdyby strącał obumarłe świąty*).

Ponieważ w ocenie uczestników konkursu jury brało pod uwagę także jakość repertuaru, targany wątpliwościami, już po wszystkich, czyli po ogłoszeniu wyników zakradłem się cichaczem do pokoju obrad jury, gdzie przejrzałem pospiesznie porzucone w nieładzie karty ocen finalistów. Teksty dwóch pierwszych piosenek Bożeny dostały u wszystkich jurorów ocenę najwyższą, mój zaś dobrą, tylko u Fillera ledwie dostateczną. Czy to mogło mieć wpływ na końcowy werdykt jury? Tego się nigdy nie dowiemy, choćby z tej przyczyny, że nie żyje już żaden z jurorów tamtego festiwalu i nie ma kogo zapytać. Nie żyje też od lat Marek Skwarnicki, znający od podszewki tajniki krakowskiego życia kulturalnego i artystycznego, który na pocięchu powiedział nam, że to i tak

ogromny sukces Bożeny i całego środowiska studenckiego Torunia (piąte miejsce w konkursie zajęła także torunianka Irmina Krause).

Już po zakończeniu transmitowanego przez TVP koncertu finałowego w krakowskiej filharmonii Ewa Demarczyk zamknęła się z Bożeną w garderobie, a uszczęśliwiony Marek Skwarnicki z torebką Bożeny zawieszoną na szyi pilnował przed drzwiami, żeby nikt im nie przeszkadzał w rozmowie. Trwało to dobre pół godziny, może nawet dłużej. O czym rozmawiała? Bożena nigdy nam tego nie powiedziała.

W recenzjach pofestiwalowych dominowały jak zwykle narzekania nad miałkością i grafo-maństwem tekstów studenckich piosenek. Barbara Henkel pisała w „Sztandarze Młodych”: *Jeśli mówimy: piosenka studencka, to kojarzy się nam z nią przede wszystkim ciekawa treść. Wyrosła ona bowiem z kabaretu. Chętnie i celnie posługuje się ostrzem satyry, niebanalnym dowcipem, potrafiła w zwięzły sposób rozprawić się z bolączkami i paradoksami naszego życia. Unikala szablonów. Miała ambicje tworzenia własnego stylu. A tu nagle w roku 1969 ze studenckiej estrady słyszymy niemal same rzewno-ckliwe traktaty, cygańskie tęsknoty, które w naszym życiu estradowym już przegrały. I one mają kształcić wrażliwość estetyczną studentów śpiewających i słuchających.* W tym samym tonie Tadeusz Jaszczuk w „Sztandarze Ludu”: *Problem dobrych tekstów – zhora numer jeden naszego piosenkarstwa. Pleni się masowo przeraźliwa grafomania i urąganie wszelkim zasadom poprawnej polszczyzny. [...] Gdzież są, u licha, te tabuny poetyckiej młodzieży, utyskującej, że nie ma gdzie prezentować swych utworów?*

Nieco innego zdania był natomiast Zbigniew Świąch w „Echu Krakowa”: *Wychodząc po czterech dniach z festiwalu odnieść się musi wrażenie, że nasze big-bitowe pokolenie jest cholernie sentymentalne. Niestety sentymentalizm ten jest spod znaku pań Mahlerowej i Mniszkówny,*

strawić go nie można. I nie ukrywam, że głośno śmiać się przyszło wielokrotnie w momentach, w których wykonawcy najmniej sobie tego życzyli. Ale – przyznać trzeba – że były teksty również dojrzałe, wiele bardzo zabawnych i dobrze wykonywanych. I trzeba uczciwie powiedzieć, że był to najlepszy ze wszystkich dotychczasowych siedmiu festiwali.

Bożena Gajda zapytana po krakowskim sukcesie przez dziennikarza „Studenta”, jakie ma dalsze plany artystyczne, palnęła bez zastanowienia: *Na razie żadnych. Zbliży się sesja, tylko o tym myślę. A po sesji, kiedy będzie więcej czasu, będę znowu śpiewać w naszym kabarecie.*

Tak więc drzwi do sławy zostały uchylone, ale mało kto przez nie przeszedł. Z grona finalistów VII edycji festiwalu, nikt – poza może Elżbietą Jodłowską – nie zrobił kariery choćby zbliżonej do Maryli Rodowicz, Marka Grechuty, Urszuli Sipińskiej czy Piotra Szczepanika...

Bożena przez jakiś czas po festiwalu nie mogła się zdecydować, czy przenieść się do Krakowa i zdawać do szkoły teatralnej, do czego ją gorąco zachęcano, czy pozostać w Toruniu i dalej studiować prawo. Pojawiła się w kilku audycjach Polskiego Radia, brała udział w radiowych giełdach piosenek (w tym w słynnej z zapowiedzi Lucjana Kydryńskiego: *A teraz z okazji Tłustego Czwartku wystąpi Joanna Rawik*) i IV Festiwalu Kultury Studenckiej. Z wyjazdu do Moskwy przysłała nam kartkę z zaszyfrowaną obserwacją (*Moskwa jednak robi duże wrażenie swą przestrzenią i innością. Wiele tu nieprawdopodobnie pięknych cerkiewek i olbrzymich zbiorów ikon. Zgubić się tu raczej nie można*). Niezdecydowana, odrzucała większość często atrakcyjnych (przynajmniej tak się nam wydawało) propozycji. Nie odpowiedziała także na zaproszenie na zdjęcia próbne do filmu Kazimierza Kutza *Sól ziemi czarnej*, gdzie miała się wcielić w drugoplanową, ale, jak się okazało, bardzo w filmie znaczącą rolę śląskiej

sanitariuszki w niemieckim szpitalu podczas drugiego powstania śląskiego¹.

Niechętnie wyjeżdżała z Torunia, najlepiej czuła się na scenie w Od Nowie, gdzie błyszczała w muzycznej adaptacji *Balu u Salomona* K.I. Gałczyńskiego. Tym bardziej błyskotliwie, że wszystkie jej piosenki były znakomicie zaaranżowane przez Julka Sławeckiego. Do pianina doszły skrzypce i wiolonczela (na skrzypcach grała Danka Gajdus, siostrzenica aktora Henryka Bisty, który kilkakrotnie bywał na naszych spektaklach). Z pozorów krucha i delikatna, wyjątkowo utalentowana, znakomita interpretatorka piosenek poetyckich – Bożena Gajda wolała pozostać sobą, być może obawiając się, że nawet nieznaczna zmiana konwencji artystycznej i repertuaru może zburzyć ten wizerunek, obnażając jej słabości i braki w wykształceniu muzycznym.

Samородny talent z najwyższej półki, skromna dziewczyna, która dotknęła horyzontu, ale

nie chciała iść dalej. Błysnęła jak meteor, aby nagle zgasnąć, spalając się w ciemnej otchłani Peerelu, gdzie ciągle jeszcze z każdego kąta wyzierała nieprzemijająca wielkość towarzysza Lenina. Może o tym rozmawiała z Ewą Demarczyk?

Bożena Gajda zniknęła z Torunia i kręgu polskiej piosenki już na początku lat 70. Bez pożegnania, nagle i niepostrzeżenie, przerywając studia i pozostawiając po sobie puste miejsce na studenckiej scenie, którego nikt nigdy po niej nie zajął. Chyba nie chciała, żeby jej szukać. Więc nie pytajcie, co było dalej.

*Ale Salomon, lecz Salomon
Spóźniał się czegoś sromotnie.
A świt się w pyski maskaronów
Lał jako woda miast odwrotnie.*

(fragment piosenki Bożeny Gajdy ze spektaklu muzycznego *Bal u Salomona* K.I. Gałczyńskiego)

¹ Rolę tę zagrała ostatecznie Izabella Kozłowska, także Ślązaczka, ze Świętochłowic, studentka wydziału elektrycznego Politechniki Śląskiej i aktorka Teatru Studenckiego w Gliwicach. Po ogromnym sukcesie filmu Kozłowska pojawiała się jeszcze w rolach drugoplanowych w kilku polskich filmach w latach 1969–1972, po czym przestała przyjmować kolejne propozycje. Przez 30 lat pracowała jako inżynier w biurze projektowym przemysłu hutniczego i była instruktorką jogi. Zmarła przed kilku laty w wieku 68 lat. W wielu nekrologach znowu była aktorką.

Andrzej Szmak – dziennikarz, reporter, felietonista (m.in. „ITD”, „Przegląd Tygodniowy”, „Wprost”, redaktor naczelny toruńskich „Nowości”), autor piosenek kabaretowych i adaptacji scenicznych, absolwent wydziału prawa UMK, w latach 1968–1971 przewodniczący rady programowej i kierownik klubu studentów Torunia Od Nowa, realizator wielkich operowych widowisk Opery Nova w fosie zamku krzyżackiego w Toruniu, pomysłodawca (wspólnie z Krzesimirem Dębskim) i dyrektor toruńskiego Festiwalu Piosenki i Ballady Filmowej (2010–2018), odznaczony medalem „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

EWA CICHOCKA ROZMAWIA Z ELŻBIETĄ JODŁOWSKĄ



Ewa Cichocka: Elu, pretekstem do naszej rozmowy jest...

Elżbieta Jodłowska: Mój wiek...

E.C.: No nie... Mogę się zgodzić, że twój imponujący jubileusz, 55 lat na scenie! Czy dokonujesz w związku z tym jakichś podsumowań?

E.J.: Myślę, że każdy z nas robi pewne podsumowania, snuje refleksje, bez względu na to, czy ma urodziny, jubileusze czy też nie. Ja uważam, że mam szczęśliwe życie, bo zawsze robiłam to, co lubię, można powiedzieć, że utrzymywałam się...

E.C.: Ze swojego talentu.

E.J.: No, z siebie, trochę mnie zatkało, jak ci ten talent przyszedł do głowy.

E.C.: Ha, ha, ha...

E.J.: Oczywiście to poczucie szczęścia to nie jest stan permanentny. Są momenty, że czuję się okropnie nieszczęśliwa i wydaje mi się, że życie nie ma sensu. Zwłaszcza teraz, kiedy

widzę wokół tyle niesprawiedliwości, tyle niewyobraźnego zła. Trudno odciąć się od tego i żyć beztrosko, z poczuciem bezpieczeństwa. Niemniej uważam się za szczęściarę, choć przeszłam w życiu wiele burz, miałam ogromne problemy zdrowotne, przeszłam wiele trudnych operacji, zawsze byłam uznawana za tzw. osobę słabego zdrowia. Bywało też, że życie stawiało mnie w trudnych sytuacjach, wówczas, żeby przeżyć, miałam się innych zawodów. W Ameryce założyłam firmę sprzątającą, rozgłośnię radiową. Cóż, trzeba jeść, żeby żyć. Na szczęście teraz nie mam tego kłopotu. Chociaż emerytury artystów są znikome, to zawsze mogę dorobić. W innych zawodach to jest trudniejsze, chociaż i w mojej profesji nie każdy ma taką możliwość.

E.C.: Nazywasz to, co robisz, „dorabianiem”? Przecież ty jesteś u szczytu formy! Wciąż jesteś niesamowicie twórcza.

E.J.: Myślę, że na tym też polega moje szczęście...

E.C.: Czy będąc dzieckiem, planowałaś swoją przyszłość, czy chciałaś być artystką?

E.J.: Od zawsze śpiewałam. Gdy byłam mała, w szkole, na akademiach – to były zazwyczaj piosenki ludowe, typu *Poszła Karolinka*. Do szkoły muzycznej poszłam, bo nie dostałam się do szkoły teatralnej, tzn. w ogóle nie podeszłam do egzaminów w szkole teatralnej. Odradzono mi to na kursie przygotowawczym, stwierdzono u mnie organiczną wadę wymowy i zasugerowano, żebym zapomniała o tym zawodzie. Więc ja z tego „ogromnego nieszczęścia”, żeby w ogóle iść w tym kierunku, zdecydowałam się na szkołę muzyczną (gdzie przyjęto mnie z zastrzeżeniem z dykcji). Tam zaś dostałam się w ręce wybitnego fachowca, pani Anieli Świdorskiej, która skutecznie skorygowała moją wadę wymowy. Równolegle rozpoczęłam naukę w studium nauczycielskim (bo jednak trzeba mieć jakiś zawód) o specjalizacji wychowanie muzyczne. Później, będąc już w Stodole, pracowałam krótko jako nauczycielka. Zanim trafiłam do Stodoły, działałam w różnych domach kultury, tam miałam fantastycznych kolegów i koleżanki: Andrzej Seweryn, Staśka Celińska...

E.C.: Niezłe towarzystwo.

E.J.: Pamiętam takie wydarzenie, kiedy Stasia Celińska przybiegła do mnie i krzyczy: *Elka! wygrałam milion w totka!* I ja jej uwierzyłam! Taka była wiarygodna, i tak jej zostało! Był też kabaret w studium nauczycielskim, tam śpiewałam *Przebadaj mnie, zrób serca mego sekcję*.

E.C.: A czy pisałaś wtedy sama teksty?

E.J.: Nie, byłam bardzo zazdrosna o to, że ktoś inny umie pisać, a ja nie. W ogóle myślałam o sobie, że niewiele umiem. Jak teraz się zastanawiam, to widzę, że nie doceniałam siebie, a przeceniałam innych artystów, o sobie myślałam „marność nad marnościami”, ot co! W latach 70. trafiłam do Stodoły, gdzie już wtedy było mnóstwo fantastycznych ludzi. I oni dla mnie specjalnie pisali! [Przez wiele

lat działalności kabaret Stodoła był firmowany takimi nazwiskami jak: Ewa Bem, Fryderyka Elkana, Marek Gołębiowski, Krzysztof Knittel, Wojciech Mann, Czesław Niemen, Andrzej Rosiewicz, Magdalena Umer, Marcin Wolski i oczywiście Elżbieta Jodłowska! – przyp. E.C.]. Jednym z pierwszych profesjonalistów, którzy ze mną pracowali, był Konstanty Ciciśzwi, zatrudnił mnie do spektaklu *Jadzia wdowa*. Jadzię grała Agnieszka Fatyga, a ja grałam ciotkę, byłam ogromnie dumna, że ktoś mnie zatrudnił jako aktorkę! Teraz jak na to patrzę, to widzę, jaka byłam okropna, ale wtedy wydawało mi się, że wszystko trzeba „zagrać”. Teraz wiem dużo więcej, mogę powiedzieć, że jestem samoukiem, do wszystkiego dochodziłam sama, metodą prób i błędów.

E.C.: Myślę, że to jest charakterystyczne dla artystów estradowych, tu nie ma zwykle reżysera i artysta sam podejmuje decyzje, wszystko zależy od jego mądrości, od ludzi, jakimi się otacza, od jego wyborów. Taka metoda prób i błędów, sztuka polega na tym, żeby umieć je dostrzec i chcieć naprawić.

Powiedz proszę kilka słów o współpracy z Maciejem Zembatym.

E.J.: Przez dwa lata występowałam w jego Kabarecie „Dreszczowisko”. To był tzw. czarny humor, śpiewałam tam między innymi *W prosektorium najweselsiej jest nad ranem*. Jeździliśmy z tym programem po Polsce, w Warszawie występowaliśmy w kawiarni MDM.

E.C.: No właśnie, jesteś bardzo mocno kojarzona z tym programem, zresztą jak posłuchałam trochę twoich dawniejszych piosenek, to jest w nich sporo takich właśnie historyjek, a to o kogoś kogoś doniczką niechący uśmiercić, a to o trumienie, a to o Grzesiu, który głęboko zakopany... Lubisz prowokować?

E.J.: Tak, lubię kontrowersyjne tematy i lubię się z nimi rozprawiać, nie lubię przysło-

wiowej ciepłej wody w kranie. Kiedyś kiedy grałam więcej swoich recitali, intuicyjnie tak zestawiałam ze sobą piosenki, żeby łamać nastroje, bardzo dramatyczne łączyłam z tymi najzabawniejszymi, to jest u mnie organiczne, specjalizowałam się również w piosenkach, do których wybierałam sobie partnera z widowni, to zawsze łączyło się z pewnym ryzykiem.

E.C.: Ha! Zatem zbliżamy się do twojego największego dzieła *Klimakterium*. Prowokacja i kontrowersje w jednym, kapitalnie się to wpisuje w twoje *emplois*!

E.J.: Pomysł spektaklu przywiozłam z Ameryki, tam widziałam spektakl o tej tematyce. Początkowo myślałam o tym, żeby ten właśnie spektakl pokazać w Polsce, ale to się okazało niemożliwe z wielu względów, poza tym uznałam, że wiele rzeczy z amerykańskiej rzeczywistości w żaden sposób nie pasuje do naszej... I tak zrodził się pomysł napisania i stworzenia własnej sztuki, a zatem z amerykańskiego pierwowzoru został temat i to, że opowieść snują cztery kobiety. Ja byłam niesamowicie zapalona do tego pomysłu, pozostało tylko zarazić nim innych twórców. Ja przechodziłam klimakterium bardzo dramatycznie, miałam ogromne problemy zdrowotne, to wszystko, o czym jest mowa w spektaklu, czułam i przeżywałam na własnej skórze. Poza tym był to bardzo trudny okres dla mnie również i z tego powodu, że wróciłam z Ameryki i szukałam na nowo miejsca dla siebie, sensu istnienia. Znalazłam ten sens właśnie w pracy nad spektaklem. Choć występowałam wtedy w różnych składankach estradowych, w programach telewizyjnych, to czułam się trochę jak robotnik, który chodzi do pracy, wykonuje ją jak najlepiej – to jednak brak mu satysfakcji. Wciąż musiałam udowadniać swoją wartość, byłam wtedy trochę takim „zdeptanym człowiekiem”. *Klimakterium* było moją szansą, moją nadzieją na coś nowego, innego i bardzo ważnego. Wierzyłam, że stanie się ważne również dla innych kobiet, które przeżywały podobne do mnie rzeczy, nie mo-

gąc się z nikim podzielić tym, co czują. Nie zapomnij, że to było kilkanaście lat temu, wtedy wypowiedzenie słowa „klimakterium” głośno w towarzystwie było bulwersujące i dla wielu po prostu nietaktowne.

E.C.: Owszem, doskonale pamiętam, kiedy po raz pierwszy usłyszałam, że pracujesz nad takim spektaklem, pomyślałam: „Klimakterium” to z pewnością roboczy tytuł, to się zmieni... No i zmieniło się, ale moje myślenie, dziś z dumą mówię: Gram w *Klimakterium*!

E.J.: Właściwie wszyscy odradzali mi nazwanie tej sztuki *Klimakterium*, mówiąc, że to takie „fizjologiczne”, spotykałam się z aktorkami, które wręcz były oburzone faktem, że miałyby w „czymś takim” zagrać. Ja się uparłam, że to ma być właśnie tak nazwane. Oczywiście na początku chciałam prosić jakiegoś zawodowego autora o napisanie tej sztuki. Rozmawiałam z wieloma osobami i z różnych przyczyn to się nie udawało, więc wtedy – zdesperowana – postanowiłam napisać to sama. Zostałam niejako „zmuszona” do tego, bo oczywiście uważałam, że ja tego nie umiem. Usiadłam i się zaczęło: pisałam, poprawiałam, pisałam, znów poprawiałam, powstało kilkadziesiąt wersji (wszystkie je trzymam w szufladzie!). Pierwszą rzeczą, jaka powstała, taką uwerturą, była *Lokomotywa*, pokazałam ją Magdzie Czapińskiej i choć Magda odradzała mi pomysł pracy nad *Klimakterium*, to *Lokomotywą* była zachwycona. Zażartowała, mówiąc: *O, widzę, że czujesz na plecach oddech Młynarskiego*. To było dla mnie bardzo ważne, dodało mi skrzydeł. Spektakl powstawał bardzo długo, zaczęłam szukać obsady. Trudno mi było przewidzieć, która artystka sprawdzi się w mojej wizji spektaklu, która sprawdzi się w takiej formie. To jest trudny spektakl, śpiew, taniec, gra aktorska, to również forma wyczerpująca fizycznie, no i najważniejsze: trzeba mieć to „coś”. Mnie bardzo zależało na tym, żeby to były artystki z historią, i udało się, w pierwszej obsadzie były: Krystyna Sienkiewicz, Ewa Szykulska, Iga Cembrzyńska i ja.

Wkrótce dołączyła do nas Grażyna Zielińska. To były wybitne artystki, bardzo twórcze, niezwykle kreatywne, włożyły w tworzenie spektaklu dużo własnych pomysłów, a i ja dużo uczyłam się od nich. Z gotowym tekstem chodziłam do różnych teatrów, chcąc zainteresować kogoś wystawieniem *Klimakterium*. I dopiero w Rampie Jan Prochyra, który był kierownikiem artystycznym, a którego znałam jeszcze z ruchu studenckiego, powiedział: *Elka, no dobrze, rób to!* Rozpoczęliśmy zatem próby w Rampie. Bardzo ważną osobą dla spektaklu był Cezary Domagała, reżyser, który w fantastyczny sposób pomógł wszystkie szalone pomysły posklejać. Już w trakcie prób czułam, że dzieje się coś niezwykłego, zainteresowanie tym, co robiłyśmy, było ogromne, często podglądali nas inni artyści, ciekawi, co też my takiego szykujemy! Początkowo umieszczono spektakl w repertuarze teatru dwa razy w miesiącu, bardzo szybko okazało się, że zainteresowanie nim przerasta nasze najśmielsze oczekiwania, na bilet czekało się pół roku, przyjeżdżały wycieczki z całej Polski i z zagranicy, wszyscy chcieli koniecznie zobaczyć „to” *Klimakterium*!

E.C.: Czy był taki moment, kiedy poczułaś, że to jest sukces, pomyślałaś sobie – no, Elka, dobra robota!

E.J.: Nie, nie miałam tego, a nawet powiem ci, że cały czas towarzyszy mi zdziwienie, radość oczywiście, to jest niesamowite – zawsze tłumy ludzi, wszystkie miejsca pozajmowane, serce rośnie! Kiedy dawno temu jeździłam ze swoimi recitalami, to stawałam za kurtyną i patrzyłam, ile jest ludzi, i myślałam: O rany! Na mnie przyszedli! To było dla mnie niesamowite, nierealne!

E.C.: I wciąż na ciebie przychodzą!

E.J.: Nie, teraz przychodzą na sztukę!

E.C.: To jest sztuka o nas, kobietach dojrzałych, mówiąca o tym, że jesteśmy ważne bez

względu na wiek i że nie musimy po pięćdziesiątce iść „w odstawkę”.

E.J.: *Klimakterium* jest grane już ponad 15 lat, to był pierwszy spektakl na ten temat, to było złamanie tabu, czasem zdarzało się, że przyjeżdżały na spektakl kobiety z najodleglejszych zakątków Polski, w ogóle będące pierwszy raz w życiu w teatrze, bo dowiedziały się, że to jest spektakl mówiący o ich problemach, identyfikowały się z tym, o czym my mówiłyśmy. Zresztą tak jest do tej pory, myślę, że teraz ten spektakl jest lepszy, niż był na początku, on się cały czas buduje, ciągle przychodzi coś nowego, związanego z naszymi codziennymi sprawami, obecnym życiem. Wiele osób przychodzi na spektakl po kilka, kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt razy, bo go kochają. Ten spektakl to rodzaj psychoterapii, często słyszę, że powinien być zapisywany na receptę jako antydepresant!

E.C.: Teraz *Klimakterium* to teatr na kółkach, za nami już parę tysięcy spektakli, zagranych nie tylko w całej Polsce, ale i w świecie, a ty, chcąc nie chcąc, musisz pełnić różne role, nie tylko autorki, aktorki, ale i dyrektora.

E.J.: Wiem jedno, że bardzo istotna jest dobra atmosfera w zespole, bo to się przenosi na scenę, chociaż podobno najgorszy jest żyjący autor, bo zawsze się do wszystkiego wtrąca!

E.C.: Ela, obserwuję cię często na wspólnych wyjazdach i myślę, że dzięki wieloletniej pracy na estradzie nigdy nie marudzisz, nie kaprysisz, nie narzekasz, masz w sobie bardzo dużo pokory.

E.J.: Wiesz, nie mam żadnych oczekiwań, że ktoś za mnie coś zrobi i szczerze, naprawdę jestem szczęśliwa, że mogę robić to, co chcę, że jestem niezależna, że zagrałam w różnych fajnych projektach kinowych i telewizyjnych, malutkie rólki, a które zostały zauważone i które uwielbiam. Nie ma we mnie niedostatku. Jestem w takim wieku, że kiedy siedzę

w domu, to wszystko jakby usypia, a jak mam iść zagrać spektakl, to się budzę, wyobraźnia pracuje i jak stoję na scenie, to się calusienka zmieniam, całe moje postrzeganie świata, cały mój organizm się zmienia w radosną osobę, cieszącą się, że tu jestem, to jest rodzaj uniesienia, czas się zatrzymuje, jest tylko tu i teraz, i do głowy przychodzą takie pointy, których w domu nie wymyślisz, nie jest tak za każdym razem, ale dla takich właśnie momentów warto żyć i wchodzić po to na scenę. Tu obojczyk cię boli, tu kolano – wchodzisz na scenę i następuje cudowne ozdrowienie! Już wiele razy myślałam o tym, żeby się usunąć, ale wiem też, ile mi to daje, ja się odradzam! No i jest jeszcze coś takiego, że kiedy nie gram, to zazdroścę tym dziewczynom, które grają!

E.C.: Życzę ci zatem, żebyś grała do 150 lat! Wiesz, my robimy to, co kochamy, to jest bardzo istotne.

E.J.: Szczęście leży w nas, w momencie kiedy masz pretensje i gorycz do świata, że ci nie dał tego czy owego, że cię nie docenił, to będziesz

nieszczęśliwa. To my decydujemy o tym, jak żyjemy, czy jesteśmy szczęśliwi, czy nie. Teraz potrafię wytyczyć sobie kierunek i do niego zmierzać, poza tym już siebie nie karzę, to znaczy gdy mi się coś nie uda, nie mam do siebie pretensji, po prostu akceptuję siebie taką, jaka jestem, nie mam poczucia winy, że czegoś nie robię, pozwalam sobie na taki luksus. Dla mojego zdrowia psychicznego to jest konieczne. Cieszę się, że się układa w mojej rodzinie, jestem bardzo dumna ze swoich dzieci, uważam, że dokonują wielkich czynów. Lubię być z moim mężem (Tomasz Heller – producent spektaklu *Klimakterium*), jest bardzo dowcipnym człowiekiem, nie można się z nim nudzić, oboje doceniamy to, co sobie nawzajem dajemy. Chciałabym życzyć zdrowia sobie i moim najbliższym.

E.C.: Teraz tak ładnie mówisz na koniec spektaklu, że wszyscy musimy o siebie dbać i że życzysz wszystkim, żeby byli dla siebie dobrzy i żeby się nie bali – to są piękne i ważne słowa, którymi możemy zakończyć również i naszą rozmowę, za którą bardzo ci dziękuję.

Andrzej Śmigieński

DROGI JANIE!



Przepraszam za liryczno-historyczny kształt tej epistoły, ale kiedy słyszę słowo „piosenka”, odbezpiecza mi się obraz opadających liści, w odcieniach ugru i kaprawości dżdżu listopadowych dni (chyba) sześćdziesiątego roku, kolejnego roku. Dodajmy – lata peerelewskiego ucisku, kiedy to w zatęchłym zakamarku korytarza Państwowego Liceum Techniki Teatralnej (Warszawa, ul. Miodowa 22, obecnie w tym gmachu – Szkoła Muzyczna II stopnia), korzystając z długiej przerwy, kolega szkolny Janusz G. dyskretnie wyjął gitarę i przekazał mi w wielkiej tajemnicy akordy do *Dajany*.

Działo się to na przełomie lat 50./60., a ja wraz z Konopką, serdecznym kolegą z ulicy, nieco wcześniej wzięliśmy udział w olimpiadach: on w historycznej, a ja geograficznej. I dostaliśmy nagrody w postaci enerdowskich gitar elektrycznych Musima, których podłączenie do czegoś, co by je nagłaśniało, wobec naszej zupełnej ignorancji w tym zakresie, nastręczało pewne trudności. W końcu zniecierpliwiony Konopka podłączył swoją gitarę bezpośrednio do prądu, uderzył w struny i... odwieźli go do szpitala. Dowiedziałem się wtedy, że tajemnica

dźwięku tkwi nie tyle w gniazdku elektrycznym, lecz w takich urządzeniach jak wzmacniacz czy głośniki.

A jeszcze wcześniej, między 1945 a 1956 rokiem, egzystując w wielkim poniemieckim mieszkaniu w Olsztynie (przy ul. Żeromskiego 2 m. 5), gdzie wśród poniemieckich kryształów, obrazów, mebli, żyrandoli znajdowały się również poniemieckie pianina i fortepian, na których,omalże codziennie, starsza siostra Teresa, a w święta i na przyjęciach także moja matka Helena, amatorsko wyżywały się instrumentalnie i wokalnie, odtwarzając całe przedwojenne *panopticum* polskiej piosenki. Mnie przeznaczono rolę profesjonalisty i dlatego rozpocząłem naukę w Szkole Muzycznej I stopnia (przy ul. Pieniężnego 12(?)). Rządziła tam niepodzielnie i próbowała uczyć nas, powojenne dzieci z awitaminozą, poniemiecka, postawna i nad wyraz energiczna Berta, która na kiksy czy pomyłki miała tylko jedną pomoc (przemoc?) naukową: gwałtownie opuszczaną na palce klawę od pianina. Po jednej z takich akcji rodzina wycofała mnie ze szkoły, a ja długie lata odczuwałem strach przed klawiaturą (a ściślej: przed klawą), czego do dzisiaj żałuję,

bo z powodu braku biegłości w czytaniu nut, a także zazdrości natury ogólnej wobec bardziej wykształconych czułem się trochę muzykiem drugiego sortu. No, ale przynajmniej odkryłem inną tajemnicę: muzyka nie tylko bywa lekką jak Zula Pogorzelska, ale zdarza się jej być i nad wyraz bolesną.

Zakłóćmy na chwilę chronologię wywodu i udajmy się na rozległy majdan piosenkowej twórczości wyścielony różnego rodzaju bolesnością w piosence, sprawdzając przy okazji rozmiar i nasilenie owej bolesności. Przy tym nie chodzi tu o zbolałość automatyczno-patriotyczną ani boleściwość ludową, pomińmy też heroiczną obolałość z Manekina, Krzysztoforów, STS-u, zacerpniętą z atmosfery klubów na Saint Germain de Pres, od Juliette Greco, Treneta czy Brassensa. Chodzi natomiast o jedną z cech tzw. wyrazu, jaka pojawiła się później i rozprzestrzeniła po ogólnopolskim ujawnieniu geniuszu pary: Demarczyk/Konieczny. To, co w ich twórczości, wobec gęstości tekstu, gwałtownych zmian tempa, harmonii i melodyki, wymagało nieraz ostrej, przemiennej, głosowej artykulacji – służyło sile wyrazu, a nie samemu popisowi. Niestety, otworzyło też wrota interpretacji bolesności hardej, bezkompromisowej, zajadłej. Wielu wykonawców, nie tylko piosenki studenckiej, popłynęło na tej fali aż do granic absurdu. Brawurowe upozowanie na postać „zbuntowanego” likwidowało nieraz całą lirykę pięknych tekstów Przemka Gintrowskiego, Teresy Haremzy czy Joanny Rawik. Pewnego razu, po wysłuchaniu Śmierci Henia Albera w interpretacji Joli Marciniak (pierwsza nagroda na FPS w 1969 roku w Krakowie za piosenkę Krzysztofa Knittla *Viola da gamba*), Marek Gołębiowski spytał piosenkarkę, dlaczego nie wykonuje tego songu swobodnie, nie na ostro, nie na koturnie. Jola odpowiedziała wtedy zalotnie, że ona osobiście odczuwa takie zamówienie społeczne.

Ja sam nie miałem żadnych problemów z artykułowaniem tej bolesności, albowiem absurd

i surrealizm otaczającej nas cywilizacji był moim żywiołem i prowadził drogą rozpoznawania prawdy poprzez jeden nawias happeningu, kabaretu i teatru, a piosenka była, po prostu, służebną częścią tego świata. Jednak z biegiem lat piosenka, jako autonomiczna forma przekazu, stawała się coraz ważniejszą projekcją stanu ducha młodego pokolenia artystów, a siłą intelektualnej, niekiedy, perwersji potrafiła wzbudzać gniewne pomruki władzy, afery i zatwardziałe serca cenzorów. Mam na myśli, i to jest głównym przedmiotem tych rozważań, zjawisko zwane piosenką studencką, znajdujące się pod lżejszym obuwie nadzoru politycznego niż to, co można było usłyszeć w Polskim Radiu czy Telewizji. I tu znów moszczę się chronologicznie i wracam do brzemiennego w piosenkę i dla mnie osobiście roku 1969.

W lutym tegoż roku mój program Akademickiego Teatru Łagodnej Perwersji, wywodzącego się z ASP, a później z klubu Gama Warszawskiego Konserwatorium (gdzie nagraliśmy profesjonalnie pierwsze piosenki), zdobył na środowiskowym Przeglądzie Małych Form Teatralnych główną i szereg pomniejszych nagród, co spowodowało w moim życiu zmianę porównywalną ze strzałem z Aurory. Posypały się różne propozycje, a najistotniejszą z nich okazała się, wystosowana przez Krzysztofa Mrozewicza, kierownika artystycznego Hybryd, propozycja zajęcia miejsca w klubie po odchodzącej Egidzie Jana Pietrzaka. Następnie, już pod nową nazwą, jako Kabaret Hybrydy, z programem *Letnia zupa* zaproszeni zostaliśmy, jako impreza towarzysząca, na festiwal w Opolu, gdzie z kolei jako nasz support (!) w koncercie towarzyszyła nam swoim recitalem Halina Kunicka. Tamże, jako nieobeznani z ówczesnymi rytuałami polskiego przasnego szolbizu, doznaliśmy szeregu zdziwień, zaskoczeń, a nawet osłupień, które z małymi wyjątkami utwierdziły nas w przekonaniu o niemożliwej przysiadalności. Z tej perspektywy FAMA, którą otwieraliśmy kon-

certem w lipcu tego samego roku, wydała się oazą naturalności w całej jaskrawości bytu (że posłużę się tu słynnym wersem Stachury, najlepiej oddającym istotę owej zmiany, a którą to jaskrawość znasz przecież dobrze z autopsji).

W Świnoujściu spotkałem i zaprzyjaźniłem się wtedy z takimi osobistościami jak: Jola Marciniak, Magda Umer, Duda Napieralska, Andrzej Symonowicz, Elżbieta Jodłowska, z Tadeuszem Gumpłowiczem czy Martą Martelińską z klubu Stodoła, a później także z Markiem Gołębiowskim i Krzysztofem Knittlem, z którymi, można by rzec, zjadłem, nie tylko nad morzem, beczkę soli.

Jak wiesz, drogi Janie, zapewne z wielu źródeł, z FAMA miałem do czynienia w różnych, nie tylko śpiewanych rolach, aż po rok 2015 (ostatnio jako juror), dlatego znów muszę przerwać wątek i wrócić do naszych baranów. Otóż zasiedlając słynne Hybrydy, poddani zostaliśmy większej niż gdzie indziej presji cenzury i czynników politycznych, co spowodowało wyprodukowanie przez naszą grupę dość neutralnego w wymowie programu *Piosenkotron*, gdzie opatrzone muzyką znalazły się dwa piękne wiersze Puszkina *Miłości mojej...* i *Nie będę róż hodował w sadzie* oraz m.in. słowotwórczy wyglup, nie całkiem po rosyjsku: *Kaczestwo gęsiew lubow wspominaju*. Na nasze nieszczęście premierę oglądał (wraz z synem prezydenta Husaka z Czechosłowacji, który zresztą świetnie się bawił) pewien aspirujący do wysokich stanowisk w reżimie gość, nazwijmy go Osobnik. Na dwa dni przed kolejną rocznicą rewolucji październikowej ów Osobnik z nieznanych powodów – może ktoś nawalił czy zasłabł – zadzwonił do Hybryd, do Mrozewicza, i tonem nieznośnym sprzeciwu nakazał mu wysłanie naszego ensemble'u na ulicę Foksal do Ośrodka Kultury Radzieckiej w celu umajenia październikowej akademii. Nie przyjmował tłumaczeń, że to kabaret, że nigdy tego nie robili

i nie mają wprawy. Groził, że da nam wilczy bilet. A my, nie wiedząc, co czynimy, podjęliśmy rękawicę, pojechaliśmy na ulicę Foksal i weszliśmy na scenę. A tam, naszym nienawykłym oczom, ukazała się przestrzeń wypełniona po brzegi oficjelami, a w pierwszym rzędzie sam uśmiechnięty ambasador ZSRR w Polsce Boris Aristow w towarzystwie po-brzękującej orderami generalicji. Nam nie było do śmiechu, choć próbowaliśmy zabawić. Najpierw Tomek Szmidt, ubrany w zimową uszankę, ostro zaczął Broniewskim: *Kłaniam się radzieckiej rewolucji po polsku, do ziemi!* I walnął uszankę o podłogę. Potem poszły Puszkiny i jakieś romanse, a ja od czasu do czasu wtrącałem tzw. nawiązania. Takie np. jak o tym, że dla obywateli Związku Radzieckiego rocznica rewolucji październikowej to jak dla nas Boże Narodzenie. Dopiero gdy Hania Kołodziej zaśpiewała *Kaczestwo gęsiew...* i nie usłyszałem frenetu, bo przecież w ZSRR surrealizm był, ale ciut inny, dostrzegłszy obsuwającego się w fotelu przerażonego Osobnika, pojąłem groźbę sytuacji. I nie uspokoiły mnie burzliwe oklaski na zakończenie programu. Osobnik gonił nas po korytarzu, wymachując pięściami i krzycząc: *Ja was utopię! Was już nie ma!!!* I wtedy zza jego pleców wyłonił się zbawca i przedstawił dobrą polszczyznę: Jurij Żukow, szef agencji TASS na Polskę. Chciałbym wam podziękować serdecznie za wspańiałą, pełną radosnej spontaniczności poetykę tego wieczoru. Nasze akademie są nudne, sztywne i bez polotu, a przecież ta uroczystość winna być pełna radości. Chodźcie ze mną na bankiet. Napijemy się czegoś mocnego, a pan niech wraca do swoich nudziarzy! To mogło się zdarzyć tylko w naszym wesołym baraku!

A wracając do bojów z ówczesną cenzurą, podam tylko parę z wielu mniej wesołych przypadków. W programie Kabaretu Hybrydy *Wylatywanie nad poziomy* z 1971 roku zaistniała piosenka, której treść muszę tu przytoczyć w całości:

Andrzej Śmigiełski
POLSKIE KRZYWDY

(swobodna trawestacja wiersza Juliana Tuwima z *Elementarza* Mariana Falskiego: *Wszyscy dla wszystkich*)

*Murarz domy paskudzi
Krawiec knoci ubrania
Może źle by nie uszył
Gdyby nie te mieszkania*

*A i murarz by przecie
Tak fuszerki nie kochał
Gdyby krawiec mu spodni
I fartucha nie skopsał*

*Piekarz wdział nowe buty
A tu... pęka cholewa
Trzeba szewca zrozumieć
Zakosztował był chleba*

*Aby przeciąć te krzywdy
Polak wie, kogo karać:
Zanim kowal zawini
Już wieszają Cygana*

Kiedy zaniósłem ów tekst na ulicę Mysią w Warszawie, cenzor nie mógł się nachwalić, a brzmiało to jak u Stanisława Tyma: *Przecież mam oczy, widzę, co się dzieje. Znakomicie pan ujął tę smutną współzależność, jaka w narodzie funkcjonuje, a niewinnych krzywdzi. Szkoda, że nie mamy innego społeczeństwa tylko takie, które ma tyle wad. A z tym Cyganem... to już w punkt! Przecież wszyscy się domyślą, że chodzi o Żyda! I mielibyśmy to puścić? Wykluczone!*

I znów cofnę się nieco do smutnego końca lat 60., kiedy to zaproszono mnie do klubu Relaks na warszawskim AWF, abym na jeden sezon objął kierownictwo Kabaretu GAG i zaprojektował spektakl, w którym można by wykorzystać ówczesnych uzdolnionych estradowo studentów uczelni, m.in. Tadeusza Guranowskiego, Janusza Świerczyńskiego (późniejszego narratora *Teleexpressu*) oraz Marylę Rodowicz i jej gitarzystów. I tak podjęliśmy się wspólnie

zainscenizowania felietonów Arta Buchwalda zamieszczanych w ogólnie dostępnym tygodniku „Forum”, przetykanych znanymi melodiami amerykańskich standardów, do których napisałem nowe teksty. Program *Opowiadki amerykańskie*, bo o nim tutaj mowa, był niewątpliwie programem satyrycznym, choć zdaniem władzy, która niedawno łała studentów na Krakowskim Przedmieściu, nie dość mocno bijącym w Amerykę. Na domiar złego nieopatrznie poprosiliśmy ambasadę amerykańską o jakieś puste opakowania do scenografii, a oni przysłali nam dużo pełnych i chcieli się wprosić na premierę. Cenzura szalała, ale tak naprawdę nie miała do czego się przyczepić, choć popsuła nam wielkie plany. Odbyły się tylko dwa spektakle i zakazano występów poza uczelnią. Jedyne co ocalało, to piosenki, a wśród nich mój tekst do *Careless Love*, którego fragment tu przytoczę:

*Kumpelka moja męczy się
Z facetem z Berkeley
O Heglu facet wszystko wie
I truje, truje dzień, w dzień*

*A inną znów zanudza gość
Co Freuda na wylot zna
Był w Yale i na Harvard zdał
A wiedzy wciąż nie ma on dość*

*A ja mam chłopca w CIA
I chwalebnie sobie ten byt
Jak smutno, to natychmiast gdzieś
Przewrocik, lub jakiś myk...*

Piosenkę tę jeszcze nie raz wykonywała Maryla na okrasę swoich recitali, a widzowie z łatwością domyślali się, że nie chodzi tu bynajmniej o CIA, ale innych chłopców, choćby tych z SB, inwigilujących wtedy polskie uczelnie.

Inaczej rzecz się miała z Derbami Artystycznymi, dużym festiwałem satyrycznym w Koninie, na którym występowałem i do którego pisałem scenariusze. Niby było więcej wolno niż gdzie

indziej, ale zdarzały się też kapitalne ingerencje cenzury. W 1974 roku nie dostrzegła smaku tytułu gali *Trzydzieści lat polskiego kabaretu*, a z początkowego tekstu, mojej i Bogdana Smolenia zapowiedzi: *Waltornie okrążyły i likwidowały, kontrabasy w lesie albo na obczyźnie, a najpiękniejsze arie grano wtedy na jednej strunie G, taka była bida!* – wyciął cenzor samą literę G, mniemając, że to brzydkie słowo na G uosabia tamtą trudną rzeczywistość, nie domyślając się wszakże, że chodzi tu II część *Sonaty D-dur* Jana Sebastiana Bacha, słynną *Arię na strunie G*, a co wyjaśniała dalsza część koncertu, w której Wodecki miał zaśpiewać: *Zaczynaj od Bacha*. Rok później, na tym samym festiwalu, wycięto w pień pointę z piosenki któregoś z kabaretów, do której z mozołem, przez sześć zwrotek, prowadził niby neutralny rozwój tekstu. I wtedy kabareciarze postanowili zakończyć okaleczoną piosenkę – co okazało się lepszym zabiegiem niż pierwowzór – mурmurandem z pointą wykonaną bardzo czytelnym językiem migowym. I było śmieszniej.

Na FAMIE w 1971 roku z mojej lirycznej piosenki *Hanuśka*, dość popularnej w tym rozerotyzowanym środowisku, *i w zwisie nad tym, co widzisz* musiałem zmienić na *co ma wisieć, utonie* – i też było śmieszniej. Pod koniec tej samej FAMY w jakiejś małej świnoujskiej kawiarence, z dala od festiwalowego zgiełku ułożyłem wraz z Krzysztofem Knittlem plan powołania tzw. Kabaretu Totalnego, operującego głębszą społeczną metaforą, na wysokim diapazone parodii ówczesnego języka sztuki i kultury, używając dostępnych struktur filmu, teatru, happeningu, piosenki, a nawet orkiestralnej symfoniki. Rok później zawiązało się w klubie Stodoła Towarzystwo im. płk. Karola Charlesa Kilwatera, poświęcone odnajdowaniu, przewietrzaniu, propagowaniu i czczeniu Życia i Twórczości tego Wielkiego Animatora Kultury. Wszystko szło dobrze, powstawały regionalne oddziały Towarzystwa, tzw. ruch kilwaterowski ogarniał kraj wielkimi balami, spotkaniami, happeningami: w Poznaniu, Wro-

clawiu, Warszawie, a w Świnoujściu, na FAMIE w lipcu 1972 roku odbyły się: *Uroczystość ku czci* w Miejskim Domu Kultury, plenerowy Zjazd Szlakiem Walk i Męczeństwa płk. Karola Charlesa Kilwatera, a w amfiteatrze: *Koncert ku pamięci* z plejadą artystów famowskich, Orkiestrą Kameralną Agnieszki Duczmal, w reżyserii Olgi Lipińskiej. Upojeni sukcesem postanowiliśmy w następnym roku jeszcze mocniej nacisnąć demoniczno-krytyczny pedał absurdu i aberracji, tworząc happening *Siedem Stacji Męczeństwa Kultury Polskiej* według mojego scenariusza. W tym celu rozpoczęliśmy poszukiwania wokalistki o dość specyficznej wyrazistości, która mogłaby unieść muzycznie dwa istotne dla scenariusza teksty songów. Mimo wielkiego zagłębia wokalistek, jaką była wtedy Stodoła, takiej wykonawczyni akurat nie było, ale niespodziewanie znaleźliśmy ją, też w Stodole, na *jam session* po koncercie amerykańskiego zespołu The Fifth Dimension. Była nią Elżbieta Wojnowska.

W koncercie inauguracyjnym FAMY '73 Elżbieta wykonała, niejako na próbę, tylko z Duetem Gitar Klasycznych Alber & Strobel, piosenkę z moją muzyką do wiersza Mur Tadeusza Różewicza. (Był z tym pewien problem, bo już wiedziałem, że poeta nie jest zwolennikiem oprawiania jego wierszy muzyką, ale gdy później przez Ludwika Flaszena przekazałem mu swoją (i Eli) płytę i jeszcze później, gdy miałem okazję poetę spotkać i spytać go osobiście, powtórzył swoją znaną opinię, ale też dodał, że w tym wypadku nie zmieniając struktury utworu, a tylko powtarzając frazę, *wzmocniono wymowę wiersza*, co mnie ostatecznie uspokoiło.)

Jednak zaczęły się też inne problemy. Wiele razy, w sprawie scenariusza, wzywany byłem do Wydziału Propagandy Komitetu Miejskiego PZPR, gdzie za każdym razem od nowa opowiadałem treść scenariusza (który dawno złożyłem na piśmie) i nieodmiennie pytano mnie dalej: ALE PROSZĘ NAM POWIEDZIEĆ,

O CO NAPRAWDĘ W NIM CHODZI! Aż wreszcie poginęły nam (w zagadkowy sposób) wszystkie pełne egzemplarze scenariusza, włącznie z roboczymi notatkami. Termin przygotowań minął i z całego ogromnego zamierzenia ostała się tylko kompozycja Henryka Albery i tekst Włodzimierza Szymanowicza *Zaproszcie mnie do stołu*.

Warto w tym miejscu wspomnieć o autorze tekstu. Spotkałem go pierwszy raz podczas egzaminu na ASP, który przeszedł celując, wspaniale malując, a przede wszystkim rysując zadane tematy. Od razu wydał mi się nieco inny, introwertyczny, co potwierdziło się podczas studiów. Na przeszkoleniu wojskowym (do wojska absolutnie się nie nadawał) był obiektem drwin i docinków kolegów, a także wojskowego opieprzu. Kiedy dowiedział się, że mam coś wspólnego z teatrem i kabaretem – pokazał zeszyt w kratkę ze swoimi ręcznie spisanymi wierszami, a ja od razu zwróciłem uwagę na kilka z nich, przepisałem i zaniósłem do Jerzego Leszina, szefa wydawnictwa Orientacje. Leszin bardzo się tym zainteresował, podał numer telefonu z prośbą o kontakt, ale, o ile mi wiadomo, Włodek nigdy do niego nie zadzwonił, a i ze mną zaczął witać się raczej zdawkowo. Ponoć coraz bardziej stawał się osobny, wycofany, aż wreszcie skoczył z drugiego piętra, przeleciał przed oknami mojej pracowni na ASP i zginął. Może gdyby dożył wydania tomiku tych wspaniałych wierszy i wielkiego sukcesu swojego songu, siedzielibyśmy razem przy tym zaproszonym stole, kto wie.

A dalej, na tej FAMIE, sprawy potoczyły się w ten sposób, że poza wielością innych zajęć zostałem też producentem wymienionego wyżej songu – piosenki, która właśnie wtedy uzyskała swój ostateczny kształt. Rano 22 lipca 1973 roku zaniósłem tekst Andrzejowi Rozhinowi, reżyserowi Gali FAMY, który tekst warunkowo zaakceptował, później już tylko biegałem z drugim piętra DW „Wisus” (gdzie ćwiczyła z duetem Alber & Strobel Ela Woj-

nowska) na parter, gdzie Chórowi Politechniki Szczecińskiej zanosilem, aż do skutku, kolejne dopracowane muzycznie części wiersza. Andrzej Rozhin zdążył posłyszeć tylko fragment próby, ale już na tej podstawie brawurowo zdecydował umieścić piosenkę w finale Gali. Nasza szefowa produkcji Ela Szmidt zdążyła jeszcze uszyć Eli Wojnowskiej brązową sukienkę w srebrne gwiazdy (wtedy nawet nam się nie śniły złote gwiazdy na niebieskim tle), a mnie wraz Markiem Gołębiowskim na scenie i ze sceny zapowiadającym koncert pozostało czekać, jak to wyjdzie. No i wyszło kultowo, pokoleniowo, a nawet rzewnie. Piosenka trafiła w swój czas i nastroje społeczne. Kiedy ucichł śpiew, a ja tak stałem i patrzyłem na poruszoną do łez widownię, pomyślałem, że wszystko, co dobre, jeszcze przed nami. I rzeczywiście, piosenka zdobyła główne nagrody na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie, na Jarmarku w Warszawie, wreszcie na festiwalu opolskim. W międzyczasie, w bibliotece na ulicy Koszykowej w Warszawie zaczytywałem tysiące wierszy, z których wybrałem dwadzieścia, aby Henryk Alber mógł Eli Wojnowskiej skonstruować recital. Z tych zasobów *Mały szary człowiek*, a zwłaszcza Bursy *Życie moje*, z genialną aranżacją Włodka Pawlika, z pewnością przetrwały próbę czasu.

Na festiwalach opolskich, na których bywałem też jako dziennikarz, mogłem zaobserwować zakulisowe intrygi, pijane wokalistki spadające ze stołków, Marka Karewicza na polewaczce, orzeźwiającego zimną wodą znużonych artystów wychodzących z Pająka, Janusza Muniaka wybiegającego z krzykiem od balwierza i bijący się duet Framerowie. Ale też zapamiętałem scenę, właśnie z 1974 roku, kiedy to całą grupą, wraz z Chórem Politechniki Szczecińskiej, wracaliśmy do hotelu z próby telewizyjnej w amfiteatrze i sobie śpiewaliśmy. Po prostu, ot tak, szliśmy i śpiewaliśmy dla siebie i przechodniów, a ci nas serdecznie pozdrawiali. Rządka intensywność i słoneczność tej sceny trudno mi będzie znaleźć w latach późniejszych, cho-

ciaż dużo się działo i nadal dzieje. Ale to już będzie, drogi Janie, inna opowieść.

PS. W piątek 12 sierpnia obserwowałem w amfiteatrze w Iławie, na Festiwalu Old Jazz Meeting – Złota Tarka, koncert poświęcony historii polskiej muzyki jazzowej, a wśród nie najlepiej dobranych kawałków *C'est la vie*, napisany kiedyś dla Zauchy przez Jacka Cygana, ale też wyśpiewywany przez Jerzego Filara i Naszą

Basię Kochaną. W Iławie powrócił ten song w doskonałym wykonaniu Janusza Szroma i w kapitalnej aranżacji Wiesława Pieregórki.

I powiedz mi, Janie, czy nie jest to dobra klamra dla tego mojego chaosu ?

Z przyjaźnią, acz bez natarczywości

A.M.Ś.



PIOSENKI GRZEGORZA TOMCZAKA

śl. i muz. Grzegorz Tomczak

NIE MÓW NIC

★ ★ ★

Nie mów nic, kochana, nie mów nic;
lepiej słuchaj, jak szumią drzewa;
niechaj inni gadają,
puste słowa nadają,
no a ty, no a ty
wraz z drzewami o czułości śpiewaj.

Nie mów nic, kochany, nie mów nic;
bo cię jeszcze źli ludzie usłyszą;
i nie zdążysz się schować,
gdy pochwyć za słowa,
wtedy ty zaskocz ich;
łagodnością ich zaskocz i ciszą.

A wtedy
aż zadziwią się latarnie,
okna domów i ulice,
i zamknięte już kawiarnie,
błogosławiąc ciszę,
która świat kołysze.

Nie mów nic, kochana, nie mów nic;
niechaj mówi za ciebie rzeka;
ona sens słowom nada
na swych wodnych kaskadach,
no, a ty usiądź i
razem z rzeką o miłości śpiewaj.

Nie mów nic, kochany, nic.
Śpiewaj.

sł. i muz. Grzegorz Tomczak

BYŁEM

★ ★ ★

Byłem twoją książką,
wierszem, poematem,
twych tajemnych listów
byłem adresatem;
byłem kaznodzieją w naszej małej mszy –
nikt tak mnie nie znał jak ty.

Byłem komediantem,
by oddać smutek,
i sprawdzałem jabłko,
czy nie jest zatrute,
byś się obudziła, gdy przeminą sny –
nikt tak mnie nie znał jak ty.

Byłem twoim krawcem,
kreatorem zdarzeń,
przyjmowaniem zleceń,
nocnym taksówkarzem,
gdy do światła w barze nadlatują ćmy –
nikt tak mnie nie znał jak ty.

Byłem twoim kotem
leniwym, gdy trzeba,
i poranną kawą,
i kawałkiem chleba,
bibularzem chłonnym, gdy płynęły lzy –
nikt tak mnie nie znał jak ty.

Byłem twoją ścieżką,
drogą i zakrętem
nocnym stróżem byłem;
ale już nie będę;
jutro snuć się będą dwa bezpańskie psy –
nikt tak nie odszedł jak ty.

sł. i muz. Grzegorz Tomczak

TEQUILA I SÓL

★ ★ ★

W każdy wieczór ten sam film: „Casablanca”.
I rozstania, pożegnania, i deszcz.
Tam samolot,
a tu pociąg pozwala
uciec tobie ze stacji Gdańsk Wrzeszcz.

Ten sam powrót bez ciebie do domu.
I korytarz, i schody, i drzwi;
i herbaty
zaparzyć nie ma komu,
więc się siada, i siedzi, i...

Tequila i sól
najlepsza na ból,
co wieczorem się zjawia i sprawia,
że widzisz jej twarz;
i wspomnienia podrzuci,
spokój myśli zakłóci,
więc tequila i sól – jeszcze raz.

Dywan przyjął ten cios ze spokojem.
To się stolik przewrócił, nie ja;
w głowie huczy
kolejna z wielu wojen;
jak tu rozejm podpisać, no jak?

Wiem, że jutro telefon nie zadzwoni
i nie przyjdzie żaden SMS,
księżycowa
sonata nie odgoni
tego, co się dosiadło i jest.

Tequila i sól
najlepsza na ból,
co wieczorem się zjawia i sprawia,
że widzisz jej twarz;
i wspomnienia podrzuci,
spokój myśli zakłóci,
więc tequila i sól – jeszcze raz.

sł. i muz. Grzegorz Tomczak

SMUTNY JAZZ

★ ★ ★

Między myślami a ulicami
czeka niewielka „Kafejka łez”;
tutaj przychodzą, swe życie słodzą
ci, co kochają smutny jazz.

Tu się rozmienia swoje marzenia,
które już nigdy nie spełnią się,
a kiedyś były i się marzyły,
wtedy nie było „Kafejki łez”.

To dobre miejsce na noc
dla kilku potłuczonych serc
i na złe myśli, co również przyszły
i się dosiadły, i nic nie jadły,
tylko siedziały, czasem gadały,
cicho się śmiały – w „Kafejce łez”.

Gdy noc otwarta, czytają Sartre'a,
by egzystencji odnaleźć sens –
w cichej rozmowie, fłaszki połowie;
w tym im pomaga – smutny jazz.

Daje otuchę, sen pod poduchę,
a czasem pachnie jak biały bez;
spokój przynosi, o nic nie prosi
i się nie skarży – po prostu jest.

To dobre miejsce na noc
dla kilku potłuczonych serc
i na złe myśli, co również przyszły
i się dosiadły, i nic nie jadły,
tylko siedziały, czasem gadały,
cicho się śmiały – w „Kafejce łez”.

Gdy lampy gasną, bo jest już jasno,
goście wychodzą z „Kafejki łez”
idą do domu, a po kryjomu
sunie za nimi smutny jazz.
Wierny jak pies.

sł. i muz. Grzegorz Tomczak

KAŻDA ULICA

★ ★ ★

Każda ulica, po której szedłem,
moje kroki dobrze zna.
Każda ulica dźwięk kroków pamięta,
nawet ta krzywa, brudna, zła.

I tęskni za nimi, i patrzy za nimi,
i wciąż słuchać mych kroków chce.
A ty, w sukience wiosennej bogini,
a ty – już nie.

I wszystkie ptaki, lotne dziwaki,
wiedzą, jak brzmi mój głos;
bo z nimi, jak z tobą, śpiewałem,
szepotałem, gdy ciemniała noc.

A one z upadków mnie podnosiły,
szepotały: nie będzie tak źle.
A ty nie wspierasz, gdy brak mi siły,
a ty – już nie.

Wszystkie hotele, w których bywałem,
pamiętają moje sny
i pierwszą kawę przed śniadaniem
w pokoju 203.

I wciąż zapraszają, i na mnie czekają,
i drzwi otwierają swe.
A ty nie czekasz, nadzieję mając,
a ty – już nie.

To świat cię zakręcił,
oszukał, zanęcił
i złapał na tandetny blask;
w Krakowie, Lublinie, w Genewie, w Berlinie
nie szukaj – tam nie ma już nas.

Maria Duszka

JA TO MAM SZCZĘŚCIE



[...] jest to jeden z najbardziej czarujących ludzi, jakich spotkałem w życiu. Jest spokojny, ułożony, czasem mądry jak sowa, czasem naiwny jak piśklę. Jest świetnym autorem poetyckich piosenek. Tylko niektóre z nich zyskały popularność, głównie dlatego, iż włączyła je do repertuaru Maryla Rodowicz. Tymczasem te – i inne – piosenki najpiękniej (nie uchybiając niczym Maryli) brzmią w skromnym wykonaniu autora. Tomczak śpiewa je bez egzaltacji, bez ozdobników i upiększeń, niemal ascetycznie. I właśnie w tej interpretacji wylazi na wierzch wrażliwość poety, bogactwo jego skojarzeń (głównie kulturowych, jak na mola książkowego przystało) [...]. Grzegorz jest postacią wyjątkową jeszcze z innego powodu. Niewielu znam ludzi, którzy w równie małym jak on stopniu umieli zadbać o swoje interesy¹ – napisał przed laty o Grzegorz Tomczaku znany krytyk muzyczny Jan Poprawa.

Grzegorz Tomczak urodził się 27 maja 1954 roku w Gnieźnie. Jest poetą, autorem tekstów piosenek, kompozytorem, bardem. Debiutował w 1979 roku na XVI Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. Otrzymał wówczas

główną nagrodę (*ex aequo* ze Zbigniewem Książkiem i Grupą B-Complex). Brał udział w koncercie *Zakazane piosenki* podczas Festiwalu Piosenki Prawdziwej w Gdańsku w 1981 roku. Począwszy od 1979 roku, wielokrotnie występował na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, między innymi w 1995 roku w koncercie *Kraina Łagodności* w reżyserii Janusza Deblessema. Na Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenki Autorskiej OPPA w 1999 roku otrzymał nagrodę publiczności za piosenkę *Idąc, zawsze idź*.

Od połowy lat 80. współpracował z największymi gwiazdami polskiej estrady. Jego piosenki śpiewali między innymi: Maryla Rodowicz, Anna Treter, Andrzej Zaucha, Zbigniew Wodecki, Ryszard Rynkowski. Pisał teksty do muzyki: Zbigniewa Górnego, Janusza Grzywacza, Jana Hnatowicza.

Wydał sześć autorskich płyt: *Ja to mam szczęście*, *Miłość to za mało*, *Piosenki ważne i najważniejsze*, *Opowieści o kobietach*, *Opowieści o mężczyznach* i *Tequila i sól*. Trzy ostatnie

¹ J. Poprawa, *Koncert na ćwierćwiecze*, Kraków 1998, s. 60–61.

krążki zostały nagrane wspólnie z Iwoną Lorańc. Duetowy utwór *Szukałem cię wśród jabłek* dotarł w 2009 roku do pierwszego miejsca na Liście Przebojów Radiowej Trójki i gościł tam przez 18 tygodni.

Jest członkiem Rady Artystycznej Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. W 2004 roku został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi nadanym przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej.

GNIEZNO – POZNAŃ – DOPIEWO

Grzegorz Tomczak tak wspomina rodzinne miasto: *Gniezno to miejsce moich urodzin. To czas mojego szczęśliwego dzieciństwa. To w Gnieźnie poznawałem świat, pobierałem pierwsze nauki – i w szkole, i na podwórku, tak – podwórko było równie ważne. Miałem przyjemność chodzić do nowej tysiąclatki wybudowanej w ramach peerelowskiej akcji „Tysiąc szkół na tysiąclecie”. A nasza polonistka, pani Alodia, nauczyła nas pisać, czytać, myśleć. Zachęcała do czytania książek. Skutecznie! Do tej pory jestem jej wdzięczny. Za wszystko. Po-tem liceum, rozmowy przy herbacie w empikowej czytelnicy i przyjaźnie na zawsze. Gniezno to moje dzieciństwo i młodość, pierwsze miłości. Więc jak tu nie kochać Gniezna? Musiał jednak opuścić ukochane miasto, kiedy rozpoczął studia na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu.*

Poznań to już studia polonistyczne, wynajmowane kwatery, a potem – już z żoną i synkiem – wynajmowane kawalerki. Po studiach przez dwa lata pracowałem jako nauczyciel języka polskiego. Nie czułem się komfortowo w tym zawodzie. Ale udział i główna nagroda na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie w 1979 r. sprawiły, iż stanąłem przed wyborem: albo prowadzenie lekcji, czyli pewna, spokojna praca etatowa, albo pisanie i wykonywanie piosenek. Miałem świadomość, że to niepewna, stresująca praca na umowę. Wybrałem jednak to drugie. I nigdy nie

żałowałem. W Poznaniu mieszkałem trzynaście lat. To tu wkroczyłem w dorosłość. Poznań to ważny etap w moim życiu. Luzacko piękny.

Jednak Dopiewo, gminna wioska pod Poznaniem, przebiło wszystko. Mieszkam, żyję tu już 36 lat. I tu już pozostanę. Bo ludzie życzliwi, bo wolniej się tu żyje, bo spokój, wyciszenie, dużo zieleni, a do Poznania blisko. Właśnie tu – z nieznanymi mi boskich wyroków – moje dorosłe życie znalazło swoją bazę. I jak tu nie kochać takiego miejsca?

Gniezno, Poznań, Dopiewo – wszystkie trzy miejscowości miały i mają znaczące miejsce w moim skołatany sercu. Bez nich nie byłbym tym, kim jestem – twierdzi bard.

Wśród przodków Grzegorza byli ludzie obdarzeni talentem muzycznym. Nie rozwijali go jednak za bardzo. Rodzice posłali przyszłego barda do podstawowej szkoły muzycznej w klasie fortepianu. Ćwiczenia pasaży nie były jego ulubionym zajęciem. Ale z czasem trafiła się możliwość wyboru.

Mój tato grywał na skrzypcach. Pamiętam taki zamglony obraz, bo byłem wtedy bardzo ma- lutki. A potem pewnie skrzypce poszły w ką- t, bo trzeba było się mierzyć z gomulkowskią rze- czywistością. Pamiętam też stryja grającego na fortepianie – i to boogie-woogie! Ale to tylko tak rodzinnie, przy imieninach.

Wszystko zaczęło się od gitary, którą rodzice kupili – nie wiedząc czemu – mojemu starsze- mu bratu. Ale on do tej gitary jakoś nie zapalał wielką miłością. Ja wręcz przeciwnie. Może dlatego, że „robiłem” jeszcze podstawową szkołę muzyczną i nie lubiłem słęczenia nad fortepia- nowymi pasażami, zwłaszcza gdy koledzy szli grać w piłkę. Teraz, z perspektywy czasu, dzięku- ję rodzicom za tę muzyczną wiedzę. A miałem wtedy 10/11 lat. Do tego okazało się, że sąsiad gra na gitarze i może mnie paru chwytów na- uczyć. Pamiętam, że byłem bardzo sumienny

w ćwiczeniach, bardziej niż w pasażach. Nie ćwiczyłem tylko wtedy, kiedy twarde, druciane struny poprzecinały mi opuszki i trzeba było przeczekać do zagojenia. Ale warto było. Choćby po to, by zostać własnym akompaniatorem. Aby właśnie gitara była sprawnym narzędziem przy komponowaniu, przy konstrukcji linii melodycznej i harmonii.

A pisanie tekstów piosenek to znacznie późniejsza sprawa. Cóż, w liceum każdy pisze wiersze, ale to pomińmy. Na polonistycie, wiadomo, trzeba dużo czytać. Więc czytałem. Prozę, dramaty, poezję. Bo – moim zdaniem – żeby zacząć pisać, trzeba najpierw osiągnąć pewien stan czytania. Podobnie jak przy komponowaniu pewien stan osłuchania jest, myślę, niezbędny. I już (dopiero?) na studiach zacząłem opracować muzycznie wiersze Barańczaka i Czechowicza. Oczywiście, były to wtedy mniej lub bardziej trafne oprawy. Ale już pod koniec studiów wiersze poetów mi nie wystarczały. Z czasem doszedłem do wniosku, że chciałbym mówić o postrzeganiu świata swoim słowem, swoim własnym językiem. Ale nie w wierszach. W piosence. Lecz tu pojawiało się uporczywe pytanie: czy naprawdę mam coś do przekazania? Czy mój przekaz zainteresuje kogokolwiek? Główna nagroda na Studenckim Festiwalu Piosenki w 1979 roku przekonała mnie, że jednak mam coś do powiedzenia. Że moje piosenki zgadzają się z wrażliwością całym sporej grupy odbiorców. Więc stałem się śpiewającym autorem, bardem, tekściarzem. I tak to trwa do dziś. A skoro mówimy o pewnych umiejętnościach otrzymanych od Stwórcy, o jakimś talencie, to myślę, że on sam nie wystarcza. Trzeba go sporą dawką pracy doskonalić i doskonalić. A i tak to zawsze będzie za mało. Ech, gdybym w wieku lat trzydziestu miał tę świadomość, którą teraz posiadam... Ale to i tak człowiek zawsze będzie gonił króliczka. I niech tak zostanie.

Grzegorz Tomczak chętnie wymienia nazwiska swoich idoli z czasów młodości. Ale czasy się zmieniają. Teraz to... bo ja wiem. Myślę, że

idoli się ma, gdy jest się młodym człowiekiem. A może się mylę? Gdy ja byłem młody, to wiadomo: The Beatles! Grupa, która całkowicie wyznaczyła nową drogę muzyce popowo-rockowej. Potem Bob Dylan, Scott Mackenzie, Don McLean, Melanie Safka. A na naszym podwórku, gdy byłem młodzieńcem, to Skaldowie, ale i Dżamble z Andrzejem Zauchą. To Marek Grechuta i Ewa Demarczyk. I cała grupa innych znakomitych wykonawców.

O wspólnie promowanych w mediach głównego nurtu utworach wypowiada się z właściwą sobie delikatnością: Jak wiadomo, piosenka piosence nierówna. Są piosenki artystyczne, literackie, ale są też piosenki taneczne, gdzie tekst składa się z jednego powtarzanego wersu, najchętniej w języku angielskim: „Be my lover”, a muzyka z rytmicznego bitu i dudnienia basu. To też jakby jest piosenka. Ale ja się na tym nie znam, więc nie powinienem zabierać głosu.

Gdy pytam barda, czy uważa, że tworzenia piosenek można się nauczyć, czy są jakieś reguły, zasady, które ktoś mu przekazał, odpowiada: Hm, dobre pytanie. Jak już powiedziałem, osłuchanie i odczytanie to rzecz, moim zdaniem, najważniejsza. Podstawowa. Jeśli młody umysł już od dziecka napełniony jest setkami piosenek, jeśli słyszy się tyle linii melodycznych, zapamiętuje się (w całości lub fragmentach) mnóstwo tekstów, to musi to mieć przełożenie na późniejszą umiejętność pisania, komponowania. Ja do tej pory pamiętam teksty piosenek sprzed ponad 60 lat! Pogwizduję, podśpiewuję sobie utwory – i nasze, i „zachodnie” – jeszcze z tamtych czasów! Bo to były warsztatowo dobre piosenki. Ja na tym się wychowałem, na tym się uczyłem. To jest podstawa. Moja baza.

Oczywiście, można uczyć się pisania piosenek w jakichś szkołach, na jakichś kursach. Ale ja nie potrafiłbym nauczyć kogoś pisania piosenek. Bo tę umiejętność albo się ma, albo nie. W szkołach można to doskonalić. Ale podstawa musi

być w nas. I nieskromna myśl, że mam coś do przekazania. Właśnie w formie piosenki.

PRZY KAWIARNIANYM STOLIKU

Są bardowie wędrujący po górach, śpiewający z gitarą przy ogniskach. Inspiruje ich piękno przyrody, otwarte przestrzenie. Grzegorz Tomczak postrzega to nieco inaczej. Co mnie inspiruje? Życie. Muszę cofnąć myśli do końcówki lat siedemdziesiątych, do „mojego” krakowskiego Studenckiego Festiwalu Piosenki. Bo to właśnie tam zauważyłem dość wyraźny podział tej samej, co prawda, wrażliwości, tej samej ciekawości świata, ale „realizowanej” w dwojaki sposób. Część twórców i wykonawców preferowała odkrywanie świata poprzez wędrowki z gitarą przez góry, lasy, łąki, wspólne śpiewanie (pięknych skądinąd) piosenek. I to wszystko na świeżym, czystym powietrzu. Ale byli też twórcy i wykonawcy, którzy preferowali długie, zazwyczaj nocne rozmowy przy kawiarnianym stoliku i przy kieliszku herbaty. Wszechobecnym sporem o imponderabilia towarzyszyły rozważania o sensie ludzkiej egzystencji. Wszystko to było nieco naiwne, młodzieńczo intensywne i podlane pseudofilozoficznym sosem. Do tego w oparach papierosowego dymu. Ja należałem do tej właśnie grupy. To środowisko było mi bliskie. Ech, uwielbiałem te nocne rozmowy.

Ale one miały też przełożenie na pisane przeze mnie piosenki. Więc śmiało mogę stwierdzić, że to były i są moje inspiracje. Człowiek, jego myśli, wyznawane wartości. Miłość, radosne bycie razem, a potem niespodziewane rozstanie. Bo jeśli miłość, to i zdrada. A świat, a gwiazdy nad nami? A co gwiazdy mają ponad swoimi głowami? W piosenkach opowiadam niekiedy (choćby na trzech ostatnich płytach) pewne historie kobiet, mężczyzn. Sam je wymyślam, kreślę postaci; nawet się z nimi zaprzyjaźniam. A ponieważ swego czasu zakochałem się w portugalskim fado, w tym podejściu do życia, w spokojnym przyjęciu przeznaczenia, to i moje opowieści takie są. Nie kończą się zbyt szczęśliwie. Ale

to nie jest smutek. To jest saudade. Czułe pogodzenie się z tym, co nastąpiło. Choć zawsze pozostanie tęsknota za tym, co przeminęło, skończyło się. Albo właśnie przemija. Tak. Nawet i na mnie już to fado i saudade przeszło – ta wieczna tęsknota za czymś, tylko nie wiadomo za czym.

Bez wątplenia największym przebojem Grzegorza Tomczaka stała się piosenka *Tango na głos*, orkiestrę i jeszcze jeden głos w wykonaniu Maryli Rodowicz. Kto nie zna jej refrenu zaczynającego się od słów: *Ja to mam szczęście...?* Autor napisał ją w okresie transformacji politycznej. Był wówczas pełen wiary i nadziei. Jednak w ostatnich latach, jak sam uważa, refren piosenki brzmi gorzko, sarkastycznie. Bard tak wspomina okoliczności powstania tego utworu: *Tango na głos*, orkiestrę i jeszcze jeden głos – to tytuł oficjalny, zarejestrowany. Niepotrzebnie taki długi, więc przy tej piosence używa się również krótszego: *Ja to mam szczęście*. Napisałem tę piosenkę pod wrażeniem zmian czerwcowych 1989. Wtedy, jak ogłoszono, skończył się komunizm i zaczęliśmy drogę ku demokracji. Moja radość z dokonania pana Wałęsy, pana Mazowieckiego i nas wszystkich, zaowocowała właśnie tą piosenką. Bo byłem wtedy dumny, że mieszkam w Polsce. Wolnej Polsce.

Mam świadomość, że piosenka ta mogłaby nie zaistnieć w szerszym obiegu, gdyby nie Maryla Rodowicz. To ona po nią sięgnęła i – mówiąc potocznie – spopularyzowała. Dzięki niej i późniejszym wersjom równie zanych wykonawców *Ja to mam szczęście* stało się, na forum ogólnokrajowym, piosenką znaną. Ale też dała, szczególnie teraz, znać o sobie jej niejednoznaczność. Okazuje się, że każdy może, ma takie prawo, publicznie cytować fragment *Ja to mam szczęście*, że w tym momencie żyć mi przyszło w kraju nad Wisłą. Nawet ten, z którego poglądami, autor piosenki całkowicie się nie zgadza. No cóż – piosenka ma to do siebie, że napisana, nagrana, wyemitowana i wypuszczona w świat, nie należy

już do autora. Chodzi własnymi ścieżkami. Żyje swoim życiem. Nie zawsze takim, jakim by autor chciał. Zdarza się.

Przypomnijmy fragmenty tej piosenki:

Było ciemno
Więc niewiele sam widziałem
I pamiętam też niewiele
Było ciemno
Wiem że z pochyloną głową stałem
Tak jak stoi się w kościele
A więc stałem nie widziałem
Było ciemno lecz słyszałem
Wciąż ten głos ten głos ten głos [...]

Ty to masz szczęście
Że w tym momencie
Żyć ci przyszło
W kraju nad Wisłą
Ty to masz szczęście [...]

Na nagrany w 2000 roku albumie *Ja to mam szczęście* znalazła się piękna, nostalgiczna piosenka *Ukraina jest zielona*. Podejrzewałam, że może przodkowie Grzegorza wywodzą się z Kresów. Okazało się jednak, że to rodzice jego żony mają wschodnie korzenie.

Wiem, że teraz w modzie jest mieć kresowych przodków. Ale ja nie mam. Jestem z typowej gnieźnieńskiej mieszczańskiej rodziny. Typowy Wielkopolanin. Aczkolwiek do Krakowa ciągnęło mnie kiedyś jak misia do miodu. Nie dociągnęło. I dobrze. Bo tam, jak śpiewa poeta, dla serca nieszczęśliwe jest powietrze. Natomiast poprzez teściów miałem kontakt z Kresami. Bo oni właśnie stamtąd. Teściowa z położonego na Litwie Iwia, a teść spod Strzyna – z okolic Kochawiny, Hnizdyczowa w Ukrainie. To właśnie opowieści teścia były imperatywem do napisania piosenki *Ukraina jest zielona*. Czulem wtedy, że jestem i jemu, i wszystkim przesiedleńcom to winien. Pamiętam, że teść – co wkurzało teściową – na wiśnie mimowolnie mówił „wiszni”, a na cebulę „cebulji”. Byłem tym zauroczony. Co jesz-

cze bardziej wkurzało Stasięnkę – z uśmiechem wspomina bard.

Oto fragmenty piosenki *Ukraina jest zielona*:

Już wspomnienia uleciały
Aż za góry hen
Zwiędły zbladły poszarzały
Jak weselny tren
Uleciały tak jak trzeba
Na zielone łąki nieba
Choć brakuje ich to jedno wiem
Ukraina jest zielona
W dole i na nieboskłonach
Od Prypeci aż po Lwów
Boże jakbym chciał tam pojechać znów [...]
Niech wspomnienia tak jak trzeba
Razem z deszczem spłyną z nieba
I ostudzą żar gorących głów [...]

W 2003 roku liryczny bard został zaproszony do współpracy przez powracającego na scenę Zenona Laskowika. Początkowo była to formacja Kabareciarnia, a teraz to reaktywowany Tey. *Od powrotu Zenona Laskowika na kabaretową scenę mam przyjemność współpracować z nim. Początkowo ja, liryk, musiałem się uczyć kabaretowego rzemiosła. Solidnie uczyć. Ale ponieważ nauczyciela miałem znakomitego, więc już po kilku latach zacząłem łąpać rytm, kabaretowe bycie i obycie na scenie. Wiem jedno – kabaret to poważna sprawa. Trudna rzecz. Powiedział ktoś, że to najtrudniejsza ze sztuk. Bo natychmiast weryfikowalna. Po 19 latach całkowicie się z tym zgadzam.*

DWIE ŁYZECZKI

Bardowie wiodą zwykle nieuporządkowane, chaotyczne życie. Nałogi, rozwody, romanse, kilka żon, wiele muz... Niektórzy o tym milczą, a niektórzy wręcz się szczycą bujnością swego żywota. U Grzegorza Tomczaka jest inaczej – od ponad 40 lat ta sama żona pojawia się w jego piosenkach. Chyba w połowie lat 80. nagrałam sobie na kasetę magnetofo-

nową koncert poezji śpiewanej, który zaczynał się *Niebieską piosenką*. Bard napisał ten utwór w młodości. Jak widać, już wtedy nie wyobrażał sobie życia bez żony – zarówno na tym, jak i na tamtym świecie:

Kto wstawi się za nami
U Pana co drogami
Krętymi każe iść
Kto nas usprawiedliwi
Gdy Pan się będzie dziwił
Że to już właśnie my
Ja wstawię się za tobą
I z podniesioną głową
Dziękował będę że
Pan dał mi właśnie ciebie
W radości i w potrzebie
Na lepsze i na złe
A ty choć powiedz słowo
Że zawsze byłem z tobą
Bo chciałem tak i już
I razem chleb jedliśmy
I równym krokiem szliśmy
Wśród wichrów pośród burz
Ty wciąż mnie ratowałaś
Za rękę mnie trzymałaś
Gdy z drogi chciałem zejść
A ja otuchy krople
Gdy oczy miałaś mokre
Nieraz musiałem nieść [...]

*Niebieska piosenka powstała dość dawno, będzie już chyba ze czterdzieści lat! To bardzo osobisty, prywatny utwór, który jednak stał się powszechny, popularny – oczywiście, w tej swojej niszowej przestrzeni. Piosenka okazała się ważna w kręgu ludzi zakochanych, nowożeńców. Ileż to razy słyszałem opowieści o tym, że ktoś gdzieś przy ognisku lub na imprezie zagrał i zaśpiewał *Niebieską*... ścigając na siebie spojrzenie i uwagę pięknej, wrażliwej dziewczyny. Kobiety, która później została jego żoną. I są do dziś razem. Szczęśliwi. Nie ukrywam, że miło mi, iż poprzez moją piosenkę zawiązało się trwałe uczucie. Niech trwa.*

Bo u mnie trwa. Przez całe moje dorosłe życie udało mi się przejść z jedną, wciąż tą samą i na nowo odkrywaną kobietą. I za to Stwórcy dziękuję. Za codzienne podsuwanie pomysłów na bycie razem, umiejętności pójścia na kompromis, zażegnania niepokojącej czy wręcz niebezpiecznej rozmowy. Za czułość. Za dojrzałą już miłość. Oczywiście, to nie oznacza że przez te 43 lata moje oczy nie dostrzegały innych kobiet. Zwłaszcza w tym fachu. Jasne, że dostrzegały. Ale, na szczęście, udało mi się nie popełnić błędu, o którym śpiewa poeta: kardynalny błąd, choćby nie wiem co, każdy musi zrobić. Ja się tego ustrzegłem – wyznaje bard.

Niedawno podczas koncertu we wrocławskiej Piwnicy Artystycznej „Pod Sowami” artysta przeczytał wiersz zatytułowany *List do żony*, w którym, podobnie jak w *Niebieskiej piosence*, planuje ich wspólne życie po życiu:

Kiedy się stanie
tak w Boskim planie,
że przyjdzie ostatnią tu wypić herbatę;
żał trochę będzie,
mając na względzie
z ziół chińskich ciągnięte treści bogate.

Jednak ja wierzę,
że tam cud się zdarzy
(bo gdzie, jak gdzie, ale w niebie się zdarza)
i w filiżance,
na białej polance,
nadal herbatę mi będziesz zaparzać.

Lecz kiedy wodę
na tę herbatę
brać będziesz z czystej, niebiańskiej rzeczki,
pamiętaj, proszę,
że w naszym domu
zawsze słodziłem – wysp dwie łyżeczki.

Grzegorz Tomczak jest aktywny, ale raczej nie snuje planów na daleką przyszłość. Przyjmuje spokojnie to, co niesie życie. Ono ciągle go zaskakuje. *Tak już jest, że w pewnym wieku czło-*

wiek powinien przyhamować trochę z planami. W myśl stwierdzenia: „Jeśli chcesz rozśmieszyć Pana Boga, powiedz mu o swoich planach”. Na swoim koncercie mam sześć wydanych płyt, tomik tekstów piosenek, dwa tomiki wierszy, sporo koncertów i wspólnych duetowych dokonań. Mógłbym już spasować. Ale dlaczego mam nagle nie pisać, nie grać? Sorry, ale myślę, że jeszcze mam sporo do napisania, skomponowania, zaśpiewania, zagrania. Bo tu wiek nie gra żadnej roli. A po drugie, ja czuję się całkiem młodo. Więc niewykluczone, że za rok ukaże się nowa płyta i nowy tomik. Albo nie.

Na początku lata 2022 roku napisał na swoim profilu na Facebooku: *No tak. Miał być dwumiesięczny urlop, bo niezmiernie rzadko*

grywam latem. A tu właśnie letni koncert się pojawił. Kolejny koncert z cyklu „Poznańskie Muzykalia”, czyli (tym razem) moje piosenki śpiewać będą młodzi wykonawcy, a towarzyszyć im będzie równie młoda grupa muzyków i ja – starszy „kolega z pracy”. Spodziewam się, że każda z moich piosenek uzyska nowe brzmienie, nową jakość sceniczną, ale sens pozostanie ten sam. Będą słowa, będą dźwięki, czyli zabrzmiały moje piosenki! W nowej wersji!

Życzymy Grzegorzowi jak najwięcej takich miłych niespodzianek – dowodów na to, że jego twórczość trafia do serc nie tylko jego rówieśników, ale też artystów i słuchaczy młodego pokolenia.

BIBLIOGRAFIA

Poprawa J., *Koncert na ćwierćwiecze*, Kraków 1998.

Beata Golacik (Halina Kowalska)

ZASTAWIĘ CIĘ, BARDZIE, W LOMBARDZIE

– O PIOSENKACH JANA KONDRAKA



ZNAMY SIĘ

Z Janem Kondrakiem znamy się już jakiś czas. Nie żeby ho, ho! – na co mogłyby wskazywać nasze pesele – ale wystarczająco. Widujemy się rzadko – zazwyczaj przelotnie, obdarowując się książkami lub płytami, których nie wypada nam przesyłać pocztą. Komunikujemy się natomiast gęsto. I już na wstępie wyznaję szczerze tę naszą wieloletnią przyjaźń, aby uprzedzić czytelnika, że za chwilę będzie chwalone, ale nie kumotersko. Kto mnie trochę lepiej zna, ten wie, że zdarza mi się odmówić pisania recenzji jakiejś książki właśnie ze względu na szacunek wobec zaprzyjaźnionego autora. Za to jeśli już wychwalam, to wiadomo, że bezinteresownie i bez opamiętania. Szukajcie się na obrzydliwy lans.

PRZEDE MNĄ KSIĄŻKA

Książka Jana Kondraka pod najprostszym pod słońcem tytułem *Piosenki*. Lepszego nie trzeba. Oferta sprecyzowana, wymierzona w określony target. Wiadomo, co w środ-

ku – teksty piosenek. Zażaleń nie będzie. Na froncie okładki fotograficzny portret Autora. Znakomity – intrygujący i wyrazisty (Fotografce – Oksanie Tsymbaliuk – należy się dozgonny hołd. Janku, pamiętaj o tym, przystojniejszy nie będziesz). A w środku ponad 450 stron wypełnionych niebanalną treścią. Mnie zainteresowały nawet nazwiska wymienione w podziękowaniach, śródtytuły oraz numery stron w indeksie utworów. Znak, że ogarnęła mnie szajba. Bardzo, ale to bardzo się cieszę, że ta książka powstała. Uzasadnię niżej. Jeden ze znajomych wyznał mi kiedyś, że ma taką problematyczną przypadłość, iż nie pamięta treści słuchanych piosenek (nawet tych w języku ojczystym). Po prostu umyka mu tekst, jego percepcję dominuje melodia. Pomyślałam, że dla takich „tonących w wokalizach” słuchaczy książka z tekstami może stanowić szczególną wartość. W tym miejscu wyżyję się więc dziękczynnie na pomysłodawcy. Kimkolwiek jest – niech będzie pochwalony na wieki wieków za to, że zostało wydobyte i utrwalone na piśmie to, co zwykle ulatuje z dźwiękiem i w melodii się chowa.

INSTYKNT

Jan Kondrak to, jak wiadomo, człowiek talentów rozlicznych: śpiewak, grajek, poeta, tekściarz, animator kultury, muzyk, juror, nie wiem czy tancerz, wiem, że biegacz maratończyk... Człowiek instytucja. Z akcentem na „insty” – jak instykt. Instykt mowy. To nas – jak sądzę – najbardziej ku sobie zbliża. Oboje „zawodowo” mówimy. Mówimy do siebie i mówimy poprzez siebie. Ale nie tylko o szczerość tu idzie. Może raczej o podobne czucie języka. Trochę chyba namotałam, ale kto się postara – zrozumie. Krótko mówiąc – robimy w słowie. Czy w śpiewaniu (Jan), czy w słuchaniu (Jan, Ja); czy w rozmowach, czy pisząc – opowiadamy o tym, co przenika nasze wewnętrzne światy z podobną wrażliwością na ukryty sens. Z tym, że ja mam łatwiej. Jestem poetą (Tak się do mnie często zwraca ten śpiewak-bard-grajek niestrudzony), a jako poeta mogę powiedzieć, co chcę i jak chcę. On, jako pisarz piosenek, musi uwzględniać rytm, rym, akcent... i całą tę dramę muzyczną, o której ja nie muszę myśleć, kiedy piszę wiersz. On ma naprawdę ciężką robotę. Mnie wystarczy wejść w melodię języka i ułożyć słowa w sensowny ciąg znaczeń. Mogę użyć dowolnych fraz, dowolnie wymyślonych konstrukcji – i prostych, i skomplikowanych. On pracuje nieustannie w językowym reżimie sanitarnym. Musi swoją prawdę wypowiedzieć sterylnie i z wyczuciem. Tak, aby słowa dźwięczały czysto i śpiewnie. Sztuką jest kończyć wersy prostym, zdawałoby się gładkim, rymem, wypowiadając przy tym głęboką treść. To wymaga geniuszu. Na przykład tu:

[...] *Nie załamuj ręk przecież dobrze wiesz
 Że łamanie ręk mnie załamie też
 Nie opuszczaj ręk bo zaczyna się
 W opuszczaniu ręk opuszczanie mnie
 Spokój sobie daj
 sama sobie spokój daj
 To wystarczy żebym ja odbił się od dna [...]* (Szal)

Słyszycie tę rozmowę? Widzicie tę scenę? Dramat dwojga, którym życie daje w kość. Jej lęk, bezradne pytanie o to, co teraz będzie. Jego wołanie o ratunek dla nich, cudowne wyznanie miłości – bez kliwego patrzenia w gwiazdy i rysowania serduszek na piasku. Cała podskórna tkanka jakiegoś „my” – w kilku wersach.

W teksty Kondraka wsłuchuję się zawsze, ilekroć dane mi jest zażywać tych utworów. Bo one takie są, że wymagają posłuchu. To nigdy nie jest byle paplanina. Tam nawet onomatopeje wypowiadają się składnie i logicznie.

*A to nieprawda że nie mam nic do stracenia
 A nazwisko
 A twarz...
 A...
 Tara ra
 Ta ra ra [...] (Dorota)*

A może chcielibyście usłyszeć historię tajemnej miłości i pewnego spotkania opowiedzianą za pomocą czasowników? Oto ona:

*Czekałaś?
 Czekalam.
 A długo?
 Za długo.
 więc na co my jeszcze czekamy?
 Zaprosisz?
 Zapraszam.
 A pójdziesz?
 A pójdę.
 Kafejka na lewo od bramy...
 Pamiętasz?
 Pamiętasz?
 Tęskniłaś?
 Tęskniłeś?
 Napijmy się i pogadamy...
 A kochasz?
 A kocham.
 A kochasz?
 A kocham.
 No dobrze to teraz sprawdzamy...
 Wychodzisz?*

Wychodzę.
Na drodze?
na drodze.
Cudownie. Więc się rozbieramy...
Ktoś jedzie?
Nie jedzie.
Ktoś jedzie?
Niech jedzie!
to syn nasz którego nie mamy... (XVI – Trzynasta
trzydzieści)

I – uwaga! – tu wcale nie dzieje się romantyczność, a jednak dzieje się wiele.

Owszem, bywa, że aura muzyczna tych piosenek unosi mnie w jakieś rozrzucone pejzaże wyobraźni. Porywa mnie melodia, o ile jest porywająca, ale teksty przyciągają mnie zawsze, niezależnie od muzyki, a czasem nawet wbrew. Cóż poradzić – tak mam. Słowo jest moim żywiołem kardynalnym. Słowo mnie uwodzi zawsze, jeśli sprostą. Dlatego z zachwytem przyjąłam narodziny książki z tekstami piosenek Jana Kondraka, bo narazie mam do nich swobodny dostęp. Mogę się w nie spokojnie wczytać, coś sobie z nich w moim umyśle ułożyć, coś wysnuć ku refleksji lub ku zabawie – tak jak lubię i do syta. Czasem nawet nucąc. I w takim nieśpiesznym czytaniu mogę wyraźniej dostrzec nie tylko ich inteligencję, ale również spryt i przebiegłość. W czym rzecz? W sensach ukrytych. Aluzjach prywatnych, których możemy się jedynie domyślać, i sytuacyjnych, których moglibyśmy być świadkami, ale również w nienachalnej pedagogice tych tekstów – podanej strawnie, czyli z wdziękiem i humorem, a niekiedy bardzo lirycznie.

Za szron który nagle poszerzył horyzont
Za mnie tam gdy oddech wstrzymuję
Za rosę perlistą na łąkach w czeremsze
Że mogłem to widzieć dziękuję
Że mogłem to widzieć
Za łosia dostojny majestat na grobli
Za mnie kiedy go podpatruję

Za zwykłą zuchwałość bażanta na śniegu
Tak jak za własną dziękuję
Tak jak za własną
Za piękno kobiety
Że go pożądałem
Za tę której zmysły me służą
Za bliskich
Za wszystkich od których zaznałem
Za to że się już nie powtórzę [...] (Za nic do dodania)

ROLA

Bardowi liryka roli obca nie jest i być nie może. Zadaniem śpiewaka scenicznego (a scenicznego naszemu Autorowi odmówić nie można i zabraniać nie należy) jest „aktorzyć”, występować jako ktoś inny. I tu objawia się nam fenomen Jana Kondraka – gawędziarstwo. Ktokolwiek był choć raz na jego koncercie, wie, o czym mówię. Jako frontman Lubelskiej Federacji Bardów od lat bierze on na siebie ciężar utrzymywania tak zwanego kontaktu z publicznością i bezapelacyjnie daje radę. Zawsze. Nie wiem wprawdzie, czy nie odbija się to na jego zdrowiu psychicznym (podobno komicy dość powszechnie cierpią na melancholię), ale publiczność doznaje w jego obecności ukojenia. Błyskotliwy humor, bezprezjonalność, lekkość i potoczność to tylko niektóre z cech Kondrakowej konferansjerki. Każdy jego koncert, zwłaszcza kameralny, jest jednocześnie kunsztownie zbudowaną opowieścią. Nie inaczej jest w książce. Teksty piosenek podzielone są na dziesięć grup tematycznych, które poprzedza autobiograficzny komentarz. Pomysł wielce oryginalny, zbożny i pożyteczny. Odkrywa przed czytelnikiem tyle, ile trzeba, by czytający mógł poczuć się zaproszony do świata prywatnego twórcy, poznać jego pracę zza kulis, lepiej zrozumieć tło historyczne i klimat emocjonalny prezentowanych piosenek, a jednocześnie nie być intruzem, czyli nie uzurpować sobie prawa absolutnego utożsamiania autora z podmiotem mówiącym. I tu nastąpi irytujący wręt edukacyjny: Kochani, tak to jest naprawdę.

My – poeci pospolici i poeci piosenki – nawet wtedy, gdy korzystamy z własnych doświadczeń, nie piszemy i nie śpiewamy o sobie (nie wyłącznie o sobie). Piszemy i śpiewamy o was. Jeśli tak nie jest, jesteście kiepskimi twórcami, o których bez żalu można zapomnieć. O *Piosenkach* Jana Kondraka zapomnieć się nie da i nie należy. Dano im drugie życie – stacjonarne, rezydujące na półkach, pozostające w zasięgu ręki. Można z nich korzystać biesiadnie, używając książki jako śpiewnika.

Można literacko, do czego zachęcam z zapalem i przekonaniem.

NA ZAKOŃCZENIE

Powiem Ci, Janie, tyle: jesteś skarbem. Szczególnym wśród moich prywatnych precjozów. Jak stara broszka po babci. I jeśli kiedykolwiek zabraknie mi na chleb, wiedz, że dla ratowania życia, choć z bólem, ale pragmatycznie – po prostu: zastawię cię, bardziej, w lombardzie.

Jan Kondrak, *Piosenki*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2020, S. 456
<https://sklep.dalmafon.pl/Jan-Kondrak-Piosenki>

Dawid Gębala

WARIACTWO



Wariactwo to szósty solowy album w dyskografii Marka Andrzejewskiego. Zanim o tej płycie – kilka zdań wprowadzających, dla których dostatecznym usprawiedliwieniem niech będzie fakt, że interpretacja tej płyty (oraz ona sama) wynika z niezachwianej ciągłości postawy artystycznej tego lubelskiego barda.

Z jego twórczością zapoznałem się po raz pierwszy za sprawą koncertowej płyty nagrałej przez dopiero rozpoczynającą swoją karierę Lubelską Federację Bardów. Wśród innych znakomitych artystów tego zespołu Marek Andrzejewski zwrócił moją uwagę czymś, co określiłbym mianem (łagodnie) kontrastu, lub (mocniej) paradoksu. Śpieszę z wyjaśnieniem tego, co mogłoby zostać uznane za zarzut, a w istocie jest atrybutem, dzięki któremu ten artysta zawsze będzie dla mnie charakterny i charakterystyczny. Od kiedy pamiętam, słuchając Marka, miałem nieodparte wrażenie, jakby on się uśmiechał w trakcie śpiewania – dosłownie i metaforycznie. Znałem bardów i tzw. piosenkę bardowską, gdzie typowym stylem wykonania jest ekspresja podobna próbie zatrzymania w gardle duszy rozrywanej co najmniej przez dzikie narowiste konie – więc

jasny, przyjacielski, „uśmiechnięty” ton głosu (ale nie taki jak w piosence aktorskiej czy kabaretowej) za sprawą Marka stanowił dla mnie jakieś *novum* poznawcze. To nie jest jeszcze ten właściwy kontrast, o którym wspominałem, ale staje się on dopiero w zestawieniu treści piosenek pisanych przez autora. Dopiero później zrozumiałem, że to inny stopień melancholii, być może podobny temu, jaki występuje czasem u rodzica, który z uśmiechem podaje gorzkie lekarstwo ukryte w czymś smakowitym. Te subiektywne wrażenia, zakotwiczone i przyporządkowane temu artyście, zostały szybko skonfrontowane podczas odsłuchania płyty *Wariactwo*, która ma ostrzejszy, a na powierzchni chropowaty charakter. Takiego charakteru na tej płycie można usłyszeć znacznie więcej...

DICTUM DE OMNI...

Dictum de omni et nullo – głosi stara zasada logiki. *Orzekanie o wszystkim i o niczym* w swojej rozwiniętej formie brzmiałoby: „To, co jest prawdziwe w odniesieniu do ogółu, jest prawdziwe i w poszczególnym wypadku; to, co jest nieprawdziwe w odniesieniu do ogółu, jest takie i w poszczególnym wypadku”. Ale jak

to się ma do *Wariactwa*? Proszę o cierpliwość, jeszcze ciut logiki... Powiedzmy, że w prostej logice predykatów wyróżniamy dwa rodzaje kwantyfikatorów: ogólny i szczegółowy. Takie słowa jak: każdy, wszystko, żaden – określamy znakiem ogólności. Zaś takie słowa jak: niektórzy, istnieje taki, nie ma takiego, nie istnieje itd. – określamy znakiem szczególności. Z jednej strony wiadomo, że logika formalna w interpretacji piosenki to narzędzie zbyt toporne, ale raczej nikt na poważnie nie próbowałby negocjować prawdziwości tez zawartych w wersach piosenek za pomocą tabelki prawdziwości. Ja jednak zachęcam do spoglądania na piosenki także poprzez takie narzędzia, na zasadzie eksperymentu myślowego. Przyjmijmy tylko na ten moment, że świat praw logicznych jest światem pewnym, niezmiennym, dookreślonym, mającym potencjał i narzędzia do określania zdań zawsze prawdziwych, lub zawsze fałszywych.

Wariactwo od strony zawartości dużego kwantyfikatora (zawsze, wszystko, każdy), plasuje się bardzo wysoko (gdyby ktoś zrobił taką skalę). Oto przykład refrenu z piosenki *Wariactwo*:

*Wszystko jest wariactwo
a my wszyscy w domu udręki
Jednakowo szurnięci lekarze
Jednakowo szurnięci pacjenci*

To moje wprowadzenie ocierające się o świat terminów logicznych było właśnie po to, aby wyobrazić sobie z całą mocą siłę dużego kwantyfikatora w tekstach Marka Andrzejewskiego z płyty *Wariactwo*. Ja spróbowałem uwierzyć w te piosenki, jakby ich przekaz miał moc prawa *Dictum de omni*... Wydaje mi się, że w ogóle tak należy słuchać piosenek (oczywiście tych, których da się słuchać), aby dokonać na chwilę czegoś w rodzaju *epoche* – zawieszenia sądu – i przyjąć je totalnie, nie spierając się z roszczeniem autora do bezwzględnej prawdziwości. Jest to jeden ze sposobów słuchania/czytania piosenki, który pozwala mi

wejść do świata, stworzonego przez autora dla mnie jako słuchacza. Zatem na samym początku staram się do tego świata wnosić jak najmniej swoich rzeczy, w tym także śmieci, bo gdzie człowiek, tam śmieci, o czym także tutaj będzie.

– I cóż w tym świecie, panie?
– Nic dobrego, panie! Świat ten doszedł do ścian.
– A co za tą ścianą, panie?
– Panie... kolejna ściana!
– Wariactwo... panie.
– Wariactwo!

Taki „minidialog” mógłbym przeprowadzić w swojej głowie po zobaczeniu tego świata i mam wrażenie, że o to chodzi. Teksty, które napisał Marek do tej płyty, właśnie poprzez to orzekanie o wszystkim są bardzo odważne, bo oczywiście, nie wszyscy są przecież szurnięci. A co, jeśli jednak tak? Czyż szaleniec nie krzyczy, że jest normalnym, prawdziwym Napoleonem, faraonem, Elvisem, Jezusem? Co warte jest orzekanie o normalności szurniętego lekarza? I czym na końcu jest normalność, jeśli nie pewnym uśrednieniem pewnego zjawiska, a czym – gdzie normą jest wariactwo? Czy jest jeszcze czas, żeby się zatrzymać? Wrócić na „normalne” tory?

*Człowiek tworzy narzędzia
Stawia pomniki z kamienia
Człowiek tworzy maszyny
One służą do niszczenia*

*Człowiek to cywilizacja
Tym różni się od zwierzęcia
Używa swych umiejętności
Do wyginięcia
(z piosenki *Wariactwo*)*

Nie wiadomo, czy jest jeszcze czas, ale wiadomo, że coś po drodze poszło nie tak, jak można się było tego spodziewać. Kiedy słyszę „człowiek”, wyobrażam sobie, że jest to właśnie czło-

wiek przez duże „Cz” po pierwsze, a po drugie, że przed dużym „Cz” stoi duży kwantyfikator, czyli każdy człowiek. Czyli także ten przez małe „cz” – czyli ja, ty (drogi czytelniku), on, ona, ono... „Człowiek” to dla mnie jego historia, teraźniejszość i przyszłość, miejsce w świecie rozumiane globalnie i lokalnie, wszystko, co wywiedzione z kultury zachodnio- i wschodnioeuropejskiej, i dalszej także, to dziedzictwo jego pokoleń, literatury, sztuki, nauki, religii nawet, to jego marzenia o jutrze, ale także jego marzenia o jutrze, kiedy kładzie się spać po ciężkim dniu; a zatem człowiek rozumiany lokalnie i globalnie, ogólnie i osobiście, wszystko we wszystkim. Za Melissosem z Samos. Człowiek, który przez dzieje wyzwał się z wpływu na jego los kapryśków Natury, bogów i Boga, ten *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo faber*, *Homo machina*, czy wreszcie *Homo internetus*, a nawet człowiek z maszyny; *Homo ex machina* to jego wyzwolenie, to jednocześnie skutek i przyczyna stanu „wariactwa”, „szurnięcia”. Już wiadomo, że jeśli będzie dalej kroczył w tę stronę, to... wyginie. Na razie załatwił wyginienie sporej liczby innych gatunków, tych bez przedrostka *homo* w nazwie, ale już niedługo, zdaje się, gdzieś pośród gór śmieci (rozumianych także szeroko, jako każdy produkt ucywilizowania) sam dokona swego żywota... Ale zanim to się stanie, pożyje trochę w górach... *To już nawet trochę widać* – śpiewa Marek w piosence *Blaga*.

*Już niedługo wszędzie będzie
Wszędzie będzie już niedługo
W oczy się wysypie wszystko
Wszędzie będzie wysypisko
(z piosenki *Blaga*)*

Zaśmiecanie, rozumiane szeroko, to nie tylko rzeczy materialne, które człowiek tworzy, to także wyjście poza sferę ekologii, w sferę intelektualną czy nawet duchową, w sferę Człowieka (dużego „Cz”). Zaśmiecanie życia, egzystencji poprzez epatowanie, bezkrytyczna pochwała i konsumpcja głupoty, w ogóle

konsumpcja, fake newsy, dane, treści, *content*, hałas i chaos informacyjny, to wszystko, w nadmiernej produkcji połączonej z nadmierną potrzebą (inaczej: podażą nienadążającą za popytem i odwrotnie), pcha tego człowieka w rejony absurdu, paradoksu.

*Świat jest rzeczywistość chory
Tak jak wiejski doktor zmyślał
Z najbzdurniejszych wróżył śmieci
I mu przepowiednia wyszła
(z piosenki *Blaga*)*

Rozum, który dochodzi do absurdu, dochodzi do ścian, w tym sensie Świat doszedł do ścian. Zapytałem Marka osobiście, kiedy był gościem w mojej pracowni w Niegalerii we Wrocławiu, co sądzi na temat takiej figury „Świata pod ścianą”, którą zresztą on sam zaproponował, i odpowiedział mi bez wahania, że za tą ścianą jest kolejna ściana. To znaczy, że kiedy wydaje się nam, że jesteśmy w sytuacji granicznej i należałoby się zastanowić nad ogólną kondycją – czas pandemii wydawał się taką granicą, ścianą – okazuje się, że można iść dalej do kolejnej ściany i oto wojna za naszą wschodnią granicą... Zawsze także znajdzie się ktoś, kto będzie utrzymywał, że tak trzeba, i zawsze znajdą się ci, którzy mu wierzą, i, niestety, to właśnie ci często mają wpływ na globalny los Człowieka i ludzi.

*W słowach zakażonych blagą
Nie szczepionych przed nonsensem
Nieumyślny guru bredzi
Przewodnikiem stada będzie
(z piosenki *Blaga*)*

Paradoks – zdaje się – człowiek (niezależnie od pisowni) osiąga wtedy, gdy pragnie ponad miarę rzeczy, które mają uczynić jego życie: dłuższym, lepszym, lżejszym, piękniejszym, czyniąc je jednocześnie: płytszym, cięższym, z widokiem na góry... śmieci (materialnych: *Pyl i otów* i niematerialnych: *Nieprawdziwa informacja*).

Urządzimy się na wysypisku
 Wśród zarzewiałych resztek
 Blach naszego świata
 Erozji, korozji, kałuży nafty
 Toksycznej mazi
 Urządzimy się na wysypisku
 Na rozprutych kanapach
 Na fotelach wyliniałych
 W stertach wiecznych wiecznych śmieci
 Soli baterii, kwasie akumulatorów
 Urządzimy się na wysypisku
 W złomie drukarek
 Od zbyt wolnych komputerów
 W gumie, perfumie, toksycznej mazi
 Karaluch łązi
 (z piosenki *Pył i olów*)

Jest prawdziwie nieprawdziwa
 Pośród trefnych proklamacji
 Nieprawdziwa informacja
 Jest prawdziwą Wieżą Babel
 Strach ją niesie kruczym skrzydłem
 Ona wieje w strachu żagiel
 (z piosenki *Nieprawdziwa informacja*)

Co czyni barda bardem? Sam do końca nie wiem, ale w moim przekonaniu właśnie śmiałość do formułowania wersów z dużym kwantyfikatorem i pisanie o Człowieku. Pisanie w taki sposób, aby mu uwierzyć, a gdy to się stanie, zobaczyć kawałek świata w jego naturze wyrwanej z codzienności, w tym sensie, że ta codzienność, partykularność, nawet jeśli pojawia się w treści eksplicytniej, odsyła nas do czegoś ogólnego. Świata – aby poprzez ten ogół zobaczyć własną egzystencję, własne miejsce w danym Świecie, w danej piosence, w prawdzie piosenki. Często zdarza się tak, że poeci, w tym – co się rozumie – poeci piosenki, opisują nie tylko świat zastany *post factum*, ale obserwując zjawiska, wychodzą poza dokonaną część ciągu przyczynowo-skutkowego, pisząc o rzeczach, które nadejdą. Ktoś odważny nazwałby to darem prorokowania, Platon „boskim szałem”. A ja wiem od autora, że są piosenki, które zostały napisane jeszcze przed

pierwszym poważnym kryzysem, jakim była pandemia. Nie zdradzę jednak tutaj żadnego tytułu, niech to pozostanie sprawą do odgadnięcia dla każdego słuchającego płyty *Wariactwo* Marka Andrzejewskiego.

W tym tekście podjąłem próbę interpretacji tylko wybranej części, z całej wielopoziomowej konstrukcji przekazu, jaki zbudował dla nas Marek Andrzejewski, pisząc i komponując *Wariactwo* (wspaniały tytuł – wstawiony w zdanie odziera je z nadmiernego patosu). Czyniąc to, chciałbym zachęcić do próby podjęcia eksperymentu myślowego, aby potraktować piosenki, zawarte w nich treści jako tezy logiczne, zdania zawsze prawdziwe, i tak posłuchać tej płyty – bawić się, ale na poważnie, jak chciałby tego Johan Huizinga, który stworzył koncepcję wspomnianego *Homo ludens* – człowieka bawiącego się.

Jeśli nawet to się nie uda, płyta dostarcza wielu pozytywnych wrażeń estetycznych w sferze muzyki i dźwięku. Marek jest bardem, który zawsze dba o brzmienie i instrumentację swoich płyt. Tutaj także pokazuje on swój talent w komponowaniu linii melodycznej, talent, który szanuję i którego zazdroszczę. *Trolejbusowy batyskaf* – pierwsza solowa płyta Andrzejewskiego – do dziś brzmi bardzo dobrze, patyna się jej nie ima, podobnie jak piosenki z tej płyty *Statystyka*, która łączy się na poziomie sensu z płytą *Wariactwo* w takim stopniu, że mogłaby być włączona do listy, co także pokazuje pewną konsekwencję w pisaniu i patrzeniu na świat tego artysty. Za brzmienie i instrumentację płyty odpowiada Michał Andrzejewski, który także zagrał w niej na wielu instrumentach i zaprogramował perkusję. Muzycznie znajdzie się tam odniesienia do klasyki rocka w najlepszym wydaniu The Police. Czytając najpierw okładkę, spodziewałem się niesprawiedliwie, że Michał jako gitarzysta i aranżer, a także mixmaster sprawi, że ta płyta będzie „gitarowa”. Nic z tych rzeczy, płyta brzmi szeroko w przestrzeni i w paśmie, nie

jest przedprodukowana w partiach gitarowych, wszystkie instrumenty brzmią jednorodnie i schludnie, pozostawiając przestrzeń dla partii wokalu, dzięki czemu jest muzyczna i tekstowa jednocześnie, posiadając wysoką jakość w każdej z tych warstw, gdyby je na siłę próbować rozdzielić.

Nie chciałbym, aby ktokolwiek po przeczytaniu tego tekstu miał wrażenie, że płyta jest ponura i pesymistyczna w swoim przekazie, tak nie jest. Ta płyta jest ważna i mówi o sprawach najważniejszych, i to w sposób, w jaki potrafi Marek Andrzejewski, z nutą lekkiego humoru, ironii, a jednocześnie konkretnie, bez nadmiernego ornamentowania stylistycznego, momentami zabawnie – jak choćby w piosence *Drobinka*. Są także piosenki, które nazwałbym za Edwardem Stachurą piosenkami nadziejnymi, pokrzepiającymi, co sugeruje refren piosenki *To blisko*:

*Co blisko, to w sercu
 Co w sercu, to blisko
 Wszystko inne nieważne
 Nieważne inne wszystko
 (piosenki *To blisko*)*

Podobnie piosenka *Jak najdalej iść*, która daje nadzieję, że można to wariactwo jeszcze porzucić, można od niego odejść:

*W dal nieznaną iść, jak najdalej iść
 Od procedur, nakazów przepisów
 Jak najdalej od kompromisów
 Za szóstym zmysłem, za siódmą górą
 (z piosenki *Jak najdalej iść*)*

Warto także zacytować fragment piosenki *Skaży pęknięcia światło*, która jest w duchu „Stachurowa”. Moim zdaniem można w niej odczytać pochwałę możliwości samej, w tym sensie, aby przyjąć postawę, że są drogi autoteliczne, których kresem nie jest cel konkretny, ale moż-

liwość w swej czystej postaci, „niezdeptane drogi”. *Nie ma drogi do harmonii, to harmonia jest drogą* – ktoś dawno temu powiedział i jeśli miał rację, to jednocześnie jest to droga, która być może jest najtrudniejsza, bo to, co zwykle jest celem, tu staje się warunkiem możliwości drogi, i to niezależnie od tego, co okaże się, czy też ukaże się u jej kresu. To wszystko pomimo sytuacji, w której się ten-ów-każdy znajduje – na co wskazuje przywołana sentencja: „o, święta naiwności” (*o, sancta simplicitas*), przypisywana Janowi Husowi – bo czyż nie jest wariactwem dokładanie drew do stosu, na którym ten-ów-każdy ma spłonąć za chwilę? Mimo to imperatywem każe iść:

*Wyprostuj twarz i przymruż skazy
 W pęknięciu każdym widać światło
 Jak nie było łatwo, tak nie będzie łatwo
 Prosto trzymać się, zwyczajnie trzymać się*

*Trzymaj się prosto święta naiwności!
 I nie zygajakuj! O cudowna możliwości!
 Nie spełniaj się lecz prowadź
 Niezdeptaną drogą
 I choć w pęknięciu widać światło
 Nie będzie łatwo
 (z piosenki *Skazy pęknięcia światło*)*

Kiedyś słuchając płyty Marka pt. *Dziesięć pięter*, pomyślałem sobie (bo przecież nie można zapominać o średniowiecznej maksymie, która każe pamiętać właśnie: *Memento...*), że gdybym znalazł się w bardzo trudnym położeniu zdrowotnym i ktoś miałby mi przekazać informacje, te z grupy ostatecznych – to chciałbym, żeby zrobił to Marek Andrzejewski. Trochę żartuję, a trochę nie... Cóż, podobnie jak ze wspomnianą maksymą, tak i z najtrudniejszymi prawdami czasem warto spojrzeć na drugą stronę napięcia dialektycznego, poza pierwszą warstwę sensu, gdzie rozwinięcie każdego *memento* ostatecznie zmierza do maksymy: „Pamiętaj, że żyjesz”.

Sylvia Gawłowska

BILET Z NAIWNYCH LINIEK – O TWÓRCZOŚCI PIOSENKOWEJ JAKUBA KOZIOŁA



*Kto wybiera śmierć – nie przestanie żyć.
Kogo śmierć wybierze – ten umrze zaledwie.*
Ryszard Krynicki

Mierzę się z niniejszym artykułem od ponad pół roku. Słowa grzęzną. Słowa stają się bezbronne wobec myśli. Wszystkie niezawodne jak dotąd metodologie badawcze muszą odłożyć na inny czas. Nie ma tu dla nich miejsca. Być może płyta *Witraże*, o której chcę opowiedzieć, nie powstałaby nigdy, gdyby Kuba żył. Być może nie byłaby tym, czym jest dziś. Jakub Kozioł, autor poetyckich tekstów, umuzycznionych przez grupę przyjaciół muzyków z Kielc, był młodym, utalentowanym malarzem, basistą i artystą słowa. Zabrała go okrutna, niepojęta choroba. Zamieszkała w nim i bezwzględnie odebrała mu samego siebie. Jak się okazuje, piękno nie umiera, póki żyją ludzie, którzy potrafią je dostrzec. Tak uczynił Michał Zapała, pisząc muzykę do wierszy Kuby. Piosenki zarejestrowane na albumie *Witraże* są żywą pamięcią o przedwcześnie zmarłym artyście, o jego wrażliwo-

ści, o jego chorobie i wreszcie – o jego poezji. Śpiewane wiersze, które pozostawił, nikogo nie przywrócą, niczego nie odwrócą, nikogo nie pocieszą, ale – o czym jestem przekonana – poruszą niejedno serce.

Obecna w tekstach piosenek autora *Witraży* refleksja egzystencjalna stanowi próbę dotarcia do istoty ludzkiego życia. To zbiór retorycznych, pozostawionych bez odpowiedzi pytań. To artykulacja zwątpienia i niepewności:

*co skończyć a co zacząć
co zyskujemy tracąc [...]*
*Ile słów znaczy dotyk
gdzie swą wędrówkę skończysz [...]*¹

Niestety, owa niepewność nie może zostać ani ucziszona, ani zaspokojona. Jak pisze Jakub Kozioł: *Czas nam odpowie bez pytania*. Litanijskie,

modlitewne powtórzenia powyższego wersu w piosence o tym samym tytule eksponują majestat czasu, który jawi się jako siła wyższa, wykraczająca poza ludzkie rozpoznanie rzeczywistości. Życie musi pozostać tajemnicą, bez względu na nasze pragnienia i dążenia. Czas jest pętlą, zaś historia – toczącym się kołem. W doświadczeniu podmiotu „koło historii” podobne jest do „koła historii”. To nie tylko fonetyczne, ale i semantyczne współbrzmienie. Wobec poetyckiego „ja”, historia (zarówno jako zapis własnych doświadczeń, jak i jako proces dziejowy) nieuchronnie powraca na podobieństwo doświadczanej paranoicznej historii, stąd anaforyczne powtórzenia:

*toczy się koło historii
toczy się koło historii
toczy się koło historii
toczy się²*

Do kręgu zwątpienia należą także sprawy eschatologiczne. Autor nie boi się pytać o sedno ludzkiej obecności tu, na ziemi i po śmierci. Doskonałym tego przykładem jest piosenka *Obecność*, do której muzykę skomponował sam autor:

*Gdy klucz do ręki dostaniesz
już wtedy zapytasz
Ile jest w życiu po życiu
obecności życia³*

Symptomatyczną właściwością tekstów Kozioła jest nieustanna obecność jego malarskiej wyobraźni znajdująca zastosowanie także w tworzeniu poezji. Kolor staje się znakiem rozpoznawczym stylu autora *Witraży*. Umiłowanie koloru daje o sobie znać w niemal każdej piosence: *będziesz się błąkał po ciemnoczerwonych komnatach, każda nuta dźwięczy*

cicho z srebrnej albo czarnej płyty, przy złotym stoliku, księżyc wpadł do czarnej dziury. Warto zwrócić uwagę na fakt, że zastosowanie nazw barw w tekstach piosenek nie służy kreowaniu poezji krajobrazu czy pejzażu. Kolory te odsyłają do głębszych znaczeń, a to decyduje o ich symbolicznym wymiarze. To zagadnienie inicjuje potencjalność kolejnych kontekstów interpretacyjnych, wartych osobnego namysłu.

Cierpienie, życie z chorobą staje się w twórczości pochodzącego z Kielc artysty bramą, która wiedzie w świat alternatywnych rzeczywistości. W opozycji do grozy schizofrenicznej udręki poeta kreuje przestrzenie afirmacji szczęścia i beztraski. Doskonałym tego przykładem jest utwór *Mały teatrzyk*, którego bohater wędruje w ten najpiękniejszy raj rejon. Warstwa liryczna wspomnianej piosenki stanowi opowieść o czystej radości:

*tam widzę cię
jak na huśtawce
między chmurami liczysz latawce
lub puszczasz ptaki
na świetlnych strunach
nie pamiętając słowa „umiar”⁴*

Kompozycja muzyczna utworu, utrzymana w rytmice reggae, sprzyja odczuwaniu lekkości. Ów kołyszący rytm wspierają refrenowe aliteracje: *może pomożesz / Marzenia Boże*, jednak ostatni wers – puenta refrenu – przypomina nam o cierpieniu podmiotu: *rzeczywistości wyrwać korzeń*. Największym marzeniem bohatera *Małego teatrzyku* jest wyrwanie się z rzeczywistości własnego bólu. *Bóg Marzenia* milczy, a tworzenie poezji, sam akt pisania nie spełnia funkcji terapeutycznej. Poezja nie przynosi ani ukojenia, ani pocieszenia.

² J. Kozioł, *Koło historii*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

³ J. Kozioł, *Obecność*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

⁴ J. Kozioł, *Mały teatrzyk*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

¹ J. Kozioł, *Czas nam odpowie bez pytania*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

W autotematycznym wierszu *Skończyci nie-skończoność* cztery strofy wieńczy wers: *ja tu siedzę z długopisem i / powiększam „wszystko”*. Poetycka wyobraźnia, która mogła być ratunkiem, rozczarowuje. Tekst piosenki przypomina wyłącznie błahostkę. Jak pisze autor *Witraży*, piosenka to: *do ciebie bilet / z naiwnych linijek*. W utworze *Słona woda* bohater ironicznie wspomina lekarskie zalecenie:

*na traumy i różne ich wyniki
lekarz powiedział pisz wierszyki
Panie Jakubie jak ma pan lęki
zalecam pisać o tym piosenki
na ten pourazowy stres
alternatywna forma lez⁵*

Pisanie piosenek proponowane przez psychiatrę jako antidotum na stany lękowe bohater postrzega jako infantylne i daremne:

*zastosowałem jego słowa
zaczęłam te lzy butelkować
nie jestem jednak aż tak głupi
aby uwierzyć, że ktoś to kupi⁶*

Tworzenie piosenek wzmacnia świadomość samotności w cierpieniu, przypomina o relacji autora ze „światem końca”. Jak pisze w tytułowym dla płyty utworze *Witraże: gdy zbuntują się usta i dłonie / będę sam jak sam koniec*. Tworzenie jest samotnością wzmożoną. Jakub Koziół wydobywa na powierzchnię słów wyłącznie *fatamorgany, pustynną pustkę, uschnięte kwiaty, urojeń rój*. W tak trudnym doświadczeniu piosenka może być jedynie nowym kształtem lzy. Niczym więcej.

Kolejną alternatywną rzeczywistość odnajdujemy w utworze pod tytułem *Maleńki świat*. Autor odsyła nas do dziecięcej, nie-

dostępnej dla oczu dorosłych, wyobraźni. Świat dziecka przepełniony jest pięknem, melodią baśni, bohaterami bajek, bajduł i opowiastek. Autor prezentuje rzeczywistość dziecięcą w całkowitej opozycji do rzeczywistości człowieka dorosłego. Rezerwat dzieciństwa to przestrzeń bezpieczeństwa i pełni możliwości:

*Wszystko piękniejsze jest niż tutaj
jest czas w siedmiomilowych butach
i owocowy często pada deszcz*

*Nagi król wcale nie jest nagi
rycerz nie potrzebuje szabli
gdy noc na ziemi, w małym niebie – dzień⁷*

Postaci o bajkowym i baśniowym rodowodzie pojawiają się także w tekście piosenki *Bez zbędnych pytań: są czarownice / jest błędny rycerz / i mały książę*. W kolejnych strofach bohater wspomina także o obecności dobrze znanych z dziecięcej literatury: „królewny” czy „chłopca z drewna o długim nosie”. Podobna sceneria ujawnia się w utworze o tytule *Zaufanie* (noszącym podtytuł *O księżycowych lotach*), którego bohater pragnie osiedlić się w odległej, kosmicznej przestrzeni:

*za jakieś grosze
przy złotym stoliku
kupuję działkę na księżycu [...]⁸*

Wszystkie marzenia wędrują w stronę nowej, alternatywnej rzeczywistości. Poprzez tworzywo słowa autor ucieka w świat wyobraźni. Nie goni za wygodami, za dobrami materialnymi, za pustką sukcesu. Poszukuje komfortu duchowo-psychicznego, tożsamego z wartościami takimi jak: spokój, dobro, piękno, zdrowie, bezpieczeństwo. Tworzenie staje się dla niego

⁵ J. Koziół, *Słona woda*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

⁶ Tamże.

⁷ J. Koziół, *Maleńki świat*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

⁸ J. Koziół, *Zaufanie*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

formą poszukiwania świata pozbawionego lęku. Na ziemi, po której stąpa poeta, kwiaty są uschnięte. Wyłącznie w przestrzeni marzeń, w potędze odległego kosmosu, istnieje szansa na kwiaty prawdziwe i żywe:

*czekam aż stanę na księżycu
czekam aż zerwę tamtejsze
kwiaty⁹*

Leksyka astronomiczna ujawnia się w warstwie słownej piosenek Kuby Koziola, także w utworze *Walczyk*. Warto nadmienić, że jest to niezwykle popularna wśród polskich poetów i autorów tekstów piosenek metafora. Wystarczy wspomnieć o utworach: *Obcy astronom* Grzegorza Ciechowskiego, *Szał niebieskich ciał* Maanamu z tekstem Kory, czy śpiewanym przez Melę Koteluk wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Astronomia* lub piosence *Aleja gwiazd* z tekstem Marka Dutkiewicza. Również w piosence Koziola odnajdziemy metafory wykorzystujące nazwy gwiazdozobiorów czy galaktyk:

*a my gdzieś między gwiazdami
na wielkim wozie lecimy [...]*

*raz dwa trzy raz dwa trzy
to gwiazdny walczyk [...]*

*przez mleczną drogę
niebieski ogień [...]*

*kroczyś po wspólnych marzeń orbicie
magicznych zwykłych i prostych
co staną się życiem¹⁰*

Autor sięga po metaforę związaną z astronomią, by wyeksponować wolę ucieczki z psychicznego cierpienia. Ową udrękę określa w piosence *Walczyk* jako „ziemską torturę”

Podmiot tekstów piosenek Koziola żyje w nieustannym bólu. Jednostkowe życie zamknięte jest w błędnym kole nieustannie powracającego cierpienia. Podobnie postrzega otaczającą rzeczywistość:

*ten wszechświat jest zamknięty w kole
i musi boleć, boleć, boleć!¹¹*

Rozpacz, bezradność, brak nadziei, rezygnacja – te emocje i uczucia przepełniają bohatera piosenki *Przedziwnym zbiegiem okoliczności*, w której powie on ironicznie: *Na każde życie jest taki wzór: (żadne odkrycie) czas razy ból*. Utwór ten jest próbą oswojania cierpienia. Bohater rozpoczyna dialog z własną udręką, a jednocześnie w bezkresnej ciemności potrafi dostrzec istnienie szczęścia:

*nieprawdą jest że szczęścia nie ma
lecz szczęście się wyraża szeptem
a ból jest głosem co przemienia
szmer ludzkich skrzydeł w ucieczki tętent¹²*

Piosenki Jakuba Koziola przypominają tytułowe dla całego albumu witraże. W chwili, w której przepływa przez nie światło muzyki, stają się one żywym pięknem. Witraże, by istnieć w pełni, potrzebują struny światła, a my – nadziei.

W miejsce podsumowania chcę przywołać fragment tekstu piosenki *Wojaczek*, którą Marek Tercz napisał ku pamięci Jakuba Koziola. Zaśpiewałam ją tylko jeden raz, w październiku 2017 roku na Małej Scenie Kieleckiego Centrum Kultury. Piosenka nigdy nie została zarejestrowana.

Kto Ty jesteś?

Odpowiedz mi Bracie

Czyś Ty wróg mój, czyś przyjaciel raczej?

⁹ Tamże.

¹⁰ J. Koziół, *Walczyk*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

¹¹ J. Koziół, *Przedziwnym zbiegiem okoliczności*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

¹² J. Koziół, *Przedziwnym zbiegiem okoliczności*, tekst według płyty: *Zmiana Czasu, Witraże*, Stowarzyszenie Nawigacja 2021.

Czyś Przyjaciół czy wróg?
 Głupio na mnie się gapisz
 Jakbyś myślał, że już potrafisz
 Moją duszę złapać na haczyk
 Moją duszę na haczyk...
 Bo Ty byś w duszę chciał się wgrzyźć
 Jak w żółty ser się wgrzyza mysz
 Bo Ty byś chciał
 Tak w duszę się wgrzyźć
 Lecz moja dusza,
 Choć skalana
 Przecież blada jest jak ściana
 Zeschła na wiór

Więc lepszy już skok
 Lepszy już sznur.
 [...]

 Kto Ty jesteś?
 Odpowiedz mi proszę,
 Że się w moim lustrze panoszysz
 Kto Ty jesteś, i czego chcesz?
 Ja tu tylko na chwilę,
 By przekonać się ile
 Mogą pod kloszem
 Motyle
 Bez powietrza,
 Które i tak budzi wstręt¹³

¹³ Tekst piosenki *Wojacek* Marka Tercza nie był nigdy publikowany. Został zapisany przez autorkę i śpiewany w formie piosenki dedykowanej Jakubowi Koziolowi w październiku 2017 roku.

Andrzej Domagalski

ANDRZEJ JANECZKO I TRZECI ODDECH KACZUCHY



Na początku lat 80. umuzykalniona część Polski liczyła tak zwane Oddechy Kaczuchy. Liczba trzy była bowiem rękomią sukcesu. W roku 1981, kiedy zdobywali na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie Grand Prix i Nagrodę Dziennikarzy za wykonanie piosenki *Wódz* – była ich jeszcze trójka: Maja Piwońska, Andrzej Janeczko i Zbyszek Rojek. Tak samo, gdy zostali laureatami I Nagrody w koncercie Interpretacje na KFPP Opole...

Nie zdawali sobie wtedy sprawy, iż ta krakowska nagroda wyrzuci do góry nogami ich życie. Na drugi dzień był koncert laureatów w Hali Wisły, a potem bankiet w Rotundzie. *Za całą naszą nagrodę wszyscy pili do oporu. Stawialiśmy każdemu, kto tylko chciał pić. Łatwo przyszło, łatwo poszło. Na szczęście wtedy już graliśmy dużo imprez w całej Polsce z kabaretem Ostatnia Zmiana Bohdana Wrocławskiego i było za co żyć. W pewnym momencie podszedł do nas Wojciech Młynarski. – Wiecie co? Nigdy nikomu tego nie mówiłem tu na festiwalu krakowskim, ale uważam, że powinniście robić to zawodowo. To znaczy: śpiewać! Było nam bardzo miło, tym bardziej, że nasz „idol” na wyżej wspomnianym bankiecie przeszedł z nami na ty – wspomina Andrzej Janeczko*

w książce *Trzeci Oddech Kaczuchy. O życiu i scenie*. Ten jeden koncert zmienił całe ich życie. Z dnia na dzień stali się ulubieńcami całej Polski, a ich *Kombajnista* w Liście Przebojów radiowej Trójki był drugi za Johnem Lennonem. Paradoks? Niekoniecznie! Zawsze zadawano im pytanie: Dlaczego Trzeci Oddech Kaczuchy? Odpowiadali niezmiennie: Ano dlatego, że była ich trójka, a Kaczuchy? W dziecięcych czasach ich idolem był Kaczor Donald.

Maja i Zbyszek byli rodowitymi olsztynianami. Maja mieszkała naprzeciwko Hotelu Warmińskiego. W roku 1981 uczyła się zaocznie w Technikum Ekonomicznym i jednocześnie pracowała w sklepie z dywanami na olsztyńskiej starówce. Śpiewała razem ze swoją siostrą Jolą i... instruktorem Zbyszkim Rojkiem, a do współpracy zaprosił ich Andrzej Janeczko. Wtedy Janeczko był radiowcem studenckim (Radio Kortowo), grał w teatrze studenckim, pisał piosenki i wiersze (wydał tomik *Kolegom poetom*), a także udzielał się w kabaretach. Łaził w rozciągniętym swetrze i dżinsach, palił ekstra mocne i gardził pieniędzmi. Po 13 latach studiów obronił tytuł magistra pedagogiki kulturalno-oświatowej na Uniwersytecie

Warmińsko-Mazurskim (wtedy WSP), a wcześniej trzy lata studiował na Wydziale Geodezji Akademii Rolniczo-Technicznej w Olsztynie. W 1978 roku razem z Wiesławem Niderausem jako dwuosobowy kabaret Ładne Kwiatki zdobyli Złotą Szpilkę na Lidzbarskich Biesiadach Satyry i Humoru. Wtedy jego teksty wydrukowały „Szpilki”. W roku następnym pojechał na Przegląd Piosenki Autorskiej w Hybrydach w Warszawie i zdobył II nagrodę za piosenkę publicystyczną w treści, mówiącą o zabójstwie na rodzinnej uroczystości – *Wesele w pewnej białostockiej miejscowości*.

Od 1982 roku staliśmy się duetem. Ja i Maja. – mówi Andrzej Janeczko – *Pod koniec tego roku zrobiliśmy duży estradowy program razem z Andrzejem Zaorskim i Basią Wrzesińską „Kaczuch Szoł czyli I Bezkartkowy Festiwal w Wannes – Slums” z orkiestrą, scenografią i minibaletem. Powodzenie miał ten program ogromne. Dość powiedzieć, że we Wrocławiu, w operze, graliśmy 2 tygodnie po 2 imprezy dziennie, mieszkając w Hotelu Grand naprzeciwko opery. W kapiach przechodziliśmy przez ulicę na koncert. Na plakatach wymyśliłem: przyniescie magnetofony, można nagrywać. I ludzie nagrywali, bo zawsze było coś poza cenzurą. Pod koniec lat 80. zaczęliśmy oprócz swoich recitali grać w składankach z Teatrem Maski z Lublina w gronie polskiej komediowej czołówki aktorskiej: Wiesławem Michnikowskim, Wojciechem Pokorą, Krzysztofem Kowalewskim, Mieczysławem Czechowiczem, braćmi Damięckimi, Janem Kociniakiem, Romanem Kłosowskim, Andrzejem Kopiczyńskim, Ewą Wiśniewską, Ewą Szykulską, Bożenką Dykiel i wieloma innymi. Potem w latach 90. w podobnych zestawach byliśmy w Ameryce. Nigdy nie zapomnę naszego pierwszego wyjazdu do Nowego Jorku z zadaną ekipą – w składzie m.in.: Wojciech Młynarski, Wojciech Siemion, Halina Kunicka, Jurek Derfel, Lucjan Kydryński, Wiesław Gołas, Marlena Drozdowska. Na lotnisku kupiłem pół litra Soplisy i poszedłem do toalety, by lyknać co nieco przed lotem. Spotałem tam Wiesława Gołasa. – Pan też się boi*

latać? – spytał. Kiwnąłem głową. – To wypijmy z jednej, mojej buteleczki, a pańska będzie na później. Tak też zrobiliśmy.

Przyszły lata 90. i zaczęli występować w wielu programach kabaretowych i satyrycznych, audycjach PR I i III Programu (ZSYP Marcina Wolskiego, *Parafonia* kabaretu Długi), w produkcjach TVP kręconych w Gdańsku z kabaretem Ostatnia Zmiana. Janeczko napisał kilka scenariuszy do recitali zespołu dla Programu II TVP – *Kaczuch szoł, Zezowata Noc Kaczuchy, Hurtownia piosenek, X Oddech Kaczuchy, Marsjanin w hurtowni, Cyrusja wolna* oraz *Benefis w Teatrze STU* w roku 2001, w którym ich przyjaciel Karol Strasburger razem z Bożeną Dykiel wykonali wierszyk *Eskimoski* jego autorstwa, a on sam zagrał w skeczu razem z Koniem Polskim. W latach 90. minionego stulecia Trzeci Oddech Kaczuchy nagrał w sumie sześć recitali dla II Programu TVP. Autorskie podsumowanie dziesięciu lat piosenkarskiego kabaretu miało miejsce w programie *X Oddech Kaczuchy* w telewizyjnej Dwójce. Tu można było zobaczyć kąpiącego się w smokingu, w stawie, Zbyszka Wodeckiego z mokrą trąbką. Obok niego świętowali: Stefan Friedmann, Waldemar Ochnia, Marcin Wolski, Andrzej Zaorski i Jola Zykun. Zdjęcia kręcono w ogrodzie botanicznym w Łodzi. Z kolei w recitalu *Marsjanin w hurtowni* (Program I TVP) w hurtowni piosenek robili zakupy u „Kaczuchów” Maciek Damięcki i Paweł Kruk. W tym programie zaśpiewali piosenkę *Pucz w Moskwie*, która, jak się potem okazało, była bardzo popularna w Chicago i dzięki niej w doborowym towarzystwie: Lucjana Kydryńskiego, Wojciecha Siemiona, Wojciecha Młynarskiego, Jerzego Derfla, Marleny Drozdowskiej, Janiny Jaroszyńskiej, Tadeusza Woźniaka, Haliny Kunickiej, Wiesława Gołasa i Filipa Borowskiego grali dwukrotnie dla rodaków w USA.

W latach 90. często jeździliśmy do Zieleńca na narty. Po jednym z takich wyjazdów dzwonił Fajbus: – Andrzej, załatwiłem. – Co załatwiłeś?

– pytam. – Jak to co? Przy kieliszku mówileś, że marzycie z Mają, by wziąć ślub w Dusznikach-Zdroju. Więc załatwiłem z burmistrzem, by pozwolił wziąć ślub w Dusznikach. A wesele zrobimy w Zieleńcu. Załatwiam papiery, bo to już w najbliższą sobotę.

A była środa. W czwartek pojechałem do Olsztyna po metrykę Mai i do mojego Wysokiego Mazowieckiego na Podlasiu, gdzie się urodziłem. Wieczorem zadzwoniłem do Fajbusa. – Mam – powiedziałem triumfalnie. – Co masz? – spytał Michał. – No, mam papiery niezbędne do ślubu.

I w tym momencie Fajbus zwątpił. Bo przecież z tym ślubem miał być dowcip. Ale kiedy dowiedział się, że cały dzień spędziłem w samochodzie, zadzwonił do Dusznik, że my zagramy w Dusznikach darmowy koncert i dzięki temu weźmiemy ślub w tym pięknym miasteczku. I tak też się stało. Z USC wychodziliśmy w szpalerze narciarzy w kombinezonach z podniesionymi kijkami – opowiada Janeczko, przytaczając jeszcze jedną anegdotę:

Zawsze lubiłem obdarowywać ludzi prezentami. Nieproszony oto postanowiłem namalować portret pani Niny Terentiew w manierze młodopolskiej. Dość duży. Kiedy pani Nina zobaczyła swój portret, natychmiast trzeba było go powiesić na ścianie. Ważący ponad 100 kg Michał Fajbusiewicz musiał wdrapać się na stół w gabinecie na Woronicza i powiesić mój obraz. – To ja ci, Kaczucha, w takim razie zamiast normalnego recitalu proponuję benefis w Teatrze STU u Jasińskiego. Chcesz? – spytała, patrząc na mnie z szelmowskim uśmiechem. Oczywiście byłem wniebowzięty. W benefisie, w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego, wystąpili m.in.: zespół Banda i Wanda, Kabaret Niemy, kabarety Koń Polski i Długi, ponadto Bożena Dykiel i Karol Strasburger, Krystyna Giżowska, Michał Fajbusiewicz, a na widowni bawili się Beata Rybotycka, Andrzej Zieliński ze Skaldów i Jacek Wójcicki.

„Kaczuchy” wielokrotnie grały dla Polonii, m.in. w Norwegii, Anglii, USA i Kanadzie. O jednym z wyjazdów do Hiszpanii wspomina Andrzej Janeczko: Skład artystów był zacytowany: Ala Majewska z Włodkiem Korczem, Tomek Szwed, Krysia Sienkiewicz i my. Koncert zorganizowała organizacja polonijna „Nasz Dom”, którego prezesem był... Andrzej Janeczko. Żadna moja rodzina. Kiedy zadzwonił do nas do domu, Maja odebrała telefon i rozmowa wyglądała mniej więcej tak: – Halo, dzień dobry. Z tej strony Andrzej Janeczko z Madrytu – usłyszała w słuchawce zdumiona Maja. Spojrzała na mnie, potem na telefon i spokojnie odpowiedziała: – A z tej strony święta Maria z Nazaretu! – po czym wyłączyła telefon. Ale po chwili znów usłyszeliśmy dzwonek telefonu. – Halo! – Maja była lekko zdenerwowana. – Z tej strony naprawdę Andrzej Janeczko z Madrytu i chcę was zaprosić do wzięcia udziału w koncercie w Hiszpanii – szybko wydekłamał szef madryckiej Polonii. Tym razem już wszystko odbyło się normalnie. Dzięki m.in. mojemu imiennikowi nasz syn Daniel mieszka od 9 lat w Getafie z piękną żoną Peruwianką i naszą równie piękną wnusią Danielą: półkrwi Polką i półkrwi Indianką.

Lider zespołu Andrzej Janeczko w książce *Trzeci Oddech Kaczuchy* wspomina Agnieszkę Osiecką: *Do Festiwalu Opolskiego przygotowaliśmy się na trasie koncertowej. Spaliśmy wtedy w Pionkach i codziennie wieczorem na hotelowym balkonie opracowywaliśmy głosy do piosenki Okularnicy. Zbyszek Rojek grał na gitarze, a myśmy śpiewali. Jak wiadomo, autorem słów do tej piosenki była Agnieszka Osiecka. Po zwycięskim dla nas Opolu graliśmy w Warszawie, na scenie ZAKR-u (Związku Autorów i Kompozytorów Rozrywkowych) w kawiarni hotelu MDM w Warszawie i w malutkiej garderobie zjawiała się Agnieszka Osiecka. Bardzo nam się spodobał jej taki – poetycki? roztargniony? nieuporządkowany? – ekscytujący styl bycia! Natychmiast podbiła serca takich gówniarzy, jakimi wtedy byliśmy. – Musiałam was poznać i ucałować – mówiła szybko, mocno podeks-*

cytowana – *A przede wszystkim podziękować za zupełnie nową interpretację Okularników. Potem rozmawiała jeszcze z nami kilkadziesiąt minut, a my w tym czasie, jak to w garderobie, przebieraliśmy się i pakowaliśmy. Na koniec żegnając się z nami, powiedziała: – Koniecznie muszę napisać wam jakąś fajną piosenkę! Podaliśmy jej nasz olsztyński adres i pani Agnieszka zniknęła w korytarzu. Kiedy mniej więcej po dwóch tygodniach przyszedł do nas jej list z piosenką, ja odrabiałem jakieś zaległości egzaminowe na uczelni, Maja doprowadzała do porządku nasze poddasze zaniedbane przez długie miesiące tras, a Zbyszek odrabiał zaległości rodzinne i nie bardzo mogliśmy zająć się jej piosenką. Poza tym nagraliśmy singla Pytania syna poety z czterema utworami wydanego przez „Tonpress”, którego cały nakład w liczbie 100 tysięcy egzemplarzy rozszedł się w ciągu tygodnia. List był krótki, napisany na małej tekturce, razem z tekstem piosenki Farbowane lisy.*

Andrzej i Maja mieszkają od lat we wsi Ługi, pomiędzy Łodzią a Warszawą, a męski filar rodziny, urodzony w 1955 roku, grafik z dyplomem łódzkiej ASP, jest w tejsze wsi soltysem. Od lat przyjaźnią się z Karolem Strasburgerem, z którym przejeżdżili na trasach ponad 15 lat (*Kiedy zaczynał Familiadę, poradziłem mu, by na początku opowiadał jakiś kawał. I tak zostałem ojcem jego „sucharów”* – tłumaczy Janeczko).

Z naszych piosenek najbardziej cenimy: Pytania syna poety, Wodza, Nie umieraj nam inteligencjo, Szepty, szepciki, wiersz Katyń 2010 i jedną z ostatnich Panie Młynarski. W zdecydowanej większości śpiewamy piosenki optymistyczne, ponieważ uważamy, że otaczająca nas rzeczywistość jest na tyle ponura, że przynajmniej piosenki powinny ją rozjaśniać. Jednak ostatnio bardzo zbliżyliśmy się do piosenek literackich i krainy łagodności. W końcu w 1980 roku zaczynałem jako śpiewający poeta. Wydałem nawet tomik poetycki Kolegom poetom, no

a potem spotkaliśmy się ze Zbyskiem i Mają – mówi Andrzej Janeczko.

W dorobku mają cztery płyty długogrające: *Wódz, a za wodzem wierni* (1994), *The Best – Pytania syna poety* (2004), *O! Ojeju* (2002) oraz *Życie jest* (2021) wydana z okazji 40-lecia pracy na scenie, i jeden singiel *Andrzej Janeczko i Trzeci Oddech Kaczuchy* (1981), sprzedany w tydzień w stutysięcznym nakładzie.

Olsztynianka Maja i Andrzej z Podlasia nieustannie podkreślają, iż ich marzeniem było zamieszkanie w Krakowie, mieście kojarzącym się im z pierwszym znaczącym sukcesem artystycznym. W grudniu 1981 roku mieli w planach koncerty z Markiem Grechutą w USA, a zaraz potem sprowadzenie się do podwawelskiego grodu. „Kaczuchy” zamieszkać miały w pobliżu placu Szczepańskiego... Ich plany życiowe storpedował stan wojenny. *Ileż to jesteśmy w Krakowie, myślę o tym, jak by wyglądało nasze, Mai i moje, życie, gdybyśmy nie przyjechali do tego pięknego miasta na festiwal piosenki studenckiej – mówi lider grupy. Gdyby Wojtek Młynarski nie „kazał” nam zająć się sceną. Dlatego tekstami i naszymi piosenkami staramy się odwzajemnić Krakowowi i nie zaniżać pewnego poziomu – opowiadają Maja i Andrzej – pewnej krakowskiej kreacji na scenie i bycia ciągle studenckimi, myślącymi artystami marzącymi tworzyć choć ociupinkę w okolicach Piwnicy Pod Baranami czy Jaszczurów. Od 2017 roku promujemy na recitalach naszą książkę Trzeci Oddech Kaczuchy. O życiu i scenie oraz wozimy ze sobą akwaforty Andrzeja, efekt jego kilkuletnich studiów na ASP w Łodzi, na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Przy okazji pozdrawiamy Marka Bałatę, też grafika. Czterdzieści lat żyjemy tylko ze śpiewania naszych piosenek i mamy piękne życie.*

I Andrzej dodaje: *Chciałbym podziękować Ogólnopolskiej Komisji Historycznej Ruchu Studenckiego za Nagrodę Honorową im. An-*

drzeja Potoka. – Andrzej zapewne się uśmiecha – za m.in. przypomnienie i utrwalanie wartości kultury studenckiej, która jest dla nas tak samo ważna jak Zasłużony dla Kultury Gloria Artis przyznane przez Ministerstwo Kultury. Tak jak I Nagroda na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, tym bardziej, że po latach skonstato-

waliśmy, że w jury, które przyznało tę nagrodę, zasiadał Pianista z filmu naszego najważniejszego dla nas reżysera, Romana Polańskiego, czyli Władysław Szpilman. I tak to możemy powiedzieć, że mieliśmy i mamy dużo szczęścia w życiu, bo spotkaliśmy tylu pięknych i mądrych ludzi. Głupi to ma szczęście...

Krzysztof Miklaszewski

KRZEPIĄCE NAUKI PIERWSZEJ DEKADY KRAKOWSKIEGO FESTIWALU PIOSENKI (1962–1972)



Każda piosenka niesie ze sobą nieustający dylemat: ważniejszy tekst czy muzyka, a może najważniejszy – wykonawca. Historia krakowskiego Studenckiego Festiwalu Piosenki (taki jest bowiem współczesny szyld tej ponadpółwiecznej podwawelskiej konfrontacji) uczy, że tego dylematu uniknąć się nie da. Dowodem – trzecią już obecną nazwą (Studencki Festiwal Piosenki) tych obarczonych wieloletnią tradycją piosenkarskich zmagani.

Zaczął się przecież w roku 1962 od skromnej wizytówki: Ogólnopolski Konkurs Piosenkarzy Studenckich, obowiązującej lat sześć (do roku 1967). Po rocznej przerwie – wynikłej z sytuacji pamiętnych nie tylko dla środowiska wyższych uczelni gorących dni 1968 – konkurs wystartował już w roku 1969 jako Ogólnopolski Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich i trwał tak kilka dekad, aż organizatorzy „uproszcili” szyld do obecnie obowiązującego tytułu.

Czy ta historyczna glosa ma dziś jakiegokolwiek znaczenie? Odpowiedź na to pytanie, wynika-

jące z pewności sceptyka, że przemiany nazwy nie mogą mieć jakiegokolwiek wpływu na charakter artystycznej konfrontacji, jest jednak w przypadku historii tego krakowskiego święta piosenki co najmniej zastanawiająca. I to w kilku – istotnych dla zrozumienia kultury polskiej – aspektach. Otóż pierwsza wersja festiwalu zakładała „łow” na nowe talenty wykonawców jako antidotum na socrealistyczno-komercyjny rynek estrady PRL okresu *naszej małej stabilizacji* (tak bardzo trafnie nazywał początki lat 60. w Polsce Tadeusz Różewicz). I to założenie zostało zrealizowane w 100 procentach. Pobieźne bowiem spojrzenie na listy laureatów pierwszych sześciu konkursów krakowskiego festiwalu wystarczy, by brzmiące jak socrealistyczne przechwałki uogólnienia ciałem się stały. Nazwiska: Ewy Demarczyk (1962), Zdzisławy Sońnickiej (1964), Urszuli Sipińskiej (1965), Maryli Rodowicz czy Marka Grechuty (obydwoje – laureaci z roku 1967) mówią przecież same za siebie. Co więcej: zwycięzcy krakowskiej dorocznej konfrontacji szybko potrafili zdominować i zastąpić „zgrane” już gwiazdy

obydwo liczących się w kraju festiwalu piosenki: Opola i Sopotu. Kraków zatem stał się pracującą bez przerwy na konto polskiej piosenki kuźnią piosenkarskiej zmiany pokoleń.

Początkowo kreacja wykonawców tej „nowej fali”, którzy doszli do głosu, dokonywała się kosztem... piosenki. Było to zwłaszcza w latach 1964–1966. O młodych „przedwcześnie podstarzałych” pisałem w roku 1966, relacjonując na łamach tygodnika „ITD” V Ogólnopolski Konkurs, by swoim „traktacie o demonach” gromić te k s t o w y c h grafomanów w stylu:

Przykład 1 – utwór *Babciu*

*Babciu, do ciebie okrutną prośbę mam
/jodłowanie/
Pozwól mi z Wojtkiem pójść na ten wielki bal
/jodłowanie/
Babciu, przyrzekam: ja grzeczna będę tam
/jodłowanie/
Tylko do tańca wielkie ciągotki mam
/jodłowanie/
Babciu, ja tańczyć chcę do utraty tchu
/jodłowanie/
Mogę? Ach, ślicznie dziękuję Babciu – ci
/jodłowanie/*

Przykład 2 – utwór *Wiatr przypomina mi siebie*

*Szczęście było już tak blisko
Miałam Ciebie, miałam miłość
Miałam wszystko
Teraz tylko ból i rozpacz
Twoją postać kreślę mi
A za oknami znowu mży
Na parapet upadł liść
Nie wiem, jak to stało się
Że mi wiatr odebrał Cię*

Przykład 3 – utwór *Dobrze być dzieckiem*

*Gdy załatwię coś wreszcie i wracam do domu
Głowa boli i mężczy mnie zgaga
Zły na świat cały, ja – szary homo*

*Na cywilną zdobywam się odwagę i... myślę
Że tak dobrze być dzieckiem, mieć śliniaczek i rower,
Nic nie wiedzieć o strencie, o sprawach tureckich,
O stosunkach takich i o w y c h,
Nic o stopie życiowej, o napięciach anody,
Co to jest „lebensraum”, do pierwszego jak żyć,
Brać po prostu od taty pieniądze na lody,
Ach jak dobrze: dzieckiem być.*

Pamiętając wysokie loty I Przeglądu, w którym królował wyrafinowany repertuar Ewy Demarczyk i muzyczne odkrycia Zygmunta Koniecznego, piętnowałem wtedy te teksty. Teksty, do których miałem dostęp, jako bardzo „seriozny” sekretarz Konkursu, przypominam w całej ich „rozciąłości”, aby moje oskarżenia nie zabrzmiały jako gołosłowne pomówienia. Przed laty czyniłem to w nadziei, że dziewczęco-młodzieńcza grafomańska wysypka tekstowa, zrodzona zresztą pod wszech-możnym wpływem radiowej profesjonalnej produkcji tych czasów, szybko zniknie.

Podobnie było z muzyką. Zławszcza że roku poprzedniego (1965) w ostatnim, 13. numerze krakowskiego „Kuriera Akademickiego” studziłem równie silnie ambicje kompozytorów IV Przeglądu: *Kompozytorzy studenci [...] weszli na przetarte szlaki zawodowców, [a na dodatek] prezentują [oni] zbyt często stare pomysły, trącające niekiedy zwykłym plagiatem.* Chlubny wyjątek stanowiły tu – na pewno – utrwalone nie tylko w mojej pamięci utwory dwóch Andrzejów: Zaryckiego (jako autora muzyki do tekstu *Dniepr* Henryka Dudziaka – 1963) i Zielińskiego (kompozytora piosenki *Nocne tramwaje* do słów Leszka A. Moczulskiego).

Rok 1967 stanowi w moim historycznym zapisie ewenement. Podobnie jak premierowy Konkurs 1962 – był bowiem znaczącym wyłomem w oceanie piosenkarskiej szmiry. Zławszcza jeśli idzie o poziom artystyczny całości przedsięwzięcia. Dobrzy wykonawcy (przypomnijmy tylko wspomnianych już laureatów Marylę

Rodowicz i Marka Grechutę) otrzymali w nim należne wsparcie autorów piosenek (np. Jana Kantego Pawлуśkiewicza, piszącego muzykę głównie do tekstów Grechuty, dla ich autorzkiego kabaretu Anawa).

Znaczącą, a podkreślającą tę „rewolucję” estetyczną przemianę stanowić miała podjęta – dwa lata później – wzmiankowana już na początku tego felietonu wymiana nazwy tej twórczej konfrontacji na Ogólnopolski Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich. Niestety w roku 1969, który miał być „przełomowy”, powróciła fala grafomanii. A ja *niesłuchanie sfrustrowany* – jak wspominałem to w „Życiu Literackim” w styczniu 1971 roku – *obiecowałem sobie w duchu, że już nigdy więcej nie dam się „złapać” na tak koszmarne seans tekstowego i muzycznego grafomaństwa*. Przyczyna artystycznej klęski VII Festiwalu była jednak bardzo prosta. Jak tłumaczyłem potem na łamach „ITD” w recenzji pod znaczącym tytułem *Troski i nadzieje studenckiej piosenki* (1971, nr 3): *Biuro Organizacyjne zawierzyło kompetencjom środowiskowych komisji kwalifikacyjnych, stosujących – niestety – bardzo minimalistyczne kryteria*. Dlatego też – z perspektywy lat – z całego zastępu uczestników VII Festiwalu warto zapamiętać jedno, jedyne nazwisko: kompozytora Krzysztofa Knittla, i jego piosenkę *Ballada o Violi da Gamba* (do słów K. Zajączkowskiej) w wykonaniu laureatki pierwszej nagrody – Jolanty Marciniak.

VIII Festiwal z grudnia 1970 roku przyniósł – w porównaniu ze swym poprzednikiem – znaczącą przemianę. W sprawozdaniu z imprezy (wzmiankowany tekst z „ITD”) podkreśliłem, iż każda *piosenka, zanim dopuszczono ją do publicznego wykonania, musiała być poddana trójstopniowej próbie eliminacyjnej*. Stąd kompozytorskie odkrycia w postaci Stanisława Syrewicza (*Była sobie raz królowna* do słów Katarzyny Lengren) czy ukazanie światu dwóch twórczych indywidualności, które – podobnie jak kiedyś Grechuta – napisały muzykę do swo-

ich tekstów. Byli to dobrze dziś znani twórcy autorskich piosenek Andrzej Sikorowski (*Nowy Rok*) i Tadeusz Drozda (*Wesołe miasteczko*). Nie zabrakło też utalentowanych wykonawczyń w rodzaju lirycznej Nataszy Czarmińskiej (I nagroda) i przebojowej Krystyny Tracz (II nagroda), o której to w latach następnych było całkiem głośno. Dlatego recenzję z „Życia Literackiego” opatrzoną tytułem *Nie jest źle... czyli o studenckiej piosence* (1971, nr 4) pointowałem wprawdzie w optymistycznym tonie nadziei na... lepsze. Na wszelki jednak wypadek zdroworozsądkowo przestrzegłem: *Powiało [...] odrobiną optymizmu... Na jak długo? Zależy to od pracy środowisk. Nie jest źle... co wcale nie znaczy, że jest dobrze*.

Obawy te były słuszne, bo następny, IX Ogólnopolski Festiwal Piosenki i Piosenkarzy Studenckich żadnych rewelacji i indywidualności – poza Jackiem Kleyffem i Michałem Tarkowskim, bezwzględnie nicującymi naszą polską rzeczywistość – nie ujawnił. Ale sam fakt, że pojawili się Kleyff i Tarkowski, twórcy – razem z Januszem Weisssem – walczącego z PRL-owską cenzurą warszawskiego Salonu Niezależnych, jedynej chyba formacji artystów na miarę krakowskiej Piwnicy Pod Baranami, oznaczał sens i zwycięstwo IX Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich. Nie wyobrażam sobie bowiem przeżycia PRL bez ich krzepiących piosenek. *Telewizja, Dobre wychowanie* (główna nagroda dla Kleyffa w Krakowie w roku 1972) czy *Jajco holenderski blues* (nagrada specjalna dla Tarkowskiego) to były prawdziwe „perły”, rzucone przed urzędnicze „wieprze”. Piosenki Jacka Kleyffa, Janusza Weissza i Romana Walisiaka, którego zastąpił w tej „kabaretowej spółce” Michał Tarkowski, porywały bowiem pełnymi błyskotliwej inteligencji frazami, przez które przebijały i niepoślednie poczucie humoru, i pogłębiona refleksja na temat otaczającej smutnej rzeczywistości.

Taki był – po dekadzie doświadczeń – punkt dojścia Festiwalu, planowanego na rok 1973

jako konfrontacja... międzynarodowa, do której, na całe szczęście (znając kulisy dorocznych kłopotów Sopotu), nigdy nie doszło.

Takie było też moje bardzo osobiste doświadczenie, w pełni potwierdzające, że epitet „studencki” – podobnie jak w przypadku „teatru

studenckiego” – znamionował w piosence nurt na wskroś... awangardowy. Kultura studencka PRL-u bowiem stanowiła znakomity azyl dla poszukujących twórców, którzy czasami w Krakowie dochodzili do głosu, by skutecznie korygować smutne oblicze przasnej polskiej piosenki lat 50. i 60.



Filip Ratkowski

CIENKI CZERWONY MARGINES



Łudzie starszego pokolenia pamiętają losy polskiej piosenki w ich różnych odsłonach, od czasów stalinowskich, gdzie poza muzyką poważną i ludową można było czasem usłyszeć Mieczysława Fogga i *Suliko*, uważaną za ulubioną pieśń Słońca Narodów. Potem był krótki okres „słusznej rozrywki” z *Konikiem człapiącym skrajem szosy* i rumuńską *Maryniką*, która po wydojeniu krówki mogła iść *na tany z jakimś chłopcem roześmianym*, wkrótce pojawiły się rytmy z *Kuby*, *wyspy jak wulkan gorącej*, by wreszcie „żelazną kurtynę” przebił Lucjan Kydryński z bezjazzową *Rewią piosenek*, równie popularny jak „Przekrój” w swej najlepszej epoce.

Oczywiście w piwnicach gnieździł się „bitnicy” ze swą muzą Sławą Przybylską (zanim dostała sławy), pobrzękiwał dixieland Szkotki Elizabeth Charles (skąd się taka w Polsce wzięła, wie może Poprawa?) z Zygmuntem Wicharym. Stąd też polski rock zwany dla niepoznaki big beatem. Wkrótce miały zresztą nadejść czasy wielkich nazwisk – Ewy Demarczyk (na muzyce Koniecznego), Marka Grechuty (na muzyce Grechuty)... i tak wymienić można by jeszcze długo.

Ale obok tego, co można było usłyszeć na falach eteru, coś się grywało przy ogniskowych okazjach, które dziś można by nazwać „grillowymi” i prócz pieśni „patriotycznych” w rodzaju *Jedna bomba silna i wrócimy znów do Wilna* czy *Sokołów* był też nasz prywatny, malutki czerwony margines.

*

Tak się jakoś przyjęło, że pamięć o krytyce systemu, jaki panował w PRL, jest zarezerwowana dla środowisk kościelno-narodowych, a od 1956 do 1968 roku identyfikowana z grupami kontestujących studentów, a przecież to nie jest całość panoramy i nie są to jedyne nurty politycznego protestu.

Wydarzenia robotniczego „Poznańskiego Czerwca” były preludeum „Października” w społecznej pamięci, być może dzięki wpływowi tygodnika „Po Prostu” identyfikowanego z ruchem studenckim i młodej inteligencji. Niewielu pamięta dziś nazwiska Zbigniewa Jakusa z Huty im. Lenina czy Lechosława Goździka z warszawskiej FSO, a na gruncie krakowskim także Włodzimierza Fiedki czy Bernarda (potem Bolesława) Tejkowskiego (sic!), odgrywających wówczas pierwszoplanowe role.

Upominam się o pamięć roli środowisk robotniczych, w piosence zachowanych właściwie jednym songiem *Janek Wiśniewski padł*, a od „karnawału Solidarności” zdominowanej twórczością Jacka Kaczmarskiego. Wcześniej też coś się działo. W krakowskich środowiskach zgrupowanych wokół Związku Młodzieży Socjalistycznej (sic!), gdzie trwały tradycje październikowych organizacji – Rewolucyjnego Związku Młodzieży, Politycznego Ośrodka Lewicy Akademickiej czy Związku Młodzieży Robotniczej, które wyewoluowały ze zrewoltowanych grup Związku Młodzieży Polskiej, też istniał nurt protestu. Byli i tacy jak niżej podpisany, co spoglądali nieśmiało w stronę Polskiej Partii Komunistycznej nadającego z Tirany Kazimierza Mijala. Choć wygląda to kabaretowo, rzecz była poważna, o czym świadczy proces jednego z byłych sekretarzy krakowskiego KW PZPR z czasów stalinowskich, który za organizowanie PPK dostał wyrok bodaj dwóch lat kryminału i został w nowych czasach uznany za ofiarę politycznych represji „komunistów”.

*

Epoka Gomułki, jak by się nie wydawała stabilna, zakończyła się krwawym dramatem. Jakimś trafem w moim środowisku, identyfikowanym początkowo ze Szczecinem. Efektem piosenka na melodię *Piechoty* Okudźawy.

*Czy czujesz, że ktoś w gębę dziś ci dał,
z portretu patrzy w dal spokojny wzrok,
czy kopiesz węgiel, czy topisz stal
czy przy papierach spędzasz cały rok?*

*Port zamilkł, tylko Odra jeszcze łśni
gdy całe miasto idzie twarzą w twarz
przeciwko władzy, która czołgi śle
rozmawia ogniem milicyjnych salw*

*Kto robotniczej klasy stróżem jest
dba o jej sprawy – o jej sprawy dba,
ten strzela w tłum, byś łatwo w niebo szedł,
tam robotniczy raj, tam polski raj!*

*A nasi chłopcy, których każdy zna
zamknięci w czołgu – zatrzaśnięty właz...
I gdy wystrzałów twardy niósł się głos
z portretu Lenin patrzył cały czas.*

*A strach zamyka oczy, usta wam
Was nie poruszy sprawiedliwy gniew
gdy Odra płynie najczerswieńsza z rzek
bo w Odrze robotnicza płynie krew.*

Nic więc dziwnego, że przełom „gierkowski” powitaliśmy z entuzjazmem – dla odmiany na legionową melodię. Tu fragmenty:

*Huczą karabiny
w ulicach Szczecina
Już Gomułę wyrzucili
i Waloszka nima*

*Nad szczecińskim portem
sztandary czerwone
zamek Piastów stoi biały
a KW spalone, a KW spalone.*

*Wiatr zawiał od Gdańska
nie mały niecichy,
a w Warszawie pospadały
wszystkie większe szczychy
wszystkie większe szczychy!*

*Prowadź Gierku miły
przewodź sprawie Ludu,
jak kaszanka potanieje
dożyjemy cudu, doczekamy cudu!*

*Wiatr zawiał od Gdańska
nie duży nie mały
My siedzimy tu w Krakowie
gdzie szczychy zostały
oprócz Domagały.*

Tu trzeba dodać, że Waloszek i Domagała to w owym czasie pierwsi sekretarze KW PZPR odpowiednio w Szczecinie i Krakowie.

*

Wkrótce jednak miało przyjść rozczarowanie rozpanoszoną biurokracją i podejrzanym konsumpcjonizmem. Oto na przykład pojawiła się w eterze piosenka do słów Ewy Lipskiej, którą wykonywały Wawele. Tekst był reklamą małego fiata i nie mogliśmy się oprzeć... Powstało więc dzieło dedykowane *Ewie Lipskiej, Sobiesławowi Zasadzie i zespołowi „Wawele” na znaną śląską melodię ludową...*

*Die Fahne hoch! To jadą polskie fiaty
ulica wolna, jedzie polski fiat.
Patrz czy kierowca ma na dupie łaty
sprawdź czy na raty kupił sobie raj!*

*A nie narzekaj, że tłok w autobusie
bo to przejściowy tylko etap jest
jeżeli normę mocno swą wydusisz
to patrz i ciebie czeka taki dzień*

*Ach jak słonecznie jest na autostradach
które zbudujęm w mig za dwieście lat
Więc nie bądź frajer na książeczkę składaj
patrz w jutro lepsze, twoim będzie fiat!*

*A dziś tymczasem jadą dyrektory
burżuje małe, większe świnię też
za dekadówkę, za swoje pobory
fiata se kupisz, jeśli chcesz to wierź!*

*Na rogu już czerwone światło pstryka
ty jedziesz sobie niby w pierwszy maj
fiacikiem swym po karku robotnika...
Die Fahne hoch, die alle strasen frei!*

W grupie towarzyskiej związanej z krakowskim ZMS byli ludzie piszący jak Andrzej Banaś, inżynier, potem stały felietonista jednego z pism branżowych, autor tomiku poezji, Stanisław Nowakowski, dziennikarz, z czasem mocno osadzony w strukturach OPZZ i naczelny (przez 20 lat!) związkowego tygodnika, czy inż. Zygmunt Hebda, który startował z najtrudniejszego środowiska robotniczego. Trzech z nas znalazło się potem w stworzonej przez Janusza Kaczorowskiego, Romka Wysogłada

i Leonarda Neugera lewackiej grupie literackiej „848”. (Nazwa oczywiście od daty ukazania się „Manifestu Komunistycznego”). Pierwsza czwórka mniej interesowała się literaturą (choć dostałem nagrodę w ogólnopolskim konkursie za mikropowieść *Enklawa*), a bardziej publicystyką...

*

Nie ulega wątpliwości, że ogromny wpływ wywarł na nas Okudźawa i cały nurt nieśmiałej rosyjskiej kontestacji. Przeczuwaliśmy, i słusznie, że od liberalizacji „Wielkiego Brata” wiele zależy i u nas. „Niebłagonadiożne”, raczej nastroje niż treści, odszukiwaliśmy w piosenkach Żanny Biczewskiej czy Jurija Kukina, odkryciem był oczywiście Wołodimir Wysocki. Analizowaliśmy pod tym kontem nawet jego ostrożniejsze teksty, niektóre przekładane przez Osiecką, ale, co ciekawe, jej przekładów nie znaliśmy i trzeba było sobie radzić samemu.

Choć Kukin w swoim kraju karierę robił na piosence o odważnej eksploracji tajgi (*Za tumanom*), tu próba spolszczenia innej jego piosenki dalekiej od urzędowego optymizmu (*Pojezd*). Były z tym kłopoty, pominęliśmy np. przywołanego w tekście „Aliteta”, pastera z rosyjskiej czytanki szkolnej, który najpierw opiera się kolektywizacji, a potem wesół i szczęśliwy odchodzi w góry pasać kołchozowe stado. Szkoda. Bo kontekst znakomity.

Pociąg

*A nad tajgą rankami mgła
papierosów twych dym,
tak bym wreszcie zwariować chciał
a tu wódka i splin...
I tylko pociąg jak długi wąż
zapytania postawił znak
co tam znowu nie tak jest wciąż,
co tam znowu nie tak?*

*Niby Ariel bym leciał w mrok
trudno siebie mi znieść
lepiej w góry co rok, na rok,*

*namiot kocher i cieść!
A tu ci pociąg prześmieszny wąż
znów pytania postawi znak
czemu ciągle nie tak jest wciąż
czemu znowu nie tak?*

*Wywędrował mój smutek w dal
w cienie jodeł i brzoź
i z narkozy rozstania żal
nie obudzi cię już...
A tylko pociąg gdzieś pośród wzgórz
zapytania wciąż stawia znak
co tam znowu nie tak jest znów
co tam znowu nie tak?*

Słaba znajomość rosyjskiego i kłopoty z oddaniem ważnych treści w polskich realiach spowodowały, że dokonywany grupowo przekład stawał się „spolszczeniem”, czy nawet rzeczą na motywach piosenek Wysockiego. Jednak pozwalaliśmy sobie na takie zabiegi, bo rzecz była dla nas ważna. Dlatego jednak tytuł tego tekstu brzmi *Gwiazdki*, a nie *Gwiazdy* jak w oryginale.

Gwiazdki

*Mówiłeś – sprawy niełatwe dziś są,
sprawy na froncie niełatwe...
I cały batalion zapłacił dziś krwią
za twoją gwiazdkę.
I cały batalion zapłacił dziś krwią
za twoją gwiazdkę.*

*Mówiłeś – trzeba na wroga, ot trza!
Naprzód, choć nie ma osłony!
I druga już gwiazdka upadła jak łza
na twe pagony.
I druga już gwiazdka upadła jak łza
na twe pagony.*

*Życiem płacili to chłopcy na schwał
życiem płacili to całem
by gwiazdki spadały, byś wreszcie się stał
nam generałem.
by gwiazdki spadały, byś wreszcie się stał
nam generałem.*

*Czy nocą budzi cię ogień i śmierć
cała ta wojna przekłeta?
Dałbym ci gwiazdkę, z okopu bym dał
żebyś pamiętał...
Dałbym ci gwiazdkę, skrwawioną bym dał,
żebyś pamiętał.*

I niech mi kto powie, że rzecz nie jest wiecznie aktualna...

*

Dzięki koledze Markowi Daneckiemu, który przez Bułgarię przemycił nagranie koncertu Wysockiego śpiewającego nie tylko swoje, ale liczne niemieszczące się w „systemie” piosenki, dotarli do nas: *List do Stalina* (dziś szerzej znany w polskiej, bodaj lepszej, wersji Andrzeja Kołakowskiego), *Sowiecka wielkanocna, Antysemici* i kilka innych pozycji z kapitalnym *Zdobyciem Ameryki!*

List do Stalina

*Stalinie drogi, tyś uczony przecie
lingwisty wielkość uznał w tobie świat
a ja, cóż ja, normalnie tutaj siedzę
z białymi niedźwiedziami za pan brat.*

*Za co właściwie, któż to wie dokładnie
może mam taką buntowniczą twarz
że mnie zamknęli właśnie tam, gdzie dawniej
za cara siedział nawet Stalin nasz.*

*Więc siedzę sobie w Turuchańskim Kraju
tu wiatr historii ostro musiał wiać
Tu z „Iskry” płomień się rozdmuchiwało
dziękuję, miło się przy ogniu grzać.*

*Wciąż widzę Was, gdy wzniosę wzrok do góry
w szynelu, co nie zmienia się od lat!
Rąbniemy las, więc stalinowskie wióry
znów mogą sypać się na cały świat!*

*Pochowaliśmy wczoraj dwóch marksistów
nikt sztandarami nie nakrywał ciał
jeden podpisał kilka głupich listów
drugi zbliżone inicjały miał.*

Tu deszcz, tu śnieg i meszki, i komary
a choć nas wielu, choć nam dają w kość
to jedno wiem, że żelaza i stali
na każdą głowę w kraju będzie dość!

Sowiecka paschalna 1962

Gdy zapach wiosny cały świat przenika
cerkiewnym dzwonem złoty ranek lśnił...
Ja dzień ten kocham tak jak dzień górnika
lub nawet święto naszych zbrojnych sił

Już się uśmiecha wielkanocny zajęc.
W lodówce czeka wyborowej pół.
Jednoczą się proletariusze wszystkich krajów
gdy zastawiony wielkanocny stół

Wszyscyśmy bracia, uściskam więc Chińczyka,
drogiemu Mao pozdrowienia ślę.
Gdy żółte jaja wrzuci do koszyka
z radością mu czerwone oddam swe!

Jakże to miło choćby raz do roku
poczuć się razem jak rosyjska brać,
gdy raz pociągnę „opium narodu”
na papierosy popa będzie stać.

Tam na zachodzie jajka są zielone
nasze czerwone, tak jak kolor flag.
W górę je wnieśmy niby strofę pieśni
niech wrogów naszych jasny trafi szlag!

Na nieznaną koło cerkwi czekam
Całusa nie odmówi – no bo jak?
Znów stają się podobny do człowieka
Chrystus zmartwychwstał. To zaiste fakt!

Христос воскрес, воистину воскрес!

*

Mnóstwo kłopotów sprawiali nam *Antysemit*
ci, szczególnie gdy konieczna była transpozycja
pewnych rosyjskich stereotypów – na stereo-
typy polskie.

Antysemit

(skrajne spolszczenie)

To dziś niebezpiecznie bandytą być zwykłym
przerzucić się lepiej na antysemityzm
w kodeksie nie znajdziesz na to paragrafu
i żebyś wziął w mordę też trzeba by trafu.

– No dobra, powiadam – a kto ma być bity?
Co zacz są te straszne, parszywe Semity
– To same są, panie, lebiegi, siroty
i każdy ma z przodu zęb srebrny lub złoty.

Tu ozwał się starszy – pałkarz nad pałkarze.
– Semitów ci chłopie paluszkiem pokażę,
że poznasz ich stary, spokojnie wśród nocy
Semity to Einstein, Marks, Chaplin i Trocki!

Te Żydy cholerne, przysięgam, niech stracę
krew z dziełek niewinnych ściągając na macę
i żeby nie szukać przykładów gdzieś dalej
to przecież Chrystusa też ukrzyżowali!

Ukradli, wiem dobrze, mówili mi wczora
pszenicę i żyto i jabłka po zbiorach
i sumy bajońskie i dwie pary spodni
i Ulryk Jungingen też pewnie był od nich!

Wzdłuż szosy, hen w górach Krościenko-Szczawnica
ich wille się złocą – to nasza krwawica,
więc trzeba bić tępić, wyganiać i palić
ratować religię, ojczyznę socjalizm!

Więc trzeba bić tępić, wyganiać i palić
ratować ojczyznę, religię, socjalizm!

Polskie realia były ważne, bo chodziło o wy-
wołanie wśród słuchaczy dyskusji wokół treści
wdrukowanych przez polskie, religijno-na-
rodowe rodziny i szkołę z pozoru „socjali-
styczną”, ale chętnie wykorzystującą endeckie
stereotypy. A przecież słuchacze, z czym nie-
jednokrotnie spotykaliśmy się przy ognisko-
wo-grillowych okazjach, bez kłopotu chwytali
aluzje i antysystemowe złośliwości.

Ameryka

Leonid Nachamkin

(nasz skrót i spolszczenie wersji Wysockiego)

W mundurki ubierzemy całe USA!
W cholere wszystkie knajpy zamknąć będzie trza
I żołnierz nasz, na wiadomym pomniku
napisze: „Stany Wyzwolone!” I po krzyku.

Tu „Dom kultury” napisze się na murze
Tam znów przybędzie bibliotecznych sal
I niech posiedzą trochę w naszej skórze
To im rozumu przybędzie najmniej cał!

Na nic się nie zda dolarów gruby szmal
Coli nie będzie, przejściowo może mydła?
A co? Wam może już demokracja zbrzydła?
Dziś faszystowskich waszych żalów słuchać żal!

Przejsz świat po krańce, to wcale nie był bal!
By dać wam wolność, szliśmy w kurzu i spiekocie
żołnierski mundur dziś suszy się na płocie,
my z trawką w zębach słuchamy szumu fal!

Wreszcie należy oddać hołd historii, która na-
sze nieśmiałe próby skazała na zapomnienie.
Po trosze z winy nieprzystającego „etapu”, ale
i z naszej winy, bo ze zrozumiałych względów
ograniczaliśmy grono słuchaczy, a dogodny
upowszechnianiu takich treści powiew „Soli-
darność” wydawał się nazbyt narodowo-kle-
rykalny. W naszym gronie powiew ten nie zna-
lazł zrozumienia, choć nagranie w radiowym
studiu proponował sam Jacek Stwora...

Historia

Car Nikołaszka na Rusi kiedyś żył
Choć dość przystojny to niezbyt mądry był
Przy nim prosiaczków było w bród,
przy nim karski łowił lud
i pod wódeczkę, szyneczki szedł pud.

Październikowy wkrótce zawiął wiatr
Dmuchiął – i gościa z królewskich rozdział szat
I choć człek ruski – chłop na schwał,
przy nim nasz naród w dupę brał
I Nikołaszka wreszcie dostał, co sam chciał.

Towarzysz Stalin, ten potem był jak miód,
chorąży, sokół, dziewiąty świata cud!
Zbudował kanał Wołga-Don,
któż wygrał wojnę, jak nie on
i kapitalizm na rychły czekał skon!

Październikowy, jednak, znowu powiał wiatr
Chuchiął i typa z królewskich rozdział szat!
I już wiadomo było, że marksista to on nie był. Nie!
I w łagrach zamknąłby najchętniej cały świat!

Po nim Nikituszka – metr pięć i jeden cał.
Wali przykazał – Na księżyc panna wal!
Ten Stalinowi dawał w kość i kukurydzy nasiał dość
by marksizm przekuć na codziennych czynów stal!

Lecz –
Październikowy znowu powiał wiatr
I ściągął z gościa królewskich resztkę szat
Chciał Niemcom oddać NRD,
z Egiptem też mu poszło źle
choć walił butem w blat, świat cały miał go w D!

I tak się pchamy nasz wielki spełniać plan,
a jeśli kiedy, ktoś znowu zemrze nam...
W swych zwykłych kategoriach oceni go historia
co nigdy nie zęgała. Gdzieżby tam!

W swych zwykłych kategoriach oceni go historia
co nigdy nie zęgała. Gdzieżby tam!

I tu ostatnie pytanie. Czy warto po latach zaj-
mować się tym „małym, czerwonym margi-
nesem polskiej piosenki grillowej”? Zostawiam
to pytanie sam na sam z czytelnikiem.

Maciej Pinkwart

ZAKOPIAŃSKI TEATRZYK PIOSENKI „SCHERZO”



*Gdyby piosenek słuchał świat,
To pewno by się zmienił...*

Andrzej Sikorowski, *List do świata*

No, ale świat chętniej słucha wrzasków maszerujących tłumów, kłamstw polityków i jedynie słusznego bełkotu medialnego niż piosenek. Inna rzecz, że dziś w piosenkach praktycznie nie ma ważnych tekstów, a jeśli nawet są – to i tak nie wywierają one żadnego wrażenia na słuchaczach, dla których bardziej liczy się rytm, wyznaczany przez sekwenser komputerowy, melodia mieszcząca się w granicach kwarty i jakiś chwytliwy tytuł.

W moim domu w Milanówku radio było zawsze włączone i prezentowane tam treści przesiąkały do mojego umysłu cały czas. Oczywiście, byłem za mały, żeby rozumieć publicystykę – czy komunistyczną, z Polskiego Radia, czy antykomunistyczną, z Wolnej Europy. Ale doskonale rozumiałem i zapamiętywałem to, co śpiewały Marta Mirska, Maria Koterbska, Sława Przybylska czy Irena Santor. I zespół Mazowsze. Śpiewających panów lubiłem mniej. Do czasu, aż któregoś wieczoru usłyszałem po raz pierwszy Radiowy Teatrzyk „Eterek” Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego. Przez

długi czas zastanawiałem się, kim są te *eterki*, które mają swój teatrzyk, i jak wyglądają.

Moje pierwsze bezpośrednie zetknięcie się z kabaretem i prezentowanymi tam piosenkami nastąpiło jednak dopiero w pierwszej klasie licealnej, czyli na tamtejsze nazewnictwo – w klasie ósmej. W milanowskim liceum profesor Ryszard Sz., na co dzień wuefista, prowadził kabaret, którego główną gwiazdą była śliczna Elżbieta K., w której kochałem się na zabój, jak wszyscy, mimo znacznej różnicy wieku, na moją niekorzyść. Pisałem tam jakieś teksty, wygłaszałem wierszyki satyryczne, ale nic z tego nie pamiętam. Pamiętam za to w najdrobniejszych szczegółach sylwetkę Elżbiety i jej głos, gdy śpiewała przebój *I'm sorry* z repertuaru Brendy Lee. Żeby być bliżej, nauczyłem się udawać, że gram na perkusji, i mogłem przez cały jej występ patrzeć na nią. Od tyłu, co prawda, ale nie miało to o tyle żadnego znaczenia, że ona i tak nie spojrzała na mnie ani razu. Jednak gdy dziś czasem słucham tej piosenki, przypominam sobie tę miłość i tamto wykonanie.

W czasie studiów na Uniwersytecie Warszawskim związałem się z Teatrem Małych Eksperymentów „Wagant”, dla którego pisałem teksty, nawet jeden cały scenariusz (*Buszujący w zbożu* wg J. Salingera, we własnym tłumaczeniu), ale szef naszego zespołu, Tomasz Miłkowski z polonistyki, nie dał się namówić na pełnospektaklowy kabaret. Jakąś namiastką był występ kilku osób z Waganta w spektaklu Marka Dagnana w Teatrze „Buffo”, w przedstawieniu *Zuzanna jest sama w domu*. Udawaliśmy, że śpiewamy, już nie pamiętam co, muzyka szła z playbacku, a w finale wykonywaliśmy jakąś piosenkę Alibabek i w jej połowie rozsuwała się za nami kurtyna, za którą były prawdziwe Alibabki, my schodziliśmy, one śpiewały i dostawały wielkie brawa. Ach, Ania Piegus... Młcz, serce!

Pierwszy pełnospektaklowy scenariusz kabaretowy napisałem dopiero po studiach, kiedy jedna z naszych koleżanek z Waganta, Teresa Krasnodębska – skądinąd świeżo upieczona magister prawa – dostała w Warszawie pracę jako kierowniczka domu kultury na Pradze. W kilka osób przytuliliśmy się do klubu, dobraliśmy paru tubylców z ulicy Grochowskiej i przygotowaliśmy spektakl *Przedświąteczne zakupy*, gdzie głównymi pomysłodawcami byli Teresa i Wojciech Salapski. Było tam kilka piosenek, w tym doskonale przyjęta przez publiczność taka etiudka:

*Ja się strasznie denerwuję
Piłkarski mecz przez radio śledzę –
Konkordia Knurów czy Szombierki?
Już w odborniku cały siedzę,
zaciskam palce, ssę cukierki,
Choć sprawozdawca wciąż się dławi,
kalecząc mocno polską składnię,
mnie tylko wynik dziś ciekawi –
nie wiem, jak wszystko to wypadnie.
Ja się strasznie denerwuję,
jeden kłębek nerwów jestem,
fajek ciągle mi brakuje –
już nie kończę na trzydziestce.*

*Gryzę palce, mrużę oczy
i już dosyć mam czekania,
jak się dalej tak potoczy
– nie doczekam rozwiązania.*

*Czasem oglądam program w Ti Vi,
gdy Captain Kloss ujarzmia Rzeszę,
nic mnie właściwie już nie dziwi,
z anachronizmów się nie cieszę,
Kloss akcję wikła należycie,
agentkom w mini bardzo ładnie,
choć stawka większa jest niż życie,
nie wiem, jak koniec dziś wypadnie.*

Więc się strasznie denerwuję...

*Prasa mnie co dzień informuje
w sposób tak jasny i logiczny,
jak się dobrobyt nam zbuduje
na mocy uchwał i wytycznych.
Z dnia na dzień wszystko się poprawia,
narady biegną bardzo sprawnie
i inny mówca dziś przemawia,
mówi, że dobrze to wypadnie.*

Lecz się strasznie denerwuję...

Był rok 1972. Wczesny Gierek. Oczywiście obowiązywała cenzura i trzeba było sobie jakoś z nią radzić. Było na to kilka sposobów. Pierwszy, który zastosowaliśmy na Gocławku, to udawanie, że cenzury nie ma. Mały klubik, publiczność zaledwie kilkudziesięcioosobowa, przedstawiciele klasy robotniczej z pobliskiej fabryki w składzie zespołu – może się upieczę. Nikt nas nie zauważył, *Przedświąteczne zakupy* zakończyły żywot po spektaklu premierowym, nie było sprawy. Później najczęściej stosowaliśmy sposób drugi. Do scenariusza wstawialiśmy kilka tekstów przeznaczonych na pożarcie, cenzura je skreślała, przymykając oczy na mniej wyraziste aluzjki. Czasem działało, czasem nie. W moich czasach zakopiańskich najpierw zatwierdzaliśmy teksty w delegaturze Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Nowym Sączu, potem w Krako-

wie. W Nowym Sączu cięli nas równo, w Krakowie znacznie łagodniej. Podejrzewam, że wynikało to nie ze względów politycznych, tylko z faktu, że Nowy Sącz nie lubił Zakopanego, a Kraków lubił.

Nie kłóciłyśmy się, bynajmniej – cenzorzy byli ambitni, uważali się, skądinąd słusznie, za współtwórców spektaklu, którzy nam pomagają napisać dobrą sztukę. Negocjowaliśmy. Czasem skutkowało. Zwykle jednak trzeba było na miejscu, w pokoju cenzora dopisać nowe sformułowanie czy inną, łagodniejszą pointę. Po wstępnym zatwierdzeniu zmienionego pod dyktando cenzury scenariusza trzeba było zorganizować dla cenzora spektakl, oczywiście z udziałem publiczności: cenzor uważnie obserwował, jak gramy, czy w sposób niewerbalny nie przekazujemy jakichś niedozwolonych treści, jak reaguje publiczność – i w razie czego kazał jeszcze niektóre rzeczy zmieniać. Cenzura ustalała nie tylko tekst, ale i warunki spektaklu: wielkość sali i, co za tym idzie, maksymalną liczbę widzów, częstotliwość grania, scenografię i kostiumy. Ostatecznie dostawało się czerwoną prostokątną pieczętkę zatwierdzającą spektakl. Cenzor jechał do domu, a od premiery graliśmy po swojemu, licząc na to, że stojący na straży ustroju urzędnik *zrobił swoje i odszedł*, nikt z widzów do cenzury nie doniesie o naszym nieposłuszeństwie wobec ustaleń – bo ustaleń tych nie zna, no i fakt, że jesteśmy małym i kompletnie nieznanym zespołem, spowoduje, że zostawia nas w spokoju.

I tak też było. Robiliśmy swoje i po swojemu, a po wstępnych bataliach nigdy nie mieliśmy kłopotów z ingerencjami w realizację spektakli. Mimo że bywali na nich niekiedy przedstawiciele władz, nie tylko lokalnych. Inna rzecz, że myśli cenzorów chodziły niekiedy niezbadanymi szlakami. W piosence o zakopiańskiej kawiarni „Orbis”, romantycznej, by nie rzec: miłosnej, cenzor skreślił nam zwrot *wiele gwiazd nam pospadało*, a w mojej książce o Mariuszu Zaruskim, w informacji o tym, że generał wię-

ziony przez Sowietów w Chersoniu zmarł na tyfus – wyleciał ów tyfus, przez co sprawiało to wrażenie, że pewno zakatowali go Rosjanie...

*

Przenosząc się z Warszawy do Zakopanego (1974), zabrałem ze sobą swoją pasję do teatru. Dość szybko zaczęliśmy (Lidia Długołęcka – muzyka, Leszek Gajer – pomysły i niżej podpisany – teksty) pisać scenariusz pierwszej sztuki, która otrzymała tytuł *Cepeliady* i była formalnie dedykowana Stanisławowi Lemowi. Tytuł, rzecz jasna, nawiązywał i do Lemowskiej *Cyberiady*, i do modnej wówczas *Cepeliady*, z którą kojarzyło się nam popularne podejście do Zakopanego. Najpierw przytuliliśmy się organizacyjnie do Miejskiego Domu Kultury, ale dość szybko okazało się, że nie jesteśmy tam mile widziani. Niejako oficjalną, urzędową sceną zakopiańską był istniejący od lat kabaret Zaskróńciec, pozostający w unii personalnej właśnie z Domem Kultury. Kabaret ten, kierowany przez osoby związane z Wydziałem Kultury Urzędu Miejskiego, miejscowym MPiK-iem oraz kilkoma osobami z tzw. establishmentu, co roku prezentował Szopkę Zakopiańską, zwykle dość śmieszną i krytykującą nie tylko miejscowe stosunki, ale także władze i wydarzenia ogólniejsze. Wydawało się nam, że nie będziemy dla Zaskróńcia konkurencją, bo szopki nie zamierzaliśmy robić, poza tym nas interesował humor finezyjny, literacki, nieco romantyczny. No, ale zadziałał mechanizm, który nazwałbym syndromem miss bezładnej wyspy: jak się nie ma alternatywy, to się jest bezdyskusyjnie najlepszym.

Związałyśmy się więc z zakopiańską szkołą muzyczną, z której i tak rekrutowała się znaczna część zespołu, nazwaliśmy się Teatrzykiem Piosenki „Scherzo” i uszykowaliśmy pierwszą premierę na dzień 16 listopada 1975 roku. Podobało się. Były tam mikrosценki, tzw. skecze, i monologi – dziś nazywane stand-upami, i przede wszystkim piosenki. Było ich kilkanaście. Mnie najbardziej podobała się ta, w której

byłem solistą. Ponieważ kompletnie nie umiem śpiewać, wykonywałem ją *parlando*.

Rzeczy proste

*Pamiętacie prace domowe
i tych nudnych od algebry gości?
Zadawali ułamki piętrowe,
żeby skrócić albo całkiem je uprościć.
To nam przeszło w lata dojrzałe:
praca prosta i łatwe dziewczyny,
jak decyzje – to tylko nieśmiałość,
jeśli dowiec – to o czymś tam u Maryny.*

*Albo, wiecie, taki wic: dyrektor w samych gaciach
wychodzi do sekretariatu i mówi: żona dzwoni, że taki
jestem roztagarniony i zapominalski. Pewno znowu pióro
zgulbiłem. Dobrze, nie?*

CHÓR: *Lubimy tylko rzeczy proste,
bez komplikacji – jasność z cieniem.
Tekst jednoznaczny, kontury ostre –
kto by tam męczył się myśleniem.*

*Na malarstwie już się nie znamy,
teatr – owszem, bo czasem wypada,
telewizji codziennie słuchamy
i coś niecoś do półgłówek naszych wpada.
Podrzemiemy nad „Polityką”,
wypijemy coś mocniejszego,
by się wzruszyć na trochę muzyką
gdy orkiestry nam zagrają coś dętego.
(cytat muzyczny z Orkiestr dętych)*

CHÓR: *Lubimy tylko rzeczy proste...*

*Lecz klaszczemy wciąż na zebraniach –
należymy przecież, gdzie należy,
nie myślimy podczas głosowania
i, jak wszyscy, źle mówimy o młodzieży.
Potem w domu
po kryjomu
przed sąsiadem
i przed gościem
– narzekamy, narzekamy, narzekamy, narzekamy
– choć niczego nie umiemy,
choć na niczym się nie znamy,*

*narzekamy –
bo tak przecież jest najprościej.*

Zespół Scherza tworzyli nauczyciele i uczniowie szkoły muzycznej oraz kilka osób spoza niej – w sumie grupa kilkunastoosobowa, obdarzona licznymi talentami. Dość szybko informacja o naszej działalności rozeszła się po Zakopanem i niewielka salka (dokładniej – dwa połączone pokoiki) w starej góralskiej chałupie, gdzie mieściła się szkoła, wkrótce przestała mieścić wszystkich chętnych. Zwłaszcza że wstęp zazwyczaj był wolny – choć zbieraliśmy wolne datki, z których skrupulatnie rozliczaliśmy się przed dyrekcją. Kilkakrotnie sprzedawaliśmy bilety – też „szły” bez problemów, ale były bardziej kłopotliwe w rozliczeniach. Pokazywaliśmy się także w innych miejscach Zakopanego – przede wszystkim w sali teatralnej Morskie Oko, klubie MPiK, Sanatorium Akademickim, w restauracjach, świetlicach zakładowych, większych domach wczasowych. Kilkakrotnie występowaliśmy poza Zakopanem – w tym na scenie Teatru im. L. Solskiego w Tarnowie i w krakowskiej Piwnicy Pod Baranami. Szczególnym powodzeniem cieszyła się nasza druga z kolei premiera – *Cyganeria z dawnych dni*, gdzie prezentowaliśmy kilkanaście piosenek z lat międzywojennych, w stosownych kostiumach z epoki, z kilkoma interludiami współczesnymi. Najżywiej pozostał mi w pamięci występ z tą sztuką w znanej zakopiańskiej restauracji Jędrus, dokąd zaproszono nas z okazji Dni Seniora. Gospodarzem imprezy był miejscowy oddział Polskiego Komitetu Pomocy Społecznej, którego szef uroczowo zapowiadał nas jako Teatrzyk *Zcheżo*. W nagrodę za gorąco przyjęty występ otrzymałem Srebrną Odznakę za Zasługi dla PKPS. To jedno z najwyższych odznaczeń, jakie kiedykolwiek dostałem, i przechowuję je z pietyzmem. Sporo pisała o nas prasa, tu i tam publikowano teksty naszych piosenek (m.in. w warszawskich „Szpilkach”), braliśmy także udział w rozmaitych konkursach ogólnopolskich, gdzie nawet zdarzało się nam zdobywać

nagrody. Jedna z moich piosenek została nagrodzona w Poznaniu na konkursie na najlepszą polską piosenkę kabaretową. Nagroda była druga, ale zdaje się, że pierwszej nie przyznano. Było to w roku 1979 – kiedy Teatrzyk „Scherzo” już od dwóch lat nie działał. Spodobała się wtedy ta piosenka:

Noc faryzeuszy

*Gdy na Golgotę szedł pewien gość,
złe ubrany, z pokaznym bagażem –
współczuli mu, lecz szepnęł ktoś:
„nie, ja się tak nie narażę”.*
*Zakryli twarze, otarli łzy,
władza patrzyła spod oka –
gość poszedł w dal i trochę wzwyż
i spojrział na nich z wysoka.
– Cóż, dobrze chciał –
rzekł ten i ów –
przeliczył się, i to wszystko.
miał jasny cel, robił co mógł,
lecz w kiepskie wpadł towarzystwo.
I gość z lotrami pozostał sam.
Widownia opustoszała.
Lecz w domach mieli
niemały kram,
bo chandra odejść nie chciała.
Władza ma rację,
w tym władzy moc –
wierzą, bo chcą i bo muszą.
Lecz kiedy głupia nadejdzie noc –
złe śpi się faryzeuszom.*

Zakopane lat 70. już dawno nie było *polskimi Atenami*, ale ciągle jeszcze miało elitę intelektualną, kulturalną i naukową. Dość szybko okazało się, że wszyscy ważni naszym zdaniem przedstawiciele tej elity bywają na naszych przedstawieniach, a nawet wypowiadają się entuzjastycznie o naszej działalności. Oczywiście, zabiegaliśmy o to, wysyłając im elegancko drukowane zaproszenia, o co było nietrudno, bo w budynku położonym po sąsiedzku ze szkołą działała tradycyjna drukarnia, a za promocję (afisze rozwieszane na mieście, zaproszenia, opłaty pocztowe) płaciła szkoła.

No, ale i dziś też wysyła się różne zaproszenia do różnych ważnych osób, a one nie tylko na imprezy kulturalne nie przychodzą, ale nawet nie uważają za stosowne odpowiedzieć, podziękować, usprawiedliwić swojej nieobecności. Obnoszenie się ze swoim chamstwem i demonstracyjną niechęcią do wspierania działalności kulturalnej (jeśli jest ona niezależna i nie należy do tzw. swoich działań) jest niejako paradygmatem władzy. Każdej władzy. Ba! Nie tylko władzy. Na dziesięć wysłanych przeze mnie maili otrzymuję jedną–dwie odpowiedzi. Wtedy uważaliśmy za normalne, że ludzie kultury chcą po pierwsze przekonać się, co to za nowe dziwo w Zakopanem się pojawiło, po drugie – samą swoją obecnością poprzeć naszą działalność, po trzecie – dobrze się zabrać w kulturalnej i twórczej atmosferze i oderwać się od codziennych kłopotów. Nam, rzecz jasna, dodawało to skrzydeł. Właśnie na spektaklach Teatrzyku Piosenki poznałem, a potem podjąłem bliską współpracę z najważniejszymi wówczas osobistościami Zakopane-go, jakimi według mnie byli: rzeźbiarz Władysław Hasiór, malarze Tadeusz Brzozowski i Arkadiusz Waloch, lekarz Wincenty Galica i najwybitniejsi znawcy Tatr – Zofia i Witold Paryscy. Pojawiali się także (choć nielicznie) przedstawiciele ludności góralskiej, głównie związani ze współpracującymi ze szkołą muzyczną zespołami folklorystycznymi. O dziwo, bywali u nas i dobrze się bawili przedstawiciele władz miasta – za to solidarnie bojkotowali nas aktywiści polityczni. Miejscowi działacze kultury w zasadzie także nas omijali szerokim łukiem, co w pewien sposób było dla nas komplementem. I co wykorzystaliśmy już niebawem, tworząc sztukę o pewnym miasteczku w Górach Skalistych, gdzie było *kilkudziesięciu działaczy kultury i kilku ludzi kulturalnych*.

Ale wcześniej kolejną, trzecią już, premierą był spektakl *Rzeczy wesołe*, którego scenariusz według wczesnej prozy Kornela Makuszyńskiego opracowała Teresa Krasnodębska z warszawskiego Waganta. Były to trzy jednoaktówki,

rozdzielone naszymi piosenkami o charakterze balladowym. Te muzyczne intermedia były przyjmowane najlepiej – główny tekst nieco zaskoczył zakopiańską publiczność, przyzwyczajoną do lekkiego humoru utworów Makuszyńskiego. A tu okazało się, że *Rzeczy wesołe są w zasadzie dość smutne...*

Kolejna premiera firmowana przez Teatrzyk Piosenki w ogóle nie miała piosenek. Ale była bardzo muzyczna. Był to mój monodram *Mówi muzyka*, złożony z wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, które mówiłem przez prawie półtorej godziny, z kilkoma interludiami fortepianowymi i fletowymi.

*

18 grudnia 1976 roku odbyła się piąta i – jak się okazało – ostatnia premiera w Teatrzyku „Scherzo”. Był to *Western*, z moim scenariuszem i tekstami piosenek, z muzyką Lidii Długoleckiej i w reżyserii zbiorowej. Jedną z głównych ról objął Leszek Gajer, który w spektaklu nie wypowiedział ani jednego słowa, ale kapitalnie zagrał mimiczną rolę Obcego, za nic nie chcącego się zaprzyjaźnić z mieszkańcami i bywalcami miasteczka i jego saloon-barów. Piosenką, która publiczności podobała się najbardziej, była ballada *Goryczki*, dedykowana wybitnej botaniczce i współautorce *Encyklopedii tatrzańskiej* Zofii Radwańskiej-Paryskiej i jej mężowi Witoldowi Paryskiemu – specjaliście od nazewnictwa tatrzańskiego.

Goryczki

*Gdy słodyczą niebiesko już zapachną goryczki
i potoki się zbudzą do wiosennych przedbiegów –
ziewnie halny szeroko spoza Orlej Turniczki
i rozkopią się góry ze śniegu.
Rosa znowu wysrebrzy płaty trawy na Hali,
żółta pleśń mchów pokryje czarne skały Pośredniej,
słońce wcześniej swą lampę nad Koszystą zapali –
pakuj plecak, już wiosna i to jedno jest pewne:
Znów pójdziemy wysoko,
odetchniemy swobodniej,*

*w dole znikną złe twarze
i ta szara codzienność,
popatrzymy szeroko,
spróbujemy odmłodnieć,
będzie czas głupich marzeń,
chodź ze mną...*

*Przez czupryniki kosówek brnąc będziemy z mozołem,
znów w dolinie Pańszczycy gwizdnie świstak ciekawy,
zasłuchamy się w ciszę gdzieś za Turnią pod Kołem
i leniwie zagwarzą nam Stawy.
Odszukamy przyjazny dotyk ciepłych kamieni,
nasłuchamy się orłów, napatrzymy motyli,
aż po kilku miesiącach pierwszy śnieg nas odmieni,
tylko marzyć będziemy o nadejściu tej chwili –
Gdy pójdziemy wysoko...*

W styczniu 1977 roku rozpoczęliśmy przygotowania do kolejnej premiery. Miała to być sztuka *Książę Hamlet*, której scenariusz oparty był na pomysśle, że z uwagi na trudności lokalowe i finansowe oraz szczupłą liczbę publiczności w prowincjonalnym teatrzyku połączono w jeden spektakl sztukę Szekspira i wieczór kabaretowy. Część muzyczną miały reprezentować światowe standardy, z moimi tekstami. Nie przewidzieliśmy tylko jednego: że nie przetrwamy wiosny 1977 roku. Jeszcze wzięliśmy udział w V Konfrontacjach Kabaretowych w Zakopanem i zdobyliśmy tam nagrodę Krakowskiego Lajkonika za najlepszą polską piosenkę kabaretową:

Ballada o Obcym

*Nie ma takiego obcego,
co by się nie zaprzyjaźnił,
nie ma takiego zdolnego,
co by się z czasem nie zbliżnił.
Nie ma takiego blahego,
co by uwagi nie skupiał,
nie ma takiego mądrego,
który by u nas nie zgłupiał.
Najbliżej słońca, blisko chmur,
gdzie skalny rycerz chrapie pod księżycem,
bez złych kompleksów wobec „gór”
białe niedźwiedzie krążą przez ulice.
Nie ma takiego obcego...*

Bo tylko u nas, tylko tu,
Ikarom skrzydła rosną oraz lotnie,
dostojnie lecą z góry w dół
– jakoś nie widać, żeby też odwrotnie.
Nie ma takiego obcego...
Tutaj historii halny wiatr
zaledwie muska skalne gołoborza,
a czas przystanął u stóp Tatr,
prawie kilometr nad poziomem morza.

Nie ma takiego mądrego,
który by u nas nie zgłupiał,
nie ma takiego błahego,
co by uwagi nie skupiał.
Nie ma takiego zdolnego,
co by się z czasem nie zbłaźnił,
nie ma takiego obcego,
co by się nie zaprzyjaźnił.

A potem rozwały nas trzy rzeczy – kłopoty kadrowe, normalne w pracy zespołów amatorskich (choroby, wyjazdy, śluby, dzieci, praca zawodowa, miłości, kłótnie...), konflikt osobowościowy w łonie kierownictwa szkoły i Teatryku oraz pewna niezręczność, jaką mi zaczęto wytykać: będąc kierownikiem literackim kabaretu, od roku kierowałem też Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma, które było oddziałem Muzeum Narodowego w Krakowie, no i przez moich szefów jakoś nie najlepiej były przyjmowane takie recenzje, jak na przykład artykuł Andrzeja Wróblewskiego „Ibisa” w „Szpilkach”: *Ibis był na Westernie kustosza Atmy w Zakopanem...*

Jeszcze w 1980 roku, kiedy to po wydarzeniach sierpniowych i w Zakopanem powiały świeże wiatry, mieliśmy przez chwilę nadzieję na wznowienie działalności i na realizację *Księcia Hamleta*. Ale potem pan generał zrobił nam kuku i wszystko się wywróciło do góry nogami. I już tylko mogliśmy w domowych pieleszach i na spotkaniach w gronie sprawdzonych przyjaciół śpiewać tytułową piosenkę (do muzyki

ballady Bułata Okudźzawy *Sojuz druzjej*) z niezrealizowanego – a nawet nienapisanego do końca spektaklu:

Księżę Hamlet

Dokola głupi szumi świat,
wciąż kręcąc się i biegnąc dalej,
przeżyjemy jeszcze parę lat
nie troszcząc się
o dalszą przyszłość wcale.

Dopóki jeszcze mamy coś
załatwić na tym głupim świecie –
musimy razem trzymać się,
musimy razem trzymać się,
bo razem jakoś łatwiej przeciw.

Ubrali nas w cudaczny płaszcz
i każą w klatce tańczyć pięknie...
Publiki nie ma, sam więc klaszcz
w blażeńskich dzwonek rytym,
w blażeńskim tempie.

Choć wnet cesarski jeden gest
z areny wszystkich nas wymiecie –
musimy razem trzymać się,
musimy razem trzymać się,
bo razem jakoś łatwiej przeciw.

Daleko gdzieś słoneczny brzask
przyswieca nam idea zmian
i śnimy, że nadejdzie czas,
gdy księżę Hamlet
kiedyś zmartwychwstanie.

Choć teraz każdą własną myśl
chcą zabrać wszystkim, po jednemu –
musimy razem trzymać się,
musimy razem trzymać się,
trzymajmy się, na złość wszystkiemu.

W późniejszych czasach piosenki pisałem rzadziej, ale znacznie gorzej było z ich wykonywaniem. Szczególnie miejsce wśród nich zajęły dwa cykle, które bardzo lubię – kilkanaście bardzo współczesnych kolęd i pastorałek oraz musical metafizyczno-góralski *Raj*, który napisałem wspólnie z Wandą Czubernatową. Ale to temat na osobne opowiadanie.

Ryszard Leoszewski
Szczecin, sierpień 2022 r.

TO JAK? PIANO CZY FORTE?



Aranżacja, instrumentacja, orkiestracja – czyż to nie piękne słowa...? Bardzo, bardzo dawno temu te zwroty były dla mnie czymś ładnym dla ucha, ale ich treść pozostawała tajemnicą. Mając 15 lat, potrafiłem zagrać na gitarze kilka akordów i było to na tyle dużo, że układałem (wtedy nie wiedziałem, że komponowałem) piosenki i z pomocą tejsze gitary śpiewałem je swoim koleżankom i kolegom z podstawówki, a później szkoły średniej. Gitara, ja i mili słuchacze. Magiczne były pierwsze próby z instrumentami innymi niż gitara. Pojawiały się dźwięki fletów prostych (sopran, tenor), bongosów i innych „przeszkadzajek”, drumli itp.

Czy to ważne, z jakim instrumentarium wykonujemy, śpiewamy utwór? Tak, oczywiście, bardzo ważne! Ta sama pieśń brzmi zupełnie inaczej *a cappella*, z akompaniamentem gitary, kapeli rockowej, a zupełnie inaczej śpiewana z chórem czy orkiestrą symfoniczną. Inny rodzaj koncentracji, interpretacji, inny środek ciężkości i skupienia na elementach całej muzycznej układanki. Mówię to nie jako widz, słuchacz, lecz jako artysta – wokalista, który śpiewając, trzyma gitarę i musi

pamiętać o zmianach akordów. Który na scenie uważnie słucha zespołu i stara się zagrać akcenty równo z sekcją, a jako chórzysta chce równo rozpocząć, trzymać dźwięk i zakończyć frazę w tym samym czasie co sopran, alt i basy. Który pragnie zaprezentować swoją wyćwiczoną dykcję i zaplanowaną interpretację utworu, patrząc jednocześnie na ruch pałeczki dyrygenta, by nie wyprzedzić swoim wokalem waltorni i pierwszych skrzypiec.

I tak przez 50 lat, a to solo, a to w duecie z drugą gitarą, a to z zespołem, z sekcją rytmiczną i gitarami elektrycznymi, a to z kwartetem smyczkowym, aż po orkiestrę symfoniczną. O tych latach jednak nie teraz, bo zająłbym kilkadziesiąt stron „Piosenki”. Przeskoczę do tego, co dzisiaj.

Otóż nagrałem właśnie 16 swoich piosenek – kompozycji do pięknych wierszy różnych poetek i poetów – tylko z akompaniamentem fortepianu (lub pianina). Tylko śpiew i dźwięki jednego instrumentu, głos i treść – instrument, który podkreśla, akcentuje, daje kontekst i harmonię.

A zaczęło się od listu wysłanego do mnie kilka lat temu przez serdecznego kolegę jeszcze z czasów technikum, Marka Koszura – dziennikarza, dokumentalistę, przez wiele lat szefa ośrodka TV w Szczecinie. To dzięki niemu miałem zaszczyt wystąpić u boku wielkiego pianisty Ricka Wakemana i jego syna Adama na koncercie w szczecińskim Zamku.

Ryszardzie drogi, jeszcze nie zdjąłem kurtki, jeszcze siedzę w czapce. Jeszcze nigdy nikt mnie tak nie wkurzył jak właśnie TY! Że ja z tego spaceru wróciłem cały, bez zawału – to cud i tylko to jedno działa na Twoją korzyść. Rysiu, kiedyś sugerowałem, nieśmiało podpowiadałem, żebyś wreszcie zostawił tę swoją gitarę, zapomniał o dzieciakach, czy równo Ci wchodzi w frazę, nie zaprzętał sobie głowy poziomem nagłośnienia. Prosiłem – zrób wreszcie SWOJĄ płytę! Przyjechałem nad morze. Nie było mnie tu miesiąc. ... Dobra. Zdejmę kurtkę. Może się trochę uspokoję. Masz głos, wiesz, co mówisz, masz twarz, tylko zgub tę swoją gitarę, nie rozpraszaj się dobieraniem akordów, wyzwól się z tej sierocej choroby, czyli bujania się w rytm akompaniamentu! Masz swoje teksty, masz Mandelsztama, masz „sklepowe” teksty... Jeśli musisz do kogoś śpiewać, posadź ją przed sobą, ale żywą, opowiedz, że zbudujesz dom... No dobra, starzeję się, nie panuję nad emocjami. Na szczęście wszystko inne jeszcze pod kontrolą. Ściskam dłoń! Marek.

Dobrze, jest zatem pomysł, potrzebny więc plan realizacji. Najlepiej chyba tradycyjnie, w podpunktach: wybór utworów; wybór muzyków i prośba o ich zgodę na współpracę; wybór metody realizacji zadania (próby, sposób nagrania instrumentu itp.); realizacja studyjna, miks i mastering wszystkich nagrań. To tylko i aż tyle.

Z wyborem piosenek nie było łatwo. Po wstępnej selekcji zostało około 80, a docelowo miało być co najwyżej 16, trudny wybór. W grupie

wybranych znalazły się zarówno nowe kompozycje, np. *Kołysanka dla Oleczka* z tekstem Basi Stenki, jak i piosenki z ubiegłego wieku, np. *Mieszkanie milczące jak papier* do wiersza Osipa Mandelsztama w przekładzie Stanisława Barańczaka.

Muzyków pianistów właściwie miałem pod ręką, moi serdeczni koledzy. Wszyscy chętnie przyjęli propozycję udziału w przedsięwzięciu. Mariusz Smoliński, z którym na co dzień gram w Sklepie z Ptasimi Piórami, jest także wykładowcą na kierunku jazz i muzyka estradowa w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Krzysztof Baranowski – kierownik muzyczny Teatru Polskiego w Szczecinie, pianista i akordeonista, aranżer, przez kilka lat był również członkiem Sklepu. Patryk Matwiejczuk – laureat prestiżowego festiwalu Jazz nad Odrą we Wrocławiu, pracuje w szczecińskiej Akademii Sztuki, współpracuje z Filharmonią im. M. Karłowicza w Szczecinie. Miłosz Wośko – pianista, kompozytor, aranżer, producent muzyczny, absolwent Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Wydziału Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej w Warszawie. Tomasz Lewandowski – muzyk aranżer kompozytor, absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego, autor muzyki do wielu spektakli teatralnych, obecnie dyrektor Teatru Lalek Pleciuga. Borys Sawaszkiewicz – muzyk, aranżer, reżyser dźwięku, kompozytor, absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego na kierunku edukacja artystyczna, pianista w zespołach: Big Fat Mama, Fat Belly Family, Jan Gałach Band, Chango, Piotr Cugowski.

Każdy z nich posiada inny rodowód muzyczny, ale wszystkich łączy jedno: miłość do muzyki, fortepianu i poezji. Wszystkie te połączone wątki – poetyckie i muzyczne, wszystkie osobowości artystyczne budowały przedsmak wyjątkowego wydarzenia. Oto sześciu wybitnych muzyków zasiada przy fortepianie, aby akompaniować, interpretować muzykę szczecińskiego barda, znanego przede wszystkim

jako twórcę piosenek dla zespołów Sklep z Ptasimi Piórami i dziecięcej grupy artystycznej ARFIK.

Kilka konsultacji wystarczyło, żeby ustalić sposób nagrania instrumentów i wokalu. Kilku muzyków nie wyobrażało sobie, żeby taki rodzaj grania miał się odbyć zdalnie. Żaden problem, zamówiłem studio z fortepianem i... poszło. Nagranie na „setkę”, fortepian i głos nagrywany jednocześnie, czyli w zasadzie jak za dawnych czasów: w studiu, na żywo.

Bez względu jednak na sposób nagrywania i współpracy z pianistą wszystkie pieśni stały się małymi osobnymi dziełami, składającymi się na jednolitą artystyczną całość, którą połączył śpiew, akompaniament fortepianu i poetycki tekst. W części utworów to ja podążyłem

za rytmiką i frazowaniem muzyka, w innych przypadkach pianista przedłużał frazy, czekał na moje wejście z tekstem, by później z *forte* przejść na *piano* i dodać swoją improwizowaną codę.

Wokalistom i muzykom nie muszą chyba mówić, że to piękne przeżycie, kolejny dowód na to, że muzykę kocha się szalenie i bezwarunkowo.

Niemuzycy, niewokaliści – uwierzcie mi, że tak jest!

PS.

Wracając na ziemię, mam nadzieję, że zrealizowany materiał pozwoli w niedługim czasie wydać płytę, opublikować nagrania gdzie tylko możliwe.

Łukasz Majewski

SKOCZKOWIE DALEKOMORSY



Kolejna olimpiada. Włączam transmisję, siadam. Wieża, trampolina, zawodnicy, sędziowie i ja przed telewizorem. Zawodnik za zawodniczką, zawodniczka za zawodnikiem, podejście, wybicie, akrobacje, plusk. Co poniektórzy profesjonalnie się rozpędzają i wybijają z impetem. Napięte mięśnie, zaciśnięte zęby. Widać godziny ćwiczeń, mieszące przygotowań. Skomplikowane układy, perfekcyjne wykonanie, pomruk niedowierzania widowni. Oklaski!

Inni zaś (a liczba ich znikoma) leciutko, jakby od niechcenia podchodzą na skraj trampoliny, przechylają się i zwinnie oraz z gracją opadają, omijając powietrze. Wszyscy wstrzymują oddech, a oni po kilku akrobacjach przecinają taflę wody, wzbudzając zachwyt publiczności. Owacje na stojąco!

Sędziowie, obserwatorzy i kibice są zgodni – w tym, że nie są zgodni! Jak zawsze są podzieleni na tych, którzy wolą znane układy, i tych, którzy potrafią wybaczyć skoczkowi niedoskonałości, jeśli zaprezentuje coś nowego. Inny jest odbiór, gdy olimpiada odbywa się w dzikich krainach, w których żyją smoki, inaczej w odciętych od reszty świata anielskich

rejonach, a jeszcze inaczej w gęsto zasiedlonych obszarach miejsko-wiejskich, których strzegą oderwane od rzeczywistości syreny.

Zawodnicy po kilku sezonach odchodzą na zasłużoną emeryturę lub tracą poczucie sensu opadania z głową narażoną na niepowodzenie. I tylko od czasu do czasu któryś z nich nie zwraca po udanym skoku do drabinki, tylko odpływa w nieznaną, na otwarty akwen. To jest ta piękna chwila, gdy skoczek amator, poznawszy wcześniej smak zwycięstwa, pozostawia zaskoczonych kibiców z otwartymi ustami i przeobraża się w pływaką zawodowca! Stawia wszystko na jedną kartę, zostawiając za sobą kolegów, fanów (psychofanów nie, gdyż oni już niezdarne za nim płyną), bezpieczny brzeg, łaskawą drabinkę i zaskoczonych sędziów. I płynie wbrew falom, prądom morskim. I tylko czasami, odwracając się, łapie wzrokiem oddalającą się wieżę zwieńczoną znajomą bezpieczną trampoliną.

I osiada na swojej wyspie lub próbuje się wprawić na już zamieszkaną i dobrze prosperującą kawałek ziemi. Ale to już rzadko transmitują w telewizji.

Kolejna olimpiada. Włączam transmisję, siadam. Wieża, trampolina, zawodnicy, sędziowie i ja przed telewizorem. Zawodnik za zawodniczką, zawodniczka za zawodnikiem, podejście... Skoczek przykłada rękę do czoła i patrzy pod słońce na falujący horyzont. Po chwili wzrok wszystkich jest już skierowany w tamtą stronę, gdzie można dostrzec, że ktoś płynie, przełamując prądy. Jest coraz bliżej. Już widać zarys sylwetki, można rozróżnić pleć i styl. Kibice odkrywają, że znają te ruchy i choć nie były widziane na olimpiadzie

od kilku lub kilkunastu lat, to wierni fani je pamiętają. Pływak zbliża się do drabinki, wspina się, wchodzi na wieżę, rozpędza i wybija się z impetem... Wygrywa w cuglach. Młodszy stażem zawodnicy łapią się w podziwie lub zakłopotaniu za głowy, kibice są wniebowzięci lub zniesmaczeni, sędziowie nerwowo przeglądają regulamin, a ja dzięki transmisji z dużo mniejszą nostalgią spoglądam w kierunku trampoliny.

Kolejna olimpiada. Włączam transmisję...

sl. Łukasz Majewski

KOCHANKOWIE RECYDYWIŚCI

★ ★ ★

Dopiero przyszła wiosna
Dopiero coś zakwita
Nadzieja się zielenią przędzie
Jeszcze o jutro nikt nie pyta
I przez czas jakiś nikt nie będzie

W albumach zamiast wspólnych zdjęć
Chowają strzępki zasuszonych liści
Niewiele więcej mogą mieć
Kochankowie recydywiści

Leniwie płynie lato
Leniwie z nurtem rzeki
Szczęście kołysze się na fali

Most dawno oba złączył brzegi
I nikt go dzisiaj nie podpali

Podstępnie wpadła jesień
Podstępnie płoszy ptaki
Piór czarnych wzór odciska się na sercu
A w pustej ramce wędzną kwiaty
Które być mogły na kobiercu

W milczeniu przyszła zima
W milczeniu szła od wschodu
Zabrała noc a z nią ostatnią chwilę
Która zawisła kroplą lodu
Tam gdzie chowały się motyle

Grzegorz Tomczak

OBRAZKI NA STYKU CISZY I KRZYKU



Czarownice zamieniają ludzi w zwierzęta – ta konstatacja pojawia się w inkwizytorskim dziele *Młot na czarownice* z 1486 roku. Obserwując dzisiejszy świat, można dojść do wniosku, że szkoda, wielka szkoda, iż wszystkie czarownice zostały przez niegodziwych mężczyzn spalone. Bo skoro już czarownic nie ma, to kto dzisiaj zamieni choćby cząstkę z nas w pięknie śpiewające słowiki? Czyż świat nie byłby wtedy piękniejszy? Bardziej liryczny? *Co noc on śpiewa owdzie na gałązce / Granatu; wierzaj mi, że to był słowik* (Julia Capuletti w 1595 roku). Kto zamieni nas w poranne skowronki? Wszak wtedy my, ludzie, moglibyśmy wnosić radość o poranku. *Wysoko, aż do nieba wznosi się skowronek / I tę samą co zawsze piosnkę swoją śpiewa* (Jan Lechoń w 1920 roku). Ale kto przemieni nas w śpiewające kosy? Taki kos ma nadzwyczaj czysty głos! Chciałbym być kosem.

A gdy spojrzysz się tu i ówdzie, to nachodzi myśl taka, że dobrze byłoby niektóre ludzkie osobniki zamienić w zwierzęta. Nie byłoby wtedy wojen, zło by się tak nie panoszyło. A i głupota nie królowała, bo zwierzątom ona zazwyczaj jest obca. Aż chciałoby się krzyknąć: Czarownice przybywajcie! I zamieniajcie! One by już wiedziały, jak zło i głupotę wytracić. I u kogo.

Muzyka budzi w sercu pragnienie dobrych czynów – ta z kolei konstatacja pojawiła się w VI wieku p.n.e. Jej autorem jest niejaki Pitagoras. Już wtedy łączono muzykę z pojęciem dobra. To muzyka miała sprawić, że dostrzeżemy drugiego człowieka. Że pomożemy, gdy trzeba. Nie wiem, jakiej się wtedy muzyki słuchało, jakich instrumentów używało. Harfy? Kitary? Fletni Pana? Ale muzyka miała otworzyć serca.

Dwa wieki później, a więc w IV wieku p.n.e., niejaki Arystoteles dodał swoje: *Muzyka wpływa na uszlachetnienie obyczajów*. Uszlachetnienie obyczajów! Myślę, że po ok. 2350 latach z tego wpływu muzyki na obyczaje pozostało niewiele. Powiedzmy sobie szczerze – prawie nic. Nie wiem, czy to kwestia muzyki czy słuchacza.

Obrazek 1. Lato. Plaża w Niechorzu. Leżę pod słońcem na – jak by nie było – leżaku. Plażowa cisza, morze szumi, słońce świeci, nawet rozbrykane zazwyczaj dzieci grzecznie wpisują się w ten spokój. Ale nagle, początkowo ledwie słyszalny gdzieś w oddali, dźwięk narasta stopniowo z prawej strony, bo zbliża się do mnie. I tym zbliżaniem powoduje w mojej głowie paniczny niepokój i chęć ucieczki do Szwecji wpływ. Kiedy dźwięk staje się niezno-

śny, otwieram oczy i widzę młodego człowieka maszerującego wzdłuż plaży z przewieszonym przez ramię bezprzewodowym głośnikiem w kształcie walca. A z tego walca nie walc angielski dobiega. Ów młody człowiek z zapalczywością stachanowca chce, aby cała plaża poznała jego miłość do piosenki – nazwijmy to – fabrycznej. Gdzie huczą, niczym młoty pneumatyczne, basowe bity na cztery, a raz po raz, z akcentem na dwa, odzywa się tokarka, gdzie właśnie odbywa się obróbka skrawaniem. A w co drugiej fazie skrawania pojawia się zmetalizowany głos młodej suwnicowej. Na szczęście ów mężczyzna przechodzi plażą dalej, demonstrując innym swój obiekt miłości.

Obrazek 2. Ta sama plaża w Niechorzu. Pół godziny później. Tym razem z lewej strony na prawą przechodzi ów miłośnik piosenki fabrycznej. Trwa wciąż jakby ten sam utwór. Więc myślę sobie: cholerka, ponad półgodzinna piosenka? Ja rozumiem *Hej Jude* Paula McCartneya (7:06), rozumiem *Hurricane* Boba Dylana (8:30); ale piosenka fabryczna 40-minutowa?! A może to już była inna piosenka? Ale na słuch biorąc, jeśli się różniła od poprzednich, to chyba tylko tytułem.

Obrazek 3. Plaża bez zmian. Dzień inny. Kilkanaście metrów za moim leżakiem opala się para młodych ludzi. Dziewczyna jak marzenie, chłopak też. Muzyka z głośnika – nie! Tradycyjnie: basowy bit i metaliczny głos jakiejś reptilianki. Ale, przynajmniej, w miarę spokojny. Po czasie dołącza do leżących znajoma widać para, bo ów przybyły rzuca natychmiast: a co wy za smutasy słuchacie? W tym momencie moja opalenizna zbladła, bo już wiedziałem, co nastąpi. I nastąpiło. A w mojej głowie pojawiło się pytanie: może by tak jednak popłynąć wpływ do Szwecji? *Muzyka łagodzi obyczaje* – powtórzył, w stylu Arystotelesa, Jerzy Waldorff w 1969 roku. I ja, panie Jerzy, tego się będę trzymał. Muzyka łagodzi obyczaje.

Obrazek 4. Niechorze. Mała kawiarenka. Secesyjne, wyściełane fotele z poduszkami, adekwatne stoliki, miękkie dywany – wystrój *fin de siècle*. I zawsze wolne miejsca. Bo to strefa dla dorosłych. Szkraby nie mogą zakłócać spokoju gości. I ten spokój tam jest! A i ludzie życzliwi – miłe rozmowy z Panią zaparzającą kawę, goście kłaniają się sobie nawzajem, uśmiechają się do siebie. Można? Można! Zapyta ktoś: co jest tego przyczyną? Odpowiem: muzyka. Bo muzyka łagodzi obyczaje. A tam, w tej secesyjnej kawiarence, człowiek przyjemnie sączy smaczną kawę, a piosenki śpiewane przez Edith Piaf, Charles'a Aznavoura, Isabelle Geffroy (ZAZ), czy też Dalidę pozwalają potroić tę przyjemność. W spokoju, ciszy i łagodności. Ale potem człowiek wychodzi z tego secesyjnego spokoju na deptak wczasowej miejscowości i zderza się z *fortissimo* z *Walkirii* Wagnera. Więc mnie natychmiast na myśl przychodzi stwierdzenie Woody'ego Allena: *Po takiej dawce Ryszarda Wagnera chce mi się napisać na Polskę*. Hm, nie wiem, dlaczego tak mi się skojarzyło...

Piosenka jest dobra na wszystko – oświadczył w 1958 (!) roku Jeremi Przybora. Nie da się temu zaprzeczyć. Jednak owo stwierdzenie odnosić się może nie tylko do przystanków czasowych na wykresie naszego życia. Śpiewamy przy symbolicznej kołysce, na weselach, urodzinach, rocznicach czy, to już finalnie, na pogrzebach. Wszak śpiewy okazjonalne wpisane są w nasze życie. Nieprzypadkowo Goran Bregović nazwał swą grupę wykonawczą *Wedding and Funeral Band*.

Myślę jednak, a wręcz jestem przekonany, że piosenka to niezwykle skutecznie działające remedium na nasze rozchwiane stany emocjonalne. Piosenka może pocieszyć, ukoić, przytulić, smutek odgonić, rozśmieszyć, podwoić radość. Bo ona jest dobra na wszystko. Owszem, złamanej nogi nie skleci. Ale złamane serce już tak.

Andrzej Wawrzyniak

PO CO KOMU PIOSENKA?



Po co komu piosenka. Po co tam komuś dom kultury? Po co kultura w ogóle? Po co uczyć dzieci śpiewać? Po co czepiać się błędów transakcentacyjnych? Po co bić się o głoskę „n” w słowie „piosenka”? Po co wyrwać z rąk telefony i uczyć tekstów na pamięć? Po co sięgać po odświętny strój na koncert i odmawiać sobie pożerania popkornu czy innego „foodsajsu” niezbędnego do wtopienia się we współczesną „wizownię”...?

Się rozpędziłem z tymi pytaniami jak dziadek na łyżwach, po trzydziestu latach przerwy. Teraz albo łbem o bandę, albo asekuracyjny siad na zimnym lodowisku. A zimne to ono jest jak widok telefonów nad głowami publiczności na każdym koncercie. Wszyscy my teraz filmowcy, wszyscy fotografowie. Że jakoś do bani, że dźwięk kaszana – nieważne, byle zarejestrować i udostępnić. Już dawno przestaliśmy po prostu oglądać, słuchać, przeżywać i zapamiętywać! Oglądanie filmu w TV to za mało, w tym samym czasie trzeba jeszcze ogarnąć: Facebook, Instagram, YouTube, mecz Lewandowskiego i poklikać z ziomami.

No – ja pierdziusiam! – jak mawia jedna moja sympatyczna koleżanka, bo to, co przychodzi

mi na myśl, zabrzmiałoby niestosownie. Po co? Prawdę mówiąc, trochę się już tym zmęczyłem, sobą też. Fakt, PESEL już nie jest najmłodszy, łupie mnie tu i ówdzie. Choćby taka trema na scenie – miała zanikać, a rośnie w siłę, czasami wręcz paraliżująco. Jak żyć? Nawet do pisania tego tekściku zabierałem się jak pies do jeża, a przecież zadzwonił sam Szanowny Jan, ten JAN, Jan Poprawa, któremu zawsze się chce, który wbrew przeciwnościom losu zawsze ma siłę, by zadbać o piosenkę. Ten JAN pamięta wszystkich wielkich od piosenki w tym kraju i z pewnością nie tylko w tym. Wszystkich słuchał, wszystkich oglądał (no dobra – fotki też pstryka :-), a ciągle szuka następnych pretenderek i pretendentów do wielkości. Chce mu się. Widocznie wie, po co!

Często zastanawiam się nad ludźmi. Może za mało nad sobą, ale za szybko się wtedy na siebie obrażam. Głównie chyba ze wstydu za własne lenistwo. Pierwszą firmowaną tylko swoim nazwiskiem płytę *FARARA* wydałem dopiero w wieku prawie 60 lat. Późno jak na debiut, ale może właśnie tak długo trzeba było zbierać odwagę. Tyle, że teraz mało kto już płyty kupuje, bo wszystko jest w chmurze. Gdy sobie próbuję wyobrazić tę chmurę i te wszystkie megagigaterracośćambajty śmieci fruujące wokół naszych

głów, dostaję gęsiej skórki. Dobrze, że mózg tego nie widzi, bo żadne chłodzenie by mu nie pomogło, nawet spirytusem, ale do brzegu...

Z zazdrością obserwuję tych, którym się chce. Tych, którzy nie marnują czasu. Tych, którzy redagują czasopisma, tworzą podcasty, prowadzą internetowe audycje radiowe, organizują festiwale i koncerty w swoich kawiarenkach, czasami w prywatnych domach, żeby w jakiś sposób ocalić, pielęgnować: obecność, współodczuwanie, wrażliwość. Czyż nie trzeba uważnie przeliterować w każdym z nas tych pojęć? Coraz bardziej zastępowanych przecież przez: doraźność, powierzchowność, miałość itp.

W mojej pracy z młodzieżą zauważyłem, jak bardzo trudno jest dziś uczyć się na pamięć tekstów piosenek. Jeżeli nawet już uda się taki tekst zapamiętać, to niestety na bardzo krótko. Tak jakbyśmy korzystali tylko z pamięci chwilowej. Cóż, mamy tych urządzeń zewnętrznych od zapamiętywania coraz więcej, ale jednocześnie wyłączamy w sobie kolejne obszary człowieczeństwa, przekazując swoje intelektualne zdolności elektronicznym zabawkom. Czy to nadal jest rozwój cywilizacji? Pewnie tak, ale... po co?

Pytał sam siebie – Andrzej Wawrzyniak

Grzegorz Grunwald

JEDNOŚĆ



Odnoszę wrażenie (ostatnio wręcz muszę odnosić je co krok), że tzw. czasy, w których żyjemy – mam tu na myśli kilka ubiegłych lat – szczególnie sprzyjają rozwiewaniu złudzeń, czy może bardziej namacalnie – weryfikacji i ewentualnej korekcie przekonań niezgodnych z prawdą.

We wspomnianym wrażeniu zawiera się obserwacja (nadzieja?), że „czasy” wręcz nam taką zamianę podsuwają, że dziś jakoś bardziej prawda nas szuka, „wyluskuje” z naszych ról, kostiumów i twierdz. W pewnej mierze było tak zawsze, ale jednak nie z takim natężeniem – jakby akurat teraz z jakichś powodów bycie w prawdzie domagało się stałego, punktowego światła. Jakbyśmy wszyscy jednocześnie (choć każdy w swoim ogródku) wylewali właśnie fundament pod nowy budynek, a wiadomo – na etapie budowy fundament jest najważniejszy (porównanie być może trochę na wyrost, ale za to ładny obrazek). Byłoby wspaniale, gdyby wzmiankowana na wstępie korekta polegała na – z pozoru najprostszej – zamianie przekonań fałszywych na prawdziwe, nie zaś na inne fałszywe (za to np. bardziej atrakcyjne), jednakże kreatywność człowieka w obszarze poszukiwań atrakcyjnych przekonań i uporczywego ich potwierdzania – zwłaszcza

co do siebie – pozostaje nieustannie w fazie bujnego rozkwitu, niezależnie od pory roku i rzeczywistych osobniczych kompetencji. Nie ma zatem co liczyć na nasze szybkie i radosne godzenie się z prawdą o sobie, ale wierzę, że na szybsze i bardziej ochocze niż dotychczas – już tak.

Poza tym, a może przede wszystkim – my niechętnie zmieniamy przekonania, szczególnie niechętnie zaś wtedy, gdy płyną z nich dla nas korzyści – przecież takie przekonania trzeba było kiedyś w drodze skomplikowanych przetargów nabyć, następnie z mozołem ugruntowywać, bronić, a czasem na dokładkę przekonywać do nich podejrzliwych niedowiarków, zanim – nie daj Boże – nam je rozmontują. I co wtedy? Trzeba jakieś nowe przekonania znowu zasymilować, skorygować bądź podmienić te, które są z nimi powiązane i – co gorsza – zmienić także sposób funkcjonowania, czyli na jakiś czas – do okrzepnięcia – stać się nowicjuszem, a my tego bardzo nie lubimy, bo my bardzo nie lubimy nie wiedzieć ani – co za tym idzie – uczyć się. „Nie wiedzieć” znaczy dla nas tyle co „być głupim”. No i tak jedziemy sobie w tych wyciśniętych, stabilnych koleinach, raz po raz odważnie rozglądając się na boki, to znów z wadiacko patrząc przed siebie, i jest nam do-



brze. A skoro jest nam dobrze i wierzymy, że stało się tak dzięki naszym przekonaniom, to jakie mamy powody, by je zmieniać, nawet jeśli odrobinę mijamy się z prawdą?

Całkiem niebłahy aspekt naszego przywiązania do własnych przekonań przywołał Jacek Kaczmarski:

*Spółczesność – wielkie zwierzę
(jak już zauważył Platon)
Tylko prestiż serio bierze,
Resztę mierzy zezem
(Jacek Kaczmarski, Pochwała lotrostwa)*

W rzeczy samej, nader często bardziej pociąga nas społeczny prestiż, czy choćby sen o nim, niż dojmujący jego brak, i też dużo chętniej jesteśmy gotowi ponosić koszty hołubienia miłej nam pozycji społecznej aniżeli cierpieć bezmienności. Media społecznościowe czy świat tzw. celebrytów ilustrują te skłonności w sposób dość jaskrawy, a nasze stadne dziedzictwo jest tu potężnym wzmocnieniem, implikując jednocześnie podziw, poklask, zazdrość i zawiść – nieszczęścia, które (jak dobrze wiemy) chodzą parami.

Nadzieja na przezwyciężenie (a raczej sublimację) instynktów stadnych jednakowoż istnieje i jest – jak mniemam – ulokowana w tym niewielkim procencie genomu, który odróżnia nas od najbliższych nam braci szympanów, a spostrzeżenia, o których na wstępie – moją prywatną nadzieję pogłębiają. Widok z mojego okna maluje się taki, że epoka dominacji pionowych struktur organizacyjnych albo właśnie wkracza, albo już jest w fazie agonalnych konwulsji i niebawem ze stosownym jękiem i łomotem zwali się na pysk ostatecznie i bezpowrotnie, dokonując niestety przy okazji licznych szkód na skalę globalną.

Ale czas chyba na to najwyższy – opasła i śliniąca się hierarchiczność przegrywa bowiem ze wspólnotą w każdym zestawieniu:

jest mniej skuteczna, wolniejsza w działaniu, przeciążona nadmiarem obowiązujących procedur, bardziej kosztowna i generuje bezlik niekorzystnych skutków ubocznych, jak choćby korupcja czy nepotyzm – przykładów daleko szukać nie trzeba. Zwierzęta stadne radzą sobie z obsługą systemu hierarchicznego znacznie lepiej od nas, ale po pierwsze – sporą część roboty załatwia im instynkt, a po drugie – mają niejako łatwiej o tyle, że w ich świecie nie istnieją wartości, za które można by przehandlować naturalną uczciwość, czyli: pieniądze, ciepłe posadki, luksusowe samochody, wakacje *all inclusive* ani łapówki, są zatem pozbawione licznych pokus, którym my ulegamy – że tak to ujmę – z rosnącą konsekwencją. Właściwie wszystkie je można sprowadzić do wspólnego mianownika, jakim jest własny interes.

*Maryj rozlicznych (a tych nigdy dosyć!),
Jasnych Magdalen z bujnymi włosami,
Roztropnych Zofij – i genialnych Teres,
I dnie, i noce nie ustawam prosić,
Żeby raz skończył świat z interesami!...*

*Ta jest modlitwa ma – i ten interes,
Żeby raz ludzkość weszła do okresu,
Który jej z dawna należy logicznie,
Gdzie już żadnego nie ma interesu
I gdzie już nic się nie robi praktycznie. [...]
(Cyprian Kamil Norwid, Mój psalm)*

Tęsknota za rajem wyrażona w tych strofach przez Norwida spleta się z pewnością co do przeznaczenia i nastania tegoż w przyszłości, warto także zwrócić uwagę na to, że autor wyraźnie warunkuje możliwość otwarcia rajszych bram dla ludzkości uprzednim porzuceniem przez nią wszelkiej interesowności. Na skrupulatne odnotowanie zasługuje i to, że swe modlitwy kieruje Norwid wyłącznie do kobiet – tak, jakby tylko za sprawą ich mocy „świat” mógł interesów poniechać. W istocie, brzmi to bardzo logicznie i spójnie: tak długo, jak kierować się będziemy własnymi interesami, trwać

będą między nimi (czyli nami) konflikty i walka, a im który bardziej przekonany o słuszności swych racji, tym zacieklej będzie ich bronił, czyli atakował. Nie ma sposobu na to, żeby dotrzeć do wszechogarniającego pokoju i harmonii drogą jakiegokolwiek przemocy czy przymusu, ani też nie można pokoju ustanowić przez jakieś ogólnoświatowe zarządzenie, rezolucję czy „wytyczne”. Będzie to zawsze tylko rozjem, zawieszenie broni ładnie opakowane w sztandary upstrzone wzniosłe brzmiącymi kłamstwami, które poprują się, gdy równowaga sił ulegnie zachwianiu. Jedyna (jaką widzę) droga do dużego pokoju prowadzi przez pokój mały – ten pojedynczy, najbardziej osobisty pokój każdego z nas. A mały pokój dodać mały pokój to już jest pokój troszkę większy, i tak dalej – ziarnko do ziarnka... Zatem snuję tak sobie, że szukająca nas prawda, o której wspominałem na wstępie, właśnie teraz niejako „zachęca” nas do posprzątania i uładzenia tych naszych pokoi, dając nam mocniej niż dotychczas odczuć nasze fałszywe dysonanse, nadinterpretacje i co tam nam jeszcze z nią nie stroi. Bardzo pomocne może być (choć bardzo trudne także) przyjęcie do wiadomości i pogodzenie się z tym, że jesteśmy wszyscy jednym ogromnym organizmem, który jest stale w procesie samouzdrawiania, a każdy z nas jest niezbędną jego częścią z unikalnym – choć związanym z innymi – przeznaczeniem. Zro-

zumienie tu w ogóle w grę nie wchodzi, ponieważ nie jest możliwe, żeby fragment rozumiał całość, którą współtworzy. Swoją drogą, gdyby tak posłużyć się porównaniem do ludzkiego ciała, to można się nieźle ubawić, wyobrażając sobie jak prawa ręka walczy z lewą o dominację, brwi skarżą się na to, że tylko one muszą chronić oczy przed zalewem potu, albo oko kpi z łokcia, że ten nie dość, że nic nie widzi, to nie ma nawet rzęs. I brnąć dalej: nie ma przecież cienia szansy na to, żeby kolano zrozumiało (gdyby mogło rozumieć nawet sporo) proces przykłąknięcia całego ciała celem podniesienia z chodnika upadłej pięciopięciowej monety, może natomiast konieczność wykonania tej czynności zaakceptować i wykonać swoje zadanie z odpowiednim zaangażowaniem, i właściwie koniec, kropka – od tego jest.

Z różnych stron przychodzimy, każdy inną drogą i z innym bagażem, wiemy o sobie nawzajem tyle, co przysłowiowy kot napłakał, o sobie samych zresztą niewiele więcej, chociaż z jednej chałupy dawno temu wyszliśmy. No i tak próbujemy tu coś podobnego do niej zmajsztrować, tylko za mało pamiętamy, żeby nam to dobrze wyszło. Ale szczęśliwie nie ma takiej potrzeby – chałupa stoi jak stała i stamtąd nas wołają – nic, tylko pójść za głosem, każdy go przecież w środku słyszy.

Renata Świerczyńska

GŁOS



Najwłaściwszy będzie cytat z notki RMF-FM na 30-lecie radiostacji, dla której w latach 90. dokonałam setek nagrań. Były to czasy, gdy RMF-FM był pierwszą komercyjną, wolną stacją radiową w całej wschodniej Europie. Pod Kopcem Kościuszki w Krakowie, w starych fortach mieści się do dziś siedziba stacji i studio, gdzie powstały pierwsze jingle RM-FM, a także reklamówki, czyli *commercials*. W latach 90. byłam najbardziej związana ze środowiskiem krakowskich jazzmanów. Z jazz-rockowym zespołem Mr. Bober's Friends wystąpiłam na Jazz Jamboree i nagrałam LP, z zespołem r&b Charming Beauties koncertowaliśmy po Polsce i nagrywaliśmy płyty. Występowałam na wielu scenach i estradach z Jazz Band Ball Orchestra, Boba Band i innymi czołowymi formacjami. Tak trafiłam do RMF-FM i stałam się „głosem” RMF (cytuję ówczesnego w prezesa stacji Stanisława Tyczyńskiego). Bardzo prestiżową promocją stacji stały się rejestrowane w Signet Sound Studios w Los Angeles pakiety jingli. Śpiewałam je i nagrywałam z amerykańskimi muzykami i chórem w studiu, gdzie Michael Jackson nagrywał album *Off The Wall*, a Whitney Houston album *I'm Your Baby Tonight*. Dzięki tym nagraniom stałam się pierwszą polską wokalistką, której głos pojawił się w internecie...

Pierwszy raz stanęłam na scenie w wieku siedmiu lat w szkole muzycznej w Krakowie, w którym się urodziłam i mieszkam do dziś. Jak każde dziecko uczące się gry na instrumencie obcowałam z publicznością, grając na fortepianie egzaminy, koncerty szkolne. Już wtedy wiedziałam, że muzyka i scena to mój świat. W szkołach muzycznych kolejnego stopnia poznawałam kolegów muzyków, z którymi zakładaliśmy różne zespoły, od grających muzykę klasyczną, rozrywkową, rockową po jazz i awangardę. Mnie pociągała estrada i mimo nauki gry na fortepianie (i klawesynie) wybrałam śpiew i muzykę szeroko zwaną rozrywkową. Debiutowałam na Festiwalu Piosenki Młodzieżowej w Toruniu, potem były Debiuty na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w 1978 roku. Tam poznałam wielu młodych wspaniałych muzyków, którzy do dziś występują w Polsce i na całym świecie, jak: Małgosia Ostrowska, Urszula, Beata Andrzejewska, Majka Jeżowska, Grażyna Auguścik, Bajm, Wały Jagiellońskie i wielu innych.

Moje fascynacje muzyczne są bardzo „rozległe”, bazują na muzyce klasycznej i na tym, czego słuchałam w latach młodości. Wpływ wywierały na mnie też spotkania z muzykami, twórcami i „mistrzami”, do których należały

osoby takie jak: Ewa Demarczyk (którą miałam zaszczyt znać osobiście), Leopold Kozłowski (nieodżałowany strażnik i kustosz muzyki żydowskiej), poeta piosenki Jacek Cygan, który napisał piękne teksty polskie do szlagierów tejże muzyki, powstało kilka płyt i wspaniałe koncerty na krakowskim Kazimierzu.

Moją pierwszą zawodową formacją był zespół Maryli Rodowicz, następnie S-26 przy Orkiestrze Zbigniewa Górnego, z którą występując, miałam zaszczyt pracować z największymi gwiazdami muzyki i estrady, zespół Marcus, z którym występowałam w opolskim amfiteatrze (zdobywając nagrody), a w latach 80. koncertowałam po całym świecie. Po roku '90 związałam się mocniej z rodzimą sceną, zaczęłam solową karierę, nagrywając płyty i koncertując z krakowskimi jazzmanami i zespołami r&b, a także w legendarnej Piwnicy Pod Baranami. Do tego magicznego miejsca ciągnęło mnie od zawsze, ale dopiero współpraca ze wspaniałym jazzmanem, pianistą i kompozytorem (który wraz z Wiesławem Dymnym stworzył jeden z hymnów Piwnicy *Pasa się, pasą barany welniane*) Andrzejem Nowakiem dała mi odwagę by stanąć na piwnicznej scenie...

Moje „środowisko naturalne” to rock, jazz – ale od muzyki poetyckiej, literackiej nie da się uciec, gdy ceni się piękną poezję, dobre teksty i to, co w muzyce i piosence najważniejsze... uczucia. Interpretacja tekstu i odczuwanie muzyki to jedność, nie da się postawić granicy pomiędzy gatunkami, stylami. Słuchając współczesnej muzyki rozrywkowej, słyszymy wyraźnie, że definicje i podziały zacierają się, już nie da się jednoznacznie określić, co jest np. jazzem, a co nie. Oczywiście myślę o muzyce, która niesie w sobie walory i wartości artystyczne. Kocham wszystkie rodzaje dobrej muzyki i staram się dobierać repertuar zgodny z moją estetyką i możliwościami. Bo być w zgodzie ze sobą i muzyką, która w sercu gra, to szczęście i spełnienie.

To oczywiste, że grając w szkole na fortepianie i klawesynie, bezwarunkowo pokochałam Jana Sebastiana Bacha. Także Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Piotra Czajkowskiego, Mieczysława Karłowicza... można wymieniać w nieskończoność. Naturalną współczesną kontynuacją tych uczuć byli i są: Burt Bacharach, Quincy Jones, Leopold Kozłowski, Andrzej Zieliński, Andrzej Nowak... Muzyka klasyczna bardzo wpłynęła na mnie, a kompozytorzy wymienieni powyżej podążyli i podążają tą samą drogą: tworząc swoje utwory bazowali na doskonałych wzorcach, rozwinęli własny styl i zaistnieli w historii polskiej muzyki rozrywkowej i jazzowej. Jestem szczęśliwa, że pisali i piszą dla mnie, wykonując ich kompozycje z nadzieją na ich akceptację. I publiczności.

W roku 1995 leciałam z Warszawy przez NYC do Los Angeles, by dokonać nagrań dla RMF FM. Dla piosenkarki z Polski był to zaszczyt i prestiż, móc stanąć w studiu jak równy z równym z amerykańskimi muzykami, wokalistami i realizatorami dźwięku. Ludzie ci pracowali z największymi gwiazdami muzyki tamtych czasów, takimi jak Whitney Houston, Michael Jackson. Miałam stanąć przy mikrofonie, do którego oni śpiewali! Było to wyzwanie, zaszczyt i zarazem niesamowita okazja, by otrzeć się o najwyższy stopień profesjonalizmu. Wtedy pierwszy raz dotknęłam amerykańskiej ziemi i pierwszy raz odwiedziłam NYC. Choć tylko przejazdem – to bardzo owocnie dla mnie jako muzyka. Będąc w NYC, spotkałam na przykład muzyków legendarnej amerykańskiej super grupy Jefferson Airplane.

Pobyty i nagrania w LA miały dla mnie bardzo ważny przebieg, łączący się ze spotkaniami z Polakami; najciekawsze było spotkanie z Panią Agnieszką Holland, która w tym samym Signet Sound Studios kończyła prace nad filmem *Total Eclipse* (polski tytuł *Totalne zaćmienie*). W studiu trwały nagrania i udźwiękowienie

filmu, w którym zagrał Leonardo di Caprio, a muzykę napisał Jan A.P. Kaczmarek. Wszystkie te osoby mogłam widzieć przy pracy, podczas moich przerw w nagraniach... do dziś jest to jedno z piękniejszych moich zawodowych wspomnień.

Do NYC wróciłam, by zwiedzić to piękne, fascynujące miasto będące dla każdego, a artyści zwłaszcza, mekką. Nie mam rodziny w USA, więc każdy pobyt za Wielką wodą jest okazją do obserwacji, spotkań ze znajomymi, poznawania nowych miejsc, zwiedzania i oczywiście odwiedzania teatrów, klubów i wszelkich atrakcji. W 2009 roku podczas pobytu w NYC przeszłam na nogach cały Manhattan, szkoda mi było podróżować metrem i nie widzieć tego, co na górze, na gwarych ulicach. Mieszkałam w hotelu Wellington, bardzo przyjaznym dla polskich artystów przybywających na koncerty i chcących zwiedzić miasto, a to za sprawą cudownej menedżer Elżbiety Jurski, która serce otwiera dla gości z ojczyzny. Ledwo wychyliłam nos z pokoju, to natknęłam się na Marcina Dańca, sąsiada z Krakowa, który nawet prywatnie spotkany sprawia, że „życie jest kabaretem”. Oczywiście pędził ze swoją ekipą po scenach polonijnych w NYC i Chicago. Jest to możliwe dzięki współpracy z polską agencją artystyczną Albert Production, która i mnie reprezentuje.

Wellington Hotel mieści się tuż obok Carnegie Hall, marzenia każdego muzyka, by wejść tam choć raz, a co dopiero wystąpić! Byłam, oczywiście, na recitalu pianistycznym, a potem jeszcze na koncercie symfonicznym. Zaskoczyło mnie to legendarne miejsce powagą i przytłoczyło historia, którą w swojej sali koncertowej emanuje. Siedziałam oczywiście na balkonie, bardzo wysoko – i tu też zadziwienie... bardzo stroma ściana balkonów widowni i niziutkie balustrady, można spaść, gdyby się potknąć, a entuzjastyczne brawa podczas koncertów mogą łatwo do takiej sytuacji doprowadzić.

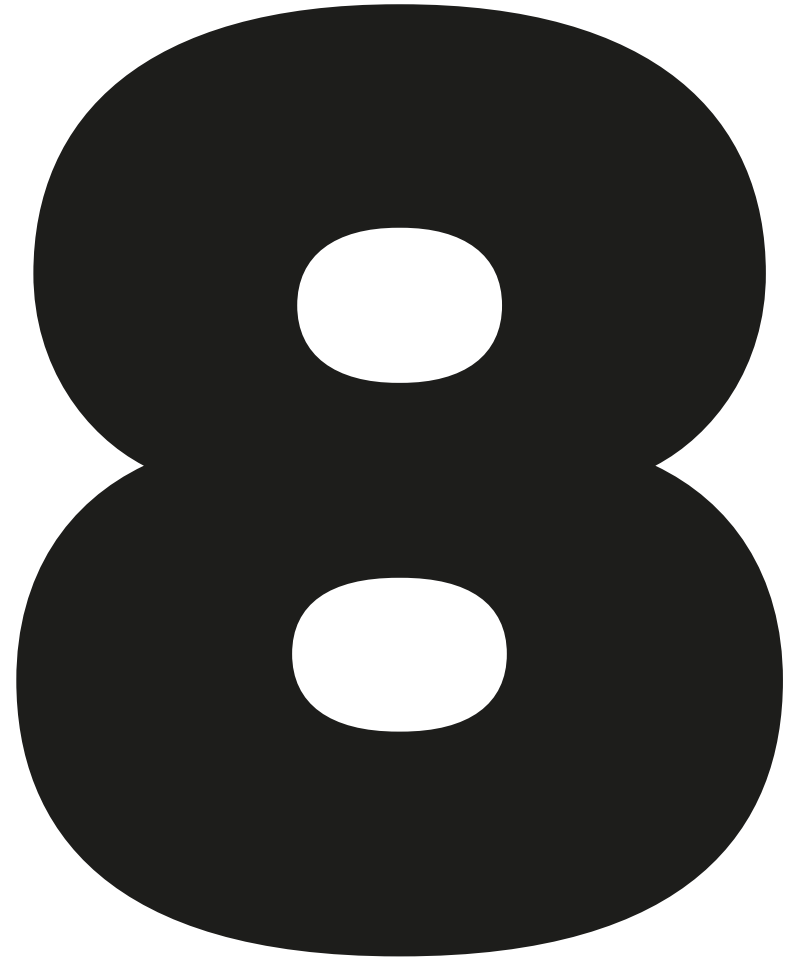
Miałam też dwa kroki do Central Park, a tam *Strawberry Fields* i wspomnienie Johna Lenona; nie znam osoby, która nie kocha The Beatles, wspominam serdecznie to miejsce i cały park z muzeami i pomnikami, i alejkami spacerowymi. Odwiedziłam też Metropolitan Opera, musiałam być na spektaklu operowym w miejscu, gdzie śpiewają największe głosy świata, tym bardziej że mój ojciec był śpiewakiem operowym: powstaniec warszawski Henryk Łukasiewicz przeżył Powstanie, po wojnie skończył studia muzyczne w Krakowie, poznał moją mamę i w ten sposób jestem półkrwi krakowianko-warszawianką. Po odbudowaniu ze zniszczeń wojennych Teatru Wielkiego w Warszawie wrócił do rodzinnego miasta i występował na najznamienitszej polskiej scenie operowej do końca życia zawodowego. Czułam, że odwiedzając MET spełniam jego marzenie, które za jego życia się nie spełniło. Cudem udało się kupić bilet na operę *Traviata* (na jaskółce), ale wieczór w MET był wspaniały, a *Traviata* jak zwykle piękna, w świetnej inscenizacji i wykonaniu.

Oczywiście nie mogłam nie pójść na Broadway i nie obejrzeć musicalu. Miałam szczęście, bo w musicalu Cole Portera *Anything Goes* podziwiałam z widowni Joela Grey, który zagrał niezapomnianą rolę konferansjera w filmie *Kabaret* z Lisą Minelli w roli głównej. Cudowna swingowa muzyka wykonywana w orkiestronie na żywo przez jazz band, kostiumy, wykonawcy – cudo! Ponieważ towarzyszyła mi rodzina, nie obeszło się bez *Spidermana*, świetna muzyka, inscenizacja i efekty sceniczne, akrobacje... szkoda, że mieliśmy ograniczony czas na pobyt.

Mogę jeszcze wymieniać wszystko, co tylko da się zwiedzić, będąc na Manhattanie, wszystkie muzea, pomniki, parki, stadiony, Radio City, Interpid, drapacze chmur i rejs wokoło Manhattanu, konstrukcje, mosty, lot helikopterem nad miastem, wszystko, co jest w przewodnikach i o czym mówią znajomi. Wszystko, co mo-

głam, zobaczyłam, skosztowałam, ale wizyta w miejscu, gdzie stały Wieże jeszcze nieodbudowane... porażające odczucia. Byłam tam z moją serdeczną koleżanką z czasów Debiutów w Opolu Beatką Andrzejewską i jej mężem Stasiem Kasprzykiem, perkusistą, z którym występowałam w zespole Maryli Rodowicz. Od lat 80. mieszkają w NYC i to dzięki nim na kilka godzin udało mi się opuścić Manhattan, pojechaliśmy na Brooklyn... dla nich to było sentymtalne spotkanie z pierwszym adresem w Stanach, a ja mogłam zobaczyć, że nie ma problemu z kupieniem kiełbasy wiejskiej, ruskich pierogów i ogórków kiszonych... wszystko świeżutkie jak w sklepie za rogiem w Krakowie.

Obecnie, w dobie pandemii, skupiam się na nadrabianiu niezrealizowanych projektów. Koncerty nie odbywają się tak jak dawniej, więc nagrywam nowe piosenki. Ostatnio nagrałam kompozycję Grzegorza Górkiewicza do słów Tomasza Wachnowskiego zatytułowaną *Sen o snach*. Piękna liryczna ballada o marzeniach i wspomnieniu miłości. Kolejna to pogodna, ale refleksyjna piosenka z muzyką Krzysztofa Ścierańskiego do tekstu Justyny Holm *Pejzaż optymalny*. Z Jerzym Jankowskim nagrałam mocno rockowo-bluesowy, gitarowy utwór *Autostrada*. Przygotowuję się autorsko, z pomocą kolegów muzyków, do płyty, mam nadzieję napisać i zarejestrować jubileuszowy repertuar. Skoro jestem na scenie już 40 lat...



LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI



MÓWCIE DO ŚCIANY

★ ★ ★

Mówcie do ściany
Krzyccie do ściany
Ściana was wysłucha

Ściana nie krzyczy
Ściana nie płacze
Ściana was wysłucha

Nie leczcie się z serca
Nie leczcie się z głosu
Mówcie do ściany

Krzyccie do ściany
Ściana was wysłucha

Jesteście niesłyszalni
Nie jesteście samotni

(1973)
Z tomu *Narzędzia i instrumenty*,
1978

18 lutego Leszek Aleksander Moczulski obchodziłby piękny jubileusz: osiemdziesiąt lat! Tak się nie stało: Poeta odszedł 17 grudnia 2017 roku. Wspaniały poeta – i cudowny człowiek: nadzwyczajnej wrażliwości i czułości dla ludzi i świata; człowiek o niezwykłej dobroci i delikatności, ale w tej delikatności czuło się wewnętrzną moc i prawdę. I – spokojną, jakąś... wybaczącą – niemal uśmiechniętą – mądrość. Wycofany, dyskretny, lecz prawdziwy Mistrz – dla nas, którzyśmy byli obdarowani jego obecnością, jego uwagą, jego przyjaźnią. Nikt go nie zastąpi.

Był Leszek Moczulski poetą przez pół wieku intensywnie obecnym w naszym świecie, w naszym czasie, w naszym życiu. Żywo, mocno obecnym – na bardzo różne sposoby. Bo – z jednej strony – wszyscyśmy, w najprzeróżniejszych momentach i sytuacjach, nucili sobie, powtarzali choćby te wersy: *Kto pierwszy szedł przez ziemię, kto pierwszy cel wyznaczył, kto pierwszy w nas rozpoznał, kto – wrogów, kto – przyjaciół...* albo: *Cała jesteś w skowronkach...* Te (i sporo innych jeszcze) frazy, „skrzydlate słowa” dostąpiły bezcennego i nader rzadkiego przywileju: wrosły we współczesną polszczyznę, stały się jej powszechnie używanymi idiomami, naszym wspólnym dobrem. Mówi-

liśmy „Moczulskim”. Bardzo niewielu poetom się to przytrafiło... Tak było w wypadku jego piosenek i pieśni („pokoleniowych”, „zaangażowanych”, z pasją nazywających to, co w tej chwili – teraz! – najważniejsze), które – także dzięki wspaniałym kompozytorom i wykonawcom: braciom Zielińskim i Skaldom, Markowi Grechucie, Janowi Kantemu Pawluśkiewiczowi, Niemenowi, Turnauowi... – osiągnęły popularność niedostępną dziś dla poezji. Lecz przecież dotyczy to także – w innym, głębszym wymiarze – jego wierszy. Wierszy – znów – bardzo różnych, odmiennych. Bo poezja Leszka Moczulskiego przemawiała przez te pół wieku skrajnie nieraz odmiennymi głosami, to liryka prawdziwie polifoniczna. To cały poetycki archipelag, rozległy, z mnóstwa wysp i wysepek złożony. Różne głosy: od pełnych pasji, namiętnych, emocjonalnych, wręcz „wykrzyuczanych” pokoleniowych wierszy z *Narzędzia i instrumentów* (1978) po elementarnie proste i stonowane – ale prostota to iście lozańska! – liryki *Powitań*; od chrześcijańskich z ducha najczystszych epifanii po ascetyczne wiersze kontemplacyjne, wiersze-haiku... I długo by tak można wymieniać liryczne tonacje, języki i głosy, którymi przemawiał do nas ten – prawdziwie nasz – poeta.

Mówcie do ściany to wiersz z „nowofalowego”, „zaangażowanego” okresu twórczości Moczulskiego. Wydany w tomie *Narzędzia i instrumenty* (1978), ale przecież znany i będący właśnie takim „głosem epoki” sporo wcześniej; i o tych jego dziejach trzeba choć wspomnieć, gdyż bez tego trudno byłoby może – zwłaszcza młodemu czytelnikowi – zrozumieć i odczuć go w całej jego pełni. To wiersz o teatralnym rodowodzie. W 1974 roku w Teatrze STU odbyła się premiera poruszającego – głośnego potem i granego na całym świecie – spektaklu *Exodus. Exodus – Poemat obrzędowy* – zbudowany był właśnie z wierszy i pieśni Leszka Moczulskiego; muzyka była dziełem Krzysz-

tofa Szwejgiera i Marka Grechuty. Teatralność – i „pieśniowość” – liryków z *Exodusu* decydowała o ich swoistej budowie, stylistyce. Te prawdziwie romantyczne wiersze są jakby teatralnymi monologami, przeznaczonymi do wypowiedzenia (nieraz wręcz wykrzyknięcia) przez aktorów – namiętne, gwałtowne, świadomie uproszczone, bo mające trafić od razu, natychmiast do serc słuchających ludzi. Monologi albo pieśni. Jak właśnie *Mówcie do ściany*; wiersz śpiewany był do muzyki Krzysztofa Szwejgiera. I owa muzyczność jest źródłem takiej poetyki: stąd refreniczność, symetryczna budowa, zwrot wprost do słuchaczy – do nas – „mówcie, krzyccie”... Pamiętam do dziś, jakie niesamowite wrażenie wywoływał wtedy ten wyśpiewany wiersz.

Bo wspaniali aktorzy STU – Franek Muła, Włodek Jasiński – wypowiedzieli tu naszą, wówczas, prawdę. To był prawdziwy krzyk pokolenia. Wiersz – zauważcie – zbudowany wokół dwu idiomów: „mówić do ściany” i „stanąć pod ścianą / dotrzeć do ściany”. Pierwszy mówi o rozpaczliwej daremności, niemożliwości wypowiedzenia swojej prawdy; drugi stwarza sytuację ostateczną, ekstremalną. Tym jest ten wiersz: to wołanie, wezwanie doprowadzonego do ostateczności człowieka. Wezwanie, by – wbrew wszystkiemu – „nie leczć się z serca, nie leczć się z głosu”, nie poddawać się zatrutemu spokojowi serca, rezygnacji z pragnienia nazwania swej prawdy i pragnienia porozumienia z drugim człowiekiem, w tej samej beznadziejnej rzeczywistości zanurzonym. To wołanie o wolność, godność, prawdę – wcale to wtedy nie brzmiało naiwnie... – jest zresztą przesłaniem całej poezji Leszka Moczulskiego. Może warto je wypowiedzieć w każdym czasie? To nie tylko piękna romantyczna utopia. Nie leczmy się – nigdy! – z serca, z głosu. Nie leczmy się – bo inaczej będziemy martwi: obojętni, niemi, samotni, bezbronni...

TRZY NOWE PIOSENKI JÓZEFA BARANA

śl. Józef Baran, muz. Mirosław Kalisiewicz

DZIESIĘĆ PIĘTER

★ ★ ★

i to już wszystko
tyle tego było

już się nie zdarzy
co się nie zdarzyło

z wiatrem przemknęło
z rzeką odpłynęło

na koniku siwym
nie dogonisz chwili

traf ci się nie wróci
czasu nie zawrócisz

nie odkładaj mgnienia
na czarną godzinę

do ostatniej kropli
wyciśnij cytrynę

chwytaj chwilę w locie
niczym pióro zwinne

bo jak nie
to mig-
nie

bo jak nie to
śmig-
nie

bo jak nie
przemi-nie

zaświeci
odleci

szczęście – to ptak rajski
nie schwytasz go w sieci

śl. Józef Baran, muz. Marek Burski

BALLADA DLA BUŁATA OKUDŻAWY

★ ★ ★

jak nie kochać cię wujku Bułacie
bardziej studenckich lat
gdy z łagodnym uśmiechem
zaklinasz świat
w piękną i mądrą baśń

i gdy pytasz
wajna
podłaja
szto ty
zdiełała

wszyscy mówią
że już cię tu nie ma
że cię ziemia wagańkowska kryje
że pociski zabiły twe pieśni
lecz ty przecież w moim sercu wciąż śpiewasz

bo w twych słowach pozłota września
i obietnic wiosennych blask
kiedy zatroskanym głosem
obejmujesz kulawy świat
by wyśpiewać
ludzką tęsknotę do gwiazd

i tak pięknie umiesz pocieszać
że choć często brakuje już sił
to nic byle nadzieję zachować
reszta jakoś ułoży się w mig

i na duszy
tak jakoś miodnie
i na duszy tak jakoś grustno
gdy przytulasz glob serdecznym głosem
o robaku nucąc pieśń
co stworzył bóstwo

i migają gdzieś w nas zagubione
świętojańskie ogniki poezji
gdy zmierzch gwiazdy nad miastem zapala
krąży krążek brzdąka gitara
a ty wznosisz ze słów pod niebo
czarodziejski zamek poezji

i przystrajać serce w miłość radzisz
bo inaczej po cóż tu trwać
bardziej żakowskich lat
posiwiących dat
na tej ziemi wiecznej wśród gwiazd

gdzie twa pieśń
goryczą nabrzmiała:
wajna
podłaja
szto ty
zdiełała

(Kraków 9 stycznia 2021 / 12 kwietnia 2022)

śl. Józef Baran, muz. Andrzej Zarycki

PIOSENKA Z PRZEDNIEJ LINII FRONTU

★ ★ ★

to że zwycięży
w końcu dobro
wiemy to wszyscy

po nocy
słońce radosne wstaje
lecz nie dla wszystkich

kto zginął
wiecznie będzie ginął
po mrocznej stronie

poległy bitwę
na zawsze przegrał
w ciemnościach tonie

z płonącym światem
z krzyku granatem
w ustach zamaryłych

bez salw zwycięskich
krzyży oficerskich
epoletów sławy

choć wojska jego
w proch wroga starły
wojnę wygrały

choć odtrąbiono
jego trumfy
na polu chwały

i o nim właśnie
ostatnie słowo
historia wieszczy

on o tym nic nie wie
że jest bohaterem
choć wiedzą to wszyscy

Jerzy Czech

O KAMIENIACH WSPOMNIENIE

W roku 1980 zbliżałem się do trzydziestki i byłem asystentem w Instytucie Matematyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od czasu do czasu pisywałem teksty publicystyczne, próbowałem też swoich sił w poezji. Kiedy powstała „Solidarność”, rzuciłem się do działania i założyłem koło związkowe w swoim instytucie. Wkrótce potem po raz pierwszy usłyszałem trio Kaczmarski–Gintrowski–Łapiński i przeżyłem prawdziwy wstrząs. Zachwyciło mnie wszystko: i muzyka, i wykonanie, a najbardziej chyba – teksty. Bardzo podobało mi się, że Jacek pisze klasyczne, rymowane wiersze, a przy tym nie miałem wątpliwości, że to prawdziwa poezja, a nie „tekściarstwo”. Mimo że pisał o historii, związek jego piosenek z dniem dzisiejszym był oczywisty; podobnie współczesne było spojrzenie autora. I to dla mnie było najistotniejsze w tych wierszach, a nie to, czy pasują do wyobrażeń krytyków o tym, jak powinna wyglądać nowoczesna poezja. W głębi ducha buntowałem się przeciw takim narzucanym z góry wzorcom. Pomyślałem wtedy, że sam chciałbym robić coś takiego, zresztą wychowałem się na „poezji śpiewanej”.

Dziwnie to zabrzmiało, ale dopiero kiedy nastąpił stan wojenny, zyskałem impuls i czas do pisania. Musiałem zareagować na to, co się działo. Nie od razu zresztą, dopiero w grudniu następnego, 1982 roku napisałem wiersz *Do Jacka Kaczmarskiego*, zaczynający się słowami:

W kraju, gdzie żywi tracą dziś nadzieję,
a jutro – ptaki będą mieć kagańce,
jakież nam jeszcze powtórzą się dzieje,
lepiej tu – więźniem, czy tam być wygnańcem?

To wstępne pytanie oddaje sens wiersza, który został – zgodnie z postmodernistyczną modą, ale wtedy tego nie wiedziałem – nasycony cytatami z polskiej poezji romantycznej. Po prostu, kiedy usłyszałem Kaczmarskiego w Radiu France Internationale, pomyślałem, że trafiając na paryski bruk, Jacek stał się następcą wielkich emigrantów. Wiersz udało mi się przesłać później do adresata, który przeczytał go w Radiu Wolna Europa i poświęcił całą audycję temu problemowi: czy być wolnym tam i przemawiać do nikogo, czy być w kraju i mieć zamkniętą usta? Wiersz odegrał jeszcze inną ważną rolę w moim życiu, bo dzięki niemu właśnie nawiązałem współpracę z Przemysławem Gintrowskim. Doskonale pamiętam datę – 18 marca 1983, oraz miejsce – klub Eskulap.

Chyba wszystkie życiorysy bezrefleksyjnie powielają informację, że w latach 80. Przemek koncertował wyłącznie w prywatnych domach i w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Owszem, tak było w pierwszym roku stanu wojennego, ale pod koniec 1982 roku, gdy wypuszczono z internowania Lecha Wałęsę i złagodzone zostały różne rygory, zelżała też cenzura i wolno było niepokornym piosenkarzom występować w klubach studenckich. Sale były

zawsze pełne, choć nieduże, na kilkadziesiąt, góra – dwieście osób. Kluby owe podlegały Socjalistycznemu Związkowi Studentów Polskich, trudno więc mówić, że imprezy były podziemne, zwłaszcza że teksty piosenek musiały przejść przez cenzurę. Decydował jednak kierownik – jeśli nie drażył zbytnio kwestii, gdzie były cenzurowane, to mogła wystarczyć pieczęć, powiedzmy, z Krakowa, gdzie pani cenzor była życzliwa Gintrowskiemu. Na tej podstawie śpiewał je w innych miastach uniwersyteckich i trzeba powiedzieć, że w większości klubów nie stwarzano przeszkód; można było nawet zaśpiewać coś spoza zapowiedzianego programu. W Poznaniu Gintrowski i Łapiński występowali też często w osiedlowych domach kultury, np. „Pod Lipami” na osiedlu (wtedy) Wielkiego Października. Podczas weekendu Przemek potrafił zaśpiewać pięć czy nawet sześć koncertów, a trzeba powiedzieć, że nigdy się nie oszczędzał, zawsze dawał z siebie wszystko.

Po poznańskiej premierze programu *Pamiętki* podszedłem do Gintrowskiego i zagadnąłem go o piosenkę *Autoportret Witkacego*, w której zacytował pieśń *Wstawaj, strana ogromnaja*. Zwróciłem mu uwagę, że powstała ona po napaści Hitlera na ZSRR, więc Armia Radziecka nie mogła jej śpiewać w 1939 roku, kiedy Witkacy popełnił samobójstwo. On się trochę zafrasował i wyraził przypuszczenie, że melodia mogła istnieć wcześniej. Ale nie to było istotne, ważne, że nawiązaliśmy kontakt. Pokazałem mu wspomniany wiersz, on zaś, kiedy go przeczytał, od razu przeszedł na „ty” i zapytał, czy napisałbym coś dla niego. Tak się zaczęła nasza twórcza współpraca. Wiązałem z nią wielkie nadzieje, chociaż nie sądziłem, by Przemek zaśpiewał więcej niż jedną czy dwie piosenki z moim tekstem.

Ku memu rozczarowaniu w kolejnym programie *Raport z obłożonego miasta* nie wykorzystał żadnego z tekstów, które dla niego napisałem; nie bardzo pasowały mu do całości.

Dzisiaj nad tym nie boleję, bo *Raport*, budzący wtedy silne emocje, był zbyt doraźny, zbytnio związany ze swoim czasem. Przemek nie zrezygnował jednak ze współpracy ze mną, zaprosił mnie do hotelu i w swoim pokoju zaśpiewał mi dwie piosenki z tego nowego programu. Opowiedział też o Karolu Levittoux, młodym więźniu Cytadeli warszawskiej, który nie mogąc znieść tortur, podpalił więzienne łóżko i spłonął żywcem. Jacek Kaczmarski znalazł tę historię w dziele *Polska dziewiętnastowiecznego duńskiego krytyka Georga Brandesa*, wielkiego przyjaciela naszego kraju. Było to wyraźne zamówienie na tekst piosenki, spróbowałem je więc zrealizować i zacząłem szukać informacji o Levittoux. Okazało się, że pisał o nim Bolesław Limanowski w *Historii demokracji polskiej*, który swoją opowieść zakończył: *Od tego czasu więźniom przestano dawać światło*. Nie mogłem znaleźć lepszej pointy do piosenki, wystarczyło tylko dopisać resztę.

Domyśliłem się, że Gintrowski oczekuje tekstu bliższego temu, co robił Kaczmarski, i wziąłem to pod uwagę. Siłą rzeczy napisałem tekst tak, jakby wykonywać go miał Jacek, który, jak wiadomo, często śpiewał bardzo szybko. Zwrotki wypadły więc dosyć długie, za to refren zaplanowałem powolny. Jego metrum wziąłem z wiersza Anny Achmatowej. Wyobrażałem go sobie jako coś w rodzaju kołysanki śpiewanej przez śledczego, który niczym diabeł kusił bohatera, by zdradził uczestników spisku. Każde przesłuchanie poprzedzone jest zwrotką – gniewny śledczy zwraca się wtedy nie do więźnia, tylko do podwładnych. Przemek słyszał to inaczej i napisał utwór w jednolitym tempie. Melodia jest bardzo udana, ale za nią, szczerze mówiąc, nie przepadam; moim zdaniem byłby to dobry przebój dancinowy. Wiem jednak, że ceni ją wielu słuchaczy, niektórzy przyznają się, że słuchając jej, płakali.

Już wcześniej Gintrowski dostał ode mnie parę piosenek o postaciach – historycznych, jak *Wyspiański*, *Iwan Groźny*, *Danton wg Wajdy*, bądź

też literackich, jak *Don Kichot*. Podczas tej hotelowej rozmowy rzucił pomysł całego programu o postaciach. Tak też roboczo nazwaliśmy planowany cykl: *Postacie*. Później pojawiały się różne tytuły, niekiedy zupełnie „od czapki” – np. *Gajka*, słowo z filmu Tarkowskiego *Stalker*. Ostatecznie stanęło na *Kamieniach*; tu z kolei inspiracją był esej Camusa *Mit Syzyfa*. Oprócz historii Levittoux Przemek opowiedział mi o mszy za Romualda Traugutta. Zamówiona przez rodzinę msza w kościele św. Antoniego rozpoczęła się, kiedy dyktatora powstania wieziono na stracenie, a skończyła jako msza za jego duszę, ponieważ jej w trakcie zginął na szubienicy. Wykorzystując schemat mszy łacińskiej, napisałem długi wiersz, z metrum identycznym jak *Bema pamięci żałobny – rapsod*. Kiedy dałem go Przemkowi do przeczytania, powiedział tylko jedno zdanie: *Rozwijacie się, kolego*.

Przy kolejnych piosenkach było różnie, z reguły to ja przynosiłem gotowy tekst, ale kiedy Przemek zdecydował, że – poza oczywiście Herbertem – tylko ze mną napisze cały program, rzucił kilka tematów – król Artur, Machiavelli, dekabryści, Seneka. Nie potrzebowałem wielu słów, wystarczało niekiedy jedno, np. „kataryniarz”. *Margrabia Wielopolski* jest owocem lektury świeżo akurat wydanej książki Jerzego W. Borejszy *Piękny wiek XIX*. Powstała może najlepsza piosenka z cyklu, bo niejednoznaczna – każda ze stron ma tam swoją rację. Od takiej wymowy Przemek jako wykonawca się dystansował, nazywał Wielopolskiego zdrajcą i dedykował utwór różnym nielubianym osobom. Ale w 1984 roku tak nie uważał i nawet podsunął mi pomysł piosenki, mówiąc: *Wiesz, ten taki jego taniec na linie*. Wiedziałem też, że bardzo lubi Słowackiego i chciałby napisać muzykę do *Anhellego*, więc i taki utwór napisałem. Myśleliśmy nawet o stworzeniu całego spektaklu według tego dzieła. Rozmawialiśmy o kolejnych programach – za temat jednego miało posłużyć powstanie styczniowe, drugiego – wojna peloponeska.

Współpraca trwała parę lat, siłą rzeczy więc wytworzyła się między nami pewna zażyłość. Gintrowski koncertował w Poznaniu parę razy w roku, ja też bywałem w Warszawie, mogliśmy się więc spotykać. Dzwoniłem też czasem do niego, co w owych czasach nie było łatwe, bo nie miałem telefonu, zaś aparat w domu jego rodziców obsługiwała linia wojskowa i nie dało się tam dzwonić z budki. Pisywałem też listy, a dostałem nawet trzy listy od Przemka – duża rzadkość, bo sztuki epistolarnej praktycznie nie uprawiał. Kiedy napisałem mu o dalszych planach i dodałem w postscriptum: *A może Ci coś odbije i mi odpiszesz?*, dostałem odpowiedź: *Masz czarno na niebieskim, że mi odbiło* – list był na niebieskim papierze. Bywałem u niego w domu, on także kiedyś mnie odwiedził, znałem jego pierwszą żonę, Annę Bilską. Przyczyniłem się do powstania pierwszego oficjalnego wywiadu z Przemkiem, a zrobiła go moja przyjaciółka Kasia Dolińska, dziennikarka „Radar”. Że zaś naczelny piśma Jerzy Klechta nie puściłby tego, wywiad w końcu przeszedł w studenckim „Politechniku”. Nasze kontakty były wystarczająco częste, żeby coś twórczego z nich wynikało, a z drugiej strony – nie tak częste, by doprowadzić do konfliktu. Nie zdradzam tu tajemnicy, sam Przemek przyznawał się do swego trudnego charakteru; był skupiony na sobie, nie miał cierpliwości do innych i dość łatwo się irytował. Zbyszka Łapińskiego ciągle o coś obwiniał i zapowiadał zerwanie współpracy (wewnątrz trza iskrzyło podobno jeszcze bardziej, ale to znam tylko ze słyszenia). Mnie traktował z atencją, przynajmniej dopóki byłem mu potrzebny. Zresztą widział, że nie brak mi talentu i wiedzy, więc to szanował; fakt, że będąc jego równolatkiem, miałem żonę i dwójkę dzieci, również jakoś mu imponował – wprost mi to powiedział.

Przez cały rok 1984 pisałem teksty do programu. W kolejnym, 1985, pałeczkę przejął kompozytor i właśnie wtedy zaczęły się problemy. Podejmując tę współpracę, wyobrażałem sobie,

że *Postacie/Kamienie* będą kolejnym programem, prezentowanym tak samo jak poprzednie. Ale Przemek dusił się już w tym klubowym getcie. Przestała mu też wystarczać konwencja „chłopca z gitarą”, kupił więc sobie syntezator. Zainteresował się współpracą z teatrami, skomponował nawet muzykę do sztuki Petera Müllera *Przedstawienie pożegnalne* w Teatrze Studio. W tym czasie wielkim powodzeniem cieszyły się spektakle muzyczne (*Brel, Hemar*), które w Teatrze Ateneum robił Wojciech Młynarski. Przemek uzyskał zgodę ówczesnego dyrektora Janusza Warmińskiego na pokazanie *Kamieni* w tym teatrze. Do udziału zaprosił Leszka Mądzika, bo przewidziany był ruch sceniczny, scenografię zaś robiłby Marcin Stajewski. Recytację *Mitu Syzyfa*, łączącego poszczególne piosenki, chciał powierzyć komuś ze znanych aktorów. Gwiazdą spektaklu miała być przede wszystkim Krystyna Janda, która zgodziła się zaśpiewać z Gintrowskim. Spektakl nabierał coraz większego rozmachu; szkoda, że wyłącznie w wyobraźni i planach Przemka.

Cenzura przymykała oko na to, co śpiewa się w klubie studenckim, ale w przypadku czołowej sceny warszawskiej to się powtórzyć nie mogło. Sprawa zresztą nie dotarła nawet do urzędu cenzorskiego, wystarczyła urzędniczka stołecznego wydziału kultury, której podlegały teatry. Zakwestionowała wszystko, co dotyczyło spraw rosyjskich, a nawet słowo „młoty” w piosence o Spartakusie, bo się „kojarzyło”. Innych szczegółów nie znam, bo relację Przemka zdominowały wyrazy powszechnie uznane za obelżywe. Prezentacja w Ateneum tak ocenzurowanej wersji mijała się oczywiście z celem. Wówczas zrodził się pomysł, by premiera odbyła się w Hybrydach, ale nadal w teatralnej oprawie, z udziałem Jandy. Zwiastunem *Kamieni* miały być trzy piosenki, zaśpiewane w marcu 1986 roku, podczas Gali Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Z trzech piosenek zostały dwie: pierwszą pt. *Judyta* zaprezentowała właśnie Janda,

drugą, *Cesarzową Teodorę* – Dorota Stalińska. Zanim do tego doszło, musiałem dokończyć zmiany w tekście *Judyty*. Dostałem od pani Krystyny telegram z prośbą o kontakt, a kiedy o wyznaczonej porze zadzwoniłem do artystki, przyznała, że krępuje się zaśpiewać:

*O jakże piękna wtedy byłam,
Gdy dziki wzrok twój po mnie błądził,
I jak wspaniale roznieciłam
Płomienie twej pijanej żądz.*

Wobec tego napisałem tę zwrotkę inaczej, w wersji, która weszła do tomiku *Kamienie*. Dzisiaj jednak średnio piękne i średnio zdolne panie wykonują tę piosenkę, nie wiedząc czemu właśnie w tej pierwotnej wersji i jakoś nie wstydzą się śpiewać, że „piękne były”.

Pojechałem zatem do Wrocławia i wysłuchałem koncertu, wprawdzie na stojąco, ale za darmo, przedtem dobrych kilka godzin spędzając za kulisami. Pierwszy raz zobaczyłem polską kulturę od tej strony, przeżyłem zatem pewien szok. Nagromadzenie sław aktorskich przyprawiało o zawrót głowy, ale ci bogowie olimpijscy, którzy w moich wyobrażeniach powinni byli żywić się nektarem i ambrozją, mogli zamówić tylko mało apetyczne klopsy w obskurnym bufecie teatralnym.

Tak wyglądał mój debiut tekściarski. Myślałem, że pierwszy krok jest zapowiedzią następnych, tymczasem nic nie nastąpiło. Prawdę mówiąc, nie wiem, dlaczego wtedy nie doszło do premiery. Może Hybrydy nie miały pieniędzy na program w takim kształcie? Nie udało się też z piosenką (tytuł *Modlitwa do ściany*), którą wspólnie pisaliśmy do filmu *Weryfikacja* – Jerzy Bajdor, wiceminister „od kina”, osobiście ją wyrzucił. Film okazał się beznadziejny, więc nie rozpaczalem, ale tekst mi przepadł i nie umiałem go odtworzyć. Wkrótce Gintrowski zajął się na dłużej pisaniem muzyki do serialu

Zmiennicy dla TVP (czy dzisiejszy prezes tej instytucji byłby tak łaskawy dla opozycjonisty?), a prezentację *Kamieni* odłożył na później. Mnie nie stać było na taki luksus, miałem rodzinę, pracę na uczelni. Tyle że nie ona była moim marzeniem, bo zawsze chciałem pisać. Po doktoracie zaryzykowałem i zrobiłem sobie przerwę na literaturę. Liczyłem na to, że sukces *Kamieni* pozwoli mi żyć z pisania tekstów; niestety, nie mogłem czekać w nieskończoność. Wkrótce przekonałem się o tym dobitnie, kiedy straciłem etat adiunkta i zatrudniłem się jako bibliotekarz na wydziale chemii. Namawiałem Przemka, by powściągnął ambicje i powrócił do dawnej klubowo-gitarowo-fortepianowej konwencji, skoro najwyraźniej komuna tylko na taką mu pozwala. Ale on, rogata dusza, nie dawał za wygraną, koniecznie chciał zrealizować swoje plany. Oczywiście Krystyna Janda też się nie doczekała i zrezygnowała z udziału.

Dwa lata później zaświtała nadzieja na lepsze czasy, więc Przemek wznowił przygotowania do premiery. Myślałem, że postara się doprowadzić do niej jak najszybciej, ale on w dalszym ciągu „wzbogacał” spektakl. Pierwszy raz doszło między nami do nieprzyjemnej rozmowy, kiedy zadzwonił z propozycją napisania nowej piosenki, inspirowanej głosem wówczas filmem gruzińskim *Pokuta*. Jęknąłem w duchu i pomyślałem, że to się nigdy nie skończy. Ku zaskoczeniu Gintrowskiego odmówiłem pisania tekstu; nie chciałem i nawet nie byłbym w stanie. Zająłem się czym innym, przecież nie spędziłem owych lat w zamrażalniku. Trwała pierestrojka, dzięki czemu miałem mnóstwo ciekawych rzeczy do tłumaczenia; poeci, których przekładałem, uderzali w tony prześmiewcze, a mnie się znużyła martyrologia. Powiedziałem Przemkowi, żeby zaprezentował jak najszybciej to, co już ma, bo publiczność w końcu się odwróci. *Ja na publiczność nigdy nie narzekałem* – brzmiała dumna odpowiedź. Wyszło na moje, tyle że... co mi z tego?

Premiera *Kamieni* odbyła się przypadkiem w dniu moich urodzin, 27 lutego 1991 roku, w klubie Riviera-Remont – w wersji okrojonej, bo w ostatniej chwili wycofała się współwykonawczyni. Joanna Trzepiecińska, która zastąpiła Jandę, wybrała rolę w polsko-brytyjskiej komedii *Papierowe małżeństwo*. Okazało się, że nie tylko ja miałem dość martyrologii. Na sali nie było prawie nikogo z pokolenia, dla którego pisaliśmy ten cykl, wypełniła ją młodzież, która nie rozumiała aluzji do wojny polsko-jaruzelskiej. Wkrótce, po wyjściu płyty CD, *Kamienie* zaczęły pełnić funkcję pomocy szkolnej do nauki historii i nie jest to przenośnia – nauczyciele często z nich korzystali; miałem nawet zaproszenia do liceów, ale żadnego nie przyjąłem. Program mówił przecież nie o historii, ale o tym, co działo się w latach 80. Miał też temat przewodni, jakim były postawy ludzkie wobec klęski – jedni przystosowują się do rzeczywistości, inni trwają do końca. Oczywiście chodziło o sytuację po klęsce „Solidarności”.

Przemek nigdy mi tego nie powiedział, ale musiał być zawiedziony umiarkowanym przyjęciem *Kamieni*. Bardzo mu na nich zależało, był to pierwszy program wyłącznie z jego własną muzyką. Kiedy go poznałem, był w szczytowej formie – twórczej i wykonawczej, i wiedział, że to nie będzie trwało wiecznie. Wiedział też, że nie mieści się w formule „piosenki studenckiej”, i chciał zrobić coś nowego, wypłynąć na szersze wody. Na nieszczęście sytuacja, która sprawiła, że znalazł się w centrum uwagi, nie pozwalała na realizację jego zamierzeń, a z kolei – paradoksalnie – przemiany polityczne musiały osłabić jego atrakcyjność. Nie przewidział tego, że ludzie nie będą chcieli rozpałtywać bez końca dawnych traum. Pewnie odniósłby sukces, gdyby zamiast zapowiadać *Kamienie* w licznych wywiadach, pokazał je w pierwszych miesiącach nowej Polski. Zmiany bowiem następowały szybko, nawet w elektronice, która go tak pociągała. Jego syntezator Yamaha, szczyt techniki w połowie lat 80., po paru latach brzmiał dosyć siermiężnie. Nic nie

starze się tak szybko jak nowoczesność! Gdy słyszę dzisiaj w nagraniu Krystyny Jandy dzwoneczki przygrywane przez Judycę niosącą głowę Holofernesa, ogarnia mnie rozrzewnienie i zarazem żal, że piosenka nie została szerzej rozpropagowana wtedy, kiedy miała szansę naprawdę zaistnieć.

Gintrowski śpiewał *Kamienie* sam, bez kobiet i bez Zbyszka, na fortepianie towarzyszył mu Piotr Rubik (tak, właśnie ten). Z tekstów „kobiecych” została tylko *Ifigenia*, która, choć mówi o kobiecie, nie była pisana w pierwszej osobie, tylko w imieniu zgromadzonych w Aulidzie (nazwa nieznana większości słuchaczy, bo przepisując tekst z taśmy czy płyty, przymiotnik „aulidzkiej” piszą przez „c”) Greków – śpieszno im do wojny, więc bez żalu składają dziewczynę w ofierze. Można znaleźć w sieci nagrania tej piosenki oraz *Ismeny* w wykonaniu Joanny Trzepiecińskiej. Szkoda, że jakoś dźwięku nie pozwala myśleć o wydaniu ich na CD. Na kasecie Polskich Nagrań z 1986 roku zachowała się natomiast *Judyta. Cesarzowa Teodora* była też tekstem żeńskim, ale nie umiem powiedzieć, czy Gintrowski włączył ją do pierwotnej wersji programu, bo narzekał, że mu nie bardzo pasuje.

Polonez Szczęsnego Potockiego to duet, Krystyna Janda odgrywała w nim rolę carycy Katarzyny. Śpiewać też miała inne, niekoniecznie damskie teksty, dla niej przeznaczony był *Król Artur, Traugutt* i jakieś piosenki do słów Herberta, bo początkowo przewidziane były cztery jego wiersze; nie tylko *Damastes*, także *Ze szczytu schodów, Proces* i jeszcze coś. Tych kobiecych tekstów miało być więcej, na życzenie Przemka pod tekst Jacka Kaczmarskiego podłożyłem własne słowa i z *Kołysanki dla Kleopatry*, nagranej kiedyś na płytę przez Nataszę Czarnińską, zrobiłem *Kołysankę Aspazji*. To samo zrobiłem z piosenką *Salome*, przerabiając ją na *Lady Makbet*, tyle że nie słuchałem żadnego nagrania, Przemek dał mi tekst i zagrał melodię na fortepianie. *Salome* była walcem,

bo lubił ten gatunek, do *Machiavellego* także dopasował istniejący już walczyk. Obie rzeczy okazały się „robotą głupiego”, bo kiedy po wielkich trudach wcisnąłem swoje teksty w metra Kaczmarskiego, Gintrowski przypomniał sobie, że piosenki były zgłoszone do ZAiKS-u i zrezygnował z nich, chcąc uniknąć związanych z tym komplikacji.

Wiersze *Traugutt* i *Spartakus* miały muzykę, ale jej nie słyszałem; być może przetrwała w archiwach Przemka. Ten drugi utwór również opowiadał o przegranej powstaniu, tylko ustami zwycięzców. Jak wiadomo, po klęsce Spartakusa ukrzyżowano sześć tysięcy niewolników z jego armii. U mnie to żołnierze rzymscy żalą się na swój los, że muszą przybijać do krzyża tylu jeńców. W moim zamysłu była to karykatura propagandy stanu wojennego, w której ciągle brzmiał ton skargi na niewdzięczny lud, że nie docenia ofiarności władzy. Z grubsza pamiętam melodię *Poloneza*, za to chyba nie doczekał się muzyki *Seneka*, pisany białym wierszem. Napisałem też *Odyseusza*, którego Przemek odrzucił od razu, obawiając się nie bez racji, że słuchacze odniosą to do Jacka.

Od paru lat organizowane są przeglądy piosenek Gintrowskiego i konkursy na ich wykonanie. Odbył się nawet koncert zatytułowany *Kamienie*, także z piosenkami, których nie ma na płycie. Mnie nie zaproszono, wcale też się tam nie pcham. Nie tyle dlatego, że nie po drodze mi z patronami owych imprez, ile dlatego, że nie przepadam za nowymi interpretacjami, dla mnie Gintrowski był niepowtarzalny. Owszem, interesują mnie dalsze losy wierszy z *Kamieni*; od kiedy powstał internet, śledzę opinie o nich, niektóre zaskakujące. Przeczytałem gdzieś, że *Margrabia Wielopolski* traktuje o prezydencie Lechu Kaczyńskim, a ja oczywiście nie miałem i nie mogłem mieć takich intencji. Kilka lat temu, w związku z zagrażającą nam „nawałą” uchodźców, jako prorocstwo zaczęto cytować moich *Barbarzyńców*. Chyba pierwszy raz pożałowałem, że w 1984 roku napisałem ten

nie tak istotny w sumie wiersz, nawiązujący do sonetu Paula Verlaine’a *Niemoc*. W moich intencjach sprzeciwiał się on narastającym wówczas nastrojom eskapistycznym. Ale cóż, nie do autora należy narzucanie ludziom właściwych interpretacji. Utwory idą w świat i zaczynają żyć własnym życiem.

Wśród wypowiadających się jest też grono wielbicieli Kaczmarskiego, którym moje teksty są solą w oku. Przeczytać więc można np. że „ocierają się o grafomanię”, albo że „szwankują” w nich rymy. Czasem ktoś pomylił się i przypisze ich autorstwo Kaczmarskiemu, a wtedy już nic nie ociera się ani nie szwankuje. Na Kaczmarskiego powoływał się nawet premier Morawiecki, tyle że zacytował... mój wiersz o Wielopolskim. Czego zresztą wymagać od zapracowanego polityka, skoro w książce wydanej przez IPN, instytucję podobno naukową, znalazło się przypuszczenie, że nazwisko Czech to *prawdopodobnie pseudonim Jacka Kaczmarskiego*.

Inny znawca wymądrzał się, że *Machiavelli* powielił tylko potoczne sądy o pisarzu. Widocznie sam Machiavelli powielał sądy o sobie, bo wiersz powstał po lekturze *Księcia* i nawet zawarte w tekście aforyzmy nie są moje, choć pod moim nazwiskiem trafiły do Wikicytatów. Tymczasem ja je tylko zrymowałem! Pomijam już kwestię, że, jak już wspominałem, pisząc o Machiavellim, wcale nie jego miałem na myśli. Internetowe oceny są zawsze bardzo kategoryczne, ale kompetencje oceniaczy nie upoważniają ich do takiej kategoryczności. Niestety, brakuje fachowej krytyki piosenek, mamy tylko albo fanklub, albo akademickie ple-ple. Swego czasu znalazłem w sieci informację, która pokutuje tam do dzisiaj: że autorem *Ifigenii* jest... Józef Czechowicz. Dowodzi to absolutnego braku wyczucia stylistycznego – Czechowicz takich wierszy nie pisał. Nikt zaś nie zauważył osobliwości metrycznej w tym wierszu – że ma on średniówkę po pierwszej sylabie, i Przemek do pewnego stopnia to podkreślił.

Mimo to nie mogę narzekać, bo dominują oceny pozytywne, chociaż za lepszy program zwykle uważane są *Pamiętki*. Podzielał taką opinię, a jak sądzę, zdecydował o tym udział Zbyszka Łapińskiego jako kompozytora i aranżera, i gdyby Przemek współpracował z nim przy *Kamieniach*, wyszłoby to pewnie programowi na dobre. Jako jego współautor jestem naprawdę zadowolony z większości piosenek – muzyka zespoliła się w nich idealnie z tekstem: *Wielopolski, Poniatowski, Barbarzyńcy, Machiavelli, Ifigenia, Anhell* i *Kataryniarz*, a gdyby nie moje osobiste odczucia, dodałbym oczywiście do nich *Karola Levittoux*. Do *Iwana Groźnego* i *Dekabrystów* nie mam zastrzeżeń. *Postacie* są wstępem, a nie samodzielną piosenką. Zdecydowanym błędem było za wolne tempo *Króla Artura*, które zepsuło piosenkę i osłabiło dynamikę programu. Nie ożywia go następujący po *Arturze*, bardzo skądinąd ważny, *Wyspiański*. *Damastes* Herberta niewiele wnosi i nie bardzo łączy się z resztą (w przeciwieństwie do świetnych numerów Herbertowskich w *Pamiętkach!*). Program jest bowiem cyklem, a nie przypadkowym zbiorem piosenek, i oceniać je należy w określonej kolejności, nie zaś każdą z osobna. Dwa utwory napisane do słów Marka Tercza w *Pamiętkach* nie stanowią ich głównej atrakcji, są za to idealnie wkomponowane w program, na przykład po *A my nie chcemy uciekać stąd* potrzebne jest wyciszenie emocji i zadanie to znakomicie wypełnia piosenka *Jeszcze dzień, jeszcze dwa*. W *Kamieniach* nie ma takiego idealnego zespolenia w całość, trzeba jednak uwzględnić, że wszyscy, w tym także ja, znamy je w postaci okaleczonej.

Nasza współpraca w ścisłym sensie skończyła się, kiedy napisałem ostatni tekst, o ile pamiętam – *Anhell*ego. I właśnie w tym pierwszym okresie *Kamienie* sprawiły mi najwięcej radości. Źle natomiast wspominał późniejsze perypetie z programem. Niekończące się oczekiwanie na jego premierę sprawiło, że straciłem serce do *Kamieni* i w ogóle do pisanie piosenek. Coś się we mnie wypaliło.

Postawiłem wszystko na jednego konia i nie mogłem nawet powiedzieć – złego czy dobrego; po prostu bieg nie chciał się zacząć, a ja nie miałem na to żadnego wpływu. Premierowego wykonania wysłuchałem właściwie obojętnie. W sumie program był dużym rozczarowaniem, nie przyniósł mi spodziewanego rozgłosu, nie otworzył żadnych drzwi, ale nie mogę powiedzieć, by *Kamienie* mnie przyniotły, raczej – że stały się dla mnie solidnym fundamentem. Przecież sporo młodych ludzi przychodziło po koncertach do Przemka, a tylko moje teksty uznał za godne wykorzystania. Mnie, początkującemu literatowi, propozycja Gintrowskiego dała możliwość „gry w pierwszej lidze”, a jego kolejne zamówienia pozwoliły nabrać pewności siebie, co jest rzeczą naprawdę bezcenną.

Kiedy *Kamienie* zostały utrwalone na płycie, nasze kontakty się urwały, właśnie z powodu nieporozumień z tym związanych. Byłem współautorem programu, tymczasem firma Pomaton wydała CD i kasetę bez umowy ze mną, a nawet bez mojej wiedzy – przypadkowo zobaczyłem je w warszawskim sklepie z płytami. Chodziło nie tylko o kurtuazję, ale po prostu o prawo autorskie, zażądałem więc przeprosin w prasie, co zostało zignorowane. Korespondencja ciągnęła się przez parę miesięcy, aż dostałem list od Przemka, który tłumaczył mi jak idiotycie, że lepiej podpisać umowę z Pomatonem, niż oddawać tekst do ZAiKS-u pobierającego horrendalne procenty; w postępowaniu firmy nie widział nic niestosownego. Zacząłem pisać długą i zasadniczą odpowiedź, że zawsze byłem wobec niego lojalny i nie zasłużyłem na takie traktowanie, w końcu jednak dałem spokój, bo jeśli ktoś nie rozumiał oczywistych spraw, to znaczyło, że po prostu nie chciał.

Paręnaście lat później napisałem do Przemka w sprawie ochrony tych utworów, on do mnie zadzwonił i wtedy rozmawialiśmy po raz ostatni. Pytał, „czy wszystko mi się w kraju podoba?”

Odpowiedziałem, że istotnie wiele mi się nie podoba, tyle że nie jest to dla mnie temat na piosenkę. Pewnie chciał jeszcze coś ze mną napisać; niestety, współpraca nie była już możliwa. Przestałem wypowiadać się poprzez piosenki, do tego służyła mi publicystyka. Różniły nas też poglądy polityczne i nie sądzę, byśmy się porozumieli. Ja – mimo wszelkich zastrzeżeń – aprobowałem Polskę po 1989 roku, Przemek zaś, przywiązany do czarno-białego schematu, nie uznawał kompromisów i tego, że we wspólnym kraju raczej muszą być podzielone. Stąd oczywiście brały się jego późniejsze wybory, choć, jak sądzę, obce mu było myślenie partyjne. Wybrał natomiast postawę totalnej opozycyjności, niezgody na rzeczywistość, jeśli ta nie odpowiada jego oczekiwaniom. Przypomniało mi się, jak podczas dyskusji o *Pięknym wieku XIX* rzucił pomysł piosenki o Giuseppe Mazzinim, który całe życie poświęcił walce o wyzwolenie Włoch, a kiedy wreszcie powstało królestwo włoskie, nigdy go nie uznał, nie wyrzekł się republikanizmu. We mnie to nie wzbudziło ani podziwu, ani chęci napisania wiersza, ale Gintrowskiego owa postać wyraźnie fascynowała i myślałem, że miał w sobie właśnie coś z Mazziniego.

Wspomnienia przybierają często formę katalogu spóźnionych pretensji; mam nadzieję, że moje nie zostanie tak odebrane. Wyznaję bowiem zasadę z anegdoty Antoniego Słonimskiego: *Wildman nie jest dziecko!*. Kiedy decydowałem się poświęcić dłuższy czas nie matematyce, ale *Postaciom-Kamieniom*, byłem dorosły i wiedziałem, co robię. Gdyby czas się cofnął i miałbym jeszcze raz podjąć decyzję... zrobiłbym to samo. Na zamknięty dawno rozdział życia patrzę bez goryczy, ale też nie wypieram z pamięci rzeczy przykrych.

Wybacz, Przemku, że i takie się tu znalazły. W którymś z wywiadów oświadczyłeś, że w życiu „możesz sobie pozwolić na luksus mówienia prawdy”. I ja przywykłem do prawdy,

przy czym dla mnie nigdy nie była ona luksem, raczej przymusem – gdybym nie mógł pisać tego, co naprawdę myślę, znalazłbym sobie inne zajęcie. Prawdy trzymałem się przy *Kamieniach*, tym bardziej więc jej nie upiększam, gdy chodzi o przyczynek do życiorysu wybitnego człowieka. Właśnie człowieka, ze wszystkimi zaletami i wadami. Dlatego nie

chcę przemilczać tych drugich i udawać, że wszystko było tak, jak być powinno. Inaczej biografia zmieniłaby się w hagiografię, do której się nie nadaję, a i Ty nie zdradzałeś ambicji bycia świętym.

Przynajmniej w latach, kiedy wspólnie tworzyliśmy *Kamienie*, a o nich przecież piszę.

Pierwsza wersja tego wspomnienia opublikowana została na stronie internetowej „Strefa piosenki” pod tytułem *List był na niebieskim papierze* jako wywiad ze mną p. Teresy Drodzy:
<https://www.strefapiosenki.pl/component/k2/itemlist/search?searchword=List+by%C5%82+na+niebieskim>

Jerzy Czech

KAMIENIE

na melodię (P. Gintrowski – J. Kaczmarek)

KOŁYSANKA ASPAZJI

★ ★ ★

Ofiarny dym nad stosami ciał –
 To czarna śmierć odbiera dziś hołd.
 Gorączką trawiony sławny ateński gród
 Czeką, aż ulgę wieczorny ześle mu chłód.
 Już Charon płynie po ciebie przez ciemny Styks,
 Z nim, Peryklesie, przenigdy traktatu nie zawrzesz.
 Próżny mój wdzięk i daremna jest twa wymowa.

To pocałunek ostatni, Peryklesie.
 Wokół snuje się asfodeli woń.
 Już mija wiek złoty. Miłości naszej
 Malowany mit niszczy pod ziemią na wasze rozbitej.

Śpi kolumn gąszcz i ścichł wszelki szmer,
 Na ciszy tle mknie sowa na żer.
 Wygnanie i kaźń czekają najlepszych z nas,
 A głupcom powierzy rządy najpierwsze z miast,
 Wielkość Hellady pochłonie Hadesu mrok.

Ach, dobrze, że umierasz, nigdy
 nie zobaczysz klęski ojczyzny.
 Już nie zobaczysz, jak Spartanie
 palą nasze gaje oliwne.
 Wróg piętnem niewolników będzie
 znaczyć czoła naszych młodzieńców.
 Masz szczęście, że nie ujrzesz swego
 ludu pod uciskiem tyranów.

śl. Jerzy Czech

SENEKA

★ ★ ★

Śmierć bywa sztuką, i to tym trudniejszą,
 Im łatwiej biegł szlak życia. Leżę w wannie,
 Podwójna czerwień wykwiła z przegubów –
 Rzetelny hołd stoickiej filozofii.

Niech nie notują teraz niewolnicy
 Tego, co powiem. Zawiódł eksperyment
 Pod nazwą „Neron”. Cóż, tygrysie serce
 Kiepską jest glebą dla krzewu dobroci.
 Przyznaję, Neron ujął mnie szczególnie
 Przez swą wrażliwość na śpiew i poezję.
 (Cóż to za kontrast z głupim Kaligulą,
 Który mój styl ośmielał się wyszydzać!)
 Tyle nadziei kładąc w wychowanku,
 Zawsze wspierałem go, lecz nie bez wahań,
 Zwłaszcza zaś przy otruciu Brytanika.
 Uznałem jednak, że złem dużo mniejszym
 Jest śmierć człowieka niż domowe waśnie.
 Z zastrzeżeniami też potraktowałem
 Morderstwo matki, choć mego autorstwa
 Był raport, w którym Neron przed Senatem
 Dał wyjaśnienie: Agrypina knuła
 Bunt przeciw władcy. Niezrównany w formie,
 Raport miał wadę, że nikt weń nie wierzył.
 Pragnąłem nieraz usunąć się z dworu,
 Było wszelako obowiązkiem mędrca
 Starać się wpływać na bieg spraw państwowych;
 Wiedziałem bowiem, że gdy się wycofam,
 Urośnie w siłę ów zbrodniarz Tygellin.
 Dziś z bólem stwierdzam, że to poświęcenie
 Było daremne. Neron mi zarzucił
 Współudział w spisku, o którym nic nie wiem.

Oto dlaczego jestem tu, w tej wannie,
 Na śmierć czekając, która ciągle zwleka.
 Niech więc przyspieszy kres trucizna albo
 Żar łaźni. Bowiem wbrew regułom sztuki
 Przedłuży się ostatni akt dramatu.

sl. Jerzy Czech

IFIGENIA

★ ★ ★

Ach! Niepomyślne są wiatry i morze wychłostał ich gniew!
Spójrz! Do przystani aulidzkiej zapędził okręty Achajów!
Tam wygłodniała gromadą sposobnej godziny czekają,
By pośród zgielku na Trojan gród rzucić się jak stado mew.

Lecz od achajskich zastępów bogini odwrócił się wzrok
Nie, Artemidy wyroku modlitwy ni klątwy nie zmienia:
Ty na ołtarzu ofiarnym swe życie masz dać, Ifigenio!
Blask spłynie na nas, gdy ciebie Hadesu dopadnie już mrok.

Ifigenio!
Złowrogi wiatr od morza dmie,
Zakutych w spiż skłębionych myśli
Wzmaga się szum.
Ifigenio!
Wysłuchaj się w bezgłośny krzyk,
Oddal zły los! Żąda ofiary
Milczący tłum.

Lud łaknie wojny, co miłej ojczyźnie obfity da łup,
Gdy wojownicy ukorzą już Ilion w bogactwa zasobny.
W nim – mnogość złota, siwego żelaza i niewiast nadobnych.
O, ileż dobra rodzinnej krainie przysporzy twój trup!
Tyś córką króla i wobec ojczyzny powinność swą znaj!
Wszak o pomyślność jej dbać musi wciąż ojciec twój, Agamemnon.
Czyż tylu zbrojnych miało zgromadzić się tu nadaremno?
Zważ, czymże jest jedno życie, gdy rzecz idzie o cały kraj?

Ifigenio!
Czekamy na przyjazny wiatr.
Nie zwlekaj więc i dar żywota
W ofierze złóż.

Ifigenio!
Jakże nam tu dłuży się czas,
Ach, pospiesz się! Patrz, jak wytrwale
Ofiarnik ostrzy swój nóż!

sl. Jerzy Czech

ODYSEUSZ

★ ★ ★

Zyskawszy w wojnie szereg ran i chwałę,
Pośród zwycięzców znalazłem się pono.
W nagrodę za to tułać się musiałem
I żadnej klęski mi nie oszczędzono.

Żem przed potworem życia swego bronił –
Gniewny Posejdon ścigał mnie aż dotąd.
Tu, na tej wyspie uszedłem pogoni,
Gdzie boska nimfa darzy mnie pieśczętą.

Do mojej groty Kalipso ponętna
Znosi owoce i wina najlepsze,
A głos jej kusi, by już nie pamiętać
Przyjaciół, którzy zmienili się w wieprze.

Ciało układa w kształty najłaskawsze,
Lecz smak rozkoszy mąci mi tęsknota
Do kraju, który, samotny jak zawsze,
Między Charybdą a Scylla się miota.

Do tego kraju, gdzie nadzieję tkają
Po to, by znowu mściwy los ją podarł,
Gdzie się bezczelna zagnieżdżyła zgraja,
Co dłoń grabieżczą kładzie na mych trzodach.

Gdzie w moim własnym domu się panoszy
Rój zalotników, niegodnych mej żony,
Gdzie syn rodzony wciąż obelgi znosi
I, patrząc na to, milczy lud strwożony.

Oni tam ciągle muszą czekać na mnie,
Aż wrócę do nich przez wichry i deszcze,
By nad swą ziemią odzyskać władanie.
Będą mnie czekać. Lecz jak długo jeszcze?

śl. Jerzy Czech

ISMENA

★ ★ ★

Coś ty zrobiła, siostrze, coś ty zrobiła!
Oni teraz tu przyjdą po ciebie!
Ktoś musiał cię zobaczyć, kiedy tam byłaś,
Ktoś widział, jak zwłoki w ziemi grzebiesz.

Przyjdą cię zabrać, siostrze, oni cię stracą;
Wiem, że nigdy nie wybaczą tobie,
choć nie wiem, czemu brata nazwali zdrajcą.
Wszak to nie są sprawy dla nas, kobiet.

Ty rozkaz bogów pragnęłaś wykonać,
Ale bogowie są przecież wysoko.
Kto ujmie się za tobą, Antygono,
Gdy cię strażnicy do lochu powloką?!

Zakaz był króla, a nam słuchać trzeba;
Nikt Polinejka i tak nie przebudzi.
Mnie wszystko jedno, kto dziś rządzi w Tebach.
Nic się nie zmieni w losach zwykłych ludzi.

Nasza matka śmierć sama sobie zadała,
Własne dłonie ojcu wzrok wydarły,
Obu braci okrutna wojna zabrała
I tobie pilno do krainy zmarłych.

A ja będę żyła, siostrze, bo przecież
Ktoś musi przeżyć z naszego rodu,
Kto dzieci na świat wyda, umrze zwykłą śmiercią
I o kim poeci nie ułożą rapsodu.

śl. Jerzy Czech

MSZA ZA ROMUALDA TRAUGUTTA

★ ★ ★

Przystąpię do ołtarza, uklęknię przed Bożą mocą,
W kadzideł woń się wplecie organów żałobna nuta,
Bo tam, na Cytadeli, więzienne wózki turkocą,
A tu się msza zaczyna za Romualda Traugutta.

Zmiłuj się, zmiłuj, Panie! – modlitwa biegnie po tłumach,
Które sierpniowy ranek pod stoki twierdzy zagonił.
Ciało na ziemię pada – ktoś znowu na serce umarł.
Pięć szubienic wyrosło ku chwale carskiej korony.

Na rzecz nieszczęsnych braci bal dziś wydają w Paryżu.
Gdzieś tam w lesie oblawa trwa na ostatnich powstańców.
Grób ich zaleją łajnem, na opał porąbią krzyże,
A wdowy po poległych knutem zaproszą do tańców.

Do ucha spowiednikom szepcą swe winy skazani.
Wierzyli w jedną Polskę i żywot swój jej oddali.
W białych, śmiertelnych szatach wstępują na rusztowanie –
Jak przenajświętsze hostie ich ciała widnieją w dali.

Toczyski sznur całuje, Krajewski brodę przyglądza,
Wnet twarze im zasłonią, wolność kapturem nakryją.
Tych, co szli w imię pańskie, pobłogosławi oprawca,
Zginą słabe narody, a silne z nich krew wypiją.

Obdarz Ty nas pokojem – mówią po cichu handlarze –
Myśmy znużeni walką, my, cośmy jej nie poznali,
Wyrzeknij tylko słowo, a będziem ci służyć, carze,
Na pamięć bohaterów, gdy chcesz, będziem spluwali.

Pora żniw już nadeszła, już kielich wzniesiony w górę
Jak żołdackie bagnety ostre są słońca promienie.
Traugutt w twe ręce, Panie, oddaje dziś dyktaturę
I znów Rzeczpospolita zamiera na pokolenie.

Jęk straszny ponad tłumem uniósł się nagle i opadł,
Runęła na kolana Polska na troje rozpruta.
Dziś Azja triumfuje, skończyła się Europa.
Idźcie, już msza skończona – za spokój duszy Traugutta!

śl. Jerzy Czech, na melodię *Salome*
(P. Gintrowski – J. Kaczmarek)

LADY MAKBET

★ ★ ★

W klejnotach będzie mógł się pławić
Ten medyk, który znajdzie sposób,
Żeby zmyć plamy z moich dłoni.
Zbyt duże są i zbyt czerwone
Na to, by zdobić żonę króla.
Lecz brzemię władzy muszę znosić,
Nawet gdy jest nie do zniesienia,
A wszystko w imię wyższych racji.

Przecież Dunkan był za stary,
By królestwem mądrze władać.
Słusznie więc uczynił Makbet,
Przebijając go sztyltem.
Potem Banko, choć przyjaciel,
Mógł być groźnym konkurentem,
Więc dłoń zaufanych ludzi
Usunęła go ze świata.
Makduf też był podejrzany,
Spisek jakiś knuł z pewnością,
Lecz nim trafił w nasze ręce,
Zbiegł zdradziecko za granicę.
Z ciężkim sercem trzeba było
Zgładzić prędko jego żonę,

Dzieci małe, służbę całą,
Zamek zaś do szczytu złupić.
Mniejsze sprawy trudno zliczyć,
Lecz konieczne były wszystkie.
Jeszcze tylko kilka rzeczy
Pozostało, żeby wreszcie
Zapanował pożądaný ład!

Kiedy więc przyjdzie chwila, co mym trudom kres położy
I z rąk królewskich już na zawsze zniknie zapach krwi?
Szczęśliwi zwykli ludzie, którzy męki tej nie znają!
Ach, ilu zginie, by spokojem władca cieszył się?!

Kto wie?
Więc cóż? Co będzie teraz?

Najgroźniejszy jest syn Banka,
Który wymknął się pogoniom.
Później Malkolm zginąć musi,
On koronie wciąż zagraża.
Trzeba także wysłać szpiegów,
Którzy sprzątną Donalbeina.
Ross i Lennox są niepewni,
Nie wiem, czy nam wiernie służą.
Tylu jeszcze zginąć musi,
Tylu jeszcze zginąć musi...

śl. Jerzy Czech

KATARYNIARZ

★ ★ ★

Już nic wam się nie śni, wyśniło się wszystko,
Wiatr popiół rozwieje, deszcz ślady wymyje,
A ja tu przygrywam na pobojuwisku;
Ja wszystkich przeżyłem – i was też przeżyję.
Dziurawy kapelus i kurtka wymięta,
I uśmiech bezzębny twarz moją ozdobi,
A ile mam lat – tego już nie pamiętam,
Lecz ja będę żył, gdy wykopią wam groby.

Bez wytchnienia korbką kręcę,
Bez wahania mogę przysiąc:
To, co dźwięczy w mej piosence
Będzie dźwięczeć za lat tysiąc.
Gram w pałacach i na rynkach
Ciągłe takim samym dźwiękiem.
Przecież moja katarynka
Tylko jedną zna piosenkę.

Te same postacie odkopią spod ziemi,
Zobaczę więc to, co już nieraz widziałem:
Że mędrzy przyznali znów laur akademii
Za dowód niezbity, że czarne jest białe.
Złoczyńca przed sądem oskarży ofiarę
I znów od wyroku umyje ktoś ręce,
Znów kogoś ugoszczą cykuty pucharem
I kogoś tam znowu wygnają z Florencji.

W gruzach miasta barbarzyńcy
Będą palić święte księgi,
A ja gram na katarynce,
Więc słuchajcie mej piosenki.
Gdzieś tam jakiś naród ginie,
Drugi będzie rósł w potęgę,
A ja, stary kataryniarz,
Wciąż tę samą gram piosenkę.

Kto zgadnie, czy smutną gram pieśń, czy radosną,
Co żywych i zmarłych do tańca porywa?
Tu mury runęły, tam inne wyrosną;
Rzym płonie, a błazen na lutni przygrywa;
I brzmi walc upiorny, a świat poszedł w tany,
I znów ku wiatrakom ktoś pogna na koniu,
Znów Abel padł martwy, morderca – nieznaný,
A kto za lud walczył, obcięte ma dłonie.

Wiecznie moja trwa pielgrzymka,
Nieustannym ruchem ręki
Karmię swoją katarynkę
I nie zmienię jej piosenki.
To co wróci, znów przemienie,
Piach zakryje gniew i mękę,
A ja, stary kataryniarz,
Będę swoją grał piosenkę.
Będę swoją grał piosenkę.
Będę swoją grał piosenkę



Piotr Rogucki

2005 YU55

Aktor, muzyk, pisarz.

Drukujemy fragmenty śpiewanego poematu *2005 YU55* (poz. 1. *Taksówka Stoki*, poz. 2. *Turbacz*, poz. 3. *Zaduszki*, poz. 4. *Dionizos*, oraz końcówką poz. *YU*).

sl. Piotr Rogucki

ZADUSZKI

★ ★ ★

Za oddech głęboki,
Co nozdrza przymroził,
Dziękuję,
Do głowy mi wskoczył ;-)

Niedziela po świętach,
Cmentarze w płomieniach
I cisza nad miastem,
I letarg.
Przepici sąsiedzi
Zalegli w sypialniach,
Od rana znów praca
I dobrze się składa,
Bo mogę przechadzać się sam.

Przeszedłem park i nic.
Cisza. Chłód wiatr i cisza.
Szedłem w ulicach,
Łódź pofabryczna,
Ta stacja, ten dworzec zburzony

I nic, nadal cisza.
Ale nie, że nikogo, tylko
Jakaś złowroga zapowiedź,
Taka wręcz odśrodkacisza,
Od serca.
Rzewnie zrobiło się,
Pięknie i groźnie, więc wiem,
Wiem, że coś jest
Na rzeczy.
Coś wisi w powietrzu,
Coś się nie mieści,
Nie mieści się w ludzkim pojęciu,
Coś drży, coś się zbliża,
Coś znaczy ta cisza,
Niczego nie czuję,
Niczego nie słyszę,
A teraz już wiem to,
A wtedy to
Nie.

sł. Piotr Rogucki

TURBACZ

★ ★ ★

Przykleiła się na necie
okazja, na czacie, Magda,
na fejsie, na żarty niby się tak
po prostu z nudów zaczęła
popisywać, zaczęła napraszać, zapraszać...
To ja Okej.

I spać nie można było w noc,
Pod drżącej się energii prąd,
Jak pod strumienia prąd,
Podchodzić zaczęło zimnej.
Kamienie śliskie, ten strumień
Ze świeżej czapy na Turbaczu
Dopiero co liźniętej kwietniem,
To wiesz jak lodowaty,
Ach ciężko było iść,
Oddychać, ledwo co,
Lodowy sok,
Lodowy mór,
Przejrzyste szkło.
I głową w prąd,
Tylko na chwilę,
Potem parskanie,
Szybki oddech
I nawet ból, nawet niepokój
O głowę, nie o myśli,
O głowę!
Jednak radość,
Że się wkroczyło,
Że się człowiek odważył
Do strumienia w kwietniu

Na golasa całkiem, w górach,
Wleźć by
Przeżyć chrzest, lodowy czysty, z gór.
Ale to nie był Turbacz,
To było jakby to samo.
Ale to nie był potok,
To była tylko ta moc,
Mrożące obezwładnienie,
I właśnie taka mi przyszła myśl
Żeby ze sobą te dwie rzeczy
Porównać, powiązać w tekście.

Nie mogłem spać,
A to jedynie była pierwsza noc
Utkałem plan,
Że się koniecznie trzeba spotkać.
I już się spotykałem
W myślach i wszystkie wyobrażenia
Z tym związane, przyszły same,
Same...
Ale mnie strasznie
W bok zaczęła żona uwierać.
Nawet chrząkała gniewnie
Przez sen.
Nie mogłem spać, ale już raczej z nerw
Już raczej z nerw na siebie,
Czy nie wiem na co, na żonę,
Że co? Że się na drugi bok przez sen wywraca?
Trzy dni tak miałem, trzy noce.
Nawet wyszedłem na miasto,
Żeby się przejść, żeby zobaczyć,
A zaczął już listopad skręcać w zimę.

sł. Piotr Rogucki

TAKSÓWKA STOKI

★ ★ ★

To ta przed zmrokiem
Bezwładna godzina
Na trasie do domu,
O której myśli ciężkie,
Westchnienia...

Wyobraź warstwę na dnie szklanki
Cukier w herbacie u babci
Żałosny i wzruszający
Osad, znak.

Zapadają mętnym śladem w pamięć.

Po wszystkim tym
Listopad zwalnia.
Latarnie za zasłoną.
Piksele na szosie:
Żółte, czerwone
I biała wilgoć, mgła.
Kilka punktów zaczepienia
W znanym wymiarze.
Snuję, rozciągam na nich nić,
Zaznaczam terytorium zdarzeń
Od lampy
do wierzchołków osiedla,
Od wnętrza do zewnątrz,
Przeciągnąć by po tej nici,
Aż wyda dźwięk,
Aż jęk.

Po wszystkim tym,
A trzeba przyznać,
Że dręczył, drzał w powietrzu
Jakiś nieznośny spokój
Od co najmniej końca wakacji,
Słońca było więcej niż zawsze,
Ludzie uśmiechnięci,
Inaczej jakoś,
Złowrogo, bo szczerze
to mogło uśpić
to mogło uśpić czujność...

Psy syte miast
Się oblizawszy,
Kłapały.
Pyski,
Mlaski.

I mnie, przyznam, nie mniej
Się chciało szczęście czuć,
Czy jak by to nazwać, spokój.

A trzeba było wiedzieć, że coś drga,
A trzeba było mądrym być przed szkodą!

Wtedy choroba weszła w płuca,
Pół miasta charczało w tramwajach,
A mówi się we wschodnich medycynach,
Znajomy, właściciel baru „Sajgon”,
Wyznawca buddy, akupunktury, mówił,
Były narkoman i alkoholik,
Były piosenkarz czy też muzyk,
Były katolik, były rozwodnik,
Kompletny były degenerat,
Akupunktura, medycyna rozumiesz Wschodu,
Że to od duszy idzie.
Choróbko ciała od duszy.

To jaką ma duszę
ludność miasta,
która tak licznie
zaczęła kasłać?

Przeleżę tydzień.
Nie przeleżane,
Nie było czasu.
Nie wyleczone,
A już mi huczał cały wielki zestaw gróźb
nad głową, wiecznego potępienia.
Cały wielki zestaw pokus
rozhuczał się, że w sumie można było
tylko płynąć dalej, no to płynę.

sł. Piotr Rogucki

DIONIZOS

★ ★ ★

Tylko krok zmieniłem
Ze spacerowego, intelektualnego na
Bardziej zdecydowany.
W przyplywie zdecydowania
Poszedłem do Żabki najbliższej
W celu zakupienia ćwiartki
Wódki żurawinowej, w celu
Podkreślenia tego nastroju
Totalnego, w celu jakiegoś
Rodzaju ofiarowania...

A czy można ów gest połączyć
Linią bezpośrednich skojarzeń
Ze starożytnym obyczajem świąt dionizyjskich?
Dionizos?
Wielkich Dionizji,
Przypadających na nasz
Czas wiosenny,
Mimo że jesień,
Kiedy to miałem jesienną
Wypić żurawinową wódkę
W celu podkreślenia
Metafizycznej tęsknoty za
Niewyjaśnionym zjawiskiem,
Które poczęło obezwładniać
Moje miasto i w ogóle myśli?

Myślałem, że tak,
Tak właśnie pomyślałem,
Że w nadnaturalnym instynkcie
Człowieka duchowego, mocno
Związanego z rzemiosłem sztuki życia i w ogóle,
Że jakoś zgodnie z naturą i historią
Ja posiadałem, albo dosiadłem był właśnie
Dostęp rozpięty do tegoż natchnienia
Z czasów Grecji starożytnej,
Z czasów sprzed Sokratesa, Platona,
Gdy się śpiewało
Historię i życie, łącząc funkcje
Użytkowe,

Z estetycznymi w jedno,
Z konieczności przechowywania życia w wierszu,
I obojga na pozór niekompatybilnych (współczesny świat
Nam te umiejętności odebrał) doświadczając pospołu
Wrażeń językowych: piękna i funkcjonalności,
Przy wieczarach memoryzacyjnych.
Mnemosyne, mimesis,
„Iliada”...

I właśnie ten dostęp posiadłszy
Myślałem,
Wódkę wypiję,
By dostęp poszerzyć
I uczcić swoje Dionizje dostępu,
Jak też zrobiłem.

Rano bolała mnie głowa i byłem zły.
Żyło się mniej,
Bo miałem nie pić.
W końcu choróbsko,
W końcu lekarstwa...
Trzy dni później znów byłem chory.
I to poważnie.

Jak mówią wschodnie medycyny
Z duszy mi zaczął wnikać
W głowę jad
I już nic nie można było
Ze sobą powiązać.
Jakieś ciśnienie samorzutne
Jak na granicy jawy czy snu,
Jak w owym czasie z kumplami
Na męskiej imprezie, wieczorze,
Co mi jakiegoś gówna kawaler sypnął
Kawalerskim,
A potem mnie głosy sprawdzały,
Dusza mi na drugą stronę,
Jak worek po ziemniakach,
Zaczęła wywracać się i mówić.
[...]

sł. Piotr Rogucki

YU

★ ★ ★

Why You?
Dlaczego ty
Pięćdziesiąt pięć?
To zapytanie,
Odczytane z angielskiego,
Z którym owa się planetoida
Zwraca bezpośrednio do mnie.
Dlaczego do mnie?
Oburzenie,
Dlaczego do niego? Ano dlatego,
Że tylko on zdołał ową prostą treść
Odczytać, trop podjąć i na tej podstawie
Skonstruować precyzyjny tekst analityczny,
Co w tej materii uprawnia go finalnie i
Dostatecznie, by się odcyfrowanym znakiem
Posłużyć dowolnie, co czyni.
Jeśli zaś chodzi o pięćdziesiąt pięć,
To jest to właśnie jak najbardziej jego liczba
Z prostej przyczyny, jaką stanowi data urodzenia,
Gdyż urodził się piątego maja i od zawsze
Piątka była mu w tej czy innej postaci
Towarzyszem ważniejszych chwil tego życia.
YU to drwina, wyzwanie, z którym się zwraca kamień,
Pytanie, któremu staram się sprostać,
Podejmując podobną tematykę w powyższym poemacie.

Dlaczego ty?
Dlaczego ty?
Zbliża się do mnie i drwi.
Dlaczego ty?

I do was.

Arkadiusz Frania

KILKA SŁÓW O PIOSENCE



Czuję się poetą, który oprócz liryków pisze również prozę i eseje, ale wielkim wyzwaniem literackim stał się dla mnie jakiś czas temu tekst piosenki jako medium na wskroś estetyczno-intuicyjne.

Tę formę ekspresji pisarskiej uważam za osobną dziedzinę aktywności artystycznej, odmienną od wiersza. Oczywiście nie chciałbym „odsądzać” od sensu nurtu poezji śpiewanej, bo przecież właściwe umuzyycznienie wiersza może przynieść odbiorcy poczucie dobrze przeżytej chwili, uczucie „zagospodarowanej” przestrzeni sensytywnych odruchów. Wydaje mi się jednak, że utwór pisany „z zamiarem”, „z nastawieniem” jako tekst piosenki – posiada inną konsystencję niż wiersz, przy czym kluczowy jest najsłabszy element puzzli artystycznych, czyli nastawienie autora. Świadomość piszącego, że tworzy on właśnie tekst piosenki, pozwala na włączenie innej tożsamości literackiej, uruchomienie odmiennego typu skojarzeń i otwarcie drzwi do innego typu zasobów literackich.

Piosenka w warstwie słownej nie powinna przytłaczać strukturą, budową, łączeniami czy też spoiwami językowymi, którymi są nasycone „klasyczne” wiersze. Liryk ma naturalną skłonność do anektowania muzyki, przywłaszczania jej wartości, opowieści i puenty. Zaborczość to

zresztą domena literatury, wchłaniająca życie, ludzi, ich troski i wszystko, dzięki czemu są ludźmi, a także te obszary, które wykreślają ich z terytoriów człowieczeństwa. Albo nieco inaczej: słuchając słów, skłonni jesteśmy przypisać znamiona i przymioty melodii właśnie wyrazom.

Nie znaczy to, rzecz jasna, że słowa same w sobie nie posiadają potencjału muzycznego, chodzi jednak o to, by nie oblepiały dźwięków niczym bluszcz, nie zasłaniały rzeczywistości, pozwoliły na współ-(wy)brzmienie, a nie opresyjnie podporządkowywały i czerpały, wysysały jak deprawatorzy energii. W tym widzę niejakię zagrożenie dla piosenki tworzonej nie tyle na bazie, co do poezji.

Ideałem jest dla mnie konglomerat fraz i dźwięków nawzajem się uzupełniających, jakby głoski i tony dopominały się o siebie nawzajem, nie mogły bez siebie funkcjonować, a pozbawiony muzyki tekst był tylko zlepkiem mniej lub bardziej przemawiających obrazów czy fabuł, może nawet ładnym organizmem, tyle że w śpiączce, a z niej wybudzić może odpowiedni dźwięk.

Bez dźwięku nie ma słowa, bez słowa nie ma dźwięku. Przecież słowo to dźwięk, a dźwięk do słowa.

Żyjemy w świecie, którego cechą dominującą jest samotność, i to mimo globalizacji, kurczenia się odległości między ludźmi, bo ta odległość to tylko dystans fizyczny. Najważniejsza jest kondycja duchowa, subiektywne (innego przecież nie ma) odczuwanie i nazywanie swojej obecności we własnym życiu.

Czy myślimy, że jesteśmy na swoim miejscu?

Czy mamy przeświadczenie, iż wypełniamy tylko swój los?

Czy przeznaczenie tętni naszą krwią i wypełnia się naszym bólem?

Tekst piosenki ma szansę odpowiedzieć na taki głód „ja” poprzez opisanie sytuacji egzysten-

cjalnej i ciągle zadawanie pytań, nawet jeżeli te pytania nie padają wprost, ale są chytrze ukryte między wersami lub pod nimi. Układ słów nie może być składanką, składowiskiem, zlepkiem emocji, sylab i dźwięków. Głoski muszą zrastać się ze sobą i z melodią.

Człowiek myślący zdaje sobie sprawę z alienacji, byle tylko nie dał się wyrzucić poza nawias własnego trwania. Jeżeli każdy dzień to kolejna odsłona naszej walki o siebie, o „ja”, o zachowanie prawa do wyrażania swoich poglądów i przeczuć, to tekst piosenki może być pięknym orężem w tych zmaganiach, podobnie jak wiersz, opowiadanie. Jak oddech.

Teksty piosenek Arkadiusza Frania w następnym numerze „Piosenki”.



Józef Opalski

MILVA, CZYLI TEATR

(NOTATKI BARDZO PRYWATNE)



Giorgio Strehler: *Chciałbym, żebyś zaśpiewała Brechta*
 Milva: *Kogo?*
 Mediolan 1965 r.

Milva była już uznaną i bardzo popularną piosenkarką, po nagrodach na Festiwalu w San Remo, występach w paryskiej Olympii, w Tokio, po nagraniu kilku płyt przyjętych z entuzjazmem, przeboju *Tango italiano* śpiewanego przez całe Włochy... W 1965 roku została zaproszona przez Paola Grassiego do Piccolo Teatro di Milano. Pewnie wtedy zobaczył ją Strehler i zaproponował Brechta. Powstał spektakl *Io, Bertolt Brecht (Ja, Bertolt Brecht)* – i narodziła się inna Milva. I zaczęła się moja fascynacja...

Wychowany na przemycanych z Zachodu nagraniach Lotte Lenyi i enerdownskich płytach Giseli May usłyszałem coś zupełnie nowego; czy ja wiem, jak to nazwać? – może bardziej zmysłowego? bardziej urzekającego? – jednym słowem – utonąłem. Zacząłem Milwę śledzić, kupować płyty, których nagrała nieprawdopodobną liczbę (173 albumy!). Aż w roku 1984 zobaczyłem ją z Astorem Piazzollą w Paryżu, w Bouffes du Nord u Brooka. To było objawienie. Od tego czasu starałem się zaprosić Milwę do Krakowa. Dostałem od przyjaciół jej telefon, dzwoniłem. Wciąż się wykręcała: a to Tokio, a to Paryż, a to Berlin... Aż zdarzył

się cud: w 1996 roku V Festiwal Unii Teatrów Europy miał się odbyć w Krakowie. Giorgio Strehler zdecydował, że Piccolo Teatro pokaże na festiwalu trzy spektakle, m.in. *Milva śpiewa nowego Brechta*.

Odebrałem Milwę na lotnisku i zaprowadziłem na konferencję prasową do Starego Teatru. Nigdy tego nie zapomnę: weszła ubrana jak zakonniczka w czarny płaszcz z kapturem, usiadła – i w ciągu kilku sekund płaszcz opadł i wyłonił się rajski ptak, pełen kolorów i niespożytej energii. Dziennikarze byli olśnieni. Wieczorny Brecht w Starym Teatrze to nie był sukces, to był triumf! Bardzo polubiła Kraków i jego publiczność, zjawiała się tu na nasze szczęście jeszcze wielokrotnie, a także w Warszawie, Wrocławiu, Chorzowie, Łańcucie... Przyjmowana wszędzie entuzjastycznie. Towarzyszyłem jej, obserwowałem, uczyłem się i podziwiałem.

Przez te 25 lat myślałem nie raz, na czym polega fenomen Milwy. Oczywiście była (ach, ten czas przeszły) piosenkarką. Uwielbiała występować w wielkich salach, przed wielką publicznością, w niezwykle eleganckich kostiumach i oszalać burzą rudych włosów... A jednak

uwierzyła Strehlerowi. Zdawała sobie sprawę, że to on tchnął w nią ducha wielkiego teatru. I była mu wierna. Chociaż czasem się buntowała. Mówiła do mnie: *Ty i Giorgio chcesz mnie widzieć wciąż na czarno i tragicznie. A ja lubię być i kiczowata, i komiczna*. Jej wycieczki w stronę teatru były różne: Luciano Berio w *La Scali, Zemsta nietoperza* (książę Orlovsky), Kapitan Hak w *Piotrusiu Panu* (sic!), *Wizyta starszej pani* Dürrenmatta... Wszędzie wносиła jednak ten Strehlerowski klimat, prawdę przeżycia, intensyfikację dykcji, precyzję ruchu, świadomość ciała... Rozmawiałem o Milvie ze Strehlerem wielokrotnie. Nazywał ją *la perfetta* (doskonała). Mówił: Nawet w wybitnych aktorów rzadko zdarza się tak doskonały sposób artykulacji. Wydaje się, że rozumiesz nie tylko każde słowo, ale wręcz poszczególne sylaby. Te sylaby fruują. To demon pracowitości i perfekcji. Imponująca.

Pamiętam dobrze jej pierwszą próbę w teatrze [...] na ogromnej pustej scenie przy połowie ustawionej scenografii do jakiegoś przedstawienia Szekspira, przed czarnym fortepianem. Milva też była na czarno. [...] Zdenerwowana Milva gestykulowała i przerywała, mówiąc, że nie wie, jak to zrobić. [...] Kazałem jej wejść w magiczny krąg sztucznego blasku, prosiłem ją, żeby się uspokoiła, aby oparła ramię na czarnym i lśniącym fortepianie. Poprosiłem, żeby zaczęła śpiewać, bez lęku, dla siebie, tak, jak to czuje, tak jakby była sama. Natychmiast coś się w niej wyzwoliło, coś, co poprowadziło ją naturalną drogą do znalezienia odpowiedniej koncentracji, właściwego tonu i do osiągnięcia pewności, co wydawało się jej wcześniej niemożliwe. Śpiewała. Nielicznych ogarnęło wielkie wzruszenie. Rodziła się nowa, inna Milva. Pierwszą, która była nią zaskoczona, była ona sama. [...] Jedną z zalet jej pracy teatralnej jest zmienność interpretacji dramatycznej, pozwalająca na kreowanie wielu postaci w różnych piosenkach, tak wtedy, gdy są one „postaciami

teatralnymi”, ponieważ należą do dzieła teatralnego, jak w przypadku songów z Opery za trzy grosze, czy też wtedy gdy są postaciami autonomicznymi – jak na przykład w Balladzie o Marii Sanders. Milva posiada wielką umiejętność tworzenia teatru. Jak wszystkie osoby obdarzone prawdziwym temperamentem dramatycznym uteatralnia wszystko, co robi. Dzięki tym interpretacjom i takiemu wyborowi piosenek, które stanowią część przedstawienia Ja, Bertolt Brecht, *Milva wchodzi niewątpliwie do wąskiego i często uważanego za kontrowersyjny kręgu wykonawców songów Brechta. Wchodzi do niego stanowczo, z własnym, poetyckim stylem. Z pewnością wchodzi tam legalnie i wyraziście, co rzadko zdarzało się w innych wykonaniach. [...] Jej zmierzenie się z Brechtem jest niewątpliwie jej własną „włoską drogą” [...], jest teatrem epickim, który od wielu lat próbuje znaleźć sobie miejsce w naszym kraju. Droga, na której jasność, dystans epicki i ładunek emocjonalny pozostają ze sobą w ciągłej dialektyce w samym akcie teatralnym. Nie polegają – w najlepszych wypadkach – ani na dochowaniu wierności schematowi brechtowskiemu, ani na „zdradzie Brechta”, lecz na przedstawieniu żywej rzeczywistości ludzkiej i poezji dla wszystkich¹.*

Milva: *Z lęku przed przymusem zawodowego śpiewania uwolniłam się dopiero w Piccolo Teatro, gdzie w 1965 roku Paolo Grassi zaproponował mi śpiewanie Pieśni wolności. Teatr uwolnił mnie od samotności, jaką narzucał zawód piosenkarki, podobało mi się poczucie wspólnoty i możliwość dzielenia własnej pracy z innymi. Po pierwszym przedstawieniu Giorgio Strehler poprosił Gino Negri, aby przygotował mnie do śpiewania songów tego, który był wtedy dla mnie „jakimś Brechtem”. Natychmiast zakochałam się w muzyce Weilla i Eislera, lecz Brechta zrozumiałam później. Dopiero potem zdałam sobie sprawę z tego, jakim był wielkim poetą i dramaturgiem, i jakim był wolnym człowiekiem. Strehler zaś pozwolił mi zrozumieć, że mogę*

¹ Program V Festiwalu UTE – Kraków 1996, t. B. Topolska.

być inna, że sukces to nie tylko sprawa strun głosowych, a śpiewanie nie będzie sztuką, jeśli nie będzie inteligentne i ciekawe².

Rok 2008 – Milva znowu w Krakowie (jak się okazało, niestety po raz ostatni). Udało mi się namówić ją na „master classe” w naszej PWST. Przywiozła też znakomite przedstawienie z Piccolo Teatro *Milva śpiewa Brechta* w reżyserii Cristiny Pezzolli (bardzo utalentowanej reżyserki, która zmarła w zeszłym roku, mając zaledwie 57 lat). Ten spektakl był wielkim hołdem dla Strehlera. Milva zupełnie inna i coraz bardziej niesamowita. Widać było jednak, jak bardzo jest zmęczona. W przerwie leżała na podłodze w garderobie, ledwie żywa. Ale druga część jeszcze ciekawsza, jeszcze bardziej spontaniczna... owacje bez końca. Rozmawiałem z nią o Strehlerze, przecież minęło już ponad 10 lat od śmierci genialnego reżysera. Pytałem, czy zdaje sobie sprawę, jak bardzo jest „strehlerowska”, jak bardzo utopiona w jego gestach, intonacji, myśleniu o teatrze... Śmiała się: *Wiem to, ale wszyscy boją się mi o tym powiedzieć. Ja to jednak czuję i jestem głęboko wdzięczna losowi, że go spotkałam.*

Od pierwszej wizyty w Krakowie minęło już przecież kilkanaście lat, widziałem, jak ta „inna” Milva jest cała ze Strehlera: świadomość gestu, mimika, sposób poruszania się i interpretacji były wyciągnięciem ostatecznych wniosków z lekcji wielkiego maga z Mediolanu. To on z popularnej piosenkarki uczynił zjawisko. Strehler, kto wie czy nie ostatni wielki poeta europejskiego teatru, wyczuł siłę i talent drzemiące w dziewczynie z małej miejsciny i ukształtował ją na obraz i podobieństwo swoje. A Milva, bardzo zadowolona z przyjęcia spektaklu w Krakowie, śmiała się: *Oczywiście, jestem artystką, ale jak mówił Giorgio, pozosta-*

*łam rzemieślnikiem. I to określenie bardzo mi się podoba. W ostatnich latach była coraz bardziej chora, coraz bardziej zmęczona. Na Facebooku napisała (2010) o chorobie, żegnając się ze sceną i swoimi wielbicielami. Traciła coraz bardziej świadomość i poczucie czasu. Ale nie poddawała się. W jednym z ostatnich listów do mnie (29 I 2011) pisała: *Drogi Opalski, po ponad rocznej nieobecności na scenie (w zeszłym roku byłam bardzo chora) przedwczoraj zagrałam w Udine Wariant Lüneburski³, w sali na 1200 miejsc – wszystko wyprzedane i wielki sukces. Bardzo chciałabym wrócić do naszej rozmowy w Krakowie i przywieźć ten spektakl do was. Jest przerażająco aktualny, ponadczasowy i myślę, że w Polsce, która na własnej skórze doświadczyła okropności Holocaustu, może być prawdziwie interesujący. [...] Bardzo chciałabym, żebyś przyjechał i zobaczył go w „Piccolo Teatro Strehler”. Byłabym szczęśliwa, żeby po moim ostatnim Brechcie wrócić jeszcze raz do Krakowa i jeszcze raz was zobaczyć. Sciskam cię mocno i najserdeczniej. Milva.**

Pojechałem do Mediolanu. Milva miała już wielkie problemy zdrowotne, chodziła też coraz gorzej. Starałem się spektakl do Krakowa sprowadzić. Nie udało się. Za późno.

Tyle wspomnień... I może najpiękniejsze, gdy jechaliśmy pociągiem na festiwal do Łańcuta, rozmawialiśmy o Schubercie, którego Milva kochała tak jak ja. I nagle zaczęła nucić *Adagio* z mojego ukochanego *Quintetu C-dur*. Nigdy tego nie zapomnę: była szczęśliwa, rozpromieniona – jechała na kolejny festiwal... Kiedy o niej myślę, przypominam sobie zakończenie listu Oriany Fallaci do Pasoliniego, napisanego po jego śmierci: *nie byłeś człowiekiem, lecz światłem. I to światło zgąsło.*

² Tamże.

³ P. Mauresing, *Wariant Lüneburski*, wyd. polskie t. T. Sierotowicz, Toruń 1998. Milva uważała ten spektakl za kontynuację „swojego” Brechta.

PIOSENKA MASOWA, CZYLI KORESPONDENCJA WŁASNA Z BERLINA



Nieodgadnione koleje losu sprawiły, że oto zmierzam koleją podmiejską do berlińskiego Westendu. Jest koniec czerwca, środek tygodnia, niezwykle gorące popołudnie. Wagony wypełnione ludźmi po brzegi, więc choć jadę zaledwie kilkanaście przystanków (to krótka przejażdżka jak na berlińskie standardy odległości), dyskretnie oblewam się potem i równie niepostrzeżenie przyglądam się współpasażerom.

Naszym celem jest amfiteatr Waldbühne, co z grubsza przetłumaczyć można na „scenę leśną”, ale w czasach gdy powstawał, nazywał się inaczej. Zbudowany został w latach 30. ubiegłego wieku i nosił wtedy nazwę Dietrich-Eckart-Bühne, zapewne od nazwiska jednego z głównych w owym momencie historii przywódców nazistowskiej NSDAP. Gdyby dodać, że wśród dzieł architekta Wernera Marcha, autora projektu tego obiektu, znajduje się też podberlińska rezydencja Hermanna Göringa, nasunąć się może niepokojąca myśl, że koleją podmiejską podążamy wszyscy na jakiś tajny zlot wielbicieli III Rzeszy. Ale to fałszywy trop, bo choć wielu z obecnych w pociągu ubranych jest na czarno, jednak to czerni zupełnie inna

od koloru sukna, z którego Hugo Boss szył eleganckie mundury. To ulubiona czerni Nicka Cave’a.

Koncert tego australijskiego muzyka, poety i pisarza miał się odbyć w Berlinie już w zeszłym roku, w zupełnie innym zresztą miejscu, bo w nowoczesnej (w porównaniu z Waldbühne) Mercedes-Benz Arena. Ale nadeszły ciemne dni pandemii i wszystko zamarło, zamilkły muzy. Trudno się więc dziwić, że teraz, gdy w końcu minął długi, niepewny czas, w tłumie współpasażerów daje się wyczuć jakieś radosne wyczekiwanie, które szybko i mnie się udziela – wszak nie tylko żyjemy jeszcze, ale na dodatek jedziemy zażyć niecodziennych wrażeń. Gdy tylko pociąg dociera do właściwej stacji, tłum wylewa się niecierpliwie i rusza żwawo w stronę leśnego amfiteatru. Ruszam i ja, a nogi muszę mocno wyciągać, aby nie zostać z tyłu. Przecież nawet berlińczyk, na co dzień syty wszelkich artystycznych wrażeń, które podsuwa mu pod sam nos niezliczona liczba miejscowych teatrów, galerii i sal koncertowych, zgłodnieje w końcu po covidowym poście. Idziemy więc szybkim krokiem na spotkanie z Nickiem Cave’em, bo każdy chce zająć dobre miejsce na widowni.

Nie jestem jakimś szczególnym wielbicielem tego artysty. Znałem go dotąd głównie z piosenki *Where The Wild Roses Grow* oraz ogólnie z rozgłosu wokół płyty *Murder Ballads*. Tytuł płyty zresztą od razu przypadł mi do gustu i zapadł w pamięć, może przez to, że zawsze miałem słabość do średniowiecza. A był to przecież czas, gdy kwitły pierwsze ballady morderców i tworzył François Villon, który tak samo wprawnie posługiwał się piórem, jak i nożem. Może to wszystko sprawiło, że podświadomie zaklasyfikowałem Nicka Cave’a do kategorii takich współczesnych mu twórców jak Tom Waits czy Leonad Cohen, czyli poetów piosenki niepospolitej, często z balladowym, a zawsze z literackim tekstem i nieco mrocznym klimatem. Wpływ na to być może miała też rola Cave’a w znakomitym filmie Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Sam Cave wspomina czas, gdy latach 80. przez kilka lat mieszkał w Berlinie, jako jeden z trudniejszych okresów w swoim życiu. Żył wtedy pewnie podobnie jak Villon, choć na szczęście nie skończył tak samo. Tak czy inaczej, gdy nadarzyła się okazja, natychmiast z niej skorzystałem, aby osobiście obejrzeć Nicka Cave’a na scenie i doznać przy tym nowych, antypodycznych wręcz wrażeń, płynących z obcowania z piosenką.

Sam wyrosłem raczej z innego jej pnia, żeby użyć takiej biologiczno-genealogicznej metafory, i bliska mi jest piosenka na pewno ambitna i artystyczna, ale w rozsądnym wymiarze niewielkiej sceny, estrady czy nawet literackiej kawiarni. Setka czy dwie osób na widowni to już sporo jak na moje oczekiwania, światła zazwyczaj niewiele, muzycy w półcieniu, jakiś kontrabas, fortepian, skrzypce, gitara. Ekspresja umiarkowana, a jeśli potrzeba jej więcej, to tylko w głosie lub aranżacji – gest pozostaje oszczędny, ruchu mało, o ile w ogóle jest potrzebny. Okładka jednej z ostatnich płyt Nicka Cave’a, *Idiot Prayer*, przedstawia artystę siedzącego przy fortepianie w opustoszałym budynku Alexandra Palace, niegdysiejszego centrum sztuki i rozrywki północnego Londynu. I taka

jest też muzyka na płycie – oszczędna, umiarkowana, tylko fortepian i głos. Odruchowo zestawiam więc Nicka Cave’a z naszym krajowym Grzegorzem Turnauem: wszak też śpiewający przy fortepianie, też kompozytor, też zazwyczaj na czarno i też na wysokościach, zarówno pod względem wzrostu, jak i literackiego poziomu tekstu.

Wiem, o czym śpiewa Grzegorz Turnau, w przybliżeniu oczywiście, bo zapewne nie tylko o Krakowie i okolicach, ale o czym śpiewa Nick Cave? Raczej nie o Sydney, ani nawet o żadnym innym australijskim mieście. Śpiewa głównie o miłości, za to tło opisywanych perypetii miłosnych bywa bardzo różne. Tekst *Where The Wild Roses Grow* to historia morderstwa niewinnej dziewczyny, popełnionego, jak się zdaje, w imię miłości, choć strach pomyśleć, co to za miłość była. *Till The End Of The World* przedstawia wspomnienia zamachowca, który wysadza w powietrze całe piętro hotelu, na szczęście raczej nie z miłości, choć pewna czarnooka z długimi lokami miała swój udział w zdarzeniu. W piosence *Hand Of God* poznajemy samobójcę szukającego śmierci w rzece albo przynajmniej kogoś, kto chce popływać w nurcie tak rwącym, aby już z niego nie wypłynąć. Nie ma tu co prawda mowy wprost ani o miłości, ani o kobiecie, ale czy może być inny powód, by chcieć się utopić? Przecież nawet kredytobiorca z długiem w szwajcarskich frankach może mieć nadzieję, w przeciwieństwie do ofiary źle ulokowanej miłości. W utworze *Carnage*, pochodzącym z najnowszej płyty Cave’a o takim samym tytule, tłumaczącym się zresztą ni mniej, ni więcej jak „rzeźnia”, przywołane są uroczeska dądną wspomnienia z dzieciństwa na wsi, aczkolwiek z jednym zastanawiającym momentem: „wujek nad pieńkiem drzewa zmienia kurczaki w fontanny”. Do tego w tle miłość na spory dystans i czytanie powieści Flannery O’Connor... Przejrząwszy w ten sposób kilka wybranych losowo tekstów z repertuaru Nicka Cave’a, stwierdzam, że posługuje się on „liryką

i tkliwą dynamiką” zupełnie innego rodzaju niż ta, którą usłyszeć można na koncertach Grzegorza Turnaua. Postanawiam więc, że Cave to taki Turnau, ale z dużą domieszką Waitsa, sporym dodatkiem czystego burbona zamiast piwnicznej wódeczki oraz z soczystą dozą szaleństwa. Tak wewnętrznie uspokojony, bo teraz mniej więcej wiem, czego się spodziewać po koncercie, podwajam wysiłki, aby nadążyć za tłumem.

Zwłaszcza to ostatnie przecucie o szaleństwie mnie nie omyli, ale przekonam się o tym dopiero za jakieś dwie godziny. Tymczasem docieram do celu i wchodzę na teren „opery leśnej”, bowiem tak sobie mój umysł po raz kolejny uprościł przystosowanie do nowej sytuacji, zawnazując porównując nieznanne miejsce do sopockiego amfiteatru. Owszem, jest amfiteatr, jest las i śpiewać wkrótce też będą, ale jakże inne jest wszystko od moich oczekiwań. Oto znajduję się w gigantycznej (wiadomo, Berlin!) niecce z widownią na dwadzieścia dwa tysiące widzów; wydaje się, że na tle ogromnego obiektu jest ich niewielu, więc pocieszam się, że wybrano ten przerażający wielkością amfiteatr, aby publiczność nie mogła go zbyt obficie zapełnić. Zachowane zostaną bezpieczne odległości między poszczególnymi wielbicielami Nicka Cave’a, przez co będą mieli oni większe szanse doczekać kolejnego koncertu swojego idola we wciąż pandemicznych czasach.

Oto więc ja, wielbiciel Marka Grechuty, Piwnicy Pod Baranami, lirycznych tekstów Jonasza Kofy czy kameralnych występów zespołu Raz Dwa Trzy, stoję kilkanaście metrów od wielkiej sceny, w pełnym słońcu, a za mną, przede mną, obok mnie wciąż przybywa i przybywa ludzi. Do rozpoczęcia jeszcze tyle godzin, że można by obejrzeć ze dwa inne koncerty w międzyczasie. Oczywiście główną przyczyną tego wszystkiego jest nie tylko moja ciekawość nieznanego mi bliżej artysty piosenki, ale również, a może przede wszystkim, kobieta i miłość. Oczywiście, jak to u Nicka.

Kobieta to moja rodzona siostra, a miłość – to jej miłość (w artystycznym sensie, rzecz jasna) do Cave’a. To z jej powodu, zamiast przyjść stacycznie pół godziny przed koncertem i usiąść wygodnie gdzieś hen, wysoko, na jednej z ławek, spędziłem łącznie ze cztery godziny w gęstym i ruchliwym tłumie wyznawców autora *Ballad morderców*. A zaznaczyć trzeba, że wspomniana siostra to zawodowy scenograf z wielkim doświadczeniem i dorobkiem artystycznym w niemieckich produkcjach filmowych, telewizyjnych, teatralnych i nawet operowych, a do tego wykształcona w niemieckim systemie edukacyjnym. A więc zdawałoby się, że artystka opanowana, osoba uporządkowana, człowiek racjonalny. Ale gdzie tam, widać słowiańska dusza w niej zagrała, bo gdy tylko energia Nicka Cave’a zaczęła wylewać się ze sceny, siostra moja rodzona zaczęła skakać, krzyczeć i pisać, a na domiar wszystkiego zaczęła mnie strofować, dlaczego i ja nie skaczę i nie krzyczę. Piszczanie już mi darowała.

Jest to młodsza z moich dwóch sióstr, i do tego dużo młodsza ode mnie, niech więc młodość i jej niespożyta energia będą tu wyjaśnieniem. Dla mnie było to nieco męczące doświadczenie w sensie fizycznym. Wróciłem naturalnie o własnych siłach po koncercie (z niewielkim wspomaganie w postaci dwóch dużych piw dla regeneracji sił), ale chyba znalazłem się już w kategorii tych odbiorców sztuki, którzy bardziej cenią sobie elegancką salę koncertową z wygodnymi krzesłami i doskonałą akustyką niż najlepszy nawet leśny amfiteatr. W sensie artystycznym berliński koncert Nicka Cave’a to temat na osobną wypowiedź i jeśli zdarzy się okazja, wróć do niego, bo byłoby o czym pisać. Ciekawsze wydaje mi się samo zjawisko „masowej piosenki”, żeby tak rzecz ująć, oraz barwny obraz jej odbiorców. Bo była to naprawdę masowa piosenka. Masowa w sensie ilościowym, gdyż, na oko biorąc, owe dwadzieścia dwa tysiące miejsc, którymi dysponuje Waldbühne, zostało zapełnione co do jednego. Patrząc na najwyższe rzędy widowni,

gdzie ludzkie głowy miały wielkość ziarnka maku, oraz na boki, gdzie tłum rozlewał się szeroko jak fala jakiegoś monstrualnego tsunami, miałem wrażenie, że owych tysięcy jest nie dwadzieścia, a kilka razy więcej. Ale była to piosenka masowa także w sensie różnorodności subkulturowej, co chyba najbardziej mnie zafascynowało.

Gdy bowiem tuż obok moja siostra piszczy, skacze i krzyczy, w kolejności dowolnej, podobnie zresztą jak robi to kilkadziesiąt tysięcy innych osób, ja chłodnym mimo upału okiem badacza przyglądam się ludziom. Stoimy ramię w ramię, więc zaraz bez trudu rozpoznaję wyznawców heavy metalu, a może podobnych odmian tego rodzaju muzyki, bo choć w młodszych latach namiętnie służyłem Black Sabbath, dziś nie odróżnię trash od death metalu, a indie rocka od grunge. No, może z tym ostatnim przesadziłem – rozpoznałbym po nirwanie. Ale na pewno byli to metalowcy, na co jednoznacznie wskazywały ich kurtki, ciężkie od stalowych ćwieków. Nick Cave śpiewa liryczną balladę przy akompaniamencie samiego fortepianu, a oni śpiewają razem z nim i widzę po ustach, że znają doskonale każde słowo. Nie ma tam mowy ani o nabijaniu na pał, ani o apokalipsie, to po prostu piosenka o miłości i nawet bez żadnych wstrząsających dodatków. Tekst nie jest wcale prosty, bo gęsty od poetyckich metafor, ale to metalowcom nie przeszkadza. Z drugiej strony stoją punkowcy, czy może raczej postpunkowcy, bowiem, jak wielu sądzi, *punk is dead*. Ci akurat są żywi, bo tańczą. Nick właśnie śpiewa spokojną taneczną piosenkę, a oni tańczą delikatnie, nie potrącają nikogo, a zamiast nienawiści do systemu na twarzach mają uśmiechy. Punkowców łatwo poznać po włosach, ale dalej zauważam intelektualistów, których coraz trudniej zidentyfikować, tak wielu się pod nich podszywa. W każdym bądź razie ci mają marynarki i koszule z kołnierzykami, a gdy Nick szaleje na scenie i rzuca wulgarnie okrzyki, intelektualiści nie obrażają się, nie odwracają z niesmakiem,

zamiast tego odkrzykują jeszcze mocniej, ale ze śmiechem, i skaczą w górę, aż im podrygują okulary na wąskich nosach. Tuż obok mnie stoją objęte dwie kobiety i lekko się przytulają, gdy Nick znów śpiewa o miłości, a gdy kolejna piosenka podkręca tempo, tańczą jak szalone. Gdy przelotnie całują się w usta, pozbywam się złudzeń, że to matka i córka, bo taka jest między nimi różnica wieku. Ale to córka mniej więcej trzydziestoletnia, więc bez obaw. Tymczasem z boku przez tłum przeciska się trans, ostrożnie niosąc wielkie szklanki, po brzegi pełne piwa. Jakiej jest teraz płci, tego nie wiem, ale na pewno innej, niż był na początku. Metalowcy, punkowcy, intelektualiści i wszyscy inni rozstępują się troskliwie, aby ułatwić mu przejście i trans bezpiecznie dociera do grupy przyjaciół, samych zresztą „straightów”, czyli takich, co to chłopak z dziewczyną czy może na odwrót, ale na pewno tradycyjnie, po staremu. Ci odbierają szklanki od przybyłego i z wdzięcznością robią mu miejsce pośrodku swojej grupy, aby lepiej widział. Poklepują się po plecach, tańczą, śpiewają. Ludzie różnego wyznania i niewiary, orientacji i dezorientacji, barwni i szarzy, artyści i przeciętniacy, biznesmeni i robociarze, wszyscy krzyczą straszliwie, gdy Nick chce skończyć koncert i chcą bisu za bisem.

Nie był to ani koncert, ani muzyka, które lubię najbardziej. Nie było specyficznego nastroju, który mi najbardziej odpowiada, nastroju rodem z teatralnej lub kabaretowej (w dawnym rozumieniu tego słowa) sceny, wysmakowanej, ale oszczędnej muzyki, lirycznych, zabawnych czy groteskowych tekstów. Było w pełnym słońcu, głośno, była masa – masa ludzi, muzyki, mocnych wrażeń. Była masa i było miasto w tle, ogromne miasto, i może tylko zabrakło maszyny, gdyby nawiązać bez zbytej powagi do głównych trzech składowych awangardowego w swoim czasie manifestu Tadeusza Peipera. Po namyśle stwierdzam, że była i maszyna: główna postać zdarzenia, Nick Cave. Artysta w takim momencie życia, skąd bliżej już do

siedemdziesiątki niż z powrotem, a przy tym niezmiernie ciężko doświadczony tragediami w życiu prywatnym, a wciąż dysponujący dobrą i tak ogromną energią, niby ludzka maszyna, która potrafi poruszyć każdego. Maszyna szalona, z szaleństwem w oku i w głosie, robiąca rzeczy szalone na scenie i wśród publiczności, co zgromadzone masy przyjmowały z zachwytem, wzmacniając otrzymane szaleństwo swoim własnym zwielokrotnionym. Ja co prawda koniec końców nie podskoczyłem ani razu, ale szalałem na swój introwertyczny sposób, a brawa biłem szczerze, od ucha do ucha, „klaskaniem mając obrzękłe prawice”, albo milczałem, urzeczony chwilą, w której objawił się jeszcze jeden aspekt tej masowej piosenki, gdy wielotysięczny tłum raz po raz śpiewał jednym wielogłosem razem z Nickiem.

Sam nie mam zbyt wielu doświadczeń z piosenką masową, czyli taką, gdzie liczbę osób na widowni określać trzeba w setkach, a nawet w tysiącach. Koncertów na dużą skalę widziałem dotąd osobiście ze dwa lub trzy, ale miałem też okazję być kilka razy po drugiej stronie – na scenie, jako wykonawca. Z tych sporadycznych wypadków w pamięci utkwił mi zwłaszcza jeden: był to koncert finałowy jednego z Festiwalu Studenckiej Piosenki w Krakowie. I nie chodzi wcale o to, że zapamiętałem go z uwagi na skalę wydarzenia. W czasie prób przed koncertem któryś z prowadzących, osoba wówczas znana w festiwalowych kręgach, ale której nazwiska dzisiaj nie jestem do końca pewny, więc go nie przytoczę, zdenerwowała się nieporadnością początkujących artystów. *Skupcie się – krzyknęła osoba – bo to dla większości z was będzie jedyna okazja w życiu, aby wystąpić przed tak wielką publicznością!* Oburzyłem się na te słowa, a i w tyle za sobą usłyszałem pomruk innych laureatów, gdzieś tam nawet okraszony mocniejszym słowem. Jednak osoba, choć niewielkiej delikatności w wymowie, miała rację – dla mnie była to może nie jedyna, ale na pewno jedna z niewielu takich okazji. Mało zresztą pa-

miętam sam koncert: coś śpiewałem, jakieś światła świeciły, jacyś ludzie na pewno tam siedzieli, i to w dużej liczbie, ale na szczęście nie widziałem dokładnie, potem zszedłem i udało mi się trafić do wyjścia, a może ktoś mnie wyprowadził, nie umiem powiedzieć. Jeśli tak było, to pozostaje się cieszyć z tego, że nie wyprowadzali mnie ludzie w białych fartuchach.

Bo do piosenki masowej trzeba mieć zdrowie, nie tylko fizyczne, jak żelazny Nick Cave, ale i psychiczne, jak szalony Nick Cave, a także każde inne, nie wspominając nawet o szczególnym darze umiejętności łączenia różnych upodobań i charakterów słuchaczy. Zastanawiam się, czy wśród naszych krajowych artystów znalazłby się dzisiaj taki, na którego koncercie znalazłby się metalowiec, żywy przedstawiciel punku, intelektualista, pracownik umysłowy i fizyczny, cały wachlarz wyznawców różnych bogów, płci, namiętności, a wszyscy bawiliby się zgodnie, wrzuszali do tych samych łez, jednocześnie śpiewali ten sam bogaty w znaczenia tekst. Kiedyś z pewnością byłby to Marek Grechuta, bo potrafił poruszyć nawet serca klubowych kibiców, ale dzisiaj? Łatwiej byłoby pewnie znaleźć wykonawców, których wszyscy zgodnie nie cierpią. Nietrudno też byłoby wskazać twórców, którzy gromadzą wokół siebie wielbicieli przez swoisty rodzaj ekspresji. Ich muzyka, a zwłaszcza tekst, staje się tylko koniecznym dodatkiem, przez co łatwiej odróżnić jednego piosenkarza od drugiego po wyglądzie i zachowaniu na scenie, po piosence już trudniej. Nawet płęć przestaje być jednoznaczna wskazówką.

Tymczasem mija jeden i drugi miesiąc. Maluję właśnie ogrodzenie przed domem, bo już stanowczo się tego domaga, i to z odległości kilku metrów. Znowu jest gorąco, więc wspominam moje berlińskie spotkanie z piosenką. Było odmienne i trochę zaskakujące, ale może to po prostu ja zostałem nieco z tyłu, jeszcze w cieniu ubiegłych lat, nie zauważając, że świat

i ludzie są w innym miejscu. Z zadowoleniem jednak stwierdzam, że choć przybyło płci i światopoglądów, to jednak ludzie wrzuszają się tak samo, przeżywają równie głęboko wymyślone bądź odtworzone w piosenkach historie i mimo odmienności potrafią gromadzić się razem, by posłuchać ulubionych artystów. Przed moim domem przechodzą rozmaite osoby, każda inna, osobna. Zerkam na nie z sympatią znad coraz bardziej piękniejszego pod moją ręką ogrodu i próbuję zgadnąć, co która z nich skrywa w środku. Oto idzie pani, która z wieku i twarzy wygląda na wielbicielkę Agnieszki Osieckiej. Myślę, że polubiłaby też Katarzynę Nosowską, ale nie zdziwiłbym się, gdyby miała już w swojej kolekcji kilka płyt Hey. Dalej pan w marynarce. Może dobrze wspomina Młynarskiego, ale równie dobrze może uwielbiać Kazika. Młodzi na miejskich rowerach, ciekawe, czy znają Kwiat Jabłoni. Nadjeżdża kilku chłopców na hulajnogach i nawet nie są to hulajnogi elektryczne. Chłopcy mają około dziesięciu lat, nie więcej – rumiane dziecięce twarze, uśmiechy, krótkie spodniki. Czego lubią słuchać tacy młodzi ludzie, a zwłaszcza czego będą oczekiwać od piosenki w przyszłości? Jeden został nieco z tyłu,

ale już dogania pozostałych. *Ku... wa!* – krzyczy radośnie z daleka – *Znowu się wyje...łem!* Po chwili wszyscy razem odjeżdżają, słychać z daleka ich wesołe głosy i stukot kauczukowych kółek.

No tak – zamyślam się ponuro – ekspresji w piosence na pewno nigdy nie zabraknie, bo zawsze się znajdą odbiorcy. Ale tekst, co będzie z tekstem? Czy w przyszłości komuś jeszcze będzie potrzebna głębia metafor?

*Wide black trees and a field of frost.
Birds fly low and you and me and the car are lost.
We took a wrong turn somewhere.*

*Into the old time.
Into the old time, for sure.*

*Czarne drzewa i pole mrozu
Ptaki latają nisko, a ty, ja i samochód zgubiliśmy się
Gdzieś skręciliśmy w złą stronę.
W dawne czasy.
Na pewno w dawne czasy.*

(Albuquerque, Nick Cave & Warren Ellis, z płyty Carnegie, 2021, tł. własne)

Michał Łanuszka

ZNOJMO – MUZYKA I WINO



Znojmo. Od tego słowa należy rozpocząć tę opowieść. Jak się okazało, to słowo – a raczej miasto, które się tak nazywa – zmieniło całe moje życie, obróciło je o 180 stopni, spowodowało, że przewartościowałem wszystkie swoje życiowe założenia i plany. Nauczyło mnie odwagi w podejmowaniu trudnych decyzji, dało nadzieję na spokój i poczucie wolności. Jak to możliwe – zapytacie – że niewielkie prowincjonalne miasteczko gdzieś na południu Czeskiej Republiki może przysporzyć takich korzyści? Zaczniemy od początku.

Moja znojemska historia zaczyna się w 2009 roku. To był grudzień, przed świętami. Chcieliśmy z żoną po prostu uciec od całego tego świątecznego zamieszania, od męczących spotkań z rodziną, od jedzenia, które potem trzeba trawić przez tydzień, od sztuczności i hipokryzji. No po prostu nie mieliśmy ochoty robić dobrych min do świątecznej gry. Uciekliśmy do Znojma właśnie. Zupelnym przypadkiem — wyszukując w internecie hasło „ładne czeskie miasto”. Wskoczyło zdjęcie kościoła św. Mikołaja (sv. Mikuláše). A to w sumie też ciekawe, jak działają algorytmy Google: na hasło „ładne czeskie miasto” pojawia się Znojmo. Toż

to nawet może być wręcz obelga dla mieszkańców miasta! Dumnych Morawiaków, którzy za nic w świecie nie powiedzieliby o swoim mieście „czeskie”! Nie ma takiej opcji. Znojmo to Morawy. Morawy Południowe, *Jižní Morava*. Morawy to jeden z trzech regionów składających się na Republikę Czeską (lub Czechę, jeśli wolicie; tak również można oficjalnie nazywać kraj sąsiadujący z Polską na południu). Są to: Morawy, Śląsk i Czechy; jak mówią tubylcy: *Morava a Slezsko – není žádné Česko*. Zatem uwaga – jak powiecie, że jedziecie na urlop do Czech, a wybieracie się do Brna czy Ołomuńca, to popełnicie błąd. Jedziecie do Czechii tudzież Czeskiej Republiki, ale na Morawy, a nie do Czech. A jak jedziecie do Pragi, to jak najbardziej są to Czechy. Ciekawe prawda? Można nawet powiedzieć, że to trochę „czeski film”...

Wróćmy do Znojma i tych świąt w 2009 roku. Przyjechaliśmy pod wieczór, było ciemno, wilgotno, była gęsta mgła. Miasto robiło wrażenie totalnie niezamieszkanego – na ulicach ani żywego ducha! Nawet pensjonat, w którym zarezerwowaliśmy pokój, był oficjalnie zamknięty. Pani Marika (właścicielka) specjalnie dla nas go otworzyła i nagrzała, dając nam zresztą możliwość zatrzymania się w znacznie

droższym pokoju niż ten, który – dając upust naszej krakowskiej centusiowatowości – zarezerwowaliśmy. Już pierwszy spacer po wilgotnym i śliskim bruku dał nam bardzo wyraźny sygnał, że w tym miejscu jest trochę dziwnie, trochę strasznie, ale bardzo pięknie. I, co ważniejsze, że jest w nim duch, *genius loci*, który daje poczucie bezpieczeństwa, nadzieję na przygodę i odkrycie czegoś nowego. I jeszcze to wrażenie, że choć jesteśmy w Znojmie po raz pierwszy w życiu, to jakby trochę „z powrotem”; jakbyśmy już kiedyś tu byli i tylko wrócili po dłuższym czasie do siebie. „Do siebie”, proroczo...

À propos tej pustki i tajemniczości, która mieszka w tych znojmskich murach – krąży tu pewna legenda. Mieszkańcy mówią o sobie, nie bez dumy z resztą, że są bardziej kochankami niż wojownikami. O ile ich prawdziwe umiejętności w alkowie trudno w jakiś obiektywny sposób ocenić, to na pewno wypada przyznać, że wykazali się nie lada sprytem w czasie wojny trzydziestoletniej, gdy to do Znojma „zawitało” wojsko szwedzkie. Zamiast stawić najeźdźcom czoła w bitwie, mieszkańcy wykorzystali drążony przez stulecia pod miastem system tuneli i piwnic na wino. Otóż wyobraźcie sobie, że nie tylko byli w stanie się tam wszyscy schować przez obcym wojskiem – Szwedzi, tak jak my, wkroczyli o Znojma, w którym nikogo nie było – to jeszcze pozostawili na ulicach beczki pełne wina. Co było do przewidzenia, wojacy, zastając puste ulice (a pełne beczki), rzucili się bez opamiętania na trunki, po czym posnęli tak jak stali. Ale geniusz miejscowych na tym się nie skończył. Tych ululanych morawskim winem Szwedów, nie wszystkich rzecz jasna, powciągali do piwnic. Możemy sobie tylko wyobrazić, jakież musiało być zdziwienie żołnierzy, którzy rano – budząc się na potwornym kacu, z bólem głowy i suchością w ustach – zauważyli, że kilku kolegów w tajemniczych okolicznościach poznało nie wiadomo gdzie i nie wiadomo dlaczego, w tym dziwnym i pustym mieście. Tyle legenda, choć zachowane

do dzisiaj truchła w szwedzkich mundurach w znojmskich podziemiach raczej przesuwają tę opowieść w stronę historycznego faktu.

My, w przeciwieństwie do przestraszonych Szwedów, w Znojmie zostaliśmy. Oczywiście nie od razu, ten proces zostawania i wrastania w znojmskie mury trwał kilka lat, by zakończyć się zakupem mieszkania (z początku tylko w celach rekreacyjno-wypoczynkowych), a z czasem przeprowadzką i umiejscowieniem się tutaj na dobre.

Znojmo, jak i całe Morawy Południowe, żyje winem i muzyką. Rytm życia od pokoleń wyznacza w ciągu roku praca w winnicach, a potem, po zbiorze winorośli, przy produkcji wina. I nie lekceważcie morawskiego wina! Fakt, może nieczęsto zdarzają się morawskim winiarzom wina wybitne i może nie mają Morawy w kieliszku takiej smakowej powtarzalności jak podobne w charakterze wina sąsiadów Austriaków. Z drugiej strony trzeba jednak wziąć pod uwagę fakt, że obecni dwudziestokilku–trzydziestolatkowie, którzy po dziadach i ojcach przejmują w zarząd winiarstwa, to ludzie w sporej części porządnie wyedukowani: absolwenci odpowiednich enologicznych kierunków w Austrii czy w Niemczech. I moim skromnym zdaniem wina z okolic Znojma są znacznie lepsze niż te bardziej znane i rozreklamowane trunki z okolic Mikulova czy Čejkovic. Sauvignon, Muškát moravský i Ryzlink rýnský udają się na Znojmsku naprawdę bardzo dobrze.

A co z muzyką? Muzyka jest w każdym domu. I nie, nie mam na myśli tego, że w każdej rodzinie znajdują się ludzie z muzycznym wykształceniem; nic z tych rzeczy. Chodzi mi o muzykę, która przekazywana jest z pokolenia na pokolenie w ludowych pieśniach i przyśpiewkach; w brzęczących strunach cymbałów, które także znajdują się na strychach zdecydowanej większości domostw. A że w sąsiedztwie na pewno ktoś gra na cym-

bałach, ktoś umie coś zagrać na skrzypcach, a jeszcze ktoś szarpnie struny kontrabasu, no to kapelę na lokalną uroczystość czy rodzinne spotkanie zawsze można zmontować. Wędruje też przez pokolenia umiejętność śpiewania na głosy, która i w Polsce była kultywowana jeszcze wcale nie tak dawno temu. Zresztą wino i muzyka to bardzo logiczne połączenie – wraz z każdym łykiem chęć wokalnoinstrumentalnej ekspresji wzrasta. Acz to tylko mój prywatny, żadnymi naukowymi badaniami niepoparty, wniosek.

Zatem wino i muzyka – w domach, po sąsiedzku, wśród przyjaciół. W takim anturazie nie jest to specjalnie szokujące połączenie, ale można przecież pójść jeszcze o krok dalej i Morawy ten krok uczyniły. Mam wrażenie, że tylko tutaj, tylko w tym kawałku świata mógł się zrodzić pomysł równie prosto, co pięknie zatytułowany: *Hudba na vinicích*, czyli muzyka w winnicach. Kilku winiarzy zrzeszyło się we wspólnym celu, udało im się wyszarpać unijne pieniądze, zdobyć całkiem niemałe dofinansowanie i – wyobraźcie to sobie! – pośród swoich winnic wybudowali sceny, amfiteatry, miejsca przeznaczone do profesjonalnego grania w nich koncertów. Tak, w środku winnic. Pod znojmem też jest takie miejsce, u Lahofera – to winiarstwo z kategorii tych większych w skali morawskiej. Areal winnic jest spory, marka Lahofer również jest znana, także poza najbliższą okolicą. Scena wraz z amfiteatrem została przepięknie wkomponowana w otoczenie winorośli, około 800 osób może cieszyć się tym połączeniem: muzyki i wina, wina i muzyki. A że koncerty, które się tam odbywają, rozpoczynają się o zachodzie słońca, które w idealnej linii chowa się obok sceny za bezkresem winnych krzewów, to otrzymujemy niemal perfekcyjny zwiastun tego, co się może zdarzyć podczas takiego koncertu: jego atmosfery relaksu i radości. A teraz drobny wtręt-zagadka: mamy winiarza, który ma spory areal winnic, pośród których stoi amfiteatr, w którym gra się koncerty; winiarz ten oczywiście produkuje wino i,

jak możecie się domyślić, w czasie takiego koncertu to wino sprzedaje chętnym słuchaczom. O ile drożej sprzedaje to wino w czasie koncertu w porównaniu do normalnych cen jego win? No bo przecież musi to wino sprzedawać drożej, prawda? 800 osób to 800 potencjalnych klientów, toż to czysty zysk! No więc uwaga: drożej tego wina nie sprzedaje, sprzedaje je taniej – specjalnie dla tych wszystkich, którzy przyszli celebrować to morawskie połączenie wina i muzyki. Wyobrażacie to sobie? Ot, ciekawostka.

Byłem na kilku takich koncertach i każdy został mi w pamięci jako przepiękne wspomnienie. A największe wrażenie zrobił na mnie Pokáč. To pseudonim gościa, który nazywa się Jan Pokorný. Kawał chłopca, imponująca broda; gra na gitarze i ukulele. Mistrz autoironii, sarkazmu, dystansu i poczucia humoru na własny temat. Ale żaden z niego kabareciarz, nie, nie! Potrafi w kilka minut obrócić nastrój o 180 stopni w stronę liryczności i wzruszenia. Fascynuje mnie ten facet i zastanawia mnie to, czy gdyby śpiewał po polsku, to byłby w Polsce gwiazdą takiego formatu jak w Czechii. Bo to, że jest gwiazdą, to fakt niepodważalny. Każdy jego koncert jest wyprzedany i to nieważne, czy gra w amfiteatrze pośrodku winnicy u Lahofera, czy w praskiej O2 Arenie. Kusi mnie, by tutaj napisać wam w skrócie o tym, o czym śpiewa, ale streszczanie jego piosenek wydaje mi się po prostu trywialne; posłuchajcie na YouTube, tak będzie najlepiej. Tylko ostrzegam, może się na jednej piosence czy teledysku nie skończyć. Zresztą jego teledyski (w większości według własnych scenariuszy) to temat na zupełnie osobną opowieść. Skupię się zatem na jednej piosence, dla mnie najważniejszej, bo utożsamiam się z treścią właściwie w stu procentach. *Úplně levej*, co dosłownie można przetłumaczyć jako „całkowicie lewy” – uwaga, nie ma to żadnego związku z lewicowymi poglądami społeczno-politycznymi, bo tak to może na pierwszy rzut oka wyglądać. *Úplně levej* to czeski

zwrot, który po polsku oznacza, że ma się dwie lewe ręce, czyli organiczną niezdolność do wykonywania konstruktywnych, domowych, technicznych czynności. Tak i ja zatytułowałem moje tłumaczenie tej piosenki: *Dwie lewe ręce*.

Pokáč
Úplně levej (tekst oryginalny)

1.
*Můj táta vždycky říkával a je to moudrý muž,
vždycky říkal: „Synu, neber do ruky ten nůž”.
Ale já ho nikdy neposlech a nůž do ruky vzal
a brutálně se celej pořezal.
Moje máma vždycky říkala když stála u plotny:
„Synáčku můj drahý, prosím, nechod pomoct mi”.
Ale já jí pomoct šel a jí to lezlo na nervy,
pác jsme pak vždycky museli jít z konzervy.*

ref.
*Tak se, lásko, prosím nehněvej,
za to, že jsem úplně levej,
byl jsem a budu vždycky na veškerý praktický činnosti.
Za to jsem však dobrák od kosti.*

2.
*Vzpomínáš si jak jsem skládal skříňku z IKEI,
ten večer poprvý jsme spolu sanitkou jeli,
Nebo jak jsem tenkrát řekl, že kuchyň vymaluju nám,
ten večer poprvý jsem sanitkou jel sám.
Vzpomínáš jak jsi chtěla přibít poličku,
ta doted na zdi drží i s kusem mého maličku,
nebo jak jsem loni slíbil, že ten lustr opravím,
dodnes večeríme po tmě, vždyť já vim.*

ref.
Tak se, lásko, prosím nehněvej...

3.
*Až jednou postavím ti dům, jdi radši bydlet k sousedům,
až budeš chtít strom zasadit, nech si na fórech poradit,
až budeš chtít zplodit syna, tak to bych možná mohl dát,
i když jak se znám tak i na... stej pokus
budem stý holčičí jméno vybírat.*

ref.
Tak se, lásko, prosím nehněvej...

Dwie lewe ręce
(tł. Michał Łanuszka)

1.
*Mój tata zawsze mówił a był to mądry gość
Nie bierz synu noża w ręce bo sobie zrobisz coś
Ale ja go nie słuchałem i nóż chwyciłem w dłoń
Brutalnie się sam pociął a nawet pchnął
Mówiła zawsze mama gdy w kuchni gaz się tlił
Ty synku mój kochany weź nie pomagaj mi
Ja mamie pomóc chciałem no przecież to nie grzech
A potem obiad z konserw co za pech*

ref.
*Więc się miła nie złość proszę cię
Nie mam ręki prawej tylko lewe dwie
Tak już było i będzie
Chaos ze mną wszędzie
I zawsze jest
Ale serce mam jak pies*

2.
*A pamiętasz gdy z Ikei składałem jedną z szaf
W karetkę był to wtedy nasz pierwszy wspólny raz
O, albo kiedy kuchnię odmalować chciałem nam
Wtedy pierwszy raz w karetkę byłem sam
Do dzisiaj jedna z pólek na ścianie wisi bo
Kawałek mego palca dzielnie trzyma ją
Żyrandol obiecałem powiesić lada dzień
Wiem, do teraz przy kolacji mamy cień*

ref.
Więc się miła...

3.
*A gdy dom zbuduję ci to u sąsiada lepiej żyć
Gdy ci drzewa będzie brak jutub mi powie co i jak
A gdy będziesz chciała syna, tak ten temat dobrze znam
Lecz znam siebie też więc wybac – dla córek stu imiona
wybrać przyjdzie nam*

ref.
Więc się miła...

Tłumaczenie piosenek z języka czeskiego na język polski tylko z pozoru wydaje się banalnym zadaniem. Owszem, wiele zwrotów jest bardzo podobnych, brzmienie też jest naturalnie bliskie, instynktowne wręcz. Gdzie zatem tkwi diabeł, w jakim szczególe? Ano w dość istotnym, czyli w akcentacji. W czeskich piosenkach bardzo często spotyka się „podwójne” akcentowanie słowa: na sylabę trzecią od końca oraz na ostatnią, w przeciwieństwie do polskiego języka, gdzie akcent pada na drugą sylabę od końca. Po polsku nawet w sytuacjach, gdy akcentujemy trzecią sylabę od końca, nie możemy dodać drugiego akcentu na ostatnią sylabę, bo otrzymalibyśmy tragicznego potworka językowego. Stąd moje pomysły, by np. w wersach ze słowami *konzervy* czy *Ikei* (gdzie Pokáč akcentuje pierwsze i trzecie sylaby), „uciec” w: *co za pech i jedną z szaf*. Inna sprawa to pointa w refrenie *jsem dobrák od kosti*, co można by próbować przetłumaczyć jako *jestem dobry do kości*, a wiadomo, że nad Wisłą do (szpiku) kości można być raczej złym. W moim tłumaczeniu starałem się oddać sens tego idiomu oraz zachować jakieś skojarzenie ze słowem *kość*; stąd moje *serce mam jak pies*, co wydaje mi się całkiem celne. Tłumaczę obecnie więcej piosenek Pokáča, być może kiedyś pokuszę się o większy projekt oparty na jego twórczości. *Uvidíme*, jak się to mówi.

Wpadnijcie do Znojma. Wielu moich znajomych na hasło „Znojmo” mówi: „Wiem, znam, byłem przejazdem”. A smutny fakt jest taki, że ten „przejazd przez Znojmo” to przejazd przez przygraniczną strefę wolnocłową w pobliskiej wiosce Hatě. Nie ma to nic wspólnego ze znojemskim pięknem, klimatem, winem, architekturą, muzyką czy wiatrem. Mogę na koniec doradzić – tak organizacyjnie – że aby naprawdę „poczuć” Znojmo, to dobrze tu spędzić co najmniej trzy dni, co najmniej dwie noce. Taki czas pozwoli wam, by w spokoju i bez pośpiechu pospacerować wąskimi uliczkami wśród starych kamienic, skosztować morawskiej kuchni (uwaga na cholesterol!) – i tej przygotowanej tradycyjnie, i jej nowoczesnej odmiany. Trzeba też wznieść kilka toastów morawskim winem, koniecznie patrząc głęboko w oczy osobie, z którą stukamy się kieliszkami – to bardzo ważne! A kto wie, może akurat w winnicy u Lahofera odbywać się będzie koncert z cyklu *Hudba na vinicích* – wtedy koniecznie pójďte, usiądźcie na drewnianej konstrukcji widowni amfiteatru, poczekajcie na zachód słońca i cieszcie się życiem. Znojmo, muzyka i wino to mieszanka arcydobra; niezależnie od tego, w jakich proporcjach połączycie te składniki, zawsze smakować będzie wybornie.

Bartłomiej Grzegorz Sala

NA BESKIDZKIEJ HALI



Gdzie te czasy, gdy karpackie hale kipały pasterskim życiem, pasterskimi obrzędami, pasterską muzyką? Gdzie te czasy, gdy polany Beskidów, Gorców, Tatr i Pienin były sceną pradawnych rytuałów, szumnego żywota, amfiteatrem, w którym surowa codzienność przeplatała się z magią? Gdy górskie lasy oświetlały płomienie wiatr? Przemięły wraz z dawnym światem baców, czarowników i juhasów. Zredukowane do reliktu w postaci „wypasów kulturowych” trwają jeszcze dumnie na granicy nowoczesnego, plastikowego świata. Wciąż piękne i wzruszające, ale czy jeszcze autentyczne?

Tam, gdzie tylko udało się zanurzyć w życie Wałachów, Górali Śląskich, Żywieckich i Czadeckich, Babiogórców, Zagórzan, Górali Kamiennickich i Orawskich, Podhalańskich i Spiśskich, Pienińskich i Sądeckich otwierał się inny, barwny i tajemniczy świat. Od południowych krańców pogórzy po śnieżne szczyty Tatr, od zachodnich skłónów Beskidu Śląskiego po nastrojową dolinę Popradu – wszystko było inne niż na nizinach. W blasku watry ożywały legendarne postaci, pradawni bohaterowie i tajemnicze istoty...

Góralczyzna... Gdy nie możemy się zdecydować, czy wyruszyć w Tatry czy Beskidy

– iście salomonowym rozwiązaniem będzie wybranie się w Beskid Żywiecki. Najwyższy z Beskidów to bowiem jedyny spośród nich, który osiąga piętro alpejskie. Tak więc w niższych partiach podziwiać tu możemy typowo beskidzko-gorczańskie, sielskie krajobrazy, podczas gdy najwyższe kulminacje dostarczą nam wrażeń niemal tatrzańskich, zawsze jednak bardzo oryginalnych. W rozległej górskiej krainie rozciągającej się od Przełęczy Zwardońskiej aż po Przełęcz Sieniawską, od Śląska po Podhale, każdy znajdzie zatem coś dla siebie. Na zachodzie pasma królują zalesione kopuły Wielkiej Raczy (1236 m) i Wielkiej Rycerzowej (1226 m), ponad środkową jego częścią dumnie wznosi się Pilsko (1557 m), zaś wschodnie partie to kraina Babiej Góry (1725 m), monumentalnej „Królowej Beskidów”, najwyższego pozatatrzańskie polskie szczytu, przyozdobionego skalnymi rumowiskami i zielonymi płatami kosodrzewiny, któremu swoją karierę zawdzięcza Zawoja.

Swoistym przedpołem Beskidu Żywieckiego jest Beskid Mały. Niewysoki, skromny, pozornie nieciekawy, a w rzeczywistości niezwykle urokliwy i malowniczy. Ot, sympatyczny młodszy brat, ozdobiony zielonymi wierchami, ukrytymi wśród lasów skalnymi niespodziankami oraz sztucznymi zbiornikami wodnymi.

W cieniu raz wyższych, a raz niższych szczytów Beskidu Małego i grupy Wielkiej Raczy, w cieniu potężnego masywu Pilska, w cieniu sięgających nieba babiogórskich skał toczyło się bujne życie pasterskie Górali Żywieckich i Babiogórców, a na południowych skłonach Babiej i Górali Orawskich.

Pasterska przygoda rozpoczynała się rokrocznie w okolicach 23 kwietnia, bowiem bacowie i juhasi z Beskidu Żywieckiego i Małego za swojego szczególnego patrona uważali świętego Wojciecha. Wtedy to święcono w kościele wodę i węgielki zabierane później do szałasu. To one miały dać początek watrze. W dniu wyjazdu na halę (tak tradycyjnie nazywali górale wszystkie wypasowe polany) baca okadzał juhasów i *kierdle* owiec dymem z ziół święconych w uroczystość Matki Boskiej Zielnej oraz za pomocą gałązki z beskidzkiego lasu skrapiał pasterzy i *statek* wodą poświęconą na Trzech Króli. Jeszcze tylko przejście owiec przez ułożone na ziemi ciupagi, jeszcze tylko wykonywany w powietrzu przez bacę znak krzyża i wyruszano na kilkumiesięczną pasterską epopeję.

*Hej idom se, idom, łowiecki granicom,
Owcorysek za nimi wywijo palicom.*

Baca. To wokół niego wszystko się kręciło. To on był nie tylko wynajętym, niezależnym „fachowcem”, ale też wodzem na wypadek niebezpieczeństwa, znachorem, czarownikiem i kapłanem pradawnych obrzędów, zachowującym zresztą na czas wypasu celibat. To on odpędzał po drodze złe moce, kreśląc ciupagą krzyże na rozstajach dróg. To on skrapiał wodą święconą szałas na początku wypasu, to on od rozżarzonych węgielków *zakładał* watrę. *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus* – szeptał z juhasami, gdy rude języki ognia zaczynały przeskakiwać po gałęziach ogniska. To on okadzał owce przed pierwszym udojem, gdy „podwładni” smarowali dłonie święconym w Wielką Sobotę masłem. To on zakopywał przed wejściem do

zagrody (*koszaru*) poświęcone węgielki i zioła, chrzcielną świecę i zebrane z cmentarza kości, powstrzymując przed wstępem wszelkie zło. Zwierzęta przed czarami miały też chronić trzy kawałeczki sera podawane z solą do dnia świętego Jana Chrzciciela.

*Hej, na ty Cornej Hali,
Ogienek się pali!
Zenon baca owce,
Juhasi lukali.*

Obok czarów głównym zagrożeniem były dzikie zwierzęta, dlatego starano się nie wypowiadać ich imion. Zbójnicy, których reprezentował tu słynny babiogórski „harnaś nad harnasiami” – Józef Baczyński ze Skawicy – podobno zadowolali się poczęstunkiem i napitkiem. Oni też bywali głównymi bohaterami wieczornych opowieści przy watrze i prastarych pieśni.

*Ku Orawie chłopcy
Górami, górami,
Bo tam na Orawie
Sują talarami.*

Najprzyjemniejszymi dniami były te, które poświęcano patronom wypasów – świętemu Janowi Chrzcicielowi, świętemu Jakubowi i świętemu Wawrzyńcowi. Wtedy do pasterzy dołączały rodziny, znajomi, sąsiedzi, współnicy, właściciele owiec, a hale rozbrzmiewały pradawnymi nutami. Muzyka, śpiew, taniec – oto, czym górale fetowali pasterskich patronów pośród milczących górskich wierchów.

Warto tu wspomnieć, że lesiste wierzchołki Beskidu Małego – pozostające przecież w cieniu potężnych grzbietów Beskidu Żywieckiego – kryją unikalny na skalę Karpat element pasterskiej tradycji. Są nim kamienne (!) szałas, wyrastające na bezdrożach Pasma Łamanej Skały.

Górska przygoda, pełna dawnych tradycji i tajemniczych obrzędów, kończyła się jesiennym *redykem* w okolicach 29 września (bo *кто*

pasie po Michale, nie wróci [za rok] na hale), gdy święty Michał sprowadzał pasterzy wśród powszechnej radości do wyczekujących ich wiosek. Ugaszona wodą (nie czym innym!) watra i „opieczętowany” znakiem krzyża – nakreślonym przez bacę święconą kredą – szałas zasypiały do następnego roku. Rozliczanie wypasu, wręczanie *redykołków*, a proboszczowi niekiedy baranka, zabawa, muzyka i śpiew nie dawały zapomnieć, że oto trwało wielkie góralskie święto, w Korbielowie urozmaicane dodatkowo przez słynnych dudziarzy.

*Siustu, siustu po podłodze,
Nie zawadzoj noga nodze,*

*A trzewicek trzewickowi,
A dziwycyna chłopokowi.*

Tak – nie bez skrótów i uproszczeń – wyglądała pasterska obyczajowość w cieniu Pilska i Babiej Góry. Na każdym kroku towarzyszyła jej stosowna nuta, stosowna pieśń, jak te przytoczone powyżej. Muzyka i taniec, obrzęd i rytuał, tradycja i obyczaj, pieśń i gawęda – wszystko to przeplatało się wzajemnie, tworząc mistyczną całość. Swojską i ludyczną, ale spowitą mgiełką tajemnicy. Ale czy z pięknem dzisiejszym czasem po drodze? Czy dawny góralski świat nie jest już czasem zakłętym tylko w szumie beskidzkiego lasu...?

Większość tekstów pieśni za: P. Krzywda, *Beskid Żywiecki, cz. II i III* (współautor części II – S. Figiel), Warszawa 1999, 2001. Zainteresowanym kulturą ludową Beskidów warto polecić prace Urszuli Janickiej-Krzywdy, funkcjonujące także jako monograficzne rozdziały w pozycjach popularnych (np. w napisanym wspólnie ze Stanisławem Figlem, Piotrem Krzywdą i Wojciechem W. Wiśniewskim przewodniku *Beskid Żywiecki*, Pruszków 2006).

Lucjan Wesołowski

MOJA PRZYGODA Z MUZYKĄ ORIENTALNĄ



Od dawien dawna zajmuję się twórczością piosenkową. Zaczęłem pisać piosenki – muzykę i teksty – mając 15 lat (czyli w roku 1965), piszę je i wykonuję do dzisiaj. W roku 1984 otrzymałem główną nagrodę na festiwalu Śpiewajmy Poezję w Olsztynie, wykonując dwie moje kompozycje do wierszy znakomitej, a mało znanej poetki Joanny Kulmowej. Ale głównym nurtem mojej działalności muzycznej jest komponowanie i wykonywanie muzyki instrumentalnej, przede wszystkim inspirowanej tradycją muzyczną Orientu. Ukazało się dotąd 27 moich płyt z tego rodzaju muzyką (skomponowaną przynajmniej w połowie przeze mnie), wydanych w Polsce, Włoszech, USA i na Węgrzech. Jako wykonawca grający na instrumentach orientalnych pojawiłem się także na płytach wydanych w Austrii, Australii i na Białorusi.

Interesuję się od wielu lat muzyką orientalną, czyli całej Azji, choć najbliższa jest mojemu sercu muzyka indyjska. Moja przygoda z muzyką orientalną rozpoczęła się na studiach, gdy podczas pobytu w sanatorium studenckim

w Zakopanem brałem udział w zajęciach jogi. Instruktor po zajęciach puszczał nam kasety z klasyczną muzyką indyjską, która przenosiła mnie w dalekie światy. Któregoś wieczoru wręcz było mi trudno wrócić do zwykłego świata z tej dalekiej podróży... Mniej więcej w tym samym czasie przyjechał do Polski na koncerty zmarły niedawno mistrz instrumentu indyjskiego o nazwie santur. Wywodzi się on z Iranu, a jest krewniakiem naszych cymbałów. Shivkumar Sharma, bo o nim mowa, wystąpił między innymi w Łodzi, która jest moim miastem rodzinnym. Miałem przyjemność uczestniczyć jego koncercie i znów przeżyłem coś niezwykłego, znalazłem się nieznanym mi, fascynującym świecie, zapomniałem o wszystkim, co mnie otaczało. I wtedy właśnie zrodziła się moja fascynacja muzyką orientalną. Oczywiście jest to szerokie pojęcie, które zawiera w sobie bardzo wiele tradycji, niekiedy pokrewnych, a niekiedy wręcz zupełnie odrębnych.

Słowo „Orient” pochodzi od łacińskiego terminu *oriens*, który z kolei wywodzi się od imiesłowu *oriri*, co oznacza „urodzić się” lub

„pojawić się”. Tak więc wschód jest tam, gdzie słońce pojawia się o świcie¹. Tym słowem nazywa się zwykle wszystkie te kraje, które znajdują się na wschód od Europy. W naszej kulturze mianem muzyki orientalnej określamy zwykle muzykę Azji. I tutaj możemy wyróżnić co najmniej kilka odrębnych bogatych tradycji. Najbliżej naszego kraju lokuje się muzyka arabska oraz spokrewnione z nią muzyka turecka i perska. W dużym stopniu związane są z nią także kultury muzyczne takich krajów jak Azerbejdżan, Afganistan czy kraje środkowoazjatyckie. Wpływy tej tradycji zauważalne są także na zachodnich i północnych obszarach historycznych Indii, do których zaliczamy oprócz dzisiejszych Indii także Pakistan i Bangladesz. I tutaj pojawia się drugi obszar o bardzo bogatej i wyrafinowanej tradycji muzycznej, którym są historyczne Indie. Kolejnym terenem o swoistej i wyrafinowanej kulturze muzycznej są Chiny. Należy wymienić także Japonię z jej bogatą tradycją muzyczną. Oczywiście takich obszarów, mniej lub bardziej odrębnych i specyficznych, jest więcej. Będę o nich mówił w dalszej części niniejszego artykułu.

Największą moją fascynacją jest muzyka indyjska. Przedstawia ona sobą niezwykle bogactwo melodyczne i rytmiczne. Trzeba tutaj zaznaczyć, że w obrębie muzyki indyjskiej wyróżnia się dwa główne obszary: północny, którego muzyka nazywana jest *Hindustani* oraz południowy, którego muzyka nosi nazwę *Karnatak* (*Karnatik*, *Carnatic*). Muzyka *Hindustani* wykazuje spore wpływy muzyki perskiej i arabskiej z racji faktu, iż zachodnie i północne obszary Indii zostały podbite przez najeźdźców znajdujących się pod wpływem religii i kultury arabskiej. Tak więc do kultury zachodnich i północnych Indii przenikały elementy tej tradycji wraz z elementami kultury perskiej. Obok religii muzułmańskiej (przyję-

tej przez wielu Hindusów) były to instrumenty, słowa arabskie i perskie itp. Natomiast kultura muzyczna południowych Indii nie była poddana tym wpływom i wykazuje większą wierność tradycji. Ma to odbicie m.in. w instrumentach używanych w Indiach. Gram na dwóch instrumentach indyjskich, pierwszy z nich nosi nazwę sitar, a drugi to bansuri. Sitar zawdzięcza swą nazwę perskiemu instrumentowi strunowemu o nazwie sehtar, używanemu do dzisiaj w Iranie. Jest on popularny na północy Indii, a rzadko używany na południu. Najpopularniejszy instrument perkusyjny północnych Indii nazywa się tabla, co po arabsku znaczy „mały bęben”. Podobnie jak w przypadku sitaru, nie jest on popularny na południu.

Mam do czynienia od wielu lat z muzykami indyjskimi, nagrałem z nimi siedem płyt CD, uczę gry na owych dwóch instrumentach indyjskich. Z muzyką arabską mam do czynienia od ponad 20 lat, najpierw za pośrednictwem nagrań i internetu, a następnie osobiście – poprzez kontakt nawiązany w roku 2001 z pewnym muzykiem marokańskim. Nazywa się on Abdou (Abdelhak) Ouardi i gra znakomicie na lutni arabskiej oud. Śpiewa on także i gra bardzo dobrze na cytrze arabskiej o nazwie qanun, komponuje i uczy gry na udzie w konserwatorium w swoim mieście o nazwie Safi, na południu Maroka. Grałem wielokrotnie z Abdou w Maroku, Polsce, Włoszech i Szwajcarii, nagraliśmy płytę wydaną przez polskie wydawnictwo muzyczne „Soliton”. Jest również w sprzedaży cyfrowej nasza płyta koncertowa nagrana w Polsce. Dzięki kontaktom z Abdou, a także dzięki internetowi, płytom itp. uzyskałem pewną wiedzę na temat muzyki arabskiej. Miałem także kontakty i występy z muzykami z Iranu, pozwalające mi zbliżyć się do muzyki tego kraju, która wykazuje zbieżności z muzyką arabską, ale nie jest z nią tożsama.

¹ <https://znaczenia.com.pl>.

Inną interesującą mnie tradycją muzyczną jest ta chińska, która wywarła duży wpływ na kulturę dźwiękową sąsiadujących z Chinami krajów. Inspiruję się tą muzyką, komponując swoje utwory, podobnie jak muzyką indyjską czy arabską. Posiadam kilka instrumentów chińskich, niekiedy grywam na flecie chińskim o nazwie dizi. Miałem przyjemność wystąpić kilkakrotnie z jedną z najlepszych specjalistek polskich (czy wręcz najlepszą) od muzyki chińskiej o nazwisku Anna Krysztofiak. Posiada ona imponującą kolekcję instrumentów chińskich (a także japońskich), pięknie śpiewa (także po chińsku) i potrafi grać na wszystkich tych instrumentach. Była ona wielokrotnie na Tajwanie, a także w Chinach i w obu tych krajach pobierała nauki.

Chciałbym także wspomnieć o muzyce japońskiej, którą możemy niekiedy kojarzyć z muzyką chińską z racji występowania w obu tych tradycjach kilku podobnych lub tożsamyh skal muzycznych. Jednak przy uważniejszym przysłuchaniu się tej muzyce zauważymy duże różnice. W muzyce ludowej możemy występować większą zbieżność, natomiast w wyrafinowanej muzyce dworskiej skale japońskie wyraźnie odróżniają się od skal obecnych w muzyce chińskiej.

Warto powiedzieć kilka słów o muzyce mongolskiej, która wywarła wpływ na muzykę ludów zamieszkujących w pobliżu, na przykład można znaleźć wyraźne wpływy muzyki mongolskiej w tradycji śpiewu i w muzyce instrumentalnej Tuwy. Z racji przenikania się kultur (Mongolowie podbili Chiny) muzyka mongolska wykazuje pewne zbieżności z muzyką chińską. Innym obszarem kulturowym jest Azja Południowo-Wschodnia, mam na myśli Indonezję, Filipiny i Indochiny, choć akurat w Indochinach można znaleźć pewne wpływy muzyki chińskiej. Warto przypomnieć tutaj, że Wietnam przez setki lat (z przerwami) należał do Chin. Ciekawym obszarem muzycznym jest Gruzja, która wytworzyła swoisty system melo-

dyczny i harmoniczny. Trzeba w tym przypadku podkreślić gruziński śpiew chóralny i jego swoistą wielogłosowość. Kolejny obszar, o którym należy wspomnieć, to muzyka tybetańska. Skale muzyczne wykorzystywane w tej tradycji wykazują zbieżność z muzyką chińską i mongolską, co ma związek z okresami dominacji chińskiej i mongolskiej, ale są też zauważalne liczne elementy odrębne.

Nie da się wymienić w krótkim artykule wszystkich kultur muzycznych obecnych na terenie Azji. Warto jednak podkreślić bogactwo elementów zarówno instrumentalnych, jak i wokalnych obecnych w tradycji muzyki orientalnej, o których zwykle niewiele wiemy. Osobnym tematem jest muzyka religijna, jej bogaty rozwój, jej wpływ na muzykę świecką, jej reguły, kanony, formy i tym podobne. Nie wchodząc zbyt głęboko w to zagadnienie, chciałbym tylko zwrócić uwagę na pojęcie mantry, czyli krótkiej formuły o charakterze duchowym, ważne dla kultury duchowej i muzyki indyjskiej. Słowo to przeniknęło do języków europejskich i często bywa używane w znaczeniu wyrazu lub zwrotu często powtarzanego z jakiegoś powodu.

Moje działania muzyczne na gruncie muzyki orientalnej zaczęły się od przestrajania gitary i grania w stylu inspirowanym muzyką Wschodu. Wyszukiwałem skale orientalne, komponowałem na ich bazie proste melodie oraz improwizowałem w tych skalach. Najpierw robiłem to sam, a później w małych zespołach, z którymi występowałem tu i ówdzie. W roku 1983 założyłem zespół Orientacja na Orient, wykonujący głównie moją muzykę opartą na motywach orientalnych. W zespole tym grali: Stefan Błaszczński, członek m.in. zespołu Brathanki, znany jazzman Wojtek Staroniewicz, jazzman i kompozytor muzyki filmowej Tomasz Gąssowski, znany kompozytor muzyki filmowej Wojciech Lemański, perkusista grający m.in. z Krzysztofem Krawczykiem Henryk Kuźniak, kierownik muzyczny teatru w Biel-

sku-Białej Krzysztof Maciejowski, grający m.in. z Marylą Rodowicz basista Wojciech Ruciński i inni. Zespół istnieje do dziś, ukazały się dwa albumy muzyczne z naszą muzyką.

W tym samym roku 1983 założyłem pod egidą Hybryd (przy wydatnym udziale Jerzego Pomianowskiego) „Szkółkę Muzyki Hinduskiej”, która działała przez dwa lata. W klubach studenckich Politechniki Łódzkiej zrealizowałem pięć edycji Ogólnopolskich Warsztatów Muzyki Orientalnej. We Włoszech (gdzie mieszkałem w latach 1993–2014) założyłem zespół The Lucyan Group, wykonujący moje utwory oraz mantry indyjskie, który istniał w latach 1994–2005. Od roku 2009 prowadzę w Polsce zespół o tej samej nazwie, wykonujący podobny repertuar zaaranżowany jazzowo. Nazywam tę muzykę „orient-jazz”. Ukazała się płyta nazwana *Orient-jazz* tegoż zespołu. Jestem członkiem zespołu włoskiego Shakti Vilas, z którym wystąpiłem m.in. na festiwalach na Węgrzech i w Polsce. Wykonujemy indyjskie pieśni du-

chowe *bhajan*, ukazały się dwie płyty tej grupy we Włoszech, na Węgrzech i w Austrii. Jedna z nich, zatytułowana *Bhajans* (w mojej aranżacji), otrzymała w 2006 roku główną nagrodę w kategorii indyjskiej muzyki klasycznej i tradycyjnej w wielkim konkursie płytowym w USA „Just Plain Folks Awards”. Zostało w nim ocenionych około 35 000 płyt z ponad 70 krajów.

W ostatnich latach założyłem zespoły Kinnara i Sundari, wykonujące głównie moje kompozycje oparte na motywach orientalnych. W obydwu występuje obok muzyków polskich znakomity tablista (tabla to bębny indyjskie) indyjski mieszkający w Polsce – Anil Kumar.

Oprócz koncertów w Polsce i we Włoszech mam także na koncie występy solowe lub z moimi zespołami w: Szwajcarii, Słowenii, Wielkiej Brytanii, Irlandii, Finlandii, na Węgrzech, w Czechach, Maroku, Hiszpanii, Portugalii, Austrii, Niemczech i Szwecji.

Agnieszka Solska

NIE WIEMY, CO LUBIMY...



... bo słuchamy wszystkiego i niczego. To o mnie, dwudziestolatce, i moich równołatkach. Trudno się nie zgodzić, że większość moich rówieśników spotyka się z problemem wymienienia artystów, zespołów czy gatunków muzycznych, które należą do ich ulubionych. Mogę jedynie przedstawić swoje obserwacje z rozmów przeprowadzonych zarówno z ludźmi, których znam nie od wczoraj, jak i tych przypadkowo spotkanych na chodniku. Zauważyłam, że postawienie pytania rozmówcy, jakiej muzyki słucha, wywołuje nagłą ciszę, a nawet lekki dyskomfort u pytanej osoby. Ta odpowiedź nie pada od razu, lecz trzeba na nią poczekać.

A więc szczere wyznanie naszych muzycznych upodobań można uznać za akt odwagi? Moment zastanowienia się jest spowodowany chęcią dokładnego przemyślenia odpowiedzi, która może zostać poddana krytyce. Prawdą jest, że muzyka stała się częścią naszego intymnego życia, którą niekoniecznie chcemy się dzielić publicznie. Czyżby to była kwestia wstydu? Nieśmiała odpowiedź, która się pojawia, jest efektem odsłonięcia naszej wrażliwości, nieczęsto eksponowanej w środowisku opanowanym przez przyjęte normy społeczne. Toteż pytanie o upodobania muzyczne lekko uchyla drzwi do naszego wewnętrznego świata, a nawet poziomu wykształcenia. Muzyka łączy i dzieli. Łatwo za-

uważyć, że gusta muzyczne mogą poróżnić ludzi lub nastawić do siebie wrogo. Podobnie jak poglądy polityczne, reprezentują postawę życiową lub społeczną. Dlatego nie każdy otwarcie mówi o tym, czego słucha.

Zauważyłam, że rap to najszybciej rozwijająca się przestrzeń twórcza wśród młodych ludzi. To najszczersze źródło informacji, aktualizacji stanów emocjonalnych i samopoczucia. Młodzi artyści wybierają ten *branch* najczęściej do stawiania pierwszych kroków w świecie muzyki. Jest to ścieżka nieskażona cenzurą, pełna wolności i akceptacji. Każdy może spróbować swoich sił w napisaniu kilku zdań, które leżą mu (bardziej lub mniej) na sercu. Należy zauważyć, że nawet najlepsze rymy czy treści mogą zostać niedocenione bez dobrego bitu i promocji wokół utworu. W coraz szybszym tempie na rynku muzycznym pojawiają się nowi wykonawcy, nieraz po to, by przez jeden sezon być na topie, zdobyć rozpoznawalność i niemałe pieniądze. Na dobrą sprawę każdy może zabawić się w rapera i stworzyć hit. Jednak prawdziwych artystów – lub ludzi zapowiadających się na nich – weryfikuje czas. Kolejne wypuszczane utwory pokazują warsztat albo też jego brak. Muzyki tego typu nie usłyszymy w popularnym radiu oraz relacjonowanych przez telewizję festiwalach muzycznych. To gatunek, który swoją pro-

mocję pozyskuje innymi środkami. Przykładem tego może być aplikacja TikTok, która stała się jednym z takowych promotorów. Utwory zyskują popularność dzięki nagrywaniu krótkich filmików z wykorzystaniem charakterystycznych dla nich fragmentów dźwiękowych. Użytkownicy biorą na tapet teksty popularnych piosenek. Bawiąc się nimi, kreują historie z muzycznym backgroundem. Skutkiem tego niektóre piosenki kojarzone są z określonymi sekwencjami kroków odtwarzanymi przez masę ludzi.

Często drogi do poznawania i doświadczania innych smaków w muzyce blokujemy sobie sami, poprzez sugerowanie się przygotowanymi toplistami na platformach streamingowych. Tworzone playlisty o nazwie HOT HITY zapowiadają szybkie wypalenie się utworu i bardzo prawdopodobne uzyskanie nowego tytułu: KITU. Kultura masowa podaje nam jak na tacy, czym powinniśmy się karmić i zakłócać niebezpieczną ciszę. W obecnych czasach istnieje tyle gatunków i podgatunków muzycznych, że trudno zainteresować się tylko jednym. Słuchamy pojedynczych utworów, nie interesując się wykonawcami bądź zespołami czy historią, która się z nimi wiąże. Łatwiej jest wymienić, co nas nie interesuje, niż to, po co chętnie sięgamy. Najczęściej spotykamy się z odpowiedzią: „W sumie to słucham wszystkiego, ale nie lubię...”

Być może wykluczanie jest pierwszym krokiem na drodze ukształtowania swojego gustu muzycznego... Z wiekiem zmienia się smak i apetyt nie tylko w kwestiach kulinarnych, ale również muzycznych. Doświadczenia życiowe kierują nami również przy wyborze utworów, z którymi chcemy obcować. Przecież muzykę zabieramy ze sobą wszędzie, a wszystko to dzięki słuchawkom. Zdarza się, że pierwszymi usłyszonymi słowami po przebudzeniu są te pochodzące z piosenki, które mogą zadecydować o naszym samopoczuciu przez resztę dnia. Nierzadko dzięki niej odcinamy się od świata rzeczywistego, który męczy nas swoim szybkim tempem i naraża na przebudzowanie.

A propos szybkości: warto wrócić do podjętego przeze mnie wcześniej tematu rapu. Gatunek, którego starsze grono odbiorców nie będzie w stanie zrozumieć tak dobrze, jak młodzi słuchacze. Odwaga i chęć są siłą ludzi młodych, za czym idzie protest i postawienie się w opozycji do działań podejmowanych wbrew naszym poglądom.

Michał Matczak posługujący się pseudonimem MATA mówi jawnie, jak wygląda codzienność młodego pokolenia. Pokuszę się o stwierdzenie, że jego teksty zabijają swoją szczerością oraz bezpośredniością, której brakuje u innych młodych twórców, opisujących cukierkową rzeczywistość. Co trzeba w sobie mieć, aby skupiać wokół siebie taką liczbę odbiorców? Trafne i szczere obserwacje własnego środowiska, w którym raper dorastał, pozwoliły mu zagarnąć uwagę w całej Polsce. Od początku pojawienia się w branży muzycznej wypuścił trzy utwory, które w swojej nazwie zawierają przedrostek *pato-*. *Patointeligencja*, *Patoprohibicja*, *Patoreakcja* – wszystkie łączy wspólna idea opisanie kondycji młodego człowieka mierzącego się z oczekiwaniami stawianymi przez otoczenie. Przedrostek *pato-* (gr. *páthos* cierpienie) w tytule zestawiony z konkretnym wyrazem tworzy znaczeniowy związek z chorobą. Czyżby to była nowa era, w której zdajemy sobie sprawę, że wszystko dookoła wykracza poza normę i my sami mierzymy się ze swoją odmiernością? W twórczości raperów zawsze podejmowana jest walka w określonej sprawie. Nieustannie rzucanie sobie wyzwania wiąże się z wigorem młodego pokolenia, toteż czasami rap może być nierozumiany przez osoby, które przeszły fazę buntu i przekształcili ją w pewien poziom dyplomacji i inną strategię osiągnięcia celu. Raperzy są autentyczni, dlatego częste używanie wulgaryzmów pozwala im nazwać konkretny stan emocjonalny, nic nie jest w tych wypowiedziach „pomiędzy” czy nijakie. Ten gatunek muzyczny nigdy się nie znudzi i nie odejdzie w zapomnienie, bo to jest świeży reportaż muzyczny dla tych, co nie lubią słuchać wiadomości.

10

Tadeusz Babiński

SZUKAJĄC ŁASKI... CZYLI VAN MORRISON A.D. 2019¹ (O PŁYCCIE *THREE CHORDS & THE TRUTH*)



Po ponad 60 latach nieprzerwanej działalności scenicznej, po kilkuset skomponowanych piosenkach, z których przywołać trzeba chociażby *Glorię* z 1964 roku: utwór o statusie rockowego hymnu i znamionach ponadpokoleniowego standardu: *Like to tell you 'bout my baby/ You know she comes around/ Just 'bout five feet four [...] You know she comes around here/ Just about midnight* (Opowiem ci o tej małej, pojawia się tutaj, metr sześćdziesiąt w kapeluszu [...] Wiesz, że zjawia się równo z północą). Utwór z magicznie wibrującym refrenem, wracającym niczym odejście i zniknięcie Kopciuszka: *And her name is G-L-O-R-I-I-I-I/ G-L-O-R-I-A – Gloria*², powtarzanym w ciągu niekończących się tysięcy wykonań, wciąż odnawianych coverów

na wszystkich estradach świata. Czy również cieszący się podobną estymą *Brown Eyed Girl* (1967): *So hard to find my way, now that I'm all on my own/ I saw you just the other day, [...] My brown eyed girl / You, my brown eyed girl* (Wiadomo, jak trudno znaleźć właściwą drogę, teraz gdy jestem samotny / Zobaczyłem ciebie kiedyś [...] dziewczynę o oczach z brązu, dziewczynę o brązowych oczach).

Po kilku tysiącach koncertów, chociaż w Polsce dotychczas tylko jednym, zagranym dość dawno – 25 maja 2001 roku w Sali Kongresowej w ramach Warsaw Orange Festival. Po wykonaniu z mikrofonem kilkudziesięciu tysięcy piosenek i przejechaniu milionów mil w drodze na estrady i widownie na obu półkulach...

Po wieloletnich dźwiękowych peregrinacjach po najróżniejszych zakresach Polihymnii, najczęściej bluesa, soula oraz jazzu; rhythm & bluesa lat 50.; aż w końcu do irlandzkiego i angielskiego folku.

Po dość konsekwentnych, twórczych poszukiwaniach w sferze inspiracji poetyckich, naturalnie w głównej mierze nawiązujących kontekstowo do bogatej tradycji anglosaskiej poezji; tej dawniejszej (J. Donne), romantycznej (Blake, Coleridge, Wordsworth) i XX-wiecznej (Yeats, Eliot), jak i najnowszej, by przypomnieć związki i przyjaźń z rodakiem, noblistą Seamusem Heaneyem. Kwintesencją tegoż nurtu był swoisty hołd zawarty w epickim *Summertime in England* na płycie *Common One* (1983) – literackim bedekerze po krajobrazie dwóch stuleci poezji angielskiej od romantycznej Krainy Jezior W. Wordswortha po XX-wieczną *Ziemię jałową* T.S. Eliota.

Po wydaniu kilkudziesięciu różnorodnych albumów studyjnych, po emblematycznej dla całej twórczości dylogii *Astral Weeks – Moon-dance* z lat 1968–1970, będącej esencją nurtu mistycznego w jego twórczości i indywidualnego arcyzmu. Po ten z najnowszej twórczości, wydany niedawno: *Three Chords & the Truth* (Exile/Caroline, 25 X 2019), który jest już czterdziestą pierwszą produkcją studyjną, płytą o tyle znamiennej, że w całości zawiera autorskie kompozycje śpiewaka z Belfastu. I postawiłbym tezę, że produkcją znaczącą chyba nie tylko z tego względu. Z powodów kronikarskich warto nadmienić, że to dopiero pierwszy taki produkt po ponad dwóch dekadach, bo tyle minęło od poprzedniego w pełni autorskiego *The Healing Game* (Exile/Polydor, 1997).

Interesująca wydaje się etiologia frazy, która stała się zarówno tytułowym określeniem wydawnictwa, jak również tytułem jednego z utworów. Dość powszechnie przypisuje się jej autorstwo Harlanowi Howardowi, który w latach 50. poprzedniego wieku miał sformułować ową prostą i enigmatyczną definicję muzyki country: *Country music is three chords and the truth*³. Faktycznie sprawa jest problematyczna, albowiem trudno zweryfikować źródło ową tezę, więc zachowajmy w tej kwestii rezerwę i pewną ostrożność.

Na dobrą sprawę nie jest to szczególnie istotne, bowiem w naszym kontekście sprawa autorstwa nie odgrywa ważnej roli. Istotna jest jedynie formuła, w jakiej została zastosowana przez Vana Morrisona – słowa i teksty traktujące o ważkich sprawach czy tematyce, ale bez nawarstwienia bogactwa środków wyrazu czy wyszukanego słownictwa. Jednym słowem – szczerść, prostota i komunikatywność. Bo tak naprawdę, patrząc na materię historyczną, jest faktem, że trzy akordy zupełnie wystarczą do zapisania rozdziału encyklopedii, nie tylko muzyki country. Takie w końcu są *All Shook Up* (O. Blackwell & E. Presley), *Blue Suede Shoes* (C.L. Perkins), *Twist and Shout* (B. Russell & P. Medley), *Long Tall Sally* (E. Johnson & R. Penniman & R. Blackwell) i *Bye Bye Love* (F. & B. Bryant) z repertuaru, w końcu tuzów estrady, jak Elvis Presley, The Beatles czy The Everly Brothers. *Nomen omen* przywołana i cytowana na początku *Gloria* ma także strukturę trzyakordową.

Niewątpliwie renesans i falę sporej popularności tego bon motu zapoczątkowała książka dziennikarza i pisarza Laurence'a Leamera *Three Chords and the Truth. Hope, Heartbreak,*

¹ Van Morrison (wl. George Ivan Morrison, ur. 31 VIII 1945 roku w Belfaście), północnoirlandzki wokalista i instrumentalista (saksofon tenorowy, pianino, gitara i harmonijka), kompozytor oraz autor tekstów. Działalność estradową rozpoczął jeszcze w 1957 roku, zakładając skifflowy zespół The Sputniks, później występował w mało znanych lokalnych grupach, z których jedynie trwale zapisał się The Monarchs (1960–1963). Jednak właściwym początkiem artystycznej kariery była rola głównego wokalisty (1964–1966) w zespole Them. Działalność uwieczniona w historii muzyki własną kompozycją z jej sztandarowym przebojem *Gloria*. Od czerwca 1966 roku rozpoczął działalność pod własnym nazwiskiem. Jego obszerna dyskografia sytuuje się w różnorodnych gatunkach i stylach muzycznych – od soula i jazzu, rhythm & bluesa po gospels, czarnego bluesa, jak również muzykę country, celtycką i folk z Wysp Brytyjskich.

² Cyt. za: V. Morrison, *Lit Up Inside. Selected Lyrics*, ed. E. Hughes, London 2014. Jeżeli nie podano inaczej – w tłumaczeniu autora.

³ Howard, Harlan Perry (1927–2002), amerykański piosenkarz country. Najbardziej znany jako twórca takich standardów country jak: *Pick Me Up on Your Way Down* (Charlie Walker), *I Fall to Pieces* (Patsy Cline), *Heartaches by the Number* (Ray Price), *I've Got a Tiger by the Tail* (Buck Owens), czy późniejszych przebojów: *Blame It on Your Heart* (Patty Loveless) *Busted* (Johnny Cash) i *The Chokin' King* (Waylon Jennings). Jego portfolio jako autora lub współautora liczy ponad 1000 piosenek, co plasuje go w grupie najznamienitszych kompozytorów country, takich jak: Bobby Braddock, Hank Cochran, Carly Putman czy Willie Nelson. Samodzielnie nagrywał niewiele, głównie w latach 60. Jego dyskografia obejmuje sześć albumów – ostatni *Singer and Songwriter* (Mill, 1981). *The Encyclopedia of Country Music*, ed. P. Kingsbury, Oxford 1998, s. 237, 249.

and *Changing Fortunes in Nashville* (New York, maj 1997) o życiu oraz świecie muzycznym gwiazd country. Niewykluczone, że właśnie ta książka stanowiła również jakiś asumpt dla Vana Morrisona przy wyborze tytułu wydawnictwa. Rezonans publikacji w świecie muzycznym był natychmiastowy – jeszcze w tym samym roku opublikowanym singlem, wkrótce także albumem *Three Chords And The Truth* (RCA) z jesieni 1997 roku debiutującej wówczas piosenkarki country Sary Evans⁴. Również warto odnotować pojawienie się pod tym tytułem kilku piosenek, a nawet albumów muzycznych w kolejnych dwóch dekadach, np. *The Ducky Boys* (2004) czy *Jamesa Kinga* (2013).

TRZY AKORDY

Osią przewodnią albumu jest owa tytułowa prawda dopisana do trzech akordów, czyli powrót do połowy lat 50. XX wieku; lat, kiedy królowała muzyka skiffle, której wizytówką był Lonnie Donegan⁵. Styl, który czasy popularności ma dawno za sobą, po prostu nie ostał się w gustach publiczności i nie wytrzymał próby czasu w showbiznesie, ale odegrał nadrzędną rolę przy kształtowaniu estetyki muzyki pop i folkowej całej dekady lat 60. ubiegłego wieku. Znamiennym ukłonem uznania Vana Morrisona dla artysty, notabene z udziałem samego Donegana, był koncertowy album nagrany w Belfaście w 1998 roku *The Skiffle Sessions – Live in Belfast* (Pointblank, 2000); warto wspomnieć, że i swój hołd temu wykonawcy złożył Mark Knopfler w utworze *Donegan's Gone* na solowej płycie *Shangri-La* (Mercury, 2004).

Three Chords... to piosenka-wizytówka oraz swoisty klucz dla całości repertuaru płyty, będący zapisem młodzieńczych fascynacji

muzycznych oraz korzeni estradowych, które ukształtowały późniejszą drogę twórczą Vana Morrisona. Nic bardziej stosownego w tym wypadku, niż przytoczyć pierwszy wers *Well I started to sing* i kolejne. Wyraźnie usłyszymy bezpośrednie przywołanie tamtego czasu, kiedy wszystko tak naprawdę się zaczynało i tworzyło: *Kiedy zaczynałem śpiewać/ Słyszałem bicie kościelnych dzwonów/ Trzy akordy i prawda/ A Donegan był królem*. Wers po wersie to jakby kronikarskie zapisy początku drogi i kolejnych etapów estradowej edukacji – *Before I went to school...* proste wybory, decyzje kończące się przekonaniem: *Kochanie, mogę to robić, trzy akordy i prawda, to jest rhythm & blues*.

W tekście utworu dominuje prostota, mnogość powtórzeń i niewiele tu sztuki słowa, trudno doszukać się metafory czy choćby epitetu. Tak jak przystało na prosty kawałek rhythm & bluesa albo zwyczajny, prosty rock'n'roll, w zależności od tego, jakie określenie wybieramy. Jako słuchacze opowieści o przeszłości doskonale zdajemy sobie sprawę, że tamte odkrycia i próby muzyczne warunkowały przyszłe i bardzo realne kwestie nie tylko artystyczne, lecz w istotnej mierze i zawodowe, i osobiste. *Obudziłem się rano/ I usłyszałem dobre wieści/ Trzy akordy i prawdę/ Hałaśliwy rhythm & blues*. Nawiązanie do frazy standardu bluesowego w powyższym fragmencie akcentuje dodatkowo powinowactwo obu stylistyk, bo blues był równie istotny jak ów rhythm & blues. Choć nie style, ani tym bardziej nazwy, były tu cokolwiek istotne; naprawdę najważniejsza była muzyka, tylko ona miała jakiegokolwiek znaczenie i wartość. Zapewniała zajęcie i pracę, profesję – co tu kryć – dla pieniędzy, ale również dla łatwego, przyjemnego młodzieńczego życia i, co nie bez znaczenia, powodzenia wśród płci

pięknej. Jak by tego nie ujmować, prawie bliska ideału symbioza rzeczy, które lubimy, z tym, co przynosi profity i satysfakcję: *Kiedy stopy same niosą do tańca/ I nie masz nic do stracenia/ Trzy akordy i prawda/ I rhythm & blues, co zwala z nóg*. I oczywista koda utworu z kilkakrotnie powtórzonym wyrażeniem w zakończeniu – *truth, shot of rhythm and blues*.

Bo faktycznie czasy wydawały się mało skomplikowane – i granie piosenek, i kariera estradowa, zaledwie na wyciągnięcie ręki, ręki z gitarą... Czasem wystarczyło opanowanie ledwie trzech akordów: I, IV i V. Zgodnie z hasłem, które rozpropagował oraz utożsamiał *Play In A Day*, legendarny samouczek gry na gitarze Berta Weedona opublikowany w 1957 roku. Trzy akordy, które pozwalały skomponować piosenkę; w efekcie stać się rozpoznawalnym; no i najważniejsze: zyskać sławę i bogactwo. Trzy akordy, które otwierały magiczne światy gitarowe oraz stanowiły elementarz techniki całej plejady angielskich instrumentalistów oraz budowały „krainy” bluesa i muzyki folk w latach 60. XX wieku. Rzeczywiście trzyakordowe utwory wyznaczały tory nie tylko muzyki skiffle czy folk, ale były bazowe dla stylu country, bluesa i wczesnego rock'n'rolla. Wszystko zdawało się nader proste i oczywiste, wystarczyło opanować pojedyncze akordy, by otworzyć drzwi do wielkiej światowej kariery i popularności.

Van Morrison nie jest nowatorem, który napisał biograficzną piosenkę z trzytaktowym motywem w tytule. W połowie lat 70. ubiegłego wieku „trik akordowy” stał się motywem albumu Berta Janscha *A Rare Conondrum* (Exlibris, 1976)⁶. Utwory *Three Chord Trick* oraz *Three Dreamers* traktowały o dzieciństwie i pierwszych latach Janscha na folkowej scenie Edyn-

burga. Do motywu, ale wyłącznie w znaczeniu metaforycznym, nawiązał Jaromír Nohavica w piosence *Natašo, láska má: Natašo láska má/ láska na tři akordy [...] dvakrát ztracená/ a dvakrát získaná/ a potřeji prohraná*⁷ (*Nataszo, moja miłości/ miłości na trzy akordy [...] dwa razy stracona/ i po dwakroć odzyskana/ i trzeci raz przegrana*).

Wracając do albumu *Three Chords...*, kompozycje prawie w całości pochodzą z roku publikacji płyty, wyjątek stanowi jedynie skomponowana wcześniej *Fame Will Eat the Soul*. Połowa z nich została zarejestrowana w Walii, natomiast druga część w Las Vegas, możemy przypuszczać, że napisane zostały zapewne także na obu półkulach⁸. Wśród 14 utworów przeważają te sięgające po „akordy muzyczne”, czyli obracające się w sferze zawodowych niejako doświadczeń muzycznych. Oprócz tytułowego takie są: *Early Days*, *Fame Will Eat the Soul*, *Up On Broadway* czy najistotniejszy *Days Gone By* (*Przeminęły dni*). Nie brakuje w nich niekiedy szczerych wyznań, czasami gorzkiej konstatacji, że mimo wielu lat i upływu czasu wcale nie jesteśmy dojrzałsi i mądrzejsi jak w *Bags Under My Eyes* (*Mam worki pod oczami*) z powtarzonym retorycznym pytaniem *Kiedy w końcu mądrzeję?*

Raczej niewiele w tym zestawie współczesnych konotacji, echa odniesień do bieżących wydarzeń lub komentarzy do problemów nurtujących współczesną epokę. Do wyjątków należą *You Don't Understand* oraz *Nobody in Charge* (*Nikt nie jest odpowiedzialny*), ze wzmianką negującą sens brexitu. Konkluzja do naszej kondycji społecznej w *You Don't Understand* jest gorzka i niewiele w niej optymizmu: *Wszystkie plotki i spekulacje mają się dobrze/ Przekaz z mediów zalewa nas na okrągło/ Pranie mózgu*

⁴ Evans, Sara Lynn (1971), amerykańska autorka i wykonawczyni country; dotychczas wydała 8 autorskich albumów, ostatni to *Words* (Born To Fly Records, 2017). Piosenka *Three Chords and the Truth* to współkompozycja z piosenkarką country Aimee Mayo.

⁵ Wł. Anthony James Donegan (1931–2002), angielski gitarzysta i kompozytor muzyki skiffle, będącej konglomeratem bluesa, stylu bluegrass, cajun i jazzu oraz amerykańskiego folku. Ten pochodzący ze Szkocji muzyk był najpopularniejszym wykonawcą na Wyspach aż do debiutu zespołu The Beatles. Swoją długą karierę rozpoczął w 1955 roku i miał znaczący wpływ na większość angielskich wykonawców z obszaru estetyki muzyki pop i rockowej debiutujących w latach 60. XX wieku.

⁶ Wł. Herbert Jansch (1943–2011), szkocki muzyk i kompozytor. Człowiek przedstawiciel brytyjskiego odrodzenia folkowego lat 60., często określany mianem angielskiego Dylana. W 1967 roku współtwórca The Pentangle, jednej z najważniejszych grup folkowych na Wyspach. Zob. biografia: C. Harper, *Dazzling Stranger. Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, London 2000.

⁷ Album *Poruba* (Jaromír Nohavica, 2017). Cyt. za: J. Nohavica, *Komplet*, Cheb 2005–2016, s. 123–124.

⁸ „Uncut” 2020, 01, s. 90.

jest łatwe, kiedy ludzie są leniwi/ Więc codzien-
na rzeczywistość jest szara.

Są i utwory na wskroś uniwersalne, jak choćby
Does Love Conquer All? (Czy miłość wszystko
zwycięża?) – uniwersalne rozważanie nad sen-
sem Wergiliuszowej sentencji *amor omnia vin-
cit* (E.10,69) z nienową retoryką ujętą dobitnie
w refrenie utworu:

*Czy to ma jakiegokolwiek znaczenie,
że powiem to w piosence?
Czy to ma jakiegokolwiek znaczenie,
jeżeli miłość jest prawem?
Czy to stanowi jakąś różnicę?
Czy miłość wszystko zwycięża?*⁹

Otwierający płytę *March Winds of February* to
interludium do wątków najnowszej produkcji
śpiewaka z północnej Irlandii. Interludium
z archetypem wiosennego, marcowego wiatru,
który zwiastuje w lutym wiosnę. Wiatr na La-
zurowym Wybrzeżu, niosący nowy powiew,
nowe spojrzenie. Zwiastun, który jest uwerturą
nowych prób i doświadczeń: *March winds in
February on the Côte d'Azur. Marcowa bryza
wieszcząca wiosnę w lutym [...] Zapewne to
wyzwanie/ Wiosenne podmuchy w lutym na
Lazurowym Wybrzeżu.*

Nowy podmuch także i w znaczeniu twórczym
– *Restless writer can write for a singer to sing:
Kiedy twoje serce jest niewinne/ A niebo czyste
i pogodne/ I puste morze/ Twoje oczy ciekawe,
szeroko otwarte / cichy wieczór/ Ale jest ci smut-
no/ nie masz jak się ukryć.* Marcowy wiatr w lu-
tym, kiedy nad morze przychodzi wiosna...
i ten zamykający tajemniczy zwrot do dziec-
ka, nieznanego słuchacza, a może do siebie...:
*A ja patrzę na ciebie, dzieciaku/ Patrę / Patrę,
patrzę, dziecko, na ciebie/ Co jeszcze mogą dla
ciebie zrobić?/ Co więcej mogą zrobić?/ Co mogą
zrobić, dzieciaku?/ Czy mogą zrobić coś więcej?*

O profesji muzyka, w szczególności o jej ciem-
niejszej stronie, traktuje *Fame Will Eat the
Soul*, utwór o możliwym niszczeniu przez sławę,
popularność; zdarzającej się niekiedy au-
todestrukcji oraz innych negatywnych działań
machiny show-biznesu. To piosenka wykony-
wana w duecie wspólnie z Billym Medleyem
z renomowanego soulowego duetu Righteo-
us Brothers utrwalonego w naszej pamięci
choćby przebojem *Unchained Melody* z filmu
Uwierz w ducha J. Zuckera. Może nawet jesz-
cze pamiętamy, że *And time goes by so slowly|
and time can do so much| Are you still mine?*
(*Tak powoli mija czas/ więc tak dużo może się
zdarzyć/ czy wciąż jesteś moja?*) Bo słowa ma
swoją cenę, wymaga poświęcenia, rezygna-
cji z autonomii, może z wolności... (*Sława
zniszczy duszę i nie możesz tego zignorować/
Sława niszczy duszę i złamie ci serce/ dopó-
ki nie będziesz mógł dłużej tego znoś [..] To
nie ma żadnego znaczenia, dopóki jesteś na
ulicy/ Każdy, kogo spotykasz, próbuje rywalizo-
wać/ A ty po prostu próbujesz zachowywać się
jak zwykły facet*).

Dobrze, że niedługo narracja ulega zmianie za
sprawą uświadomienia sobie, że trzeba prze-
stać się załamywać, ponieważ to jeszcze jeden
problem do przezwyciężenia: *Sława niszczy
duszę, jak to w Hollywood/ Sprawy mają się
świetnie, lecz nagle coś się załamuje/ próbujesz
to kontrolować, ale każdy „gość” chce cię rozło-
żyć na łopatki.*

Czy można więc uczynić cokolwiek sensowne-
go? Co można z tym zrobić? *Fame will eat the
soul, got to stay in your mansion | Fame will
eat the soul, you can't take any chances | Even
when you're outside, have to build a wall around
you* (*Sława niszczy duszę, więc zostań w swej
willi/ Sława niszczy duszę, nie masz za bardzo
wyboru/ Nawet kiedy jesteś na zewnątrz, musisz
zbudować mur wokół siebie*).

⁹ *Does it make any difference if I say it in song?| Does it make any difference if love is the law?| Does it make any difference? Does love conquer all?*

Więc cóż można uczynić? Jak mierzyć się
z konsekwencjami sławy i popularności, które
niszczą naszą indywidualność i osobowość?
Czasami zaciemniają naszą duszę i serce, a nie-
kiedy zmieniają nas w kogoś zupełnie innego
niż jesteśmy?

SZUKAJĄC ŁASKI...

Pytanie tylko po części wydaje się retoryczne.
Van Morrison od początku kariery nie stronił
od poszukiwań duchowo-religijnych, które
mogłyby stanowić antidotum lub przeciwwa-
gę dla negatywnych, destrukcyjnych skutków
kariery gwiazdy estrady. Mimo upływu czasu
wciąż poszukuje własnej drogi do zrozumie-
nia i poznania siebie, tym razem w piosence
*In Search Of Grace: Było to gdzieś między '67
a '68/ Wielu martwiło się jej losem/ Ucieszyli
się, kiedy ją zobaczyli/ Wszystko było na swo-
im miejscu.* Szybko jednak pojawia się smutna
konstatacja, że: *In search of grace, can't find no
trace/ How could she just disappear from the
street?/ Some remember, none recall/ Just when
she slipped off the radar* (*Szukam łaski, choć
przepadł jej ślad/ Jak mogła zniknąć z naszych
miast/ Ktoś tam pamięta, lecz nie pamiętał
nikt/ Kiedy odeszła i poszła sobie gdzieś*).

Jednak życie miało różne koleje, zmieniano się
na lepsze i gorsze, aż w końcu podryfowało wy-
raźnie w złym kierunku: *Nie wiem, co się zda-
rzyło, jaki spotkał ją los/ I muszę znów ujrzeć
święty kraj/ jak by nie było, łaski wciąż brak.*
*Więc szukam łaski, ale nie mogę jej znaleźć, po
prostu zniknęła z ulicy.* Nie pierwszy raz wtedy
jego twórczość kieruje się w stronę transcen-
dencji czy doświadczeń mistycznych. *Well, I'm
always searching for grace* – jak śpiewa w ostat-

niej linijce *In Search of Grace* pomimo tego, że
jak wcześniej wyśpiewał, nie może jej jednak
odnaleźć. Jednak zawsze warto próbować...
pomimo że ktoś mówił, iż odeszła... *Somebody
said she went away| When I'm always searching
for grace.*

Utwór *Dark Night of the Soul* jest przywoła-
niem *Nocy ciemnej* hiszpańskiego mistyka św.
Jana od Krzyża – najważniejszego jego trakta-
tu obok *Pieśni duchowej*¹⁰. *Noche oscura*, która
jest kanwą tekstu piosenki Vana Morrisona, to
ośmiostrofowy poemat, jednocześnie dłuższy
traktat mistyczny, którego podtytuł możemy
uznać za skrótowe streszczenie: *Pieśń duszy
radującej się osiągnięciem wysokiego stanu
doskonałości, którym jest zjednoczenie z Bo-
giem, uzyskane drogą wyrzeczenia duchowego*¹¹.
Ciemna noc duszy na płycie V.M. rozpoczyna
się strofą, którą możemy potraktować jako
introit do kontemplacji ciemnej nocy duszy:
*Pustka nie zatrzymuje tęsknoty/ Czegoś nowe-
go lub dobrze znanego/ Jestem na dobrej drodze
zrozumienia/ spraw, których mógłbym jeszcze
nie znać.* Noc jest jednym z kluczowych sym-
boli Janowej mistyki, przedstawia stan zmy-
słów i duszy podczas kolejnych etapów wę-
drówki prowadzącej do pełnego zjednoczenia
się z Bogiem. Dusza ku ciemności biegnie, cia-
ło pozostaje domeną dnia, a siłą sprawczą po-
zostaje miłość, która jest ostoją wszystkiego...
[...] *sama miłość, która w tym czasie w niej pło-
nie i pobudza jej serce do miłości Umiłowanego,
prowadzi ją, porusza i sprawia, że dusza wznosi
się do swojego Boga drogą samotną, choć sama
nie wie, jak to się dzieje*¹².

1. *W noc ciemną, pełną trwogi
i przez miłosne spalana płomienie,*

¹⁰ Wł. Juan de Yepes (1542–1591) klasyk literatury hiszpańskiego baroku, najwybitniejszy przedstawiciel mistyki karmelitańskiej. Afektywna doktryna mistyczna Jana od Krzyża opiera się na zrozumieniu prawdy Bożej i osiągnięciu zbawienia przez mistyczne zjednoczenie z Bogiem (przebóstwienie) na drodze długotrwałej kontemplacji i bogactwa przeżyć duchowych. Jego myśl czerpie z wielu źródeł, od mistyki Bernarda z Clairvaux, *Brautmystik* (mistyki obłubieńczej) bazującej na symbolice *Pieśni nad pieśniami*, po idee zaczerpnięte m.in. od J. Ruysbroecka i mistyków nadreńskich (J. Tauler).

¹¹ Jan od Krzyża, *Dzieła*, t. B. Smyrak, Poznań 2010, s. 103.

¹² Tamże, s. 627.

wysłałam – o losie błogi! –
wysłałam niepostrzeżenie,
gdy dom mój cisza okryła i cienie¹³.

W piosence usłyszymy kilkakrotnie o sensie medytacji: *Rozmyślaj o tym, a będzie ci objawione/ Rozmyślaj o tym, a uzdrowiony będziesz/ Rozmyślaj o tym, a wszystko zrozumiesz/ Wizji dostąpisz.*

Alegoryczne ujmowanie drogi, którą przechodzi dusza, dążąc do zjednoczenia z Bogiem, zostało zaczerpnięte z *Pieśni nad pieśniami*, kiedy dusza wychodzi w noc ciemną na poszukiwanie Ukochanego (Oblubieńca) [PnP 3,1.3; 5,6.7]. Należy wyjść z domu, [...] *by szukać Umilowanego, i kto by się nie wyżył swej woli i nie umarł w łóżku swych wygod, nie znajdzie go nigdy. Oblubienica znalazła Go wtedy, gdy Go wyszła szukać [...]*¹⁴

3. *Pośród tej nocy błogiej
nikt mnie nie widział, kiedy szła swobodnie,
nie wskazało mi drogi
żadne światło przewodnie:
tylko w moim sercu płonęły pochodnie*¹⁵.

W noc pełną szczęścia błogiego – to słowa zamykające traktat hiszpańskiego mistyka i także jest zakończenie *Nocy ciemnej*, pozostałe części poematu nie zostały skomentowane. Nam pozostały jedynie fragmenty poezji:

7. *Gdy wiatr porannym tchnieniem
z włosami jego igrał potajemnie,
On łagodnym ramieniem
szyję mą objął sennie:
wtedy zamarły wszystkie zmysły we mnie*¹⁶.

Dwukrotnie, na początku i końcu, w *Dark Night Of The Soul* natrafimy na dość znamienne frazę *well the plans of mice and men have gone astray: Sitting here but I didn't plan it/ Well the plans of mice and men have gone astray/ Standing here on the landing/ Looking at a brand new day* (Tkwie tutaj, choć tego nie planowałem/ Codzienne sprawy myszy i ludzi tak niewiele znaczą/ Stoję w miejscu, w którym teraz jestem/ I czekam zupełnie nowego dnia). Cytat jest bezpośrednim odwołaniem do twórczości Roberta Burnsa, wzorem choćby powieści J. Steinbecka, do zakończenia jednego z jego wczesnych wierszy *To a Mouse: The best laid plans o' Mice an' Men,/ Gang aft agley,/ An' leae us nought but grief an' pain,/ For promis'd joy!*¹⁷ (*Najmądrsze plany myszy, ludzi/ Krzyżuje los./ I nie zostaje nic po trudzie/ Prócz żalu, trosk – przeł. Z. Kierszys*).¹⁸

Przytoczony urywek z *Do myszy. Po zniszczeniu pługiem jej norki w listopadzie 1785 roku* nie jest li tylko przypadkowym literackim kontekstem. Po pierwsze uzupełnia alegoryczny obraz nocy w ujęciu mistyka św. Jana. Antynomia nocy i dnia, na której opiera się struktura *Nocy ciemnej*, pozwala na krzyżowanie różnorodnych tropów literackich wokół archetypu nocy jako przestrzeni sekretnej i tajemniczej oraz tworzy przestrzeń do uniwersalnych interpretacji. Takie jest, warte przytoczenia, zakończenie opowieści o małym gryzoniem... po zniszczeniu mysiej norki: *Twa dola lepsza, gdy wybierać./ To tylko widzisz, co jest teraz,/ Gdy ja z przestrachem wstecz spojieram/ W dni dawnych mgłę/ I w przód, gdzie ciemność się otwiera./ Zgaduję, drzę*¹⁹.

¹³ Początkowa strofa poematu *Noc ciemna* w przekładzie S. Barańczaka cyt. za: Jan od Krzyża, *Poezje wybrane*, Kraków 2010, s. 15.

¹⁴ Jan od Krzyża, *Dziela...*, s. 625.

¹⁵ Jan od Krzyża, *Poezje wybrane...*, s. 15.

¹⁶ Tamże, s. 19.

¹⁷ R. Burns, *The Poems and Songs of Robert Burns*, vol. 1: Text, ed. J. Kinsley, Oxford 1968, s. 128.

¹⁸ R. Burns, *Z wierszy szkockich*, tł. Z. Kierszys, S. Kryński, L. Marjańska, Warszawa 1956, s. 66.

¹⁹ Tamże.

Po wtóre – wpisuje się literacko i muzycznie w szkocki kontekst *Days Gone By*, utworu wieńczącego płytę: *Now I'm standing on the landing/ I'm looking for a brand new day* (*Teraz, tu w tym miejscu/ Szukam nowego jasnego dnia*).

PRZEMINĘŁY DNI

Pora na dwa wątki najważniejsze, pozostałe akordy dominujące, ściśle tematycznie powiązane ze sferą muzyki, czyli utwory *Early Days* i *Days Gone By*. W *Early Days* pierwsze muzyczne wspomnienia – chyba irlandzkie dzieciństwo, które upłynęło w domu wypełnionym tradycyjną ludową muzyką, ale również i amerykańską: matka Violet preferowała jazz, a ojciec George gustował w bluesie²⁰. Rzecz o bogatej, wielowątkowej edukacji muzycznej oraz genezie i korzeniach własnych dźwiękowych fascynacji.

Dawne dni – *Nieuchwytnie wspomnienia i uczucia/ pierwszych dni rock'n'rolla/ czasami życie po prostu niewiele znaczy/ ludzie jakby nie mieli duszy/ muszą więc wrócić do samego początku/ niech gra ta ożywcza muzyka/ niech poczuję wspomnienia i uczucia/ z pierwszych dni rock'n'rolla*. Zaakcentowane dodatkowo w refrenie, *kiedy tamte wczesne dni na wiele sposobów niosą tak dużo radości w mojej duszy; by w ostatnim wybrzmieć otwartą deklaracją o powrocie do „młodych” dni rock'n'rolla: Tamte dni, dawne dni/ Na wiele sposobów/ Niosą tyle radości mej duszy/ że muszą wrócić do samego początku/ Do tamtych dni rock'n'rolla*.

Three Chords & the Truth to wydawnictwo, w którym sporo tęsknoty, sentymentu do tradycji i nostalgii za wcześniejszą epoką. Bogate w liczne reminiscencje osobiste i pokoleniowe, mentalne podróże w duchu lat 60./70. minionego wieku oraz skłaniające do refleksji, kon-

centracji uwagi nad kruchością i nieuchronnością zdarzeń oraz przemijalnością ludzkiego losu. Kwintesencją nostalgii i melancholii za przeszłością, niczym wieńczącym akordem, jest ostatni, zarazem najdłuższy *Days Gone By*.

Piosenka jest rozwinięciem motywów *The Beauty of the Days Gone By*, autorskiej kompozycji pochodzącej z albumu *Down the Road* (Polydor, 2012). *Piękno dni, które przeminęły*, niby wątki sprzed prawie dekady, choć w końcu dobrze wiadomo, że *well i know that I said that so long ago*, jak słyszymy w pierwszej zaśpiewanej linijce. Bowiem nic zaskakującego tu nie odnajdziemy, zbliżony motyw pojawił się na zakończenie płyty *Keep It Simple* (Exile/ Polydor, 2008) w utworze *Behind the Ritual: Drinking wine in the days gone by, behind the ritual*, tyle że nie tak bezpośrednio tytułowo. Chociaż także motywy dni i mijającego czasu spotkamy w kilku kompozycjach V.M.; analizując pobieżnie odniesienia w latach 90., choćby *Days Like This* z tak samo nazwanego albumu z 1995 roku czy *These Are the Days* z *Avalon Sunset* (1989), a także *Golden Autumn Day* z odniesieniem do twórczości W. Blake'a na *Back on the Top* (1999).

Piękne dni, które przeminęły... tak często wspominam tamten czas, spacer po mieście, kiedy miałem wolną duszę i radość w sercu, bowiem: *The mountain air was fresh and clear/ The sun was up behind the hill/ It felt so good to be alive/ On that morning in spring // I want to sing this song for you/ I want to lift your spirits high/ And in my soul I want to feel/ The beauty of the days gone by* (*Górskie powietrze było rześkie i czyste/ Słońce połyskiwało nad wzgórzem/ Tak wspaniale było żyć/ W ten wiosenny ranoek // Chcę śpiewać wam tę piosenkę/ Chcę unieść wysoko wasze dusze/ A sam w duszy czuć/ Piękne dni, które przeminęły*). *Przeminęły dni, ale nie odeszły, coś pozostało: Górski wąwóz, któ-*

²⁰ Identyfikacja zatytułowany jest rozdział prekursorskiej biografii artysty: H.A. Dewitt, *Van Morrison: The Mystic's Music*, Austin 1983, s. 6.

rym się włóczyliśmy/ Ogrody, tam przy torach/
Wspomnienia nie kłamią/ Że piękne były dni,
które przeminęły. Wszystko przemija, więc cóż
tu dodać ponad tyle, że: *The beauty of the days
gone by/ The music that we used to play/ So lift
your glass and raise it high/ To the beauty of the
days gone by* (Piękno dni, które przeminęły/ Ta
muzyka, którą kiedyś graliśmy/ Więc wnieśmy
toast i niech dźwięczy szkło/ Za piękny czas mi-
nionych dni).

W piosence wielokrotnie brzmi echo *The Beauty of the Days Gone By*, że jest w pamięci, jak wszystkie pozostałe utwory; ale odczuwamy i dystans autora, bo wiele słów nie miało znaczenia i nie przyniosło żadnego pożytku. *Well I know that I said that so long ago/ I would not say it now... What I said in the days gone by // So many words I said, I said so long ago... Well, we were oh so young and foolish then/ Hopefully we can make mistakes and then we grow* (Wiem, że już to powiedziałem dawno temu/ Nie powiedziałbym, tego teraz... Tego o dniach, które przeminęły// Tyle słów, które powiedziałem, powiedziałem tak dawno... Ale byliśmy tacy młodzi i niemądry/ Ufni, że popełnione błędy w niczym nam nie zaszkodzą).

A w zakończeniu utworu słyszymy: *The beauty of the days gone by/ It brings a longing to my soul/ To contemplate my own true self/ And keep me young as I grow old* (Piękno dni, które przeminęły/ Sprawia, że moja dusza tęskni/ Myślę, kim tak naprawdę jestem?/ I czuć się znowu młodym, nawet jak się zestarzęję). Więc na zawsze: *And keep me young as I grow old*.

Piosenka, która po prostu może sprawić, że będę młody, mimo że się zestarzęję...

Days Gone By utrzymane są w folkowych tonacjach i noszą wyraźnie szkocki charakter. W dużej mierze za sprawą refronu, do którego Van Morrison wykorzystał fragment *Auld Lang Syne*²¹. Nie bez racji należy wspomnieć że *days gone by* to w zasadzie idiom szkockiego *auld lang syne*.

*For auld lang syne, my jo,
For auld lang syne,
We'll tak' a cup o' kindness yet,
For auld lang syne*²²

(Za dawny dobry czas, stary,/ Za dawny dobry czas,/ Więc wnieśmy kielich znów/ Za stary dobry czas).

Powtórzone u V.M. kilkakrotnie na płycie refren zachowuje schemat frazy, tyle że wydłużonej, a modyfikacje dotyczą zmiany narracji i doboru słownictwa:

*For the sake of Auld Lang Syne, my dear
For the sake of Auld Lang Syne
I wanna drink, I wanna drink a cup of kindness
For the sake, for the sake of the days gone by*

(Za stary dobry czas, kochanie / Za stary dobry czas/ Chciałbym wypić, wypić kubek dobroci/ Za stare, dobre dni, za dni które minęły).

I jest jeszcze liryczne życzenie, które warto dopisać: *And hopefully we will. Hopefully we will*

²¹ [Roud #13892] Najpopularniejsza chyba współcześnie szkocka piosenka ludowa, tradycyjnie śpiewana w wigilię Nowego Roku. Najbardziej znana dzisiaj piosenka R. Burnsa, napisana w końcu 1788 roku [druk. SMM, v, no. 413, Edinburgh 1796, s. 426], ma historię trudną do przesłędzenia. Burns, w dużej mierze dotyczy to w szczególności refronu, oparł się na wariantach funkcjonujących od dawna w szkockiej tradycji ustnej. Muzycznie funkcjonowała z różnymi melodiami, np. H. Playford, *A Collection of Scotch-Tunes*, (London 1700) czy tradycyjnego utworu *The Miller's Daughter*. Współczesna, kanoniczna wersja wywodzi się z końca XVIII wieku [G. Thomson, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, III, Edinburgh 1799, s. 68]. Geneza tekstu jest nader zagmatwana, bo nie da się prześledzić wariantów tradycyjnych. Wiemy o utworze z XVI wieku (*Auld Kynnes Forgot*); dobrze znany balladę Roberta Aytona (1570–1638) już z tyt. *Auld...* przedrukowaną później przez: Watson J., *Choice Collection of Scots Poems* (1711). Jeszcze przed R. Burnsem wariant z własnym tekstem, co ciekawe, do melodii *Auld Lang Syne*, ułożył inny szkocki poeta i zasłużony wydawca Allan Ramsay (1686–1758), wariant ten wzorowany był na pieśni z czasów wojen jakobickich [pub. *Scots Songs*, Edinburgh 1719, s. 10–11; przedr. w: *The Tea-Table Miscellany*, I, London 1733, s. 53–4].

²² R. Burns, *The Poems...*, s. 240.

keep on growin' and growin'/ Baby, baby, baby till we reach the sky/ If I ever reach my limit yet/ Well I'm gonna surely, gonna surely have to try, have to try (I miejmy nadzieję. Miejmy nadzieję, że przyjdzie nam razem się zestarzeć/ Kochanie, aż do osiągnięcia nieba/ Jeśli kiedykolwiek to będzie mi dane/ Lecz na pewno będę chciał, jestem pewien, że będę chciał próbować).

Pozostała jeszcze jedna folkowa glosa, zarazem szkocka nuta. Wspomnienie spaceru pośród wzgórz, przechadzki doliną, pamięć ścieżek nad rzeką i przyrody przywołane słowami popularnej na Wyspach tradycyjnej piosenki *Wild Mountain Thyme*²³. Dla mnie być może najistotniejsza, najbardziej wyrazista sekwencja, bowiem docierająca po wszystkie krańce duszy; najdobitniejszy fragment z całego albumu w środkowej strofie z tymi wersami: *Walkin' up that hillside now/ Where the heather, where the heather growing, so wild/ Then I'm gonna carry my child, carry my child on my shoulders/ Across the river, across the river/ For the sake for the sake of the days gone by* (Cóż, teraz kiedy idę stokiem wzgórze/ tam gdzie rośnie wrzos, gdzie rośnie dziki wrzos/ I chcę przenieść dziecko przez strumień/ Przez pamięć dni, dni które przeminęły). Nie jest to pierwsza u Vana Morrisona recepcja *Wild Mountain Thyme*, bowiem przedtem był utwór *Purple Heather* z albumu *Hard Nose the Highway* (Warner Bros., 1973). *And we'll all go together/ In the wild mountain thyme/ All around the blooming heather/ Will you go, lassie go* (Więc pójdziemy wszyscy razem/ Tam gdzie dziki górski tymianek/ Rośnie

pośród kwitnących wrzosów/ Czy pójdziesz też, dziewczyno?)

Days Gone By to jakby trzy piosenki zawiązane i splecione pomiędzy sobą, a może jeszcze pomiędzy innymi, które już nie są tak zauważalne. Za dawny czas, pomimo lat... *Za dawny, bracie, czas, za dawny czas, kielichy wnieśmy jeszcze raz za dawny czas.* (przeł. Z. Kierszys)²⁴. *Days Gone By* Van Morrison zaśpiewał na zakończenie trzech koncertów w rodzinnym Belfaście na przełomie grudnia i stycznia 2019/2020 roku. Koda, niczym zakończenie *Burns supper*, w jakimś miejscu Szkocji lub Irlandii.

PISZĘ TYLKO PIOSENKI

Po 60 latach działalności artystycznej, którą wypełniały niejednokrotnie dokonania wybitne: *Astral Weeks* (1968), *Avalon Sunset* (1989), *Hymns to the Silence* (1991); a w znaczącej mierze przynajmniej solidne tak na gruncie wokalnym jak i muzycznym. Choć niewątpliwie zdarzały się słabsze i mniej udane, ale dzieł naprawdę słabych czy miernych raczej trudno się doszukać pomimo peregrynacji twórczych na różnych niwach gatunków i stylów muzycznych. Zeszlatoroczne wydawnictwo, bez próby określania rangi publikacji, z obcej perspektywy jawi się jako summa drogi artystycznej i życiowej Vana Morrisona.

Najważniejsze to podążyć własną drogą, zachować autonomię i indywidualność, na ile to

²³ Wł. *Will Ye Go, Lassie Go* (także *Blooming Heather, Purple Heather*) – tradycyjna szkocko-irlandzka piosenka miłosna należąca do licznej grupy utworów „tymiankowych” [Roud #3] w typie: *Thyme, It Is a Precious Thing, Let No Man Steal Your Thyme* czy *In My Garden Grew Plenty of Thyme*. *Wild Mountain Thyme* jest adaptacją XIX-wiecznego szkockiego utworu *The Braes of Balquhider* (Wzgórze Balquhider) – tekst: Robert Tannahill (1774–1810); muzyka: Robert Archibald Smith (1780–1829) [druk. *The Scottish Minstrel. A Selection from the Vocal Melodies of Scotland Ancient & Modern*, vol. 1, Edinburgh 1821, s. 49]. Wzgórze Balquhider muzycznie wywodzą się z dużo starszej tradycji ludowej, być może zaczerpniętej z: R. Bremner, *Collection of Scots Reels or Country Dances*, 1758, s. 37. Prawdopodobnie do tej samej melodii R. Burns dopisał powstały w 1788 roku własny tekst *And I'll Kiss Thee Yet, Yet* znany również pod tytułem *Bonnie Peggy Alison* (druk. SMM, II, No. 193, 1788, s. 201). Współczesna kompozycja (aranżacja) pochodzi z początku lat 50. z repertuaru muzycznego rodu McPeake. Jako pierwszy zarejestrował ją dudziarz z Belfastu Francis McPeake 1st w 1952 roku [Peter Kennedy Collection; C604/556; 07-07-1952] Pierwsza publikacja studyjna na LP *Folk Song Today. Songs and Ballads of England and Scotland* (1955; HMV); kompilacja nagrań folkowych przygotowanych przez znanego folklorystę P. Kennedy'ego (zm. 2006). Spotykane często informacje o autorstwie F. McPeake'a (zm. 1971), jako utworu dedykowanego żonie, są problematyczne.

²⁴ R. Burns, *Z wierszy szkockich...*, s. 149.

możliwe wobec komercjalizacji współczesnego świata. I nie tworzyć niczego z potrzeby plakatu i dla poklasku, dla schlebiana chwilowym trendem i kierunkom, z dopasowywania się do medialnych mód i oglądu na koniunkturę, wpasowywania się w medialne występy i konfrontacje.

Dość trudno przypisać muzykowi nadmierną emfazę, wybujałe ambicje, gwiazdorstwo czy nadmiar pseudofilozofii i autoreklamy. Przepytany przez dziennikarza magazynu „Uncut” na okoliczność sympatii politycznych i dokonującego się brexitu (utwór *Nobody in Charge*) w świetle sytuacji jego ojczyzny zdecydowanie dystansuje się od komentarzy i zajmowania określonego stanowiska: *To zajęcie polityków, którzy się tym zajmują. Zajmuję się muzyką, pisaniem piosenek i śpiewaniem. To moje zajęcie. Jestem daleko od polityki*²⁵. Ja tylko robię muzykę...

Więc o czym traktuje *Three Chords*... O muzyce, o bogu, o przemijaniu... czy o przeszłości, która i tak nieustannie przechodzi w kolejną terażniejszość? Więc w końcu czy w ogóle warto zapełniać te strony jakimiś rozważaniami o jakichś piosenkach z jakiegoś albumu, który i tak nie przedostał się na żadne listy przebojów czy nie trafił na pierwsze półki sprzedaży i nie dopisał się do żadnych notek towarzyszących ani nie trafił do krzykliwych tytułów i gazetowych annałów komentujących życie celebrytów czy gwiazd rozrywki?

To jedynie niewyszukane dźwięki i żadne wyszukane, literackie teksty. Może zajmowanie się tego typu twórczością na przełomie stuleci jest czystym anachronizmem albo wręcz naiwnością? Jednak czyż właśnie nie taka była tamta epoka sprzed ponad półwiecza? Finalnie pozostaje rozważa nad rangą, ważnością

słów, uniwersalizmem słowa pisanego, materii w sumie mało obiektywnej. Przekonanie, że nie wyłącznie wersy i rozdziały tzw. wielkiej literatury pozostawiają kształty, blaski i cienie w naszym życiu, kreują wydarzenia, w których uczestniczymy, wykreślają zmienne losy świata. Także inne zestawy słów, niekiedy nagłówków prasowych, teraz częściej witryn internetowych oraz tweetów, i jak najbardziej pieśni, a nawet najzwyklejszych piosenek.

Najbardziej adekwatną i jednocześnie autorską odpowiedzią, którą warto w tym kontekście przywołać, wydaje się piosenka *The Pen It's Mightier than the Sword* (*Pióro jest silniejsze od miecza*) z nieodległej czasowo płyty *Keep Me Singing* (Exile/Caroline, 2016), notabene z tytułem przypominającym XIX-wieczny bon mot ze sztuki Edwarda Bulwer-Lyttona.

Słowo bywa potężniejsze od broni. Pióro jest silniejsze od miecza, nawet jeśli myślimy i mówimy inaczej. Może należy sobie naprawdę nie tylko uświadomić, że słowo bywa niebezpieczniejsze i groźniejsze od broni. Słowo jest często groźniejsze od broni: *Musisz zarabiać piórem, jest silniejsze od miecza/ Każdy jest jak ja i jak ty/ Nie mogę powiedzieć tobie, co musisz zrobić/ Musisz zarabiać piórem, bo jest silniejsze od miecza*.

Zawsze pozostaje jakieś pole, gdzie jeszcze coś pozostaje do odkrycia i do zobaczenia, czasami opisania, jakaś kolejna, chwilowa prawda. Czyż wszyscy jej nie potrzebujemy i w gruncie rzeczy przynajmniej niekiedy odczuwamy, kiedy jej brakuje? Tak naprawdę każdy robi swoje i to, co uznaje za najważniejsze. *I've got to live by the pen 'cause it's mightier than the sword/ Every man is me every man is you/ I can't tell you what you're supposed to do/ I've got to live by the pen 'cause it's mightier than the law/ I've*

²⁵ Not really. That's their job, to get on with it. My job is making music, writing songs and singing. That's my job. I'm apolitical. „Uncut” 2020, 01, s. 90.

got to live by the pen 'cause it's mightier than the sword (*Muszę żyć z pióra, ponieważ jest silniejsze od miecza/ Ty i ja jesteśmy sobą/ Nie powiem ci, co masz zrobić/ Muszę żyć z pióra, ponieważ jest potężniejsze niż prawo/ Muszę żyć z pióra, bo jest silniejsze od miecza*).

A jaką moją myśl przywołały słowa piosenki na zakończenie? Konstatację na pierwszy wgląd odległą, tekst staroangielskiej zagadki (*riddle*), jednej ze stu szczęśliwie zachowanych od średniowiecza w tzw. Księdze z Exeter. Że słowo zawsze pozostaje trwalsze od miecza... że po-

spolita trzcina bywa trwalsza i silniejsza od stali miecza. *Byłam u piasków, u brzegu morskiego, u skał [...]. To dziwna sprawa/ w umyśle, co tego pojąć nie umie,/ jako mi nóż długi i prawa dłoń,/ zamysł męża i za tym ostrze/ sprawiły, iż teraz wobec nas dwojga/ przesłanie me wysławić mogę/ bez lęku, bo nikt z mężów naszej/ rozmowy nie zdoła dalej powtórzyć* (Exeter Book, 41 [K-D 60] tł. R. Stiller)²⁶.

Rozwiązaniem jest reed-pen, reed-staff (*runenstab*) czyli trzciniowe pióro, zaostrzony kawałek trzciny do pisania...

²⁶ „Literatura na Świecie” 1976, nr 11, s. 121.

BIBLIOGRAFIA

- Burns R., *The Poems and Songs of Robert Burns*, vol. 1: *Text*, ed. J. Kinsley, Oxford 1968.
 Burns R., *Z wierszy szkockich*, tł. Z. Kierszys, S. Kryński, L. Marjańska, Warszawa 1956.
 Dewitt H.A., *Van Morrison: The Mystic's Music*, Austin 1983.
The Encyclopedia of Country Music, ed. P. Kingsbury, Oxford 1998.
 Harper C., *Dazzling Stranger. Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, London 2000.
 Jan od Krzyża, *Dzieła*, tł. B. Smyrak, Poznań 2010.
 Jan od Krzyża, *Poezje wybrane*, Kraków 2010.
 Morrison V., *Lit Up Inside. Selected Lyrics*, ed. E. Hughes, London 2014.
 Nohavica J., *Komplet*, Cheb 2005–2016.

„Uncut” 2020, 01.

„Literatura na Świecie” 1976, nr 11.

Marcin Jacobson

BLUES NA WYBRZEŻU



Gdy zostałem poproszony o przedstawienie historii bluesa w Trójmieście i okolicach, popadłem w lekką panikę, ponieważ znając z autopsji np. śląskie dokonania, odniosłem wrażenie, że nie wygląda to najlepiej. Utwierdził mnie w tym red. Stanisław Danielewicz, nestor tutejszej muzycznej publicystyki, który na zadane w tej kwestii pytanie odparł w swoim stylu: *Co rozumiesz przez hasło blues?* i dodał: *Do czasów Mietka bluesa tutaj nie było.* W zasadzie na tym mógłbym zamknąć temat, ale będąc z nim w permanentnym sporze, uznałem, że prawda jest tu złożona.

Ortodoksyjne podejście do bluesa pozwala na stwierdzenie, że przez lata tego gatunku na Wybrzeżu, a nawet w Polsce, faktycznie nie było. Zdaje się to potwierdzać stwierdzenie Pawła Ostafila, jednego z prekursorów naszego korzennego bluesa: *Ja nie jestem bluesmanem – jestem jedynie imitatorem bluesa.* Sprawa wygląda nieco inaczej, gdy przyjmujemy, że narodziny tego gatunku w Polsce powiązane były ściśle z tzw. brytyjską szkołą bluesa, a to rodzi pytania podobne do tych dotyczących naszego jazzu, na które nie ma odpowiedzi: „Czy nasi

muzycy przed wojną grali w Polsce jazz?” albo „Czy polski jazz zaczął się od Dudusia i Komedy, czy może od pierwszych sopockich festiwali?” Na podobnej zasadzie można dzielić wykładkę na czworo, pytając: „Czy zespół Rhythm and Blues pochodzi z Gdyni czy z Gdańska?” lub „Czy ich debiut był dniem narodzin polskiego rock’n’rolla?”

W naszym przypadku fakty są takie – 14 lipca 1957 roku w Gdańsku, na starym stadionie Lechii, w ramach drugiego sopockiego festiwalu jazzowego amerykański rezerwista Big Bill Ramsey zaśpiewał m.in. *Caldonię* Louisa Jordana, czym wywołał niesłychany entuzjazm publiczności. Franciszek Wałicki, współtwórca tych festiwali, do końca swych dni twierdził, że wtedy to zaczęła się rock’n’rollowa rewolta w Polsce. Opinia ta po latach mocno ubawiła Billa Ramseya, który wyjaśnił: *Grąłem jazz, śpiewałem rhythm’n’bluesy, bo wszyscy to wtedy robili, ale z rock’n’rollem nigdy nie miałem nic wspólnego.* Myślę, że w kontekście tej wypowiedzi z dużą ostrożnością należałoby podchodzić do twórczości ikonicznych, wywodzących się z Wybrzeża zespołów: Rhythm and Blues, Czerwono- i Niebiesko-Czarni, ponieważ grały

one zarówno rock'n'rolle, utwory rhythm'n'bluesowe, ale też ballady w stylu country i zrytmizowane piosenki pop, zwane big-beatem. Pikanterii tej sytuacji dodaje fakt, że nawet Czerwone Gitary, zwane polskimi Beatlesami, miały w repertuarze *Summertime* i *What'd I Say*, a Marek Tarnowski, Janusz Godlewski i Maciej Kossowski, wiodący wokaliści tamtych dni, śpiewali utwory „bluesem pachnące”.

W tym co napisałem powyżej, chodzi o to, że w aglomeracji, gdzie eksplodował jazz (1956), narodził się rock'n'roll (1959), a później Muzyka Młodej Generacji (1978) i trójmiejska Scena Alternatywna (1984), nie wszystko było takie, jak to malują. Ujmując rzecz inaczej, twierdzenie że Mietek Blues Band był jakoby pierwszym tutejszym zespołem bluesowym, jest tak samo wiarygodne jak popularna środowiskowa złośliwość, że „zespół ten powstał zaraz po tym, jak Sowietzi wkroczyli do Gdańska”. Oczywiście w żadnym stopniu nie deprecjonuje to zasług Mietka Wróbla i jego *kamandy*, ale jest sygnałem, że dużo wcześniej na Wybrzeżu działało tu kilka formacji grających bluesa, a dwie miały nawet bluesa w nazwie¹.

Przeglądając dokumentalne dzieło *Motława-Beat – Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych* Romana Stinzinga i Andrzeja Ichy (2009), można się dowiedzieć, że w tym czasie na tym terenie działało blisko sto zespołów gitarowych grających muzykę taneczną – było ich pewnie więcej. W ich repertuarze znajdowały się głównie ówczesne przeboje ściągane z anteny Radia Luxembourg, skandynawskich rozgłośni pirackich i, w mniejszym stopniu, z Polskiego Radia oraz płyt przywożonych tutaj przez marynarzy. Innymi słowy, ich muzyczna „twórczość” była stylistycznym miszmaszem, w którym dominowała zrytmizowana muzyka pop, zwana big-beatem. Później zespoły o nieco wyższych umiejętnościach zaczęły też sięgać po utwory

rhythm'n'bluesowe i bluesowe w brytyjskim zabarwieniu – Animals, Artwoods, Cream, John Mayall, Rolling Stones, Spencer Davis Group, Them. Do najbardziej rozpoznawalnych w tym gronie należały m.in.: Meteory (1962–1968), Takty (1964–1967), Czarne Golfy (1967–1968), Potrójne Takty (1967–1968), Pomorzanie (1967–1970), Odłam (1967–1969) i Waniliowy Krem (1968–1969). Nagrywały one w Radiu Gdańsk kompozycje własne, które jednak nie przebiły się na ogólnopolską antenę, i to często z pozamerytorycznych powodów. Mimo to na krajowym rynku zaistnieli muzycy, którzy z bluesem tutaj obcowali – m.in. Marianna Wróblewska, Leszek Dranicki (Krzak), Eryk Kulm (Z. Namysłowski, Quintessence), Jerzy Kozłowski (Grupa ABC), Piotr Stajkowski (Trzy Korony). Wśród wyróżniających się instrumentalistów grywających bluesa byli też: gitarzyści Adam Koperwas (Odłam, Potrójne Takty) i Ryszard Ptasiński (Meteory, Waniliowy Krem, Family Blues Band); organiści: Andrzej Lauda (Takty), Andrzej Nowak (Niemen) i Krzysztof Duda (Pomorzanie) oraz stylistycznie „zmieszany, niewstrząśnięty” zespół Alcorn (1963–1969), w którym występowali m.in. Ryszard Poznakowski (Tony, Czerwono-Czarni, Trubadurzy) i Maciej Flont (Rama 111, Detko Band, Radunia River Jazz Band).

Pozostając jeszcze w klimatach lat 60., zatrzymajmy się na dwóch sygnalizowanych wyżej zespołach z bluesem w nazwie, które powstały w 1969 roku i w tym samym roku zagrały na legendarnym Festiwalu Awangardy Beatowej w Kaliszu. Blues Band Akcenty (czasem Blues Trio Akcenty) był zespołem organisty Sławomira Łosowskiego, który od początku zafascynowany był elektroniką. Pierwotnie grali utwory J. Mayalla, J. Hendrixa i Fleetwood Mac, ale też standardy jazzowe i kompozycje lidera. W '71 roku, dryfując w kierunku jazzu i progresywnego rocka, skrócili nazwę, zgar-

¹ Blues Band Akcenty i Family Blues Band.

nęli kilka festiwalowych nagród (Kalisz, Jazz nad Odrą), po czym dokonali stylistycznej wolty i tak powstało Kombi (1976). Przez ten ich skład o bluesowym zabarwieniu przewinęli się m.in.: Jan Rucki (Baszta), Zbigniew Gura (Cytrus) i Zbigniew Sentkowski (Mietek Blues Band).

Z kolei Family Blues Band byli formacją, która powstała „na gruzach” zespołu Meteory. Pierwotnie funkcjonowali jako Waniliowy Krem (1969), a gdy emigrował z kraju ich wokalista, zmienili nazwę i zaczęli grać jako klasyczne power-trio. Ich gitarzysta (Ryszard Ptasiński) zdobył nagrodę w Kaliszu i niedługo potem przymierzany był w miejsce Darka Kozakiewicza w zespole Breakout, ale wybrał „pracę na parowcach”. W zespole, który przetrwał do połowy 1971 roku, jego miejsce zajmowali kolejno Janusz Kadyszewski (Rama 111) i Grzegorz Nagowski (Trzy Korony). Grali głównie utwory: Animals, Cream, Stonesów, Ten Years After i Johna Mayalla, a później, z wokalistą Krzysztofem Żyborcem (Seaside Dixieland, Detko Band) – Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Steamhammer. Co ciekawe, trio to po 45 latach w oryginalnym składzie powróciło na scenę i grywa do dzisiaj.

Przypominając tamte czasy, należy wspomnieć o *najlepszym wokaliście wśród gitarzystów i najlepszym gitarzyście wśród wokalistów*, które to określenie okropnie irytuje samego adresata, ale na pewno nie jest bezzasadne. Leszek Dranicki (1949) zaczynał w zespole Potrójne Takty prowadzonym przez Jerzego Koselę, po czym założył Grupę Improwizacji Swobodnej (GIS). Później grał w zespołach: Baszta, Sami Swoi, Krzak Orange Trane i Teatr Instrumentalny Ryszarda Gwalberta Miśka. Grywał też m.in.

z Tadeuszem Nalepą, Leszkiem Winderem, Januszem Muniakiem, Leszkiem Moździerzem oraz solo. Ma na koncie sześć autorskich² i kilkanaście płyt nagranych z innymi artystami. Generalnie postrzegany jest jako muzyk jazzowy, ale bluesa gra jak mało kto, czego dowiódł jego magiczny koncert podczas XX Sopot Molo Jazz Festival³, gdzie towarzyszyli mu: Wojciech Karolak, Adam Wendt i Andrzej Ryszka.

Na koniec tego rozdziału historii trójmiejskiego bluesa muszę poruszyć jeszcze dwa tematy. Tym pierwszym jest sopocki Non-Stop, czyli jeden z licznych wynalazków „ojca polskiego rock'n'rolla” Franciszka Walickiego. Przez wiele lat był on dla młodzieży z całej Polski miejscem wyznaczającym kierunki w zakresie: mody, muzyki i tańca, a dla wielu muzyków wrotami do zawodowej kariery. Non-Stop, który wystartował w 1961 roku⁴ i działał przez dwie dekady. W pierwszym okresie jego stałymi rezydentami byli: Czerwono-Czarni i Pięciolinie oraz po dwa razy Niebiesko-Czarni i Czerwone Gitary. Od roku '67 występujące tam zespoły zmieniały się co tydzień. Były wśród nich: Blue Effect z Radimem Hładikiem na czele oraz Flamengo i Framus Five z Czechosłowacji, a także Breakout, Blues & Rock Wojciecha Skowrońskiego, Polanie, Dżamble i SBB, a później: Krzak, Kasa Chorych, Apokalipsa i Hokus. Tym drugim tematem są koncerty The Animals⁵ oraz Artwoods i Elkie Brooks⁶ w Hali Stoczni Gdańskiej, która spłonęła (24.11.1994) podczas innego koncertu – zginęło 7 osób, 300 zostało rannych.

Od początku lat 70. ogólnopolska rozpoznawalność tutejszych muzyków gwałtownie spadła, co wcale nie znaczy, że obniżyły się ich umiejętności i kreatywność. Problem polegał

² *With A Little Help...* (1985/2013), *Duet* (1996), *Andaluzja* (1997), *Kolędy jazzowe* (2000), *Listy jazzujące* (2010), *Beatles Meet the Blues* (2015).

³ 8 sierpnia 2015 roku.

⁴ 7 lipca 1961 roku.

⁵ 12 listopada 1965 roku.

⁶ 13 kwietnia 1966 roku.

na tym, że gdy rozluźniono łańcuchy socjalistycznej demokracji, ci najlepsi zaczęli masowo wyjeżdżać na zachodnie kontrakty, bo zarabiali tam wielokrotnie więcej niż nasze krajowe gwiazdy. Ich miejsce przejęli młodzi, poszukujący muzycy, którzy obserwując to, co się dzieje w świecie, stworzyli mniej więcej tyle samo zespołów co w poprzedniej dekadzie. Jak pamiętamy, były to czasy, gdy zarówno rock, jak i jazz ulegały gwałtownym przeobrażeniom, a ówczesna muzyka stawiała się stylistycznym koktajlem. Za sprawą tego trendu większość tworzonych wtedy zespołów nie trzymała się już kurczowo jednego stylu, traktując bluesa, ale nie tylko, jako punkt wyjścia dla realizacji własnych muzycznych fantazji. Ilustruje to wspomnienie Leszka Dranicznego, prowadzącego wtedy Grupę Improwizacji Swobodnej (GIS): *Sluchałem wtedy Cream i Ten Years After [...] i Milesa Daviesa z ze środkowego okresu jego działalności – m.in. „Mercy, Mercy, Mercy”, Zawiniła [...]. Graliśmy półgodzinne improwizowane utwory na bazie bluesa lub na jednej funkcji (np. „California” Mayalla), ale także moje kompozycje.* Podobnie rzecz się miała z Blues Bandem Akcenty i często goszczącą w Trójmieście 74 Grupą Biednych ze Słupska. Później w podobnej, nie stroniącej od bluesa, konwencji funkcjonowały zespoły: Truskawkowy Budzik (1969–1970), Pasja Alfreda (1971–1977), Parowóz Stephensona (1973), Nord Band (1973–1975). Kolorytu tej całej mozaice dodaje fakt, że z angielska brzmiące bluesy grały tu zespoły jazzujące (Dekathlon i Rama 111), pop-rockowe (Sekwens) i rockowe (Cytrus), ale też prekursorzy polskiego reggae, bracia Jan i Michał Erszkowscy (Galago). By dopełnić ten obraz, dodać należy: Rudi Schubertha (Wały Jagiellońskie), który prowadził zespół Mortadela Blues Band, oraz miejscowych twórców tzw. poezji śpiewanej, m.in. Tadeusza Karmazyna i Grzegorza Marchowskiego. Wszystko to nie zmienia jednak

faktu, że w tym czasie narodził się tu jeden z niedocenianych w kraju hegemonów polskiej sceny bluesowej – Mietek Blues Band (1975). Założycielami tej niezwykle żywotnej formacji byli: gitarzysta Mieczysław (Mietek) Wróbel i wokalista Zbigniew Oliver Łaski. Nieco później dołączył do nich gitarzysta Antoni Degutis. W tym składzie dostali wyróżnienie na Wielkopolskich Rytmach Młodych w Jarocinie (1979) i od tego zaczęła się ich imponująca kariera – grali na niezliczonej liczbie imprez, m.in. pod hasłem Muzyka Młodej Generacji oraz festiwalach: Pop Session, Folk-Blues Meeting, Rawa Blues, Muzyczny Camping, Jazz Jantar, Złota Tarka, Gdynia Summer Jazz Days, Sopot Molo Jazz Festival, Jimiway Blues Festival i wielu, wielu innych. Byli suportem: B.B. Kinga, Joe Cockera, Jeffa Healeya oraz grup Jethro Tull i Blood, Sweat & Tears i Yellow Jackets. W 1981 roku, w studiu Radia Gdańsk, dokonali pierwszych nagrań, a 15 lat później wydano ich pierwszą płytę – dzisiaj mają ich na koncie pięć⁷.

Zaryzykuję twierdzenie, że Mietek Blues Band odegrał na Wybrzeżu podobną rolę, jaką na Wyspach Brytyjskich odegrali: Alexis Korner (Blues Incorporated) i John Mayall (Bluesbreakers). Świadczy o tym imponująca lista muzyków, którzy przewinęli się przez ten zespół – m.in.: Antoni Degutis (TSA), Zbigniew Gura (Cytrus), Darek Herbasz (Collective Improvisation Group, A'Freak-aN Project), Robert Jakubiec (Young Power, I. Dudek), Jan Jarecki (JAH Trio), Artur Jurek (Take It Easy), Marek Jurski (Riverboat Ramblers), Zbigniew Kraszewski (Cytrus, TSA, O.N.A.), Piotr Leśniak (Orange Trane), Janusz Mackiewicz (Take It Easy, Elec-Tri-City), Cezary Paciorek (Z. Namysłowski), Adam Wendt (Walk Away), Tomasz Przyborowicz (No Limits), Jacek Siciarek (DzieńDobry), Romuald Mały Sławiński (Rama 111), Kuba Staruszkiewicz (Pink Freud,

⁷ *Tribute to the Blues* (1996), *Road* (1998), *Zwykłe słowa* (2002), *Radio Sessions* (2007), *30 Years Have Passed Live* (2009), *That's All Right* (2015).

T. Tymański, I. Wojtczak), Robert Tyszka (Cotton Wing), a także Jerome – student z Konga śpiewający bluesa w języku suahili.

O ile początek lata 70. dawał Polakom złudne poczucie zmian na lepsze, co przełożyło się m.in. na burzliwy rozkwit naszej muzyki rockowej i bluesowej, o tyle kolejna dekada stała się czasem naszej beznadziei, a stan wojenny kompletnie zdemolował polski rynek muzyczny. Mainstream pozostał na swoim miejscu, choć zmieniły się jego twarze; w miejsce artystów Młodej Generacji weszły zespoły szyte na miarę przez byłych „klezmerów”, a młodzieży pozostał jeno bunt i punk. W takich okolicznościach krąg artystów o bluesowych ciągach gwałtownie się skurczył, co nie znaczy, że nie było wtedy nowych twarzy. Wśród nich na Wybrzeżu pojawił się Akces (1982), który zaczynał od ciężkawego rocka, a potem ewoluował w kierunku elektrycznego bluesa. Zagrali w Jarocinie (1984) i sopockim Blues Topie, nagrali kilka numerów dla radia i na tym się to skończyło. Na ich „fundamentach” powstały rockowe formacje: Mack Band (1986–1987), Up Rush (1989–1994) i folkowo-bluesowy New Neshville (1994). W każdej z nich występował Zbigniew Sylwestrowicz (dr), a w dwóch pierwszych, Marian Sarnowski (voc).

Bardziej intrygująca jest historia grupy Albatros (1983). Jak wspomina Zbigniew Marynowski, współzałożyciel zespołu: *Działaliśmy na zasadzie – to co gramy? Bluesa? Wiadomo, 3 akordy, prosta pentatonika i mniej więcej to, co każdy może zagrać. Prywatnie słuchaliśmy innej muzyki – psychedelia, alternatywa – i powoli zśliśmy w tę stronę.* Ów dryf doprowadził do tego, że trafili do grona aktywistów Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej (Waldemar Rudziecki), która w drugiej połowie lat 80. wywołała spory ferment na polskim rynku. Zagrali kilka koncertów w ramach cyklu „Nowa

⁸ *Canada* (1989), *Not the Same* (1994).

Scena” (1987) i nagrali utwory na składankę *Gdynia* (1988), które jednak tam się nie pojawiły. Niedługo potem Marynowski „poszedł w kamasze” i zespół się posypał, wzmacniając dużo bardziej znane formacje: Janusz Sokołowski (g) – Apteka, Pancerne Rowery; Zbigniew Marynowski (g) – Canada i Kaczeńce oraz Grzegorz Gałkowski (bg) – Formacja Forum. Wspomniana powyżej Canada (ale też Canada Blues Band) działała w latach 1985–1994 i na krótko odrodziła się w innym dźwiękowym upierzeniu (2000). Ewidentnie zauroczeni byli bluesem z południowych Stanów (Allamn Bros, Lynyrd Skynyrd, Molly Hatchet), ale też stałym punktem ich programu był utwór *I'm Going Home* Ten Years After. Debiutowali na festiwalu Blues w Lesie (1986), a później grali w eliminacjach (1987) i na Dużej Scenie (1988) festiwalu Rawa Blues oraz w cyklu imprez „Nowa Scena”. Byli też rezydentami legendarnego klubu Rock Cafe – Buda w Gdyni. Wydali dwie kasety⁸, a trzon zespołu tworzyli: basista Marcin Bochiński (Ryk Mead & London Blues Machine, Gravity i Cosmix Pixies) oraz perkusista Jacek Stromski (Apteka, Łyczacza, Groovekojad, Miłość, Kury, Ikenga Drummers, Lipali). W ich towarzystwie pojawiali się także: gitarzysta Artur Przygoda (Dzieci Mona Lisy, Ha-Dwa-O!, Farba i Mr. Jones), saksofonista Tomasz Gadecki (Olbrzym i Kurdupel, Band A Free, Dreadless Lion, Galago, Lonker See, Contemporary Noise Sextet, Gdynia Improvisers Orchestra) oraz Maciej Ulewicz (IMTM i Golden Life), wokalista i twórca modnych, chilloutowych składanek CD *PiN in Pink*.

Pisząc o tutejszych zespołach bluesowych tamtych dni, nie sposób zapomnieć o formacji, o której Jan Chojnacki napisał: *Reprezentują nurt kameralny i rzekłbym – poetycki. Akustycznej muzyce, rozpisanej na dwie gitary i harmonijkę, towarzyszą teksty (a może to właśnie muzyka tym tekstom towarzyszy) czytelne*

i normalne, przyciągające uwagę każdego, kto zna język polski. Recenzja ta dotyczy założonego przez wokalistę i autora tekstów Wojciecha Polasika zespołu 111 Blues (1984). Grupa ta dość szybko zdobyła laury festiwalu Bazuna i sopockiego Blues Topu, ale jesienią coś poszło nie tak i zmienił się skład, w którym znaleźli się: Roman Puchowski (g) i Krzysztof Okupski (viol). Odrodzony tym sposobem zespół trafił na festiwal FAMA i Dużą Scenę Rawy Blues (1987), jednak rok później, bez lidera, już nie przebił się tam nawet na Małą Scenę. Wojciech Polasik założył w Bydgoszczy duo Blues Folk 111 (1995), a Roman Puchowski (1966) zaczął występować solo w kraju, na Zachodzie i w... Albanii. W 1993 roku, dzięki przypadkowemu spotkaniu z Adamem Wendtem (sax), stworzył duo The Bloozz (1993–1995), z którym zjeździł kraj cały, zaliczając wszystkie możliwe festiwale. W 1995 roku nawiązał owocną współpracę z amerykańskim gitarzystą Nickiem Katzmanem, a później z grającymi na harmonijce Keithem Dunnem i Sugarem Blue. Równoległe był wtedy szefem muzycznym klubu Żak, który doprowadził do wskrzeszenia festiwalu Jazz Jantar. Na początku nowego wieku założył formację Von Zeit (2001–2007), uważaną za jeden z ważniejszych zespołów naszej alternatywy. W 2015 roku odbył wielomiesięczną podróż wokół źródeł bluesa, którą udokumentował fotograficzno-muzycznym projektem prezentowanym nie tylko w naszym kraju. Ma na koncie dwie autorskie płyty oraz koncertowe DVD⁹. Dzisiaj występuje przeważnie solo i uczy klasycznych bluesowych technik gitarowych (fingerpicking, slide) oraz gry na dobro. Podobną do niego pozycję, ale na jazzowej niwie, osiągnął pianista Artur Dutkiewicz, który by odnaleźć swą artystyczną tożsamość, osiadł na Wybrzeżu (1982–1985), po czym przez lata pracował z Tadeuszem Nalepą i Tomaszem Szukalskim.

Nieco później, pod koniec dekady, zajaśniały tu jeszcze dwie bluesowe osobowości – Jacek Siciarek i Jarosław Ziętek, a że do nich jeszcze wróć, zamknijmy ten czasowy przedział przypomnieniem ważnych wtedy imprez. Jedną z nich był koncert Johna Mayalla w gdańskiej Hali Olivia¹⁰, w ramach jego pierwszej trasy po Polsce. Drugą taką imprezą były Nadbałtyckie Spotkania Bluesowe „Blues Top”¹¹ zorganizowane przez Jerzego Piskorzynskiego. Ta trzydniowa impreza składała się z konkursu (wzięło w nim udział 16 zespołów) oraz koncertów całej plejady naszych uznanych już wykonawców bluesowych (m.in. Tadeusz Nalepa, Martyna Jakubowicz, Stanisław Sojka, Leszek Winder, Jan Kyks Skrzek, Jacek Skubikowski oraz Dżem i Big Boogie Band Irka Dudka), a także mniej znanych wykonawców z Niemiec – Guitar Crusher (RFN) i Jürgen Kerth Trio (NRD) plus angielsko-fińska formacja Gyan Dookie & Telecaster Combo. Frekwencja, atmosfera oraz buńczuczne zapowiedzi pomysłodawcy dawały nadzieję, że impreza ta wpisze się na stałe do naszego koncertowego kalendarza, ale za sprawą jego organizacyjnej bez troski stało się inaczej, za co został zresztą pobity przez jednego z muzyków.

Lata 90. były w Polsce okresem transformacji zarówno politycznej, jak i gospodarczej, co w brutalny sposób spłaszczyło spektrum naszego rynku. Tym samym blues stawał się coraz mniej widoczną niszą, choć nadal rodziły się na Wybrzeżu prawdziwe talenty. O Puchowskim już pisałem – czas na dwa kolejne. Jacek Siciarek (1966), gdy pojawił się tu w wojskowym mundurze, od razu rzucił słuchaczy na kolana. Studiował wtedy równoległe na Politechnice i Uniwersytecie Gdańskim, a w '87 roku założył swoje trio, z którym trafił na Rawę. W sześć lat później zorganizował zespół DzieńDobry (1993–2000), z którym zdobył

⁹ *Free* (2013), *Simply* (2006) oraz *Live in Satyrblues* (2007).

¹⁰ 3 października 1980 roku.

¹¹ 17–19 lipca 1985 roku.

nagrody od Szczecina przez Bolesławiec i Katowice po Zamość (Festiwal Wokalistów Jazzowych). Kilkakrotnie trafił na listę najlepszych wokalistów plebiscytu Jazz Top w „Jazz Forum”. Obecnie wykonuje jeden z wyuczonych zawodów, ale też prowadzi trio Mr. Big Jack, śpiewa szlagiery Franka Sinatry i często bywa rezydentem gdyńskiego Blues Clubu. Z kolei Jarosław Ziętek to mocno związany z bluesem bard, kompozytor, reżyser teatralny, tłumacz i DJ, prowadzący własne zespoły, ale też grywający z: Jonanną Knitter, Krzysztofem Skibą, Rudim Schuberthem (Skazani na Bydło), Jarkiem Janiszewskim (Gremplina). W tutejszym środowisku ma opinię artysty, co to żadnej sztuki się nie boi.

Poza The Bloozz i DzieńDobry pod koniec ubiegłego wieku wymienić należy jeszcze co najmniej dwie kapele – Mississippi Blues Band (1991) i DeBesters (1998–2009). Tę pierwszą założyli Mirosław Stanisławowicz (zm. 2021) i Marek Kędzia. Początkowo tworzyli akustyczny duet, ale później była to zmienna liczebnie formacja, przez którą przewinęło się wielu muzyków z całej Polski. Miras Stanisławowicz grywał również solo i nagrał płytę¹². Natomiast bluesrockowy DeBesters, który był wylęgarnią „blusoidalnych” talentów (wokalistka Joanna Knitter, harmonijkarz Roman Badeński, gitarzysta Krzysztof Pomierski), zdobył nagrodę m.in. na Ogólnopolskim Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych w Gdyni (2005), występował na większości polskich festiwalu, ale też z powodzeniem buszował po Zachodzie, m.in. u boku Anny Popvic i Ten Years After. Podobnym dorobkiem legitymują się powstałe na jego bazie, bardziej zróżnicowane stylistycznie, zespoły: Moongang (2009)

i Blues & Folk Connection (2011). Ten pierwszy nagrał jedną płytę¹³, a drugi trzy¹⁴ i działa do dzisiaj.

Sygnalizowane powyżej matowienie palety muzycznych barw wydaje się procesem nieodwracalnym, czego doświadczamy również w tym millenium. Nadzieją jest fakt, że kreatywnych twórców mogących mieć wpływ na współczesną kulturę nie ubywa, choć niepokojące jest to, że ogólna „dehumanizacja sztuki” coraz bardziej osłabia ich siłę przebicia. Zjawisko to dotyczy zarówno globalnego, krajowego, jak i naszego trójmiejskiego środowiska, gdzie tradycja jednak wysycha. Jazz broni się dzielnie, ale ten tradycyjny w zasadzie już nie istnieje. Podobnie jest z rockiem, choć w obu dziedzinach pojawiają się ciągle nowe „wynalazki”. Z bluesem, niestety, nie jest tak dobrze, o czym świadczy fakt, że te nowe zjawiska na przestrzeni ostatnich dwóch dekad można policzyć niemal na palcach jednej ręki.

Red Hot Blues – blues-rockowe trio, które nagrało dobrze przyjętą płytę¹⁵ i zniknęło. Paul Band – zespół gitarzysty Krzysztofa Paula, który w latach 2004–2011 grywał bluesa z domieszką rocka i jazzu. W różnych składach zgarnęli sporą liczbę nagród i wydali dwie płyty¹⁶, po czym ich lider potem nagrał samodzielnie jeszcze dwie nie całkiem bluesowe¹⁷. Przytuła i Kruk (Bartłomiej Przytuła i Tomasz Kruk) – klasyczne akustyczne duo, wspierane czasem przez innych instrumentalistów. Debiutowali pod koniec pierwszej dekady tego wieku. W 2011 roku zagrali na 27th International Blues Challenge w Memphis i nagrali koncertową płytę¹⁸. Werbińska-Pawlina (Małgorzata Werbińska i Błażej Pawlina) – również

¹² *All About Blues* (2009).

¹³ *Taxi* (2012).

¹⁴ *Cruel, Cruel World* (2013), *Hard, Hard Times* (2018) i *Aretha* (2020).

¹⁵ *Rockin' In The Free World* (2001).

¹⁶ *Wanted* (2010) i *Second Face* (2011).

¹⁷ *Verissa* (2016) i *Sora* (2017).

¹⁸ *Przytuła i Kruk* (2011).

akustyczne, choć bardziej zróżnicowanym stylistycznie duo. Wystartowali w podobnym czasie i poza licznymi festiwalami oraz koncertami na Zachodzie (występowali m.in. w Europejskim Trybunale Sprawiedliwości w Luksemburgu) grali w radiowej Trójce oraz w roli „przedskoczka” u Raya Manzarka (Dors) i Roya Rogersa w Polsce (2012). Zdobyli nagrodę publiczności na Rawie Blues (2009), a w dwa lata później nagrali pierwszą płytę¹⁹. Willie Moe Unit – akustyczne trio, założone przez Romana Badeńskiego w 2012 roku. Grają klasycznego bluesa i szeroko rozumiany, amerykański folk, choć często wybiegają poza te klasyczne formy. Zaliczyli chyba wszystkie festiwale bluesowe w Polsce, a ich pierwsza płyta²⁰ uznana została z płytą roku w ankiecie Blues Top. Blues Connection – formacja rhythm’n’bluesowa, działająca od 2017 roku, w której występują bracia Piotr i Krzysztof Słodkowscy oraz grający na harmonijce chromatycznej Mikołaj Flont. I wreszcie Cotton Wing – chyba najpopularniejsza wybrzeżowa grupa bluesowa, która zaczęła jako zespół uliczny już w latach 90. Jej założyciel, grający na harmonice Robert Tyszką był wcześniej członkiem Canada Blues Band. Później wyjechał na kilka lat do Memphis, a gdy wrócił, stworzył zespół (2011) grający klasycznego rhythm’n’bluesa z domieszką rocka, soulu i funky. W zespole, który regularnie zbiera festiwalowe laury, grają również dwaj doświadczeni na tej niwie muzycy – gitarzysta Piotr Augustynowicz (Graf Hotel) oraz perkusista Adam Zagrodzki (Riverboat Ramblers). Mają na koncie jedną płytę²¹.

Poza tym, wśród wyróżniających się tutaj postaci wymienić należy jeszcze co najmniej trzy osoby. Pierwszą jest Anna Heron (1980), wokalistka kilkakrotnie wyróżniana w ankiecie Blues Top, której karierę zatrzymała ciężka

choroba. Drugą, Artur Jurek (1970), organista i aranżer, który postrzegany jest jako jazzman, ale czuje bluesa jak mało kto i pewnie dlatego jest najbardziej rozrywanym muzykiem Wybrzeża. A tą trzecią, nieobecną już obecnie, jest Lech Pomierski (1956–2016), twórca gdyńskiego Blues Clubu i cyklicznego Gdynia Blues Festival. Blues **Club** (ul. Portowa 9) utworzył podwoje w 2002 roku. Przez ten kameralny lokal przewinęli się bluesowi artyści z ponad 30 krajów oraz cała nasza czołówka tego gatunku – razem grało ich tutaj ponad 2 tysiące. Z kolei Gdynia Blues Festival uruchomiony został w rok później. Wystąpili na nim m.in.: Gov’t Mule (2010), Kim Wilson & Fabulous Thunderbirds (2009), Charlie Musselwhite (2011), Carlos Johnson (2012), Otis Taylor (2015), Keith Dunn (2016) i Guitar Shorty (2019). Dzisiaj oboma projektami zarządzają żona oraz syn i całkiem dobrze sobie z tym radzą.

Dopełniając oba powyższe wątki, nie wolno zapomnieć o klubie Daily Blues (Sopocki Dom Bluesa) założonym przez Małgorzatę Werbińską, który działał on w latach 2002–2010. Jego rolę dzisiaj, w o wiele węższym zakresie, pełni sopocki klub/teatr BOTO (ul. 3 Maja 55B), w którym, w każdy poniedziałek, odbywają się bluesowe jamy – w Gdańsku takiego miejsca brak. Natomiast w kwestii festiwali pamiętać należy o cyklicznej imprezie Blues w Leśniczówce, która od 2006 roku odbywa w lasach Mirochowskich (okolice Kartuz). Jego największym atutem są kameralna, piknikowa atmosfera oraz przepiękne okoliczności przyrody. Poza tym wszystkim odnotować też trzeba, że w ramach festiwalu Gdynia Summer Jazz Days (1993–2004) wystąpili np.: B.B. King (2000) James Brown (1998), Maceo Parker (2000), Kool & the Gang (2004) oraz Mietek Blues Band (1994, 2000). Natomiast swoistą wisienką na tym bluesowym torcie w Trójmie-

ście był koncert Erica Claptona (2008), który odbył się w samym centrum miasta Gdynia (Skwer Kościuszki).

Reasumując, nie ma wątpliwości, że obecnie trójmiejskie środowisko muzyczne jest nadal bardzo aktywne, ale... Działa tu kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt, formacji jazzowych, z których część mieści się w ścisłej krajowej czołówce. Funkcjonuje też co najmniej tyle samo,

jeżeli nie więcej, grup rockowych, choć ich krajowe notowania są znacznie niższe. Natomiast z bluesem nie wygląda to najlepiej, choć mamy tu jeden z nielicznych w kraju prawdziwych klubów bluesowych – ciekawe, że jazz-clubu tu brak. W kwestii festiwali jest podobnie. Co prawda mamy tu dwie godne uwagi imprezy bluesowe, jednak liczba festiwali jazzowych i rockowych jest nieporównywalnie większa i są one bardziej rozpoznawalne.

¹⁹ *Harmony* (2011).

²⁰ *Pompa* (2019).

²¹ *Fishing & Processiong* (2015).

Wojciech Kwieciński
Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego

WOJCIECH SKOWROŃSKI (1941–2002). SZKIC O PREKURSORZE POLSKIEGO BOOGIE

Ponad dwadzieścia lat temu (17 stycznia 2002 roku) odszedł wybitny polski pianista bluesowy, wokalista oraz kompozytor Wojciech Skowroński. Aktualnie jest to postać w dużej mierze zapomniana i niedoceniana. Należy ubolewać nad tym stanem rzeczy, biorąc pod uwagę spory wkład artysty w rozwój polskiej muzyki rozrywkowej. Dotyczy to w szczególności wyjątkowej roli, jaką odegrał w ewolucji stylistyki bluesowej, która pod koniec dekady lat 60. stopniowo zaczęła wyodrębniać się z nurtu muzyki bigbeatowej. O ile Tadeusz Nalepa zyskał niekwestionowany tytuł ojca polskiego bluesa, to Wojciechowi Skowrońskiemu z całą pewnością należy się miano prekursora boogie i piano bluesa, który to gatunek zapoczątkował w Polsce jeszcze pod koniec ery gomulkowskiej. Ponadto należy nadmienić, iż był on niestrudzonym propagatorem i popularyzatorem bluesa, któremu próbował nadać piosenkową formułę, bardziej przystępną dla szerszego odbiorcy. Była to postać niezwykle charyzmatyczna, szczególnie jeśli chodzi o działalność koncertową. Jego występy były pełne niespotykanej ekspresji i żaru, wręcz przybierały charakter scenicznego *show* tak charakterystycznego dla klasycznych

wykonawców boogie woogie. Niezwykle intensywna kariera została gwałtownie przerwana przez chorobę muzyka na progu lat 90., co nie pozostawało bez związku z wieloletnim forsowaniem zdrowia w trakcie morderczych tras koncertowych. Z całą pewnością pozbawiło to tego nietuzinkowego i oryginalnego wykonawcę szansy na utrwalenie wizerunku, poszerzenie dorobku i być może osiągnięcie większej popularności w warunkach wolnorynkowej sceny muzycznej, która mogła rozwijać się w Polsce po transformacji ustrojowej.

Wojciech Skowroński urodził się podczas okupacji w Warszawie (11 lipca 1941). Karierę rozpoczął w 1962 roku podczas studiów na Akademii Medycznej w Poznaniu od współpracy z dixielandowym zespołem Storyville Jazz Band, wkrótce stając się jedną z kluczowych postaci na tamtejszej scenie muzyki rozrywkowej¹. Rok później został jednym z laureatów szczecińskiego Festiwalu Młodych Talentów, co dało mu przepustkę do półrocznej współpracy z Czerwono-Czarnymi. W okresie 1963–1966 był wokalistą i pianistą kolejnej poznańskiej formacji bigbeatowej Bardowie, z którą koncertował w ramach kluczowych festiwali w kra-

ju, tj., Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu czy Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Jazowej „Jazz Jamboree”. W dalszej kolejności współtworzył z Hubertem Szymczyńskim (gitara basowa) i Jerzym Skowronkiem (perkusja) formację Hubertusy. Trio w styczniu 1968 roku z powodzeniem wystąpiło na V Festiwalu „Jazz nad Odrą” (nagrada publiczności), a sam Skowroński *ex aequo* z Marianną Wróblewską otrzymał I nagrodę w kategorii wokalista. W oczach krytyków zdobył wówczas uznanie również jako sprawny improwizator o doskonałym wyczuciu swingu, swobodnie poruszający się w stylu Raya Charlesa i Steviego Wondera². Kolejnymi epizodami w dynamicznie rozwijającej się karierze artysty była współpraca z: formacjami Drumersi, Nowi Polanie i ABC Andrzeja Nebeskiego³. Wreszcie w maju 1969 roku Wojciech Skowroński założył własny skład – Blues Trio, w którym występowali Kazimierz Plewiński (gitara basowa, organy i harmonijka ustna) i Andrzej Nackowski (perkusja)⁴. Był to zespół oscylujący stylistycznie pomiędzy rhythm and bluesem i jazzem. Repertuar tria stanowiły przede wszystkim standardy zaczerpnięte od Raya Charlesa (*Hit The Road Jack*, *Georgia On My Mind*), a także kompozycje wykonywane przez amerykańską formację Blood Sweet and Tears, czy José Feliciano. Z czasem trio wykonywało coraz więcej własnych utworów, które odzwierciedlały fascynacje muzyków bluesem i rock and rollem⁵. Formacja w okresie dwuletniej działalności była obecna na wielu renomowanych imprezach i festiwalach o niezwykle dużej rozpiętości stylistycznej. W 1972 roku, po gruntownej przebudowie personalnej i zmianach stylistycznych, Blues Trio zostało przemianowane na formację Blues & Rock.

W aspekcie repertuarowym zaczęły dominować kompozycje bazujące na rock and rollu i utwory utrzymane wręcz w rockowym stylu. Poglębiając się komercjalizację grupy Skowrońskiego egzemplifikuje regularne pojawianie się na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (1972 i 1973). Podczas tego drugiego występu zespół, wspomagany przez wokalne trio (eks-Amazunki: Ewa Górna, Krystyna Stolarska, Teresa Głowacka), wykonywał kompozycję Jerzego Wasowskiego do słów syna Grzegorza (pseud. Błażej Perkun) – *Blues to zawsze blues jest*. Występ został nagrodzony przez jury festiwalu w kategorii interpretacja, co potwierdziło oryginalność wykonawczą i doskonały warsztat zespołu. Z perspektywy pół wieku, jakie minęło od tego wykonania, na szczególne wyróżnienie zasługuje oryginalna aranżacja utworu, zdradzająca inklinacje lidera w stronę piosenki inspirowanej bluesem⁶.

W 1973 roku ukazała się debiutancka płyta zespołu – *Blues & Rock* (LP XL/SXL0799 Polskie Nagrania „Muza”), która zawierała w większości kompozycje autorstwa W. Skowrońskiego (po jednym utworze skomponowali Marek Seweryn i Andrzej Korzyński). Poza dominującymi krótkimi utworami inspirowanymi bluesem i boogie woogie znalazły się na niej także długie i rozbudowane formy, jak tytułowa *Blues & rock* czy *Inwokacja wędrownego szklarza*, w których zauważalne są ślady modnych wówczas latynoskich rytmów i fascynacji muzyką soul i funk. Przeważały jednak przebojowe piosenki „sformatowane” pod szerokie grono odbiorców. Użyłem celowo tego określenia, które wskazuje jednoznacznie na intencje Skowrońskiego, który próbował dotrzeć do szerokiego

² R. Wolański, *Pop, rock, jazz, folk. Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, t. 2, Warszawa 2003, s. 113.

³ D. Michalski, *Trzy tysiące gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1958–1973*, Warszawa 2014, s. 294–304; <https://wojciechskowronski.pl/> [dostęp 28.08.2022].

⁴ W 1970 r. Andrzeja Nackowskiego zastąpił Piotr Janton. Czasami na koncertach do tria dołączał również harmonijkarz i akustyk zespołu Maciej Winiewicz; zob. D. Michalski, dz. cyt.

⁵ M. Jakubowski, M. Szalbierz, *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues w Polsce*, Poznań 1997, s. 192.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=GimB5wOFa_Q [dostęp 29.08.2022].

¹ Wojciech Skowroński do końca życia pozostał silnie związany z Poznaniem, gdzie został pochowany na cmentarzu Junikowo.

kręgu odbiorców. Dotyczy to warstwy zarówno muzycznej, jak i słownej kompozycji zawartych na albumie. Wokalnie Skowroński był bezdyskusyjnie pod dużym wpływem Raya Charlesa, ale w jego partiach można doszukać się także rodzimych źródeł inspiracji techniką i środkami ekspresji używanymi przez Czesława Niemena czy Stana Borysa. Od 1975 roku Skowroński występował wraz z uznaną orkiestrą Karola Nicze, co owocowało zintensyfikowaną działalnością koncertową, m.in. z programem *Kontrasty i porównania*. W kolejnym roku ukazał się album solowy – Wojciech Skowroński (LP SX 1376, Pronit, 1976), który zawierał stylistycznie bardzo zróżnicowany materiał. Wśród kompozycji znalazły się na nim bardzo stylowo zagrane bluesy (*Szósta rano na trasie, Rock and roll*) utwory w stylu boogie woogie (*Cały świat jaśnieje*), country (*Za jasną rzeką*), interpretacja standardu jazzowego *Stompin' At The Savoy* (komp. Edgara Sampsona) ze swobodną improwizacją skatem Skowrońskiego. Reasumując, jest to bardzo udana pozycja dyskograficzna w dorobku omawianego artysty, wyróżniająca się na polskiej scenie bluesowej i nie mająca punktu odniesienia do analogicznych nagrań z tamtego okresu. Szczególnie w warstwie muzycznej był to wartościowy materiał, z ciekawymi improwizacjami muzyków, zarówno Skowrońskiego, jak i Edmunda Klause na gitarze. Prawdziwym żywołem dla artysty były jednak koncerty i wielka pasja do działalności estradowej, dającej szansę na bezpośredni kontakt z publicznością. Na koncertach dawał z siebie wszystko, do granic wytrzymałości fizycznej. Były to widowiska porównywalne z szaleństwem wykonawczym Jerry Lee Louisa. Zdaniem konesera gatunku Zbigniewa Jędrzejczyka: [...] *Skowroński wy-*

*przedzał w PRL-u epokę o dwie, a nawet trzy dekady. Był niezwykle stylowym wykonawcą boogie woogie. Publiczność doceniała jego wirtuozerskie popisy, ale nie czuła stylu, w jakim tworzył, i nie poszła za nim. Sądzę, że wywoływało to w nim frustrację i wymuszało zwrot w stronę komercji*⁷.

Formacja Blues & Rock została rozwiązana definitywnie w 1976 roku, chociaż pod koniec lat 70. miała miejsce próba jej reanimacji pod nazwą New Blues & Rock, niestety krótkotrwała i nieudana. Skowroński w międzyczasie koncertował i nagrywał z wybitnymi bandleaderami – Jerzym Milianem, Andrzejem Trzaskowskim i Aleksandrem Maliszewskim – wykonując różnorodny repertuar, czasami mocno skomercjalizowany (*vide* współpraca z Alex Band), jednak zawsze odwołujący się do bluesa, boogie woogie i rock and rolla⁸. W kolejnej dekadzie pianista liderował formacjom: Woytek S. Band i Wojtek S. Trio, Wojtek S. Boogie Man, z którymi koncertował nie tylko w Polsce, ale także poza granicami kraju. Poza tzw. obozem krajów demokracji ludowej zespoły Skowrońskiego występowały we Francji, Niemieckiej Republice Federalnej, Belgii i Holandii⁹. W rezultacie nawiązania współpracy menedżerskiej z Franciszkiem Walickim doszło do występów grupy Woytek Band w Sopocie, w ramach spektakularnej imprezy Old Rock Meeting A.D. 1986 (11–12 lipca)¹⁰. Ponadto grupa wystąpiła w kilku programach telewizyjnych, co wydatnie zwiększyło jej popularność na scenie krajowej¹¹. W grudniu 1985 roku trio Wojciecha Skowrońskiego zarejestrowało w poznańskim studiu „Giełda” album *Fortepian i ja* (Poljazz, K-PSJ 007, 1985). Płytę tę można uznać śmiało za

najbardziej stylowy album w dorobku Skowrońskiego – rodzaj wizytówki, a zarazem *opus magnum* artysty. Materiał został zarejestrowany w trio (W. Skowroński – wokal, piano, harmonijka ustna, Tomasz Dziubiński – gitara i akordeon oraz Przemysław Lisiecki – perkusja). Płyta eksponuje fenomenalną grę rytmiczną Skowrońskiego, która z potężną dynamiką napędza całe trio, oraz wirtuozerskie partie solowe. Można pokusić się o porównanie roli, jaką odegrał ten album w kształtowaniu kolejnych generacji polskich pianistów grających boogie, takich jak: Maciej Markiewicz, Michał Cholewiński i Bartosz Szopiński, i do roli, jaką w przypadku gitarzystów bluesowych odegrał ponad dekadę wcześniej album *Blues* Tadeusza Nalepy. Jak podkreślił M. Cholewiński, pianista zespołu Boogie Boys, któremu artysta zdążył udzielić kilku lekcji: [...] *Skowroński był dla mnie idolem, kiedy zaczynałem interesować się muzyką boogie, a płyta Fortepian i ja, którą w kolekcji miał mój ojciec, leciała u nas w domu w kółko. Mimo że poznałem wielu tuzów boogie, w tym Axela Zwinkerbergera, Wojtek był to absolutny top, niepowtarzalny pianista z potężnym brzmieniem lewej ręki, które powodowało, że cały fortepian się dosłownie trząsł. Doskonale znał i rekonstruował technikę gry klasyków boogie, np. Pete'a Johnsona, dodając do tego swoje unikatowe zagrywki. Szkoda, że nie mógł do końca grać tego, co czuł najlepiej, w czym był niedoścignionym mistrzem. W wielu wypadkach musiał wykonywać popowy materiał, piosenki, które go tak naprawdę nie kręciły. Takie były niestety realia tamtych czasów [...]*¹².

Tę przykrą puentę cytowanego muzyka egzemplifikuje kolejna produkcja fonograficzna Skowrońskiego *Jak się bawisz?* (Wifon, LP-113, 1988). Mimo że płyta zawierała kilka ciekawych utworów rock and rollowych i ognistych boogie (*Bielszy niż śnieg, Bistro „Euforia”*,

Lecz głupiego życia żal), zrealizowana została w konwencji charakterystycznej dla lat 80., przy nachalnym użyciu syntezatorów, które zdominowały akustyczne brzmienie instrumentarium i aranżacje. Zgodnie z tytułem była to produkcja podporządkowana przesłaniu zawartemu w tytule i bardziej odpowiada konwencji prywatkowo-biesiadnej niż boogie. W szczególności jest to widoczne w takich kompozycjach jak: *Zwariował cały świat czy Półki trwa szaleńczy taniec*. Artysta, zdominowany przez dominujące trendy w ówczesnej muzyce, musiał zapewne ulec presji wymogów rynku i producenta, który ewidentnie próbował przesunąć profil wykonawczy rasowego pianisty boogie w stronę ówczesnych dokonań Urszuli Sipińskiej czy Zdzisławy (*Co wart ten świat bez ciebie, Wierzyć w noc*). Niestety płyta ta nie wytrzymuje próby czasu w porównaniu do poprzednich albumów zespołów Skowrońskiego i zniekształca portret wykonawczy stylowego wykonawcy piano bluesa i boogie woogie, jakim był bez wątpienia Wojciech Skowroński.

Prężnie rozwijającą się karierę przerwała w 1990 roku choroba, która wymusiła na artyście rozwiązanie zespołu i zakończenie kariery. Mimo żmudnej rehabilitacji i częściowej poprawy stanu zdrowia nie powrócił on już do działalności koncertowej. Co więcej, zaszył się w małej miejscowości Tuczno i niechętnie komunikował się ze światem zewnętrznym. Na początku kolejnej dekady nastąpił kolejny kryzys zdrowotny w postaci rozwoju choroby nowotworowej, która doprowadziła do śmierci muzyka 17 stycznia 2002 roku.

W opinii muzyków i krytyków muzycznych W. Skowroński to artysta światowego formatu, poruszający się swobodnie w wielu stylistykach – od bluesa, boogie woogie, rock and

⁷ Wywiad ze Zbigniewem Jędrzejczykiem z dnia 18.03.2022.

⁸ M. Jakubowski, M. Szalbierz, dz. cyt., s. 194, Nagrania W. Skowrońskiego z big bandem A. Maliszewskiego ukazały się na płycie *Alex Band i przyjaciele* (LP 033, Wifon, 1985).

⁹ https://www.xn--meh.pisz.pl/Wojciech_Skowro%C5%84ski [dostęp 31.08.2022].

¹⁰ Zapis koncertów z tego festiwalu ukazał się na pięciopłytkowym wydawnictwie *Old Rock Meeting* (Poljazz, K-PSJ 013, 1986)

¹¹ Występ w programie TVP *Studio Hi-Fi* (13.09.1986, koncert „Gwiazdy Mocnego Uderzenia” w Domu Muzyki i Tańca w Zabrze emitowany 24.10.1988 r. przez TVP, por. <https://wojciechskowronski.pl/mm-biografia.html> [dostęp 5.08.2022].

¹² Wywiad z M. Cholewińskim, 5.09.2022, archiwum autora.

roll, po jazz i pop – nie zatracając przy tym własnego stylu¹³. Zygmunt Szram stwierdził wprost: [...] *był nie tylko świetnym pianistą i wokalistą – był przy tym prawdziwym showmanem, który zarażał wszystkich dookoła swoją muzyką, jeśli tylko stał przy nim jakiś fortepian. Co ciekawe, tworzyłem, którym zarażał, wcale nie były Jego popularne piosenki, był nim blues, a zwłaszcza jedna z jego odmian – boogie-woogie. Jego improwizacje porwały – żywiołowością, pomysłowością, wirtuozerią i naturalnym czuciem bluesa. Takich rzeczy nie można się nauczyć – trzeba je mieć we krwi. Mieliśmy w osobie Wojtka jednego z najwspanialszych bluesmanów, jakich wydała polska ziemia*¹⁴.

¹³ *Lecz głupiego życia żal...*, „Jazz Forum” 2002, 3, s. 14–15.

¹⁴ https://www.xn--meh.pisz.pl/Wojciech_Skowro%C5%84ski [dostęp 5.08.2022].

¹⁵ Wytwórnia Kameleon Records na przestrzeni lat 2017–2022 wydała aż cztery albumy z nagraniami archiwalnymi i koncertowymi W. Skowrońskiego z lat 1970–1979 (2017: *Trochę żal* (nagrania archiwalne z lat 1970–1973), *Blues to zawsze blues jest* (nagrania koncertowe z lat 1970–1974), 2020: *Rock and roll i ja* (nagrania archiwalne z lat 1973–1979), 2022: *Za jasną rzeką* (Nagrania koncertowe z lat 1971–1979)). Niezwykle kompetentnie i z godnym podziwu znanstwem blog poświęcony pamięci Wojciecha Skowrońskiego z wielką pasją prowadzi od 2008 roku Piotr Przybylski, zob. [://wojciechskowronski.pl](http://wojciechskowronski.pl).

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA, WYWIADY

Jakubowski M., Szalberz M., *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues w Polsce*, Poznań 1997.

Lecz głupiego życia żal..., „Jazz Forum” 2002, 3.

Michalski, D. *Trzy tysiące gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1958–1973*, Warszawa 2014.

Wolański R. *Pop, rock, jazz, folk. Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, t. 2, Warszawa 2003.

<https://wojciechskowronski.pl/> [dostęp 28.08.2022].

https://www.youtube.com/watch?v=GimB5wOFa_Q [dostęp 28.08.2022].

Wywiad ze Zbigniewem Jędrzejczykiem z dnia 18.03.2022, archiwum autora.

Wywiad z Michałem Cholewińskim z dnia 5.09.2022, archiwum autora.

Marcin Jacobson

LEGENDARNE PÓŁPRAWDY



24 marca 1959 roku w gdańskim klubie Rudy Kot odbył się oficjalny debiut formacji Rhythm and Blues, którą uznaje się za pierwszy polski zespół grający rock’n’rolla, a ów koncert za dzień narodzin tej muzyki w naszym kraju. Do obu faktów podchodzić należy z pewną dozą ostrożności, ponieważ rock’n’roll w polskiej przestrzeni publicznej pojawił się dużo, dużo wcześniej i są na to liczne dowody. I tak, w grudniu 1956 roku Polska Kronika Filmowa (PKF) umieściła w jednym ze swoich felietonów fragment koncertu Orkiestry Zygmunta Wicharego, w którym Carmen Moreno zaśpiewała utwór *Rock Around The Clock* Billa Haleya z infantylnym polskim tekstem Niny Pilchowskiej. Kilka miesięcy wcześniej, bo już w roku ’55, wydane zostały dwie płyty (EP) orkiestry Jana Walaska, zawierające m.in. kompozycje: *Avitato Boogie* (Muza) i *Rock And Roll* (Pronit) oraz jedna zespołu Władysława Kowalczyka z utworem *Boogie C-dur*. Z kolei wiosną 1957 roku, czyli w czasie bliższym debiutowi Rhythm and Bluesa, pojawiła się płyta Chóru Czejańda z utworem *Tańcz i śpiewaj rock & rolla* (Muza). Żeby było jeszcze ciekawiej, w tym samym czasie Usługowa

Spółdzielnia Pracy „Znak” wydała zeszyt nutowy, w którym znalazły się trzy, zamówione specjalnie na tę okazję, rodzime rock’n’rolle. Jednym z nich był utwór *W Arizonie* nagrany przez Zbigniewa Kurtycza, który uważany za pierwszego polskiego wykonawcę rock’n’rolla, co budzi wątpliwości, bo przecież kilkanaście miesięcy wcześniej wydano już przecież wymieniony *Rock And Roll* Walaska. Mimo tych niepodważalnych faktów Franciszek Walicki, o którym będzie jeszcze wielokrotnie mowa, do końca swych dni twierdził, że rock’n’rollową rewoltę w Polsce wywołał mieszkający w Niemczech (RFN) amerykański rezerwista Big Bill Ramsey, który na II Festiwalu Jazzowym w Sopocie (15.07.1957) zaśpiewał *Caldonię* Louisa Jordana, czym wywołał histerię na widowni.

Jak z powyższego widać, ustalenie, jak to było naprawdę, wcale nie jest takie proste, ale z tym samym problemem borykają się Amerykanie, w których kraju rock’n’roll się przecież narodził. Rzecz w tym, że w powszechnej świadomości muzyka ta wykrystalizowała się w latach 50. ubiegłego wieku za sprawą szybko pączkującej garstki białych wykonawców, podczas gdy w rzeczywistości prekursorami tego gatunku

były dwie, działające o wiele wcześniej, ciemnoskóre wokalistki: Trixie Smith i Sister Rosetta Thorpe. Nie mniejszych trudności następcza wskazanie pierwszego prawdziwego rock'n'rolla. Uznaje się, że było nim nagranie *Choo Choo Ch' Boogie* Louisa Jordana (1946), ale pretendentów do tego podium jest jeszcze co najmniej trzech – Wild Bill Moore, Jackie Brenson i Ike Turner, którzy na dodatek też byli Afroamerykanami. Ta widoczna rozbieżność między mitem a rzeczywistością wynika z faktu, że segregację rasową w Stanach Zjednoczonych zniesiono dopiero w 1964 roku, a to właśnie ona ograniczała ciemnoskórym twórcom możliwość przebicia się ze swą twórczością do szerszych kręgów społeczeństwa, co z zimną krwią wykorzystywali biali wykonawcy i animatorzy. Do grona tych pierwszych zaliczyć należy: Billa Haleya, a także Elvisa Presleya. Odkrywca tego drugiego, Sam Philips, powiedział kiedyś: *Gdybym znalazł białego chłopaka śpiewającego jak czarni, to sprzedałbym go w całym Stanach*, i miał nosa, skoro to on odkrył również m.in. Jerry Lee Lewisa, Roya Orbisona, Carla Perkinsa i Johnny'ego Casha, którzy na początku śpiewali rock'n'rolle. Za głównego sprawcę omawianej tu rewolty uznać jednak należy posiadającego marketingowy instynkt prezentera radiowego Alana Freeda, który dla władz stał się przez to wrogiem publicznym numer jeden, za co zapłacił zdrowiem i życiem.

Proces narodzin rock'n'rolla, nazywanego nad Wisłą big beat (bigbit) lub/i mocnym uderzeniem, przebiegał wedle podobnego schematu, za to z kilkuletnim poślizgiem, co wynikało z ówczesnego układu geopolitycznego, w którym nasze codzienne życie podlegało centralnemu zarządzaniu. Nad wszystkim czuwało Biuro Polityczne jedynie słusznej partii (PZPR), dla którego Stany Zjednoczone były jądrem ciemności, a wszystko co amerykańskie postrzegano jako owoc z zatrutego drzewa. Zestawienie tych faktów prowadzi do konstatacji, że narodziny rock'n'rolla w Polsce uznać należy za kulturowy fenomen, szczególnie że, wedle

dostępnych źródeł, jego sprawcą był jeden człowiek, komandor podporucznik Franciszek Walicki vel Jacek Grań.

W tym miejscu nasuwa się pytanie: Jak to możliwe, że zrobił to sam w tak trudnych czasach? Jest to raczej pytanie retoryczne, ponieważ brak jakiegokolwiek dokumentacji na ten temat, z drugiej zaś strony – sam zainteresowany pielęgnował swą legendę, czasem wręcz bagatelizując inne aspekty swego dorobku. Dobrym przykładem jest tu sprzeczność między tym, co napisał w swoich wspomnieniach, a tym, co zapamiętał Leopold Tyrmand. Ówczesny koryfeusz polskiego jazzu twierdzi, że pomysłodawcą wiekopomych Festiwali Muzyki Jazzowej w Sopocie (1956 i 1957) był Walicki, podczas gdy on te zasługi przypisał Tyrmandowi. Jak więc było naprawdę? Pewnikiem jest, że obaj zasiadali w komitecie honorowym obu festiwali. Wiemy też, że Walicki działał na Wybrzeżu, a Tyrmand w stolicy, co przemawia na rzecz tego pierwszego. Wiemy też, że gdy pierwszy festiwal wywołał ogólnopolski skandal, to Walicki, a nie Tyrmand, „czołgany był” po partyjnych dywanikach, ale wyszedł z tej awantury bez szwanku, choć na resztę życia stracił serce do jazzu. Ciekawe również jest to, że już kilka miesięcy potem uruchomił pierwszą w PRL-u formację grającą „wyłącznie” rock'n'rolla.

Wedle oficjalnej wersji to Franciszek Walicki założył grupę Rhythm and Blues, ale syn Leszka Bogdanowicza (Bogdan Grzyb), Mariusz, słyszał, że to jego ojciec wymyślił to wszystko z Bogusławem Wyrobkiem, a Walickiego poprosili jedynie o wsparcie. Wersję tę uwiarygodniła wypowiedź ich saksofonisty Jana Kirsznika, który potwierdził, że w Zespole Pieśni i Tańca Marynarki Wojennej „Flotylla” działała *rock'n'rollowa sekcja muzyki i tańca*, dowodzona przez Bogdanowicza. Ten z kolei wyznał: *Grałem też jazz, ale miałem poczucie, że nie jestem w tym wystarczająco dobry, więc zainteresowałem się rock'n'rollem, bo wydawał się łatwiejszy.*

Reasumując, Leszek Bogdanowicz grał też wraży nam ideologicznie jazz, występując z zespołem Modern Jazz Combo na II Festiwalu Jazzowym w Sopocie, ale jego macierzystą formacją była w dalszym ciągu Flotylla, czyli etatowa orkiestra obsługująca: państwowe uroczystości, defilady, bale, koncerty estradowe, a w zmniejszonych składach grywająca do tańca i różańca. Żeby było jeszcze ciekawiej, wszyscy muzycy z pierwotnego składu Rhythm and Bluesa (poza Markiem Tarnowskim) również byli tam zatrudnieni. Paradoks??? Chyba tak, skoro to cywilni pracownicy Ludowego Wojska Polskiego, które miało bronić nas przed zakusami zachodnich imperialistów, przywlekli do Polski tę obcą nam ideowo „zarazę”. Częściowo zagadkę tę wyjaśnia to, że w tym samym czasie Zespół Pieśni i Tańca Marynarki Wojennej „Flotylla” został przekształcony w jej Zespół Estradowy, a to wiązało się z redukcją etatów ze 108 do 29...

Wbrew tym niedopowiedzeniom sam proces tworzenia zespołu Rhythm and Blues wcale nie był aż tak skomplikowany, bo usługowy zespół muzyczny Bogdanowicza dostał po prostu zlecenie od Walickiego, który ów projekt przygotował i ściśle kontrolował. Jak to wyglądało, ilustruje wspomnienie ich premierowego koncertu: *Gdy zaczęliśmy grać, publiczność oszalała. Zagraliśmy cały przygotowany program, ale ci ludzie ciągle domagali się bisów, więc powtórzyliśmy cały repertuar od początku do końca. Gdy to nie pomogło, wspólnie z muzykami uznaliśmy, że powinniśmy zagrać jakieś inne numery w podobnym stylu, ale Walicki kategorycznie się temu sprzeciwił i kazał nam skończyć tę zabawę. Mógł to zrobić, bo jeszcze nie tak dawno był przecież oficerem Marynarki Wojennej, dzięki czemu miał wystarczające kontakty i potrafił dowodzić podkomendnymi. Poza tym był niezastąpionym źródłem*

niezbędnych materiałów, bo jako wpływowy redaktor pracujący w partyjnej gazecie („Głos Wybrzeża”) mimo „zimnej wojny” wyjeżdżał na Zachód i mógł obserwować, co się tam święci, a przy tym gromadzić potrzebne nagrania, nuty i teksty. Wszystko to tłumaczy tempo, w jakim wdrożył w życie swój projekt, który dla partyjnych aparatczyków okazał się bardziej toksyczny niż jazz.

Pierwszy koncert Rhythm and Bluesa okazał się szalonym sukcesem, ale o lokalnym wymiarze, więc Walicki wysłał zespół „do stolicy”, gdzie na ogólnopolskim przeglądzie zespołów tanecznych (22.05.1959) roznieśli konkurencję. Kilka miesięcy później powtórzyli ów wyczyn na kortach tenisowych w Sopocie (14–15.08.1959)¹, „tocząc zwycięski bój” ze stołecznymi New Orleans Stompers. Oba te posunięcia wywołały koncertową lawinę, dzięki której popularność zespołu rosła w postępie geometrycznym, wywołując coraz bardziej spontaniczną reakcję młodzieży. Nie uszło to oczywiście uwadze władzy, która urzędowym ukazem ograniczyła wielkość dostępnych dla zespołu sal, a to przekreśliło opłacalność całego przedsięwzięcia.

Walicki musiał być przygotowany na taki obrót sprawy i w dniu oficjalnego rozwiązania zespołu Rhythm and Blues ogłosił wszem wobec, że powołuje do życia nowy zespół o nazwie Czerwono-Czarni. Oczywiście na swój plan naniósł stosowne poprawki, które miały zneutralizować wszystkie zastrzeżenia urzędników. Były nimi: polska nazwa, tyleż ideowe co groteskowe jej uzasadnienie oraz skuteczna próba wprowadzenia do naszego obiegowego języka takich terminów jak: „mocne uderzenie” i „big beat”² (bigbit). Podobnym wybiegiem było zastosowanie nazwy Rhythm and Blues, ponieważ miał świadomość, że termin rock'n'roll

¹ Prawdopodobnie pierwszy plenerowy koncert rock'n'rollowy w Polsce.

² W zasadzie w tym czasie nigdzie poza Polską nikt go nie używał.

u partyjnego betonu i kulących pod siebie ogon aparatczyków wywołuje alergię lub gęsią skórę.

Czerwono-Czarni zadebiutowali publicznie dokładnie w miesiąc po ogłoszeniu aktu erekcyjnego (23.07.1960), co było możliwe, bo Walicki „powołał pod broń” gotowy już zespół muzykujących studentów, co niebawem miało mu pomieszać szyki. Tą bazową formacją był jazz-band Zbigniewa Gersena (Zbigniew Wilk) pracujący w gdańskim kabarecie To-Tu, do której dokołtował zawodowego gitarzystę i saksofonistę oraz przetestowanych już wcześniej solistów (m.in. Marek Tarnowski, Michaj Burano). Ich koncert otwarcia był ogromnym sukcesem (powtarzano go przez trzy kolejne dni), ale wraz z początkiem roku akademickiego zespół praktycznie przestał istnieć, bo muzycy przedkładali studia nad estradę. Walicki był jednak konsekwentny w swych działaniach i na początku roku następnego, by zrealizować w Warszawie kilkutygodniowy kontrakt „czerwono-czarne niedobitki” (Wiesław Bernolak, Przemysław Gwoździowski i soliści) uzupełnił miejscowymi „klezmerami”. Dokładnie taki sam patent zastosował później w Krakowie i sopockim Non Stopie, systematycznie stabilizując przy tym skład pod kątem „estradowej orki”. Gdy mu się to wreszcie udało, szczecińska Estrada dokonała ich wrogiego przejęcia, co wywołało w nim chęć zemsty, no, może tylko rewanzu – do czego sam się przyznał.

Okazja taka nadarzyła się szybciej, niżby mógł się spodziewać, bo ta sama Estrada, wykorzystując jego lokalną, realizowaną w sopockim Non-Stopie inicjatywę, ogłosiła nabór kandydatów do Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie. Czasu było mało, więc Walicki po raz trzeci sięgnął po sprawdzone już rozwiązanie. Tym razem wybór padł na New Rock Band (ABC Rock), o których Jerzy Kosela powiedział: *Oni grali wtedy bardziej stylowo niż Czerwono-Czarni*. Jednak gdy

wszystko szło jak należy, młodzi, dotychczas pełni entuzjazmu muzycy uznali, że w dalszej perspektywie nie planują estradowej kariery i plan szczeł. W zaistniałej sytuacji Jerzy Kosela, nieformalny doradca Walickiego ds. gitarowego grania, zaproponował mu swój zespół (Eltron), dzięki czemu wszystko wróciło na właściwe tory. Niestety tuż przed planowanym debiutem Niebiesko-Czarnych przeziębził się i umarł na zapalenie płuc ich gitarzysta Witold Nowak, przez co premierę przesunięto o kolejne dwa miesiące. W praktyce nowy zespół debiutował w trzecią rocznicę pierwszego koncertu Rhythm and Bluesa i niecały miesiąc przed eliminacjami strefowymi do szczecińskiego konkursu. Mimo to Niebiesko-Czarni w cuglach wygrali Festiwal Młodych Talentów w Szczecinie, przejmując przy okazji najzdolniejszych laureatów (Czesław Niemen, Krzysztof Klenczon, Wojciech Korda). Tym samym akt zemsty został dokonany, a później Walicki na każdym kroku starał się wykazać wyższość NC nad CC.

Franciszek Walicki był pedantem i bardzo precyzyjnie opracowywał swoje projekty, które potem realizował twardą ręką. Między innymi właśnie dlatego konsekwentnie wymieniał nadmiernie zdolnych lub/i krnąbrnych amatorów na bardziej doświadczonych i uległych zawodowców. Ci jednak i tak po jakimś czasie uciekali, by realizować własne pomysły, tworząc konkurencję dla jego projektów – Czerwone Gitary, Niemen, Polanie, No To Co. Jak to Frankowe zarządzanie muzykalnymi zasobami ludzkimi w rzeczywistości wyglądało, pokazała scenka, jakiej byłem świadkiem podczas koncertu 50-lecia Czerwono-Czarnych w gdańskiej Filharmonii Bałtyckiej (23.07.2010). Z Wojtkiem Korzeniewskim obok większości żyjących jeszcze wtedy muzyków zespołu zaprosiliśmy oczywiście również Walickiego. Ten po próbie generalnej pojawił się w ich garderobie i serdecznie się ze wszystkimi przywitał, po czym poprosił o program koncertu, który przez dłuższą chwilę studiował. Byliśmy tym

zaintrygowani, ale nikt nie spodziewał się akurat takiej reakcji – po chwili Walicki w dość emocjonalny sposób zaczął besztuć zgromadzonych wokół muzyków. Chodziło o to, że nie tak, jego zdaniem, powinien wyglądać ów jubileuszowy program. Przyznam, że byłem szokowany, bo co prawda on był w tym towarzystwie najstarszy (miał już lat 90), ale reszta też nosiła już na karku po prawie siedem krzyżyków.

Reasumując – wszystko, co napisałem powyżej, w żadnym stopniu nie jest próbą zdewaluowania zasług i dokonań Franciszka Walickiego, bo w ówczesnym układzie geopolitycznym zrobił dla nas więcej niż Alan Freed i Sam Philips razem wzięci. Chodziło mi natomiast o zasygnalizowanie, że koń nie całkiem jest taki, jakim go widzimy, bo często wiemy o nim tylko tyle, ile chciał nam pokazać lub powiedzieć... o ile był koniem, który mówi.

Bartosz Suwiński

PEJZAŻ, W KTÓRYM MIEŚCI SIĘ CZŁOWIEK. O JEDNYM UTWORZE BUDKI SUFLERA

(Dla Sebastiana Mikosia)



1.

Gdyby pokusić się o katalog piosenek napisanych i skomponowanych w latach 80. o wyraźnie egzystencjalnym temacie i przesłaniu (chodzi o tekst), to utwór Budki Suflera pod tytułem *W niewielu słowach* miałby w nim poczesne, jedno z pierwszych miejsc. Tekst napisany przez Tomasza Zeliszewskiego (perkusistę zespołu) znalazł się na płycie *Giganci tańczą* (1986 – druga i ostatnia zarazem płyta z wrocławskim gitarzystą Krzysztofem Mandziarą) i jest jedną z tych piosenek, które w swoim wymiarze tekstowym nie pozostawiają odbiorcy obojętnym. Piosenka opowiada o podstawowych troskach tej zagadkowej istoty zwanej człowiekiem. O dezintegracjach, którym podlega, smutkach, którym jest pisany – zawsze wydany na pastwę widmowych manowców. To uniwersalna opowieść o nędzy naszej kondycji, o żarze niepokoju wypalającym na sklepieniu naszych horyzon-

tów czarną parafkę. Ale to też (a może przede wszystkim) piosenka o nadziei, o odmianie będącej potencją każdego losu. Wokół nas rzeczy niezbadane, a patrząc za siebie, coraz bardziej niezgłębione. W naszych pytaniach mieszkają niespełnienia, w tajemnicach niekończące się troski. To jedna z tych piosenek, której tekst jest zarazem liryczny, po ludzku mądry, kipi od emocji, ma siłę powodowania wzruszeń. Wiesław Królikowski kwitował: *Daje się odczuć, że Lipko i Cugowski wspólnie komponowali niektóre utwory; są ekspresyjne momenty i prawdziwie budkowy patos* (*W niewielu słowach*)¹. O, tak!

2.

*Nie wiem czemu świt tak nagle zbudził to co spało
W miękkim kocu snu zagłuszył to co jeszcze grało
Nie wiem czemu czas zawraca kroki z tamtych krain
Dotyk ciepłych warg każe powrócić mi z oddali
Głos codzienności jest już we mnie znów w ramionach*

¹ W. Królikowski, *Polski rock. Przewodnik płytowy A–K*, Warszawa 1997, s. 68.

głowę chowam

*Okruch nadziei czy potrafię dzisiaj zacząć żyć od nowa
Nie wiem czemu dziś ulica jakby bardziej szara
Zniknął ten co grał a wczoraj tak się bardzo starał
Nie wiem czemu jest na tym ekranie tylu ludzi
Kto z nich coś już wie a kto dopiero się obudził*

Z czasem coraz mniej stajemy się patrzeniem i słuchaniem. Pozbywamy się ostrości widzenia, detale zlewają się w jedno. Spoglądamy na materię, ale nie dostrzegamy żadnych wzorów. Stajemy się bohaterami szarzyzny, na tle której nie odznaczamy się niczym. Nie potrafimy już patrzeć na świat uroczyście, wszystko jest takie samo, a nic jednakowe. Człowiek tęskni, czeka, tymczasem zjawia się rozczarowanie. Czasami łatwiej jest nam zaangażować się w nieprawdę, wirtualny świat, niż polubić i zaakceptować prawdziwy. Już nie ma prawdy, są tylko lepiej lub gorzej opowiedziane slogany. Towary wypełniają każde wolne miejsce: *Sam nie wiem, ale czulem, że gdzieś w głębi człowieczeństwa kryje się coś upiornego, coś, czego w kategoriach samej ekonomii nie da się wytłumaczyć*². Dalej: piękno prawie nikogo nie wyrwa z letargu, nie wzywa do fascynacji. Jakimś rozwiązaniem może być zapomnienie. *Każdy udaje kogoś innego. Każdy jest bohaterem swoich snów i zwycięża zło, a potem budzi się i nie potrafi znaleźć drogi do pracy. W nocy przemyka ulicami jak cień, a w dzień jest pogardą w oczach innych ludzi. Po przekroczeniu pewnej granicy nie ma powrotu. Można udawać, że się żyje, ale to zawsze będzie tylko imaginacja. Z czasem można uwierzyć, ale prędzej czy później to przejdzie*³. Są bowiem ludzie, którym nikt nie pomoże: *Jak daleko sięgam pamięcią, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że po to przyszedłem na świat, by dopadło mnie przerażenie i strach*⁴.

² O. Dazai, *Zatrącenie*, tł. H. Lipszyc, Warszawa 2020, s. 41.

³ W. Bawolek, *Skrawki dla Iriny*, Wołowiec 2022, s. 183.

⁴ P. Handke, *Krótki list na długie pożegnanie*, tł. B.L. Surowska, Kraków 2021, s. 8.

⁵ D. Johnson, *Szczodrość syreny. Opowiadania*, tł. K. Majer, Kraków 2022, s. 97.

⁶ J.S. Pasierb, *Doświadczenie ziemi*, Kraków 1989, s. 69.

3.

*Głos codzienności jest już we mnie znów w ramionach
głowę chowam
Okruch nadziei czy potrafię dzisiaj zacząć żyć od nowa
Za parę lat kiedy dojrzą twoją twarz
Za parę lat w sercu wskażesz dobry szlak
Za górą co jest wołaniem śmiechem łzą
Odnajdę pejzaż który nigdy nas od siebie nie oddali*

Świt budzi świadomość do kolejnej potyczki. Być może ta znów stanie się sceną przygotowującą o zawrót głowy. Pierwsze promienie rozdzierają świt, światło ślizga się po resztkach ciemnego. Otwieramy oczy, wchodzimy w kolejny dzień. Maskujemy rozpacz, trzymamy w odwodzie zwątpienia. Rutynowymi szlakami podejmujemy się zajęć znanych, których motoryka pozwala nam odrywać się od siebie. Człowiek jest sam. Tak po prostu. Ale za wszelką cenę szuka dla siebie wspólnoty, drugiego człowieka, który jego nudę uczyni bardziej znośną. Rozglądamy się za twarzą, przy której napór historycznego świata będzie bardziej do wytrzymania: [...] *wszechświat każdego z nas jest tak naprawdę bardzo mały, nie większy niż okręgowe więzienie, skupisko cel, w których człowiek wpada ciągle na tych samych skazańców*⁵. To wreszcie piękna piosenka o tęsknocie za bliskością. O pejzażu, który nigdy nas od siebie nie oddali. Poeta: *w pejzażu bez litości / w mieście pełnym trwogi // gdy przychodzi miłość / jest ciemna jak groza*⁶.

4.

*Nie wiem czemu noc nie mruży oczu by już spały
W miękkim kocu snu ujrzały to co widzieć chciały
Nie wiem czemu czas nie spycha mnie do tamtych krain*



Budka Suflera, fot. Andrzej Tyszko

*Chociaż dotyk warg tak czule każe się oddalić
Głos codzienności jest już we mnie znów w ramionach
głowę chowam
Okruch nadziei czy potrafię jutro zacząć żyć od nowa
Za parę lat kiedy dojrzę twoją twarz
Za parę lat w sercu wskażesz dobry szlak
Za górą co jest wołaniem śmiechem łzą
Odnajdę pejzaż który nigdy nas od siebie nie oddali*

Dotyk, czule spojrzenie, cudzy gest. Wyrwijające nas z marazmu momenty. Zaczynanie od nowa, przełamywanie strachu, nauka ograniczeń, akceptacja porażek i afrontów. Trwanie u boku drugiej osoby może oddalać poczucie beznadziei. Tekst tej piosenki w drugiej osobie upatruje szansy na własny ratunek. Zeliszewski zwraca się do jakiegoś ty, w innym człowieku widzi przystań (ale i możliwość) dla ludzkiej pojedynczości.

I czas, odliczający nasz ruch, mający dla każdego w zanadrzu jego koniec. Moment, kiedy ziemski splot rozleci się w pył i proch. Ale póki co, można stawiać na wspólne *teraz*. Na „razem”, „nie w pojedynkę” – „z tobą”. Kimkolwiek jesteś, gdziekolwiek chciałybyś/chciałbyś przepaść ze mną/z tobą. Liczą się rzeczy zwyczajne: odwzajemniony uśmiech, ciepły dotyk, zaopiekowana czyjaś łza. Obecność, która się dzieli przez więcej niż jeden. Umiejętność odnajdywania w sobie entuzjazmu, szansa na bycie od nowa. Od każdego teraz – inaczej, znów.

5.

*Za parę lat kiedy dojrzę twoją twarz
Za parę lat w sercu wskażesz dobry szlak
Za górą co jest wołaniem śmiechem łzą
Odnajdę pejzaż który nigdy nas od siebie nie oddali*

*Za parę lat kiedy dojrzę twoją twarz
Za parę lat w sercu wskażesz dobry szlak
Za górą co jest wołaniem śmiechem łzą
Odnajdę pejzaż który nigdy nas od siebie nie oddali*

Są piosenki, które fundują przestrzeń, w jakiej zmieścić można nieobecność. Zgubić wspomnienie. Poszukać pocieszenia. Ocalić od

rozpaczy. Dać nieść się smutkowi. Wskazać sercu dobry szlak. Wciąż pozostając w *nie-wielu słowach*. Ze ściśniętym gardłem, wilgotnym okiem. Mając w pamięci zdanie: *Już jako dziecko byłem uzależniony od dźwięku... Muzykę da się zrobić z czegokolwiek*⁷, ale piosenka potrzebuje słowa.

⁷ K. Bouška, *Inwentura*, tł. Z. Baldyga, Wrocław 2021, s. 21.

BIBLIOGRAFIA

Bawolek W., *Skrawki dla Iriny*, Wołowiec 2022.
Bouška K., *Inwentura*, tł. Z. Baldyga, Wrocław 2021.
Dzai O., *Zatrzenie*, tł. H. Lipszyc, Warszawa 2020.
Handke P., *Krótki list na długie pożegnanie*, tł. B.L. Surowska, Kraków 2021.
Johnson D., *Szczodrość syreny. Opowiadania*, tł. K. Majer, Kraków 2022.
Królikowski W., *Polski rock. Przewodnik płytowy A-K*, Warszawa 1997.
Pasierb J.S., *Doświadczenie ziemi*, Kraków 1989.

Tomasz Wojtyłko

MĘSKIE GRANIE 2022



17 lipca 2010 roku. Gdańsk. Dla niektórych ten moment to początek nowej jakości w polskiej muzyce rozrywkowej. Inni upatrują w pierwszym w historii koncercie Męskiego Grania rozpoczęcia gigantycznej kampanii marketingowej, której celem jest dyskutowanie talentu popularnych artystów w celu zwiększenia sprzedaży napojów wysokowych.

Mimo że Jarek Szubrycht z „Gazety Wyborczej” nazywa doroczną trasę „objazdową reklamą piwa”, przyznaje, że niezależnie od niekoniecznie wzniosłych intencji organizatorów festiwalu udało im się przyczynić do zmiany krajobrazu polskiej muzyki popularnej XXI w. Guru rodzimych dziennikarzy muzycznych zwraca przede wszystkim uwagę na sytuację polskiego rynku fonograficznego w 2010 roku – TVN właśnie zrezygnował z organizacji dorocznego telewizyjnego show w Sopocie, bo transmisja z kosztownej imprezy nie ściągała przed telewizory takiej publiczności, na jaką liczyła stacja. Miasta starające się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury chwaliły się głównie tym, jaką gwiazdę z zagranicy udało się ściągnąć. Objazdówki? Owszem, było Lato z Radiem, a na nim m.in. Stachurski czy Zbigniew Wodecki. Ten pierwszy nie był jeszcze pupilkim warszawskich hipste-

rów, tego drugiego jeszcze nie kochaliście na zabój, bo współpraca z Mitch & Mitch była ledwie śpiewką przyszłości.

Szubrycht przypuszcza, że jednym z powodów zainwestowania przez Grupę Żywiec SA w trasę koncertową mógł być tytułarny sponsoring przez inną markę (powiązaną zresztą kapitałowo z piwną spółką) festiwalu Open'er. Publicysta zauważa, że kluczowym osiągnięciem Męskiego Grania było postawienie na rodzimych artystów i wyciągnięcie ich z roli „wiecznych supportów”. Zdecydowanie zmieniły się też dotychczasowe standardy, które kojarzyły się ze pstrokatą scenografią z oklapłych balonów i obwisłych banerów i prowizorycznym oświetleniem czy nagłośnieniem typu – *wystawcie, co tam macie.*

Wojciech Waglewski, który był dyrektorem artystycznym dwóch pierwszych odsłon festiwalu, nie krył zmęczenia atmosferą „pikniku i wiecznych juwenaliów”, który cechował występy plenerowe przed 2010 rokiem. W rozmowie z Piotrem Stelmachem gitarzysta zauważył, że rola „wypełniaczy” wbiła się polskim artystom w świadomość: *Bezwiednie godzimy się z tym, że gramy o kiepskich porach, za kiepskie honoraria, a na naszych koncertach pojawiają*



się tylko znajomi i rodzina, bo wszyscy czekają na to, żeby zobaczyć tych artystów, na których nie chce im się jechać dalej. Premierowa odsłona Męskiego Grania bez wątpienia pomogła przełamać ten impas. Za oprawę występów odpowiadali tak uznani twórcy jak: Tomasz Sikora, Mariusz Wilczyński i Jarosław Koziaara.

Koncerty w siedmiu miastach zgromadziły prawie 25 tys. osób, co okazało się dopiero zwiastunem fenomenalnej frekwencji w kolejnych latach. W 2019 roku ponad trzykrotnie większa pula wejściówek rozeszła się zaledwie w kilka minut.

Waglewski odpowiada też za stworzenie pierwszego hymnu Męskiego Grania. W przebojowym singlu *Wszyscy muzycy to wojownicy* z kompozytorem śpiewają Maciej Maleńczuk i Abradab. Piosenka konweniowała z garażowo-rockową rewolucją XXI wieku i wytyczyła kierunek utworom promującym kolejne odsłony trasy. Skandowane refrezy i motoryczne riffy, przywodzące na myśl twórczość takich zespołów jak The Hives czy The Black Keys, na stałe zagościły na letnich playlistach Polaków. Na przestrzeni lat zdarzyło się jednak kilka utworów o mniej hymnicznym charakterze. Pierwszym wyłomem okazał się bitowy *Jutro jest dziś* Nosowskiej i O.S.T.R.-a z 2013 roku. Zaskakiwał też synthwave'owy

I ciebie też, bardzo sprzed roku, w którym swoje talenty połączyli Daria Zawiałow, Dawid Podsiadło i Vito Bambino. Największym przebojem w historii Męskiego Grania okazał się jednak *Początek*. Teledysk do zaśpiewanego przez Krzysztofa Zalewskiego, Dawida Podsiadłę i Korteza utworu objrzało na YouTube ponad 135 milionów osób. Podobną skalą zainteresowania w popularnym serwisie w Polsce cieszą się jedynie hip-hop i discopolowe szlagiery.

Choć spora część słuchaczy bierze afirmacyjne przesłanie singli Męskiego Grania zupełnie na poważnie, Wojciech Waglewski przyznaje, że

wszystko zaczęło się od żartu. Wszyscy muzycy to wojownicy miał zresztą pierwotnie nosić podtytuł *Wszyscy artyści są zajębiści*.

To jest wycinek z wypowiedzi różnych ludzi, przeczytany przeze mnie w różnych periodykach. Nie chcę przywoływać konkretnych nazwisk, bo to nie o to chodzi. Chodzi o tak zwany trend. Piosenkarz albo piosenkarka opowiada o sobie, że jest artystą. W moich czasach artystą była osoba, która tworzyła dzieło sztuki. A to weryfikuje czas. Teraz tak się porobiło, że śpiewając piosenkę o przysłowiowych siedmiu zbójach, już się jest artystą. Każdy z tych artystów opowiada we wszystkich możliwych mediach, że media go kompletnie nie dostrzegają. To jest taki paradoksik dzisiejszych czasów – zdradził inspiracje stojące za powstaniem hymnu w rozmowie z portalem muzyka.interia.pl Waglewski.

Gitarzysta często też musi się tłumaczyć z nazwy imprezy, która, jak zauważa Jarek Szubrycht, wyklucza połowę populacji. Roman Szczepanek, promotor kultury niezależnej, odpowiedzialny za OPO Festival i sprowadzenie nad Odrę tak ważnych dla offu artystów jak: Courtney Barnett, Arlo Parks czy Kevin Morby, uznaje nawet określenie „Męskie Granie” za szowinistyczne. Wojciech Waglewski dystansuje się od takich zarzutów. *Popadamy w jakąś paranoję. Mężczyźni tworzą muzykę dla kobiet, a kobiety, myślę, też w dużej mierze dla mężczyzn. Nie ma podziałów w muzyce – stwierdził artysta w rozmowie z radiową Trójką. Piotr Stelmach, jedna z „twarzy” imprezy, która ją dziennikarsko relacjonuje i rozgrzewa publiczność jako konferansjer, odwołuje się do *Męskiej muzyki* tria Waglewski Fisz Ema-de. W piosence padają słowa: *Liryka bo muzyka, ni więcej, ni mniej, jest rodzaju żeńskiego i kobiety mnóstwo w niej*. Niezależnie od oficjalnych wyjaśnień przez pierwsze dwa lata festiwalu jedyną kobietą na scenach Męskiego Grania była wiolonczelistka Bożena Janerka, a Piotr Stelmach nie krył, że impreza miała*

pokazać facetów, którzy coś w życiu osiągnęli, mają własne zdanie i pokazują swój świat. Odpowiedzią na oskarżenia o seksizm było mianowanie Katarzyny Nosowskiej dyrektorką artystyczną Męskiego Grania w 2012 roku. Pierwsza dama polskiej alternatywy nadrobiła braki z poprzednich lat i zaprosiła na trzecią edycję imprezy m.in.: Julię Marcell, Kari Amirian, Marikę czy Aleksandrę Kurzak.

Gigantyczna popularność trasy zdaniem wielu miłośników muzyki sprzyja zachowawczości i promowaniu bardziej kanapowych odmian alternatywy. Jak zauważa Szubrycht, w trakcie Męskiego Grania dominują gitary, nieszczerólnie agresywne, mile widziane są hymniczne refrezy, które da się tłumnie śpiewać. *Elektronika przejdzie, byle miała formułę piosenki. Raperzy? Zapraszamy tych, którzy potrafią się zachować*

w towarzystwie. Tezę dziennikarza zdaje się potwierdzać zwrotka Bedoesa w *Jest tylko teraz*, czyli hymnie trasy z 2022 roku. W ugrzecznionej wersji raper przypomina bardziej Taco Hemingwaya niż przedstawiciela *Kwiatu polskiej młodzieży*. Abradab przyznał zresztą w rozmowie z Marcinem Misztalskim z interii.pl, że podczas pierwszej odsłony Męskiego Grania pierwotnie miał wykonać około pięciu utworów z Voo Voo, którzy z kolei nie kwapili się do zagrania z nim próby. Raper zirytował się, stwierdził, że nie będzie robił za jakąś małpkę, i zabrał swój zespół w trasę.

Komercjalizacja Męskiego Grania wydaje się szczególnie irytująca dla środowiska alternatywnego. Roman Szczepanek określa imprezę *Inwazją Mocy dla osób, które w latach dziewięćdziesiątych nie piły jeszcze alkoholu*. Promotor muzyki nie kryje niechęci do *konceptu marketingowego polegającego na szeroko zakrojonej kampanii promującej „najlepsze piwo” i „najlepszą muzykę”, tworzą rodzimego rynku muzycznego pokazującego jego największe sła-*

bości i szerzącego patologie, jak pisanie na zamówienie „hymnów” (czyli hitów mających na celu zwiększenie sprzedaży produktów na literę „Ż”), czy wmawianie ludziom, że wysublimowany pop na najwyższym poziomie ma twarz Dawida Podsiadły i brzmienie gitary Organka.

Z drugiej strony Męskie Granie pozwala na międzypokoleniowe i ponadgatunkowe spotkania artystyczne, niekoniecznie zorientowane na szturmowanie list przebojów. W ramach trasy przypomniano m.in. o jamajskiej przeszłości Alibabek, Marek Dyjak wystąpił z Molestą Ewenement, a WaluśKraksaKryzys mógł się pokazać szerszej publiczności dzięki gościnności Króla.

Możliwość wystąpienia na imprezie bywa też nobilitująca dla młodych artystów. Franio Mucha zadebiutował w tym roku świetnie przyjętą płytą *Bakelit*, a przed jej premierą wystąpił na Famie, OPO Festivalu i Męskim Graniu. Songwriter zaprezentował wraz z zespołem swój repertuar na scenie, której patronem było Radio 357, i był pod wrażeniem znakomitej organizacji wydarzenia: *Wszystko przygotowane jest profesjonalnie oraz podopinane na ostatni guzik – nie ma żadnych niepewności czy niedopowiedzianych spraw. Dla artysty jest to bardzo ważne. Daje to niesamowity komfort, dzięki czemu można skupić się na występie i dobrej zabawie. Świetną sprawą jest również brak barier między muzykami na backstage'u. Nawet ja, będąc początkującym artystą, mogłem integrować się z największymi gwiazdami polskiej sceny.*

Trudno nie odnieść wrażenia, że przeciwnicy Męskiego Grania traktują je jako nachalną reklamę piwa, promującą merkantylne postawy wśród polskich artystów. Zwolennicy festiwalu podkreślają z kolei, że dzięki trasie rodzima branża koncertowa poczyniła milowy krok. W 2023 roku impreza odbędzie się po raz czternasty.

11

Krzysztof Haich

TELEDYSKI Z ODDALI – DVD



Obowiązek obowiązkiem jest/ Piosenka musi posiadać tekst... – śpiewała (i napisała) Katarzyna Nosowska. Okazało się, że musi także posiadać teledysk. Choćby nie wiem jak często utwór śpiewany lansowało radio, dopiero kilka prezentacji w telewizji windowało go na piedestał przeboju. To kiedyś (nie tak znów dawno...). Pojawienie się nowej piosenki na portalu streamingowym jest szansą na błyskawiczne trafienie pod strzechy (czytaj – do słuchawek). Jednak murowany sukces zapewni dopiero nowy klip i wszechogarniające YT. To dziś.

Jestem autorem kilkudziesięciu teledysków zrealizowanych w czasach zamierzchłych, kiedy istniała jeszcze Telewizja Polska. Z tego zapewne względu osaczył mnie Niezrównany Dokumentalista Wszechrzeczy Pan Jan Poprawa, nakłaniając do opisanie płyty, której nikt nie widział. Prawie nikt.

Przy okazji jubileuszu krakowskiego Oddziału TVP (15 lat temu) udało mi się namówić ówczesnego dyrektora Bogusława Nowaka na uszczuplenie budżetu obchodów o porażającą kwotę 5000 zł, wystarczającą na opłacenie taniej tłoczni, taniej drukarni, taniego producenta pudełek. Powstała płyta DVD pod nazwą

Teledyski z oddali wydana w nakładzie 1000 egzemplarzy, zawierająca 20 klipów – całkiem przyzwoitą reprezentacją mojej kilkuletniej męki twórczej.

Autorem teledysków zostałem przez przypadek. Kiedy w pamiętnym roku 1981 wdrapałem się na „Górę Krzemionkowską”, trafiłem do prowadzonej przez Krzysztofa Miklaszewskiego Redakcji Publicystyki Kulturalnej, z którą, wydawało się, było mi po drodze. Jako delegat też udałem się kilka lat później na jakiś festiwal do Łodzi, skąd zabrał mnie do Krakowa swoim legendarnym mercedesem Andrzej Zaucha. I to on zaproponował mi zrobienie teledysku do piosenki *Po prostu leżę*. Zrobiłem. I poszło...

Redagując okładkę płyty, odgrzebałem w zapiskach i w głowie mnóstwo wspomnień, które złożyły się na opisy powstawania klipów i znalazły się wewnątrz wkładki.

Baw się lalkami – Andrzej Zaucha. Ten teledysk rozpoczął moją kilkuletnią współpracę z telewizyjną Jedyneką. Do jego realizacji namówił mnie, oczywiście, Andrzej. Zналиśmy się z koncertów jazzowych. Jego repertuar popowy mniej mnie fascynował. Ale, ot – znowu

rola przypadku – dzięki „lalkom” znalazłem się w uliczce oddalonej od rocka, muzyki niewątpliwie bliższej moim uszom.

Nad rzeką jak Styks – Grupa Pod Budą. Piośnek Grupy Pod Budą słuchałem od lat na wielu festiwalach studenckich. Muszę przyznać, że mocno mnie drażniły, bo zawsze wygrywały z piosenkami śpiewanymi przez mój kabaret (w tym przeze mnie!). W końcu uznałem, że skoro nie da się zawrócić Wisły kijem, to trzeba przyłączyć się do ich sukcesu. A obraz mógł w tym pomóc.

W kolorze krwi – Zdzisława Sośnicka. Do dziś nie wiem, kto namówił gwiazdę polskiej piosenki do poddania się nieopierzonemu reżyserowi. Fakt, że przyjechała i mimo bardzo ciężkich warunków (trzy stopnie mrozu w nocnym plenerze) dzielnie zniosła wszystkie moje zachcianki. A małe one nie były, bo w związku z nadzwyczajną skłonnością do patosu doprowadziłem do najbardziej rozpasanej inscenizacji w historii mojej pracy.

Jeziro szczęścia – Bajm. Co mnie podkusiło, by z ciepłej piosenki o miłości zrobić „straszny dramat”? Przekora oczywiście... Tak czy owak, kto to widział, aby sympatyczny, wakacyjny romans przerwać utopieniem partnera Beaty? Reżyserowałem to wydarzenie z bliskim w oku, niewykluczone jednak, że wynikał on z pory rejestracji. Zalew w Kryspinowie nigdy jeszcze nie oglądał ekipy filmowej o czwartej rano!

Zaopiekuj się mną – Rezerwat. Ależ to był przebój! W dodatku Andrzej Adamiak był „jeszcze bardziej – ależ...”! Nasza dzielna straż przemysłowa broniła dostępu gromadkom grupiejszym próbującym przedrzeć się na plan. Musiałem Andrzeja schować w mroku nocy, a potem w studiu, gdzie zresztą wykreowaliśmy niezwykłej urody tricki, które udostępnił nam najlepszy sprzęt elektroniczny produkcji radzieckiej. Czy ktoś pamięta jeszcze SECAM...

Mała piosenka o niebie – Grzegorz Bukała. Grzegorz to druga twarz Wałów Jagiellońskich. Owszem, śpiewał z Rudim zawiadackie piosenki typu *Wars wita was...*, ale ciągnęło go chyba do innych klimatów. Pisał sierdceszczypatielnije teksty o skrzypku Hercowiczu i o gruszy. I śpiewał je tak, że ech...! Żałuję, że nie nakręciłem ich więcej.

Naftalinowy świat – Grupa Pod Budą. Znane są ciągoty Andrzeja Sikorowskiego do komentowania (poetyckiego, bo poetyckiego, ale jednak) wyzierającej z każdego zakamarka rzeczywistości. Tu rzeczywistość wyrzwała z zakurzonych kątów strychu. Kto by pomyślał, że kryją się nań tak wizjonerskie obrazy. Dobry czas wspólnoty i radości zakończony ogólną bijatyką... Dwójka uroczych bliźniaków drwiąco spoglądająca z wyżyn drabiny na ludzi, którym odebrali piękną, białą-czerwoną... Kto by pomyślał...

Panowie do stołu – Andrzej Sikorowski. To jedna z najładniejszych piosenek Andrzeja. Jej urody nie psuje nawet fakt, że ma konkretnego adresata. Dodajmy – niechlebnego adresata. Niedawno obserwowałem go na wielkim, ważnym koncercie. Ależ pięknie się nudził! Może posłuchałby tekstu tej piosenki? *Rozejdźcie się po kościołach i nie spadnie żadna łza/ Zatopicie się w szarościach, których szarość tyle zna/ Ledwie po was pozostanie na wideo jakiś ślad...*

Zapomnij mnie – Andrzej Dąbrowski. Ogromnie lubię ten teledysk. Obrazek, w którym Pan Andrzej zsuwa się, obarczony słodkim (do niedawna) ciężarem, po wyslizganych stopniach piwnicy, bawi mnie do dziś. A i tak ciągle się tłumaczę, że bezpretensjonalną piosenkę (przynajmniej częściowo) o miłości zamieniłem w mrozący krew w żyłach horror. To też mnie bawi.

Pięć minut od Kielc – Tomasz Szwed. W czasach kiedy cała telewizyjna Technika walczyła o każdy piksel, o ostrość, kontrast

i nasycenie barw, szedłem dokładnie pod prąd. Teledyski powinny mieć „artystyczny” obraz. Rozmyty, poetycki. Osiągaliśmy go za pomocą różnych filtrów zakładanych na obiektyw, czasem rozsmarowując na nim wazelinę (!). Europa kręciła po prostu na taśmie filmowej. Ale my nie byliśmy Europą. A jednak nakręciłem teledysk na celuloidzie! Tyle że czarno-biały. Na taśmie ORWO. Nie wiem, czy jestem usatysfakcjonowany...

Bielszy niż śnieg – Wojciech Skowroński. *Zalutwisz mi pianino?* – zapytałem Szeffa Wydziału Produkcji, Andrzeja S. *Oczywiście* – odpowiedział z kamienną twarzą. *Ale wiesz, trzeba będzie je spalić* – powiedziałem. *Oczywiście* – odpowiedział z kamienną twarzą. Lubię go za to.

Hula Gula, potrawa roku z Ukajali – Wały Jagiellońskie. Do dziś żałuję, że takie hity jak *Córka rybaka* i *Monika, dziewczyna ratownika* ominęły moją manufakturę. Każda praca z Wałami była okazją do niezłej zabawy. Czasem zabawnych kłopotów. „Murzyni” przez tydzień nie mogli zmyć z siebie czarnej szminki produkowanej przez zasłużone zakłady w NRD, wcześniej zaś żadna stołówka nie chciała wpuścić Rudiego do swojego kotła na zupę. Która się ostatecznie zgodziła – nie powiem.

Piosenka o imperialistycznym gołąbku – Wały Jagiellońskie. Wiem, że trudno w to uwierzyć, ale ten teledysk był przez jakiś czas „półkownikiem”. Tylko ci, którzy poznali harce cenzury, wiedzą, co to oznacza. Ale i im trudno raczej zrozumieć, w jaki sposób pierzasta ptaszyna zagrozić mogła sojuszm. Albo pomóc imperialistom...

Ona i on – Zbigniew Wodecki. Piękny wiersz Jonasza Kofty postanowiłem „wzbogacić” o jeszcze jedno znaczenie. Po raz kolejny wrodzona bezczelność pozwoliła mi „poprawić” tekst znakomitego poety. Ale nie potrafię wzbudzić w sobie żalu, bo powstał ładny obraz

o nieuchronnym przemijaniu. I o tym, że Ona i On mogą razem przeżyć całe życie. I nawet jeden dzień dłużej.

Sleepy stones – grupa Lamen. Czas najwyższy, aby wspomnieć o istnieniu mojego „nadwornego” scenografa, którego dekoracje zagrały w wielu umieszczonych na tej płycie teledyskach. Choćby opisany powyżej strych. Tym razem Adam U. zbudował na moją prośbę kamienny krąg. Lepszy od tego z Callanish. Mnie to nie dziwi. Szkołoccy poganie nie mogli być wszak lepszymi artystami od niego.

Hej! Blondyna – Jacek Skubikowski. Dwa następne teledyski są elementami programu promującego płytę Jacka Skubikowskiego. Scenariusz pisałem wyjątkowo długo i ciągle coś mi nie pasowało. Olsniło mnie, gdy zobaczyłem wielbłąda – trzeba jechać na Saharę! Miałem tam sympatycznego znajomego, Saida Salaha, toteż przygotowania poszły błyskawicznie i odfrunęliśmy LOT-em w poszukiwaniu przygody...

W żadnym razie, nie – Jacek Skubikowski. ... Nie było o nią trudno, bo już na lotnisku zaarrestowano nam kamerę i trochę natrudziliśmy się, by ją odzyskać. Ale zaraz potem dzięki niezamordowanej ekipie, z niezniszczalnym operatorem Andrzejem M. na czele, zniosła lejący się z nieba żar i namagnesowała sensownie taśmę. Udało nam się nawet zmusić wielbłąda do chodzenia w rytm Jackowej muzyki.

Bądź moim natchnieniem – Andrzej Zaucha. Najtrudniej było zdobyć dwadzieścia ślubnych sukien. Ale uparłem się na wizję dziewiczego big bandu w lesie prześwietlonym jesiennymi promieniami słońca, a upór czyni cuda. W dodatku na polanie, na której kręciliśmy zdjęcia, od rana panowała straszliwa mgła, myśliwi po raz pierwszy w życiu siedzieli w siodłach, a dziewczyny spieszyły się do szkoły.

Oto lekka, łatwa i przyjemna praca telewizyjnego reżysera. Wszystkie zamieszczone na płycie teledyski powstały w końcu lat 80. ubiegłego stulecia i były w tym okresie dość często prezentowane w telewizji, mam więc nadzieję, w swojej nieokiełznanej beczelności, że przynajmniej niektórzy Szanowni Czytelnicy natknęli się na nie wcześniej czy później. Młodszych, zaciekawionych kulturą starożytną, odsyłam do nieocenionego portalu YT, na którym (najczęściej bez mojej wiedzy i zgody) życzliwi internauci umieścili te – i sporo innych – krótkie formy mojego autorstwa. To jedyny dziś sposób na przypomnienie obrazów odpowiadających moim wspominkom, bowiem płyta rozeszła się błyskawicznie wśród jubileuszowych gości i przestała istnieć. Prawdą jest, że pewną liczbę egzemplarzy zachowałem dla potomności, ukrywając mistrzowsko, fakt, że także przed sobą... Nie opuszcza mnie wiara, że megalomania nie jest moją cechą dominującą, toteż myśl o wydaniu powyższego DVD nie była zbyt natrętna.

C'est la vie (Paryż z pocztówki) – Andrzej Zaucha. Rozklekotany pekaes wtacza się na rynek małego miasteczka. Wsiada z niego tylko jeden pasażer – Artysta. To miasteczko jego młodości, w którym czas się zatrzymał. Fryzjer, u którego przyszywał dzieciną grzywkę, mama z talerzem pomidorowej, nawet on sam – czterdzięci lat młodszy. Ten sam autobus zabierze Artystę w drogę powrotną. I nigdy już nie powróci...

Cóż za śmieszny film – Andrzej Zaucha. Tę piosenkę poznałem dość późno. Nie wiedziałem nawet, że Andrzej ją nagrał. Ale natychmiast ołśniło mnie, że to znakomity materiał, aby zrealizować wreszcie moje dawne marzenie. Moją „własną” bitwę na torty! Udało się dzięki ofiarnej pomocy zaprzyjaźnionego krakowskiego teatru KTO. I miałem ten swój „śmieszny film”. I co, że sarkastyczny, cóż, że zakończenie... nie, zakończenia nie zdradzę. Największa drwina losu w tym, że Andrzej Za-

ucha nie żył już od wielu miesięcy, zastrzelony przez bandytę z dyplomem reżysera filmowego w kieszeni.

Tej płyty miało nie być. Nie widziałem powodu, by chwalić się tworam, które powstały przed piętnastu laty, tym bardziej, że nie wszystkim udało się przetrwać próbę czasu. Jednak jeżdżąc wiele po Polsce, zresztą z tym samym operatorem, z którym narkęciłem większość teledysków, Jurkiem D., ciągle słyszałem: *To wy? Ten Andrzej Zaucha z dziewczynami w lesie, to wy? Rezerwat, ten taki teledysk z węzłem, to też wasza produkcja...? Pieknie zdolny fotografik otworkowy Aleksander S. chciał nas nawet zaprosić na kolację. A kiedy nasza nowa pani operator Agnieszka S. rzuciła nam się do stóp z okrzykiem *Wychowałam się na was*, zaś kabareciarz Adam G. znany z pewnego nie najlepszego programu produkowanego przez bratnią telewizję, dowcipnie opowiedział, jak to w pacholących czasach przykuwała go do ekranu demonicznie ukazana przeze mnie Pani Zdzisława – miarka przebrała się i postanowiłem wytlóczyć tę płytę. Można więc uznać...*

Mam oczywiście świadomość w jak naiwne fabułki wplątałem moich bardziej lub mniej zaprzyjaźnionych artystów. Jak ubożuchne środki artystyczne zastosowałem, by, nie zawsze udolnie, zrównoważyć brak jakiegokolwiek komputera. Tym niemniej włożyłem w to sporo pasji, nie mogąc doszukać się w swoich poczynaniach talentu. Ale widać wystarczyło to, aby w pewnym momencie przyjeżdżali do Krakowa artyści z całej Polski, żeby zrobić sobie z nami teledysk. Zrealizowałem ich ponad pięćdziesiąt. Dziś przypominają nieco filmy z Mieczysławą Ćwiklińską. Mają pewien staroświecki urok i swoje historie.

Kronikarski obowiązek wymaga przypomnienia nazwisk artystów, które znalazły się we wkładce w następującej kolejności:

1. Andrzej Zaucha – *Baw się lalkami* – muz. R. Poznakowski, sł. G. Orlińska 3,14
2. Grupa Pod Budą – *Nad rzeką jak Styks* – muz. i sł. A. Sikorowski 3,59
3. Zdzisława Sośnicka – *W kolorze krwi* – muz. R. Lipko, sł. M. Dutkiewicz... 4,58
4. Bajm – *Jeziro szczęścia* – muz. D. Adamczyk, sł. B. Kozidrak 4,16
5. Rezerwat – *Zaopiekuj się mną* – muz. Z. Nikodemski / P. Mikołajczyk, sł. A. Adamiak, A. Senar ... 5,06
6. Wały Jagiellońskie – *Hula Gula, potrawa roku z Ukajali* – muz. i sł. R. Schuberth 4,58
7. Wały Jagiellońskie – *Piosenka o imperialistycznym gołębku* – muz. i sł. R. Schuberth 4,11
8. Grzegorz Bukala – *Mała piosenka o niebie* – muz. A. Pawlukiewicz, sł. G. Bukala 3,42
9. Grupa Pod Budą – *Naftalinowy świat* – muz. J. Hnatowicz, sł. A. Sikorowski 5,08
10. Andrzej Sikorowski – *Panowie do stołu* – muz. i sł. A. Sikorowski 3,12
11. Andrzej Dąbrowski – *Zapomnij mnie* – muz. R. Poznakowski, sł. G. Orlińska 3,48
12. Tomasz Szwed – *Pięć minut od Kielc* – muz. A. Kopff, sł. A. Mogielnicki 3,02
13. Wojciech Skowroński – *Bielszy niż śnieg* – muz. A. Kopff, sł. J. Kondratowicz 3,42
14. Zbigniew Wodecki – *Ona i on* – muz. W. Trzciński, sł. J. Kofta 3,45
15. Grupa Lamén – *Sleepy stones* – muz. i sł. Z. Liśkiewicz 4,09
16. Jacek Skubikowski – *Hej! Blondyna* – muz. i sł. J. Skubikowski 2,59
17. Jacek Skubikowski – *W żadnym razie, nie* – muz. i sł. J. Skubikowski 4,03
18. Andrzej Zaucha – *Bądź moim natchnieniem* – muz. A. Kopff, sł. W. Młynarski 3,31
19. Andrzej Zaucha – *C'est la vie (Paryż z pocztówki)* – muz. W. Pieregórka, sł. J. Cygan .. 5,01
20. Andrzej Zaucha – *Cóż za śmieszny film* – muz. J. J. Dobrzyński, sł. Z. Książek 4,04

Realizatorzy teledysków:

Krzysztof Haich – scenariusze i reżyseria; Adam Urbanik – dekoracje i kostiumy; Jerzy Drużkowski, Andrzej Misaczek, Kazimierz Nagórski – operatorzy kamer; Mieczysław Orman – montaż; Wydawca: TVP SA Oddział w Krakowie, ul. Krzemionki 30, 30-955 Kraków, tel. 12/423-66-00; Producent wykonawczy płyty: GM Records, ul. Heliotropów 45/53, 04-796 Warszawa, tel. 22/872-27-22; Projekt graficzny oraz realizacja okładki i wkładki: Jagoda Padjas; Redakcja: Krzysztof Haich; kolor, PAL, obraz 4:3, stereo; czas: ok. 81 minut.

Płyta jest wydawnictwem jubileuszowym i nie podlega sprzedaży. Samo wydawnictwo także posiada swoich cichych bohaterów, którym mogę wreszcie pisemnie podziękować za ich

zaangażowanie: Krzysztof Gustyn – zmontował całość materiału, uzdatniając nierzadko poszczególne klipy z trudem zachowujące techniczną jakość obrazka i dźwięku; Krzysztof Suchodolski – muzyk, kompozytor, dokonał rzeczy niełatwej (ówcześnie), konwertując nagrania monofoniczne do wersji stereofonicznej; Wojciech Padjas – jedynie sobie znanymi sposobami dotarł do tłoczni i drukarni, które zgodziły się na wyprodukowanie tak małej liczby egzemplarzy płyty. Wszystkie prace redakcyjne, montażowe, graficzne organizacyjne wykonaliśmy oczywiście nieodpłatnie. Na samym dole okładki umieściłem mikrodruczkami tekst: PS. Płytę dedykuję Mikołajowi, który, jako dzieciak, pojawił się tu dwukrotnie. Ale obciach, co, Synu? Dzieciak skończył właśnie 35 lat...

Hieronim Sieński

BIBLIOGRAFIA PIŚMIENICTWA O PIWNICY POD BARANAMI



CZĘŚĆ I

Wszystkie ważne i istotne dla kultury wydarzenia i zjawiska cieszą się zazwyczaj żywym zainteresowaniem prasy i mediów i stosunkowo szybko zostają opisane i rozreklamowane. Tak też było i w przypadku powstałej w 1956 roku Piwnicy Pod Baranami. Już u zarania wszelkie jej poczynania były na wszelkie sposoby opisywane i komentowane w prasie. Co tu kryć, spotkała się z dużym zainteresowaniem, życzliwością i sympatią. O ile zainteresowanie prasowe było natychmiastowe i trwałe, to na publikacje szersze, bardziej dogłębne i trwałe trzeba było stosunkowo długo czekać.

Publikacja niniejsza stanowi próbę zebrania i omówienia piśmiennictwa zwartego – książkowego – o tym legendarnym kabarecie. Ze względu na charakter pracy będzie miała ona formę bibliografii. Jest to pierwsza próba zebrania i omówienia tego tematu. Przygotowując tę pracę, dostosowuję się do wszystkich wymogów przewidzianych w metodyce bibliografii. Jako że przedmiotem opracowania jest tylko jedno zagadnienie, jest to bibliografia

specjalna; kompletna – rejestruje wszystkie materiały zwarte dotyczące tego zagadnienia; prymarna – gdyż wszystkie opisy sporządzone zostały z autopsji; i adnotowana – gdyż zawiera krótkie informacje o zawartości i są one dość subiektywne. Gdy chodzi o jej charakter wydawniczo-formalny, przedstawione zostaną tylko wydawnictwa zwarte. Dla łatwego zidentyfikowania poszczególnych pozycji i ułatwienia poszukiwania ich w bibliotekach, każda z nich zawiera pełny opis bibliograficzny, spełniający kryteria normatywne.

Ilość zebranego materiału pozwala na stworzenie kilku działów. W dziale pierwszym zamieszczone są materiały dotyczące Piwnicy Pod Baranami jako zjawiska artystycznego i jej historii. W dziale drugim zamieszczone są biografie artystów, w części A – ich biografie zbiorowe, a w części B – indywidualne. W dziale trzecim prezentowane są publikacje autorskie poszczególnych artystów, ale tylko pozycje wykonywane i prezentowane w Piwnicy. W ostatnim, czwartym dziale – *varia* – znalazły się publikacje omawiające inne wydarzenia, w których przy okazji pojawiają się również treści związane z Piwnicą. W obrębie poszczególnych

działów materiał przedstawiony został w układzie chronologicznym oraz alfabetycznym, poczynając od pozycji najstarszych. Ze względu na rozbudowaną warstwę treściową przy każdej z omawianych pozycji świadomie pomijam numerację. Z kronikarskiego obowiązku podaję, że w niniejszej pracy zaprezentowanych zostało 210 książek.

Stosownie do możliwości „Piosenki” zaistniała potrzeba sukcesywnego zamieszczania na łamach periodyku poszczególnych części bibliografii. W bieżącym numerze zamieszczona jest część pierwsza, omawiająca działalność Piwnicy Pod Baranami.

Mając świadomość, że żadna bibliografia nigdy nie jest kompletna, zwracam się do szanownych Czytelników o przesyłanie informacji o wszelkich publikacjach zwartych poświęconych Piwnicy Pod Baranami na adres: hieronim.siencki@gmail.com. Mam nadzieję, że bibliografia ta będzie pomocna we wszelkiego rodzaju dociekaniach związanych z tym legendarnym kabaretem.

I PIWNICA POD BARANAMI

Pierwsza książka poświęcona Piwnicy ukazała w 1968 roku, czyli po kilkunastu latach jej działalności.

Piwnica. Wybór tekstów, piosenek i zdjęć (własnych) oraz oprac. graf. Zbigniew Łagocki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968, [136] s., fot., nuty.

Książka ta nie jest monografią kabaretu Piwnicy Pod Baranami, lecz albumem fotografii, których autorem jest wybitny fotografik Zbigniew Łagocki, uzupełnionym utworami w niej wykonywanymi. Autor już we wstępie napisał: [...] *wybierałem piosenki i monologi kierując się*

po prostu własnymi sentymentami. Nie należy też doszukiwać się jakiegokolwiek chronologii zebranego materiału. Wszystko jest przemieszane, zgodnie z charakterystyczną dla „Piwnicy” niechęcią do organizowania i porządkowania. Nie chciałem również dorzucać niczego, co byłoby „Piwnicy” obce. Stąd więc „historia” odtworzona została z zapisu magnetofonowego z nagraniem opowiadaniem Piotra Skrzyneckiego, „komentarz” wewnątrz powstał w ten sposób. Ot, chciałem w tym albumie utrwalić część nastroju, niepowtarzalnej atmosfery „Piwnicy”, jej humoru i poezji¹.

Pozycja spotkała się z niesłychanie pozytywnym przyjęciem, ciesząc się ogromną popularnością. Zatem nie powinno nikogo dziwić, że pięciotysięczny nakład został natychmiast wykupiony. Co o tym zadecydowało? Na pewno legenda kabaretu, zamieszczone teksty i oczywiście niezwykle urody fotografie, oddające atmosferę Piwnicy oraz przedstawiające konterfekty artystów. Album szybko zyskał opinię kultowego i od wielu lat jest rzadkim rarytasem dla kolekcjonerów. Obecnie można go nabyć m.in. na Allegro, gdzie osiąga dość wysokie ceny. O tym, że jest to pozycja wyjątkowa, niech zaświadczą słowa Leszka Długosza zamieszczone w jego książce wspomnieniowej wydanej wiele lat później: *To wtedy w listopadzie 1968 roku słowo się u nas z obrazem, czyli z fotografią, sprzęgło i w jakiś niepojęty sposób doszło do wydania tego albumu. Jego ukazanie się było wydarzeniem wydawniczym, towarzyskim i artystycznym. Surmy niech się rozlegną, kędy ta książka po świecie jest przechowywana, na pochwałę i jako wyraz wdzięczności dla jej twórców. Przede wszystkim dla świętej pamięci znakomitego artysty fotografa, w późniejszym czasie profesora na krakowskiej ASP, Zbyszka Łagockiego, który tak pięknie nas ujrzał i zdjął. Dla wydawcy, prof. Mieczysława Tomaszewskiego, wówczas dyrektora Polskiego Wydawnictwa*

¹ *Piwnica, wybór tekstów, piosenek i zdjęć (własnych) oraz oprac. graf. Z. Łagocki, Kraków 1968, s. 2 obwoluty.*

Muzycznego, który pośród nieocenionych inicjatyw w Firmie przez siebie prowadzonej i temu dokonaniu piwnicznemu drogę ugotował. To wtedy już w tym albumie układała się tak na przyszłość do wglądu-oglądu ta nasza młodość, co z upływem lat coraz bardziej rozrzucającą wygląda².

W tym samym roku ukazała się kolejna pozycja książkowa, w której Wiesław Dymny przedstawił dokonania Piwnicy.

Dymny Wiesław: „Piwnica” krakowska i inni. W: Teatry studenckie w Polsce. Oprac. red. J. Koenig. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1968, s. 38–41, 163–182, fot.

Ze smutkiem należy stwierdzić, że publikacja ta jest całkowicie nieznana, a ma przecież duże walory dokumentu. Wynika to z faktu, iż rozdział ten został napisany przez osobę, która od początku współtworzyła to miejsce. Jego relacja jest bardzo wiarygodna i lekko zabarwiona dystansem i ironią: *Jak trafiłem do „Piwnicy” – nie pamiętam. Wszedłem po wąskich schodach do ciemnego podziemia, skąd kilku kolegów na plecach wynosiło kosze z węglem i gruzami. Na kominku płonął ogień, paliło się kilka świec, dym gryzł w oczy. Każdy chciał coś zrobić. Nie za pieniądze, panowie – za darmo, za nic, nawet nie dla sławy. Po to choćby, aby wypełnić tę wiele lat trwającą pustkę. Ludzie chcieli zrobić wszystko³.*

Tak więc jest to pierwsza i tak obszerna relacja książkowa o Piwnicy. Gdy chodzi o działalność kabaretu, artykuł zakończył się konkluzją, iż codziennie powstaje coś nowego. Jeżeli tego nie zauważamy, to tylko nasza wina.

Grygolunas Jerzy: Festiwale opolskie. Warszawa: Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia, 1971, 248 s., fot.

Książka poświęcona jest historii Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu i oczywiście wszystko dzieje się w „stolicy polskiej piosenki”. Pierwszy festiwal zorganizowano w 1963 roku. W tamtych czasach pojechać na festiwal i mówić później „byliśmy w Opolu”, należało do dobrego tonu i brzmiało niezwykle światowo. W publikacji z aptekarską precyzją opisano historię pierwszych lat. A Piwnica już na pierwszym festiwalu bardzo mocno zaistniała. Także w następnych latach piwniczni artyści byli nagradzani. Książka jest nieodzowną encyklopedią dla tych, co interesują się polską piosenką. Wykaz laureatów za lata 1963–1970 i niezwykle bogata – albumowa – warstwa fotograficzna czynią zeń niezwykle rarytas.

Ludwikowski Leszek, Wroński Tadeusz: Pałac „Pod Baranami”. Kraków: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu m. Krakowa, Rada Miejska Lipska, Polski Ośrodek Informacji i Kultury w Lipsku, 1974, 88 s., fot.

Publikacja o Pałacu Pod Baranami i jego znaczeniu dla propagowania kultury w okresie powojennym. Oczywiście, że znajdujemy tam informacje o słynnym kabarecie.

Zaproszenie „Pod Barany”. Oprac. Stanisław Gawor. Kraków: Krakowski Dom Kultury „Pałac pod Baranami”, 1990, 84 s., fot.

Następna publikacja przedstawiająca działalność Krakowskiego Domu Kultury „Pałac pod Baranami”, niezmiernie ważnego animatora kultury w Krakowie. Jednakże z racji lokalizacji jest tam również dużo i o kabarecie Piwnica Pod Baranami.

Kolejna pozycja poświęcona Piwnicy ukazała się w 1990 roku.

Przychodzimy – odchodzimy : „Piwnica pod Baranami” – piosenki sprzed lat. Red., oprac. i układ Jacek Lubart-Krzysica; okładka i rys. Kazimierz Wiśniak. Kraków: Oficyna Konfraterni Poetów, 1990, 50 s., rys.

Jest to niewielkich rozmiarów broszurka zawierająca najpopularniejsze utwory wykonywane w Piwnicy. Tak więc są tutaj pieśni śpiewane przez: Ewę Demarczyk, Olę Kurczab, Kikę Lelicińską, Irenę Wiśniewską, Ewę Sadowską, Krystynę Zachwatowicz, Leszka Długosza, Tadeusza Kwintę, Mikiego Obłońskiego i Mieczysława Święcickiego. Niewielki nakład 1000 egzemplarzy spowodował natychmiastową potrzebę kolejnego wydania. Tak też się stało, ale dopiero po 10 latach.

Przychodzimy – odchodzimy : „Piwnica pod Baranami”. Red., oprac. i układ Jacek Lubart-Krzysica; il. Kazimierz Wiśniak – część I, Sebastian L. Kudas – część II. Wydanie 2 rozszerzone. Kraków: Oficyna Konfraterni Poetów, 2000, 120 s., rys.

Wydanie to również miało takie same rozmiary, a nakład tym razem zawierał 2000 egzemplarzy. Pierwsza część publikacji zawierała treść pierwszego wydania, natomiast w drugiej części zatytułowanej *Ta nasza młodość* zamieszczono utwory znacznie nowsze i śpiewane przez kolejne pokolenie artystów. Zaprezentowano piosenki wykonywane przez: Agnieszkę Chrzanoską, Tamarę Kalinowską, Olę Maurer, Beatę Rybotycką, Annę Szałapak, Dorotę Ślęzak, Ewę Wnukową, Halinę Wyrodek, Leszka Wójtowicza, Grzegorza Turnaua, Piotra „Kubę” Kubowicza i Jacka Wójcickiego. Wśród autorów tekstów wykonywanych w kabarecie znalazły się nazwiska największych poetów i autorów piwnicznych, do których muzykę pisali oczywiście piwniczni kompozytorzy. Obydwa tomiki są swego rodzaju antologią utworów wykonywanych w Piwnicy. Mimo że nie ma tam żadnego tekstu o jej działalności, to poprzez te teksty poetyckie, autorów słów, kompozytorów

i wykonawców dużo łatwiej jest wkroczyć w ten poetycki i muzyczny świat. Niewielki nakład, atrakcyjność tekstowa i ilustracyjna spowodowały, że tomiki są całkowicie niedostępne, a tym samym niemal zupełnie nieznane.

Na kolejną dużą książkę o Piwnicy trzeba było czekać przez długie 25 lat. Ukazała się ona dopiero w 1994 roku i, jak się mówi, stało się to we właściwym czasie.

Joanna Olczak-Ronikier: Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków. Wybór ilustracji i projekt okładki Kazimierz Wiśniak. Warszawa: Wydawnictwo Tenten, 1994, 336 s., fot., rys.

Jest to napisana i zredagowana z humorem i nostalgią, bogato ilustrowana zdjęciami i dokumentami historia trzydziestu ośmiu lat krakowskiego kabaretu Piwnica Pod Baranami oraz jego założyciela i czołowego reprezentanta Piotra Skrzyneckiego. Kronika ta odnotowuje najważniejsze wydarzenia, spektakle, spotkania i uroczystości, jakie miały miejsce w historii Piwnicy, prezentuje także osoby w niej występujące i związane z nią uczuciowo. Książka była dużym wydarzeniem edytorskim i okazała się niezwykle sukcesem. Tak wielki sukces spowodował potrzebę dodruków i kolejnych wydań.

W 1997, a następnie w 2002 roku w Wydawnictwie „Prószyński i S-ka” ukazały się kolejne edycje.

W ostatniej z nich książka została uzupełniona przez autorkę rozdziałem omawiającym ostatnie dni istnienia Piwnicy i czas związany ze śmiercią Piotra Skrzyneckiego. Pozycja ta do dzisiaj cieszy się ogromnym zainteresowaniem. Powodów jest wiele. Przede wszystkim jest pierwszą, która tak szczegółowo omawia dzieje Piwnicy, nawet te działania zakulisowe i nie zawsze klarowne. Ponadto te niezwykle fotografie, plany, programy i cała szata graficz-

² L. Długosz, *Pod Baranami. Ten szczęśliwy czas... Sceny i obrazy z „życia piwnicznego” w Krakowie w latach 60. i 70. XX wieku*, Kraków 2013, s. 103.

³ W. Dymny, *„Piwnica” krakowska i inni, w: Teatry studenckie w Polsce*, oprac. red. J. Koenig, Warszawa 1968, s. 164–165.



na, na której wyglądzie odcisnął swoją osobowość i precyzję wybitny scenograf Kazimierz Wiśniak. Właściwie to książka ta „skazana” była na sukces. Zarówno autorka treści, jak i autor wyboru ilustracji to współtwórcy Piwnicy. Byli u jej zarania, znali wszystkie okoliczności i wszystkich, poza tym dysponowali przeogromnym materiałem wspomnieniowym i ilustracyjnym. Autorka we wstępie napisała: *Piwnica to nie tylko kabaret i jego artyści, nie miejsce i panująca w nim aura, nie inspiratorzy i organizatorzy najrozmaitszych niewiarygodnych przedsięwzięć. To przede wszystkim krąg ludzi zgromadzonych wokół pewnego pomysłu na życie i oglądu świata. Aprobata i przyjaźń tych ludzi, ich szczodrość, inwencja, energia, poczucie humoru, talenty, aktywność tworzyły aurę, w której powstała, rozwijała się i trwa do dziś ta amorficzna, a spójna struktura*⁴.

Nie sposób nie zaprezentować niezwykłego albumu:

Piwnica pod Baranami : Bronisław Chromy. Łódź: Wydawnictwo ADI, [2000], [80] s., fot.

Album ten został wydany w 2000 roku z okazji odsłonięcia pomnika Piwnicy Pod Baranami. Autorem tego niezwykłego hołdu złożonego Piwnicy jest jeden z jej współzałożycieli, wybitny rzeźbiarz Bronisław Chromy, który był też jego twórcą i fundatorem. Pomnik znajduje się w zachodniej części Krakowa, na terenie Woli Justowskiej w Parku Decjusza, obok Autorskiej Galerii Bronisława Chromego. Sam autor tak o nim i o swojej pracy mówił: *Pomnik jest moim prywatnym dziełem na temat działalności Piwnicy. Zdecydowałem się wykonać to nieodpłatnie, podobnie zresztą jak parę wcześniejszych pomników, za które nie wziąłem nic. Moją zapłatą jest moja satysfakcja. Wystarczy mi, że mam frapujące zajęcia i nie marnuję*

*czasu*⁵. W albumie, który został wydany również w języku angielskim, Maria Ziemianin szczegółowo opisała historię i całą ceremonię odsłonięcia pomnika. Jednakże największą wartością albumu są niezwyklej urody fotografie wszystkich postaci, które dostąpiły zaszczytu znalezienia się na pomniku. Składa się on z wielu piwnicznych głów umieszczonych na okręgu. Każdy z piwniczian ma swój symbol czy też emblemat: aktorzy – grecką maskę, literaci – otwartą księgę, muzycy – wiolinowy klucz, filmowcy – kamerę z rozwiniętą taśmą, fotograficy – aparat, działacze kultury – baraniorogi kapitel jońskiej kolumny będący międzynarodowym znakiem ich profesji, a działacze Piwnicy – jakże bliską im baranią głowę. Album ten jest bardzo trudny do zdobycia, tylko w Galerii Bronisława Chromego. Nie ma go nawet w zbiorach głównych polskich bibliotek. Pomnik ten zaistniał jeszcze w albumie:

[Jerzy Madeyski]: Bronisław Chromy. Fot. Grażyna Chromy-Rościszewska. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, [2008], s. 4–5, fot.

Kiec Izolda: Wyprowadź teatru w ręce błazna... czyli o kabarecie. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2001, 312 s., fot., rys.

W publikacji tej autorka prezentuje koncepcję kabaretu jako formy teatralnej, odwołując się do powstałych na przełomie XIX i XX wieku kabaretów francuskich i niemieckich. Interpretuje trzy istotne zjawiska z obszaru polskiej sztuki kabaretowej: Zieloną Geś, Kabaret Starszych Panów i Piwnicę Pod Baranami. Temat książki, sposób ujęcia przedstawionej problematyki, cytowane rymowanki, śpiewanki, „zielone” piosenki, zawarte w nich mądrość, dowcip i szaleństwo – sprawiają, że lektura jest nie tylko ciekawa, ale również niezwykle przyjemna. Wiadomo, że dużo miejsca poświęcono

Piwnicy jako całości, ale znalazło się ono jeszcze dla Dymnego, Skrzyneckiego, Koniecznego i Demarczyk. Lektura obowiązkowa.

Następną, równie piękną, napisaną z niezwykłą czułością, jest książka o domu na Groblach:

Łagocki Zbigniew, Pyrlik Maria, Wójtowicz Leszek: Dom na Groblach : rzecz o Janinie Garyckiej, Piotrze Skrzyneckim i Piwnicy pod Baranami. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2003, 160 s., fot.

Podział autorski jest tutaj bardzo klarowny. Zdjęcia czarno-białe są autorstwa Zbigniewa Łagockiego – autora pierwszej książki o Piwnicy, zdjęcia barwne wykonali Z. Łagocki i Maria Pyrlik, natomiast autorem tekstu jest Leszek Wójtowicz. W efekcie powstała książka-album przepelniona miłością do Piwnicy. Mimo że dotyczy domu na Groblach, wszyscy przecież wiedzą, czym było to miejsce. To jest o Piwnicy. Jest to zarazem kronika, dokumentacja miejsca, które wraz ze śmiercią bohaterów przestało istnieć. Miejsca, gdzie bywali „wszyscy”, którzy z Piwnicą w jakiś sposób byli związani.

Leszek Wójtowicz, jak na poetę przystało, kreśli niezwykle piękną, pełną miłości opowieść o Piotrze, Janinie i Piwnicy. Już sam początek książki brzmi bardzo intrygująco: *Oto baśń. Baśń najprawdziwsza. Kolor i światło. Smutek nieśmiało uśmiechnięty i radość trochę zapłakana. Fakty i zmyślenia najczulsze. Mieszanim tego, co z krwi i kości, i z tego, co z pogranicza jawy i snu. Powracający gwar rozmów, ale także cisza, subtelna siostra samotności. Nie będę wspominać sam. Pomogą mi w tym uwiecznieni na zdjęciach „domownicy”. Aniołek drewniany, suto połączany i jego drugie, nieco sfatygowane*

*wcielenie. Laleczka roznegliżowana i kapryśna, pajacyk, zawsze w fantazyjnej czapeczce. Krasnoludek w czapeczce czerwonej. Głowa w Dziwnym Kapeluszu z półki spoglądająca*⁶. Ponadto znajdujemy tam fragmenty scenariuszy, wspomnień, notatek, wierszy i rozmów. Z sufitu i ścian wszystkiemu przypatrywały się wszelkiego typu aniołki, namalowane przez właścicielkę mieszkania Janinę Garycką. Mieszkanie to weszło do legendy oraz poezji. Zbigniew Książek napisał dwa wiersze związane z tym miejscem – *Plac na Groblach* i *O Groblach na Groblach*. Leszek Długosz – jeden z bywalców – tak napisał:

*Chodzę na Groble
Ale nie szukam Grobli
– To one same we mnie
Się odnajdują*⁷.

Nie każdy miał to szczęście, ale dzięki tej książce możemy tam pobyć, poznać i znaleźć się w świecie, którego już nie ma. Jest tylko w sercach i emocjach tych, którzy tam bywali.

Stworzeń Marian: Dezyderata : dzieje utworu, który stał się legendą. Poznań: Media Rodzina, cop. 2004, 100 s., fot.

Dezyderata to zbiór norm moralnych, może nie kompletny, ale dający wskazówki, jak żyć szczęśliwie. *Przechodź spokojnie przez zgiełk i pośpiech i pamiętaj, jaki spokój można znaleźć w ciszy. O ile to możliwe, bez wyrzekania się siebie, bądź na dobrej stopie ze wszystkimi...*⁸ Któż z bywalców Piwnicy nie zna tego tekstu? To jedna z najpiękniejszych pieśni – hymn – Piwnicy, a zarazem przesłanie. Muzykę do tego utworu skomponował Piotr Walewski. Podobnych tekstów można znaleźć wiele, ale żaden nie ma tej głębi i prostoty. Marian Sworzeń

⁶ Z. Łagocki, M. Pyrlik, L. Wójtowicz, *Dom na Groblach. Rzecz o Janinie Garyckiej, Piotrze Skrzyneckim i Piwnicy pod Baranami*, Warszawa 2003, s. 9.

⁷ Tamże, s. 147.

⁸ M. Stworzeń, *Dezyderata. Dzieje utworu, który stał się legendą*, Poznań 2004, s. 9.

⁴ J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa 1994, s. 5.

⁵ Pomniki czynią artystę rozpoznawalnym, <https://bronislawchromy.pl/pomniki/> [dostęp 11.07.2022].

przybliży nam niezwykłą karierę i popularność utworu w bardzo różnych środowiskach. Jednakże aby poczuć jego przesłanie i głębię, koniecznie trzeba wybrać się do kabaretu Piwnica Pod Baranami. Zapewniam, że warto. Dla tych, co nie mają tej możliwości, pozostaje wysłuchanie tej pieśni z załączonej do książki płyty CD.

W tej części bibliografii powinna znaleźć się następująca książka:

Pieśni i hymny Piwnicy pod Baranami. Wybór piosenek Piotr Ferster i Marek Pacuła; il. Krzysztof Litwin. Kraków: Piwnica pod Baranami : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2006, 144 s., fot., rys.

Książkę przygotowano z okazji jubileuszu 50-lecia Piwnicy Pod Baranami. Z tej okazji opracowany został zbiór 22 najsłynniejszych piwnicznych pieśni w opracowaniu na głos i fortepian. Śpiewnik ten jest wyjątkowy z kilku powodów: to pierwsza tego typu publikacja piwnicznych piosenek, dodatkowo wzbogacona zdjęciami, niepublikowanymi wcześniej rysunkami Krzysztofa Litwina oraz krótką historią każdego z utworów. Piwnica w ciągu 50 lat swojej barwnej historii wielokrotnie zmieniała oblicze – przychodziły i odchodziły kolejne pokolenia artystów. Niezmienna jednak pozostała rola muzyki – i to ona najlepiej chyba określa to, co nazywamy piwnicznym stylem. Piosenki wybitnych kompozytorów: Krzysztofa Litwina, Andrzeja Zaryckiego, Jana Kantego Pawluśkiewicza, Leszka Długosza, Andrzeja Nowaka, Jerzego Wysockiego, Stanisława Radwana, Zygmunta Koniecznego, Piotra Walewskiego, Zbigniewa Raja, Zbigniewa Preisnera i Grzegorza Turnaua bardzo często zaczynały żyć własnym życiem, poza kabaretem. W zbiorze znalazły się następujące utwory: *Leokadia*, *Cyganka*, *Zabij ten lęk*, *Jaka szkoda*, *Niebieska patelnia*, *Szewczyk*, *Pieśń kochanków*, *Karuzela z madonnam*, *Jurgowska karczma*, *Ta nasza młodość*, *Skrzypek Hercowicz*, *Sonet*, *Konie apokalipsy*, *Dezyderata*, *Niech pan zajmie mi miejsce*,

Chwalmy Pana, *Czas*, *Piotr*, *Znów wędrujemy*, *Koniugacja*, *Plac na Groblach* i *Przychodzimy, odchodzimy*. Utwory te przypominają o magii tego miejsca, ale i stanowią kanon polskiej piosenki. A wszystko wydrukowane nadzwyczaj starannie, na kredowym papierze.

W tym samym, jubileuszowym roku ukazała się kolejna książka, niezwykle ważna dla historii Piwnicy, ale z zarazem smutna i bolesna.

Drużyńska Jolanta, Jankowski Stanisław M.: Kolacja z konfidentem : Piwnica pod Baranami w dokumentach Służby Bezpieczeństwa. Kraków: Przedsięwzięcie Galicja : Wydawnictwo Arkadiusz Wingert, 2006, s. 406, fot.

To jest książka o zderzeniu dwóch odległych światów: tajnej milicji z kabaretem. Książka o czasach, kiedy inwigilowanie nazywano ochranianiem, donosiciele – źródłami informacji lub tajnymi współpracownikami, a w każdym dowcipie czy satyrycznym monologu szukano zagrożenia dla PRL-u i podważania sojuszu ze Związkiem Sowieckim. Przedstawiono tutaj autentyczne dokumenty, pracowicie przygotowane przez współpracowników SB. Konfidenti mieli dobre i znane w Krakowie nazwiska. Dzięki przyjaźni z artystami oraz nierzadko autentycznej współpracy z Piwnicą dostawali informacje z pierwszej ręki. Nie mieli skrupułów. Z dzisiejszej perspektywy dla młodego pokolenia zapewne są to sprawy bardzo odległe i niezrozumiałe. Niechaj ta książka będzie przestrożą. Jest to wszystko tym bardziej przykre, że dotyczy osoby, która dla Piwnicy bardzo dużo dobrego zrobiła.

Kolejną wersję historii Piwnicy możemy odnaleźć w książkach Barbary Nawratowicz, współzałożycielki i pierwszej wielkiej gwiazdy tego kabaretu. Pierwsza z nich ukazała się w 2010 roku:

Nawratowicz Barbara: Piwnica pod Baranami : początki i rozwój (1956–1963). Kraków: Wydawnictwo Petrus, 2010, 198, XXV s., fot.

Po latach z pewną nostalgią wracamy do wydarzeń, które niegdyś były normalną albo awangardową rzeczywistością, a obecnie stały się już omszałą historią, dla której jakże często brak dokumentów, gdyż był to czas, gdy nie wszystko nadawało się do publikowania, a wiele spraw lepiej było osnuć tajemnicą. Dochodzi do tego jeszcze bardzo powszechna u nas niechęć do pisania i dlatego wydarzenia sprzed pół wieku tak bardzo stają się nieuchwytnie. Dobrze się stało, że współtwórczyni Piwnicy zdecydowała się przedstawić pierwsze lata działalności kabaretu. Siłą tej książki jest nieprawdopodobna wprost liczba tekstów wykonywanych w Piwnicy. Śmiało można powiedzieć, iż jest to antologia utworów z omawianego okresu. Wszystkie one i całe poszczególne programy zostały dość wyczerpująco omówione, a wielu niezrozumiałym dzisiaj tekstom nadany właściwy kontekst. Podziwu godna jest pamięć i zapobiegliwość Autorki – nie dość, że to wszystko zgromadziła i zachowała, to jeszcze doskonale pamięta fakty, dykteryjki i anegdoty. Takie rzeczy trzeba dokumentować i ukazywać.

Kilka lat później Barbara Nawratowicz zachęcona sukcesem pierwszej książki przygotowała kolejną:

Nawratowicz Barbara: Kabaret „Piwnica pod Baranami” : fenomen w kulturze PRL. Kraków: Wydawnictwo Petrus, 2012, 264, XXIV s., fot.

Ratując od zapomnienia zachowane w pamięci relacje oraz dokumenty, teksty i wydarzenia sprzed ponad pół wieku, przygotowała kolejną niecodzienną opowieść o historii tego kabaretu. Autorka, uczestniczka wydarzeń tamtych dni i współzałożycielka Piwnicy, przybliżyła dzieje tego niezwykłego zjawiska kulturowego czasów PRL-u, okresu, którego atmosfera wyściskała łyż rozpaczy lub prowokowała do śmiechu mimo wszystko. Piwnica Pod Baranami

wybrała tę drugą drogę. Na szczęście Autorka, już na początku swojej kariery artystycznej, na poważnie potraktowała słowa znanego krytyka teatralnego Juliusza Kydryńskiego, który po obejrzeniu programu kabaretu Śmierć w kawiarni w recenzji zamieszczonej w „Dzienniku Polskim” 6 lipca 1959 roku tak napisał: *Teksty te należy utrwalić. Nieczęsto rodzą się „Słówka” Boya-Żeleńskiego, a teksty Piwnicy byłyby chyba właśnie „Słówkami” naszego czasu. Myślę, że gdyby się ukazały w druku, to najbardziej oczywiście zadowolona byłaby publiczność, ale i wydawnictwo by na tym nie straciło*⁹. I tak potrzebne było, by minęło pół wieku, aby te teksty trafiły do publiczności, czytelników. Już zupełnie nowej publiczności, innych odbiorców. I tak jak w poprzedniej książce nieodzowny stał się komentarz Autorki, gdyż tamte teksty to już inny, odległy świat. Trzeba przyznać, że książka cieszyła się sporym zainteresowaniem i jej Twórczyni w 2018 roku postanowiła przygotować kolejną wersję tej publikacji.

Nawratowicz Barbara: Kabaret „Piwnica pod Baranami” : fenomen w kulturze PRL. Wyd. 2 rozszerzone. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, 2018, 384 s., fot.

Wydanie to zostało uzupełnione wieloma komentarzami i pełniejszymi opisami sytuacji. Książka została wydana na kredowym papierze, co zdecydowanie korzystnie wpłynęło na jakość zamieszczonych zdjęć, rysunków, artykułów i programów. Wiele rysunków i fotografii jest autorstwa Wiesława Dymnego, również artysty Piwnicy.

W 2012 roku ukazała się kolejna publikacja omawiająca działalność Piwnicy:

Kowalczyk Janusz R.: Wracając do moich Baranów. Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2012, 400 s., fot., rys.

⁹ B. Nawratowicz, *Kabaret „Piwnica pod Baranami” : Fenomen w kulturze PRL*, Kraków 2012, s. 5.

Autor tej książki występował w kabarecie Piwnica Pod Baranami w latach 1978-1987, wykonując monologi i skecze do własnych tekstów. Pozycja ta nie jest wyłącznie opisem fascynacji tym niezwykłym miejscem i próbą opisanie fenomenu legendarnego kabaretu, na dodatek dokonaną przez kogoś, kto był artystą piwnicznym. Przedstawia również szeroką panoramę kulturalną i polityczną tamtego czasu. Autor, znając Piwnicę od środka, pisze z pozycji uczestnika i świadka, co stanowi niezaprzeczalny walor wspomnień. Jako że w kabarecie wykonywał własne teksty, czytając tę książkę, możemy czuć się usatysfakcjonowani, mamy w końcu możliwość ich poznania. Jak przystało na tego rodzaju publikację, mamy tutaj bardzo bogatą ikonografię, a całości dopełniają niezwyklej urody karykatury artystów Piwnicy autorstwa znanego karykaturzysty Jacka Frankowskiego. *Chociaż przebywaliśmy często w tym samym miejscu, w tym samym czasie, o wielu zdarzeniach nie miałam pojęcia. Dowiedziałam się o nich dopiero ze wspomnień Janusza Kowalczyka*¹⁰ – tak o tej książce powiedziała Anna Szałapak. Może to kolejny dowód na to, że każdy ma swoją Piwnicę.

W 2013 roku do rąk czytelników trafiła kolejna książka poświęcona „Baranom”. Tym razem autorem był jeden z największych artystów piwnicznych Leszek Długosz.

Długosz Leszek: Pod Baranami : ten szczęśny czas... : sceny i obrazy z „życia piwnicznego” w Krakowie w latach 60. i 70. XX wieku. Kraków: Wydawnictwo Fabri. Biblioteka Konesera, 2013, 316 s., fot.

W tym wypadku już sama dedykacja autorska jest szczególnie wymowna, a mianowicie brzmi ona: *Przyjaciołom i Znajomym z „Piwnicy pod Baranami” w 50-lecie jej założenia.*

*W 10-lecie „przeprowadzki” Janiny i Piotra. Rozmawiając dalej...*¹¹ Po takiej dedykacji może być tylko serdecznie, szczerze i nostalgicznie. Zaś o samej Leszek Długosz tak napisał: *W mojej piwnicznej opowieści starałem się selekcjonować materię i włączać do niej przedziwo autentyczne. Więc to, czegom sam doświadczył. W czym brałem udział, co widziałem, słyszałem. Co odpowiadało mi wtedy. Byłoby pięknie, gdyby Czytelnik, kończąc lekturę i zamykając okładkę tej książki, niczym drzwi za sobą, miał wrażenie, że znów tam był? Trafiał tam jeszcze raz? I odzyskał, w rzeczywistości przecież nigdy nie zaistniały, ten jeszcze jeden wieczór w Piwnicy? Ach, na koniec gdyby jeszcze było i tak, że ożywione myśli i poruszone Jego serce – żeby znów w tamtą stronę, znów chciały tam biec...*¹² Tak Autorowi się udało. Znając wszelkie meandry pięknej mowy polskiej, poprowadził nas na spotkanie z piwnicznymi dziejami i wielkim artystami. Odbyliśmy spacer m.in. z: Piotrem Skrzyneckim, Ewą Demarczyk, Zygmuntem Koniecznym, Krzysztofem Litwinem, Wiesławem Dymnym, Krystyną Zachwatowicz, Tadeuszem Kwintą, Mieczysławem Święcickim, Majką Zajączówną, Stanisławem Radwanem, Olą Maurer, Andrzejem Warchałem, Janiną Garycką, Andrzejem Zaryckim, Barbarą Długosową, a przede wszystkim z Leszkiem Długoszem, wspaniałym gawędziarzem, wielkim poetą i wykonawcą.

Kilka lat później ta sama książka znowu pojawiła się na rynku, tylko wydawca był inny.

Długosz Leszek: Pod Baranami : ten szczęśny czas... : sceny i obrazy z „życia piwnicznego” w Krakowie w latach 60. i 70. XX wieku. Wydanie I w tej edycji. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2016, 416 s., fot.

Tym razem książka miała nieco zmniejszony format, co wpłynęło na układ publikacji. Došlo trochę zdjęć i, tak jak w poprzednim wydaniu, z niekłamaną radością i przyjemnością odbywa się nostalgiczną podróż za światem, który już minął. Do twórczości Leszka Długosza jeszcze powrócimy w innym dziale tej publikacji.

Kiec Izolda: Historia polskiego kabaretu. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2014, 432 s., fot., rys.

To już kolejna książka tej autorki o polskim kabarecie i jedna z najważniejszych. Jak przystało na tę tematykę, równie kabaretowo brzmi jej motyw reklamowy. Ta książka może się Państwu przydać. Żeby się czegoś dowiedzieć, a jeśli ktoś już to wcześniej wiedział, to żeby sobie tę wiedzę uporządkował. Dużo tutaj o Piwnicy. Pozycja konieczna dla tych, co chcą wiedzieć więcej.

Domagalski Andrzej, Kwiatkowski Leszek: Kabaret w Polsce 1950–2000. Kraków: Krakowska Fundacja Teatralna, 2015, 400 s., fot.

Już we wstępie do książki autorzy asekuracyjnie napisali: *Próba uporządkowania i opisanie zjawiska tak wyjątkowego i specyficznego, jakim jest działalność kabaretów w Polsce w drugiej połowie minionego wieku, jest przedsięwzięciem nader trudnym i wielce ryzykownym*¹³. Intuicja ich nie myliła. Piwnicy i jej artystom również poświęcono trochę miejsca.

W 2016 roku z okazji 60-lecia Piwnicy Archiwum Narodowe w Krakowie przygotowało wystawę *Krakowski kolaż*. Z tej też okazji wydany został niezwyklej urody katalog:

Krakowski kolaż : 60. rocznica powstania Kabaretu „Piwnica pod Baranami” 1956–2016. Scenariusz, wybór dokumentów i red. Liliana Pochwalska. Kraków: Archiwum Narodowe w Krakowie, 2016, s. 44, fot.

Niemal wszystkie materiały zaprezentowane na wystawie oraz w katalogu pochodzą ze zbiorów Archiwum. Piwnica Pod Baranami została zaprezentowana przez przyzmat dwóch osób – Janiny Garyckiej i Piotra Skrzyneckiego. Pokazano, jak powstała Piwnica, czym była dla jej twórców, przedstawiono specyfikę repertuaru i problemy z cenzurą. Obfitość i różnorodność zaprezentowanego materiału – dokumenty, programy, fotografie, relacje, sprawozdania, rysunki, akcesoria balowe, grafiki, zaproszenia, książki pamiątkowe i plakaty – czynią ten katalog jedną z najciekawszych pozycji wydawniczych dedykowanych Piwnicy. Ważne są też elegancja, aranżacja plastyczna i staranność edytorska.

Wnuk Witold: Jazz w Piwnicy pod Baranami : 25 lat Letniego Festiwalu Jazzowego / Summer Jazz Festival Kraków. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2020, 288 s., fot.

Z okazji 25. urodzin Summer Jazz Festival Polskie Wydawnictwo Muzyczne postanowiło włączyć się w hucznie obchodzone uroczystości i wspólnie z Witoldem Wnukiem wydać książkę *Jazz w Piwnicy pod Baranami*. Witold Wnuk snuje swoje wspomnienia poświęcone zarówno Piwnicy, jak i festiwalowi, w charakterystycznym dla siebie anegdotyczno-gawędziarskim stylu, uchylając rąbka festiwalowych tajemnic i prezentując barwny korowód piwnicznych osobowości tworzących ten artystyczny tygiel.

¹³ A. Domagalski, L. Kwiatkowski, *Kabaret w Polsce 1950–2000*, Kraków 2015, s. 4.

¹⁰ J.R. Kowalczyk, *Wracając do moich Baranów*, Warszawa 2012, s. 4 okładki.

¹¹ L. Długosz, dz. cyt., s. 9.

¹² Tamże, s. 4 okładki.

Marcin Binasiak

DYSKOGRAFIA WOJTKA BELONA I WOLNEJ GRUPY BUKOWINA

ODSŁONA AUTORSKA



ZACHĘTA, CZYLI WSTĘP

18 III 2022 roku w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie rozbrzmiewał wyśmienity *Koncert dla Wojtka Belona* (kto nie był, niech żałuje!¹), upamiętniając 70. rocznicę Jego urodzin. Kiedy nazajutrz w kawiarnianym zakątku Księgarni Muzycznej „Kurant” Jan Poprawa zachęcał mnie do sporządzenia dyskografii Wolnej Grupy Bukowina oraz jej założyciela i lidera, nie przypuszczałem, iż będzie to zadanie aż tak karkołomne.

To, że Wolna Grupa Bukowina ma pokaźny dorobek fonograficzny, było dla mnie oczywiste, ale któż mógłby się spodziewać, że strona internetowa rzeczonożego Zespołu² nie będzie notować wszystkich wydawnictw, jakie dotąd sta-

ły się jego udziałem? Z tej przyczyny konieczne stało się serfowanie po przepastnych zasobach Internetu, by wyszukać pożądaną informację. *Summa summarum* końcowy efekt został osiągnięty dzięki salwowaniu się kilkoma pomocnymi adresami³. Pomocna okazała się także prywatna fonoteka, którą kompletowałem pospiesznie kolejnymi reedycjami uprzednio wydanych nośników (o czym będzie jeszcze mowa), uregulowawszy uprzednio należności biletami płatniczymi (dopiero od 1982 roku formalnie nazywanymi banknotami), emitowanymi przez osławiony ostatnimi czasy Narodowy Bank Polski.

Redaktor Naczelny niniejszego periodyku, czcigodny Jan Poprawa, w toku kawiarnianego dyskursu stymulowanego kofeiną zasugerował, by owo zestawienie obejmowało nie tylko wy-

¹ Nic straconego – można go posłuchać tu: <https://playkrakow.com/vods/vod.2638> [dostęp 1.06.2022].

² Witryna internetowa Wolnej Grupy Bukowina: www.wolnagrupabukowina.pl [dostęp 28.05.2022].

³ Pomocne informacje zaczerpnąłem z witryn: www.discogs.com [dostęp 28.05.2022], www.rateyourmusic.com [dostęp 29.05.2022], www.pl.wikipedia.org/wiki/Wolna_Grupa_Bukowina [dostęp 28.05.2022], a także z witryny Cyfrowej Biblioteki Polskiej Piosenki www.bibliotekapiosenki.pl [dostęp 28.05.2022].

dawnictwa autorskie, ale także te wydawnictwa zbiorowe, które zdobione są poszczególnymi piosenkami Wojtka i Bukowiny w wykonaniu autorskim, jak również takie, na których brzmia bukowińskie pieśni w wykonaniach innych artystów. Zapewne nie spodziewał się ów Redaktor (a może – o zgrozo! – wręcz przeciwnie...?), że twórczość tegoż Zespołu rozsiana jest na niepoliczalnej na palcach nawet kilku dłoni liczbie nośników, ciesząc się zarazem wielką estymą i popularnością, i z tej przyczyny dość tłumnie rejestrowana przez innych administratorów pieśni z sensem.

Mając na uwadze powyższe, powziąłem postanowienie, by ów eseik dał świadectwo aktywności fonograficznej Wojtka Belona i Wolnej Grupy Bukowina, ale wyłącznie w sferze autorskiej. Nie wiem, co na to Redaktor Naczelny, ale – o ile znam życie (i Redaktora) – ciąg dalszy musi nastąpić...

FONOGRAFIA W DOBIE SCHYŁKOWEGO SOCJALIZMU A PIOSENKA STUDENCKA

Nie rozwodząc się specjalnie nad ówczesną kondycją wydawniczą (i jej przyczynami) debiutujących po 1970 roku artystów młodego pokolenia – twórców piosenki studenckiej, dość powiedzieć, że najpoważniejsze wytwórnie fonograficzne w Polsce jawiły się wykonawcom tegoż gatunku jako odległe ciała niebieskie, i to nawet nie z sąsiedniej galaktyki. Największe wytwórnie krajowe, takie jak Polskie Nagrania „Muza”⁴, Wydawnictwo Pły-

towe „Veriton” czy Zakłady Tworzyw Sztucznych „Pronit”⁵ – delikatnie rzecz ujmując – nie rozpieszczają wykonawców z kręgu Krainy Łagodności i tylko nieliczni⁶ doczekali wydania autorskich płyt, a tylko w dwóch znanych autorowi przypadkach udało się wydać płyty długogrające o charakterze promocyjnym, na które trafiły piosenki różnych wykonawców⁷.

W odpowiedzi na wydawniczą niełaskę zaczęły – na przełomie lat 70./80. – powstawać wydawnictwa alternatywne – studenckie i niezależne (działające nieoficjalnie w tzw. drugim obiegu⁸). Wśród tych pierwszych warto wymienić Akademickie Biuro Kultury i Sztuki Zrzeszenia Studentów Polskich ALMA-ART w Szczecinie i Warszawie, a także Studencki Ośrodek Nagrań i Dokumentacji Dźwiękowej Akademickiego Radia Pomorza, rejestrujące przede wszystkim FAME, ale także OPPE czy działalność warszawskiego Klubu „Hybrydy”⁹, a wśród drugich – Niezależną Oficynę Wydawniczą – NOWA, Niezależną Oficynę Wydawniczą – NOWA KASETA, Oficynę Fonograficzną CDN, Niezależną Oficynę Fonograficzną – NOF czy Ośrodek Podziemnych Wydawnictw Muzycznych – OPWM, rejestrujące i zrazem ocalające od zapomnienia twórczość określaną mianem nurtu społeczno-politycznego piosenki studenckiej¹⁰.

Dostrzegalna zmiana nastąpiła z chwilą powołania do życia w 1975 roku Naczelnej Redakcji Fonograficznej Krajowej Agencji Wydawniczej „Tonpress” oraz – w 1978 – Przedsiębiorstwa

Nagrań Wideo-Fonicznych „Wifon”¹¹. Obydwie wytwórnie żywiły pewne zainteresowanie wykonawcami piosenki studenckiej, co zaowocowało wydaniem kilkunastu autorskich kaset magnetofonowych, singli winylowych i pocztówek dźwiękowych¹², a także dwóch kaset o charakterze promocyjnym, na których zarejestrowano piosenki różnych wykonawców¹³. Dodatkowym atutem i nową perspektywą – w kontekście „Tonpressu” – było bez wątpienia nawiązanie współpracy z SZSP, inicjującym i prowadzącym w okresie PRL szeroką działalność kulturalną na uczelniach wyższych¹⁴ oraz nią administrującym i sprawującym zarazem mecenat nad twórcami ze środowiska akademickiego.

NAGRANIA PREHISTORYCZNE WOLNEJ GRUPY BUKOWINA, CZYLI ROK 1978

Działalność artystyczna Wolnej Grupy Bukowina i jej charyzmatycznego lidera Wojtka Belona – po sukcesach na Ogólnopolskiej Turystycznej Gieldzie Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie, odbywającym się w Trójmieście i jego szeroko pojętych okolicach Ogólnopolskim Studenckim Przeglądzie Piosenki Turystycznej „Bazuna”, Ogólnopolskim Studenckim Przeglądzie Piosenki Turystycznej YAPA w Łodzi, Epidemii Piosenki Turystycznej „Bakcynalia” w Lublinie, a przede wszystkim na Festiwalu Akademickim Młodzieży Artystycznej FAMA w Świnoujściu oraz Ogól-

nopolskim Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie – była dostrzegana i szeroko komentowana, zresztą nie tylko w środowisku akademickim.

W 1977 roku Magda Umer zrealizowała kilkudziesięciminutowy program telewizyjny poświęcony Belonowi i Jego Zespołowi, który nosił tytuł *Piosenki wiatrem pisane*. Było to wydarzenie bezprecedensowe i zarazem nobilitujące. Jednakże po wyemitowaniu programu – pomimo wielu prób – nie udało się uzyskać informacji o jego losach. Z niewiadomych przyczyn najprawdopodobniej został on skasowany¹⁵.

Zagłębiając się w dostępne katalogi przywołanych wyżej wydawnictw¹⁶, jak również w Katalogu Polskich Płyt Gramofonowych¹⁷, a także zawierającym drobiazgową informację, znakomicie opracowanym katalogu Discogs¹⁸, można zauważyć, że jednym z tych wykonawców spod szyldu Krainy Łagodności, którzy przebili „szklany sufit” obojętności i ignorancji firm fonograficznych, rejestrując materiał autorski, była właśnie Wolna Grupa Bukowina.

Pierwszych nagrań Wojtek Belon wraz z Wolną Grupą Bukowina dokonał w 1978 roku dla „Wifonu” i „Tonpressu”. Były to nagrania studyjne. Dzięki „Wifonowi” ukazała się kasetka magnetofonowa (NK-531), w formule *split*¹⁹,

⁴ Od IV 2013 roku w stanie upadłości likwidacyjnej.
⁵ Zlikwidowane 6 IX 2000 roku.
⁶ Wśród nich: Elżbieta Adamiak (solo i w duecie z Andrzejem Poniedziałkim), Mirosław Czyżykiewicz, Andrzej Garczarek, Nasza Basia Kochana i Pod Budą.
⁷ Ukazały się dwa albumy długogrające: *Nieobojętność/Songi Teatru Stu* (XL 0947, SXL 0947, Polskie Nagrania „Muza”, 1978) oraz *Dla bliskich i dalekich* (Z-SX 795, Polskie Nagrania „Muza”, 1987). Pierwszy album to wydawnictwo dwupłytowe, wydane we współpracy z SZSP, drugi – po okresie finału VII Festiwalu Kultury Studentów PRL (Katowice, 27 IX – 3 X 1987).
⁸ K. Bidziński, *Fonografia w PRL*, Elbląg 2015.
⁹ Dzięki ARP ukazały się autorskie wydawnictwa m.in.: Bez Jacka, Jacka Kaczmarskiego, Jacka Kleyffia, Naszej Basi Kochanej, Starego Dobrego Małżeństwa, Macieja Zembatego, Zespołu Reprezentacyjnego.
¹⁰ Wytwórniom tzw. drugiego obiegu zawdzięczamy rejestrację nagrań Jacka Kaczmarskiego, a także Przemysława Gintrowskiego, Leszka Wójtowicza, Zespołu Reprezentacyjnego i innych artystów kontestujących ówczesną rzeczywistość.
¹¹ Postanowieniem z dnia 29 IV 1996 roku Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy XVII Wydział Gospodarczy ogłosił upadłość przedsiębiorstwa.
¹² Dzięki przychylności obydwu wytwórni kasety, single i pocztówki wydali: Elżbieta Adamiak, Przemysław Gintrowski, Nasza Basia Kochana, Pod Budą, Protekst, Trzeci Oddech Kaczuchy, Wąły Jagiellońskie, Maria Wiernikowska i Jorgos Mocios, Elżbieta Wojnowska, Jan Wolek i Stanisław Zygmunt.
¹³ *Przeboje studenckiej piosenki „Piosenka na wskroś optymistyczna”* (TK-10, SZSP, Tonpress KAW, PRiTV, Wifon 1979) i *Z teki studenckiej piosenki poetyckiej „Szukam przyjaciela”* (TK-35, SZSP, Tonpress KAW, PRiTV [przed 1981]).
¹⁴ Znakomity artykuł o kulturze studenckiej popelnili T. Skoczek: *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.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 29.05.2022].
¹⁵ Informacja od Magdy Umer z 3 VIII 2021 roku.
¹⁶ „Tonpress”: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tonpress> [dostęp 28.05.2022], „Wifon”: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Wifon> [dostęp 28.05.2022].
¹⁷ <http://www.kppg.waw.pl> [dostęp 28.05.2022].
¹⁸ www.discogs.com [dostęp 30.05.2022].
¹⁹ Wydawnictwo debiutancko-promocyjne zawierające nagrania zwykle dwóch wykonawców. W przeciwieństwie do kompilacji zawiera najcenniejsze nagrania premierowe, zaś o doborze utworów decydują sami wykonawcy. Sposób wydawania nagrań rozpowszechniony zwłaszcza w muzyce niezależnej, ponieważ pozwala na ograniczenie kosztów, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Split_\(wydawnictwo_muzyczne\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Split_(wydawnictwo_muzyczne)) [dostęp 30.05.2022].

na której zamieszczono piosenki autor-skie: na stronie A – Jana Wołka, a na stro-nie B – Wolnej Grupy Bukowina. Koncert promujący kasetę odbył się 5 IV 1979 roku w Teatrze Kameralnym w Krakowie, pod-czas XVI Studenckiego Festiwalu Piosenki (5–7 IV 1979). Wydawnictwo to było kilka-krotnie wznawiane. W tym czasie za repertu-ar „Wifonu” odpowiadał Korneliusz Pacuda i to on, jako popularyzator muzyki country i folk, zaproponował Zespołowi udział w tym wydawnictwie²⁰.

„Tonpress” wydał winylowy autorski minial-bum (tzw. epkę, EP – ang. *extended play*) *Bukowina* (N-22), wznowiony następnie na okoliczność finału VI Festiwalu Kultury Stu-dentów PRL (Poznań, 25–29 X 1978). Festiwal stał się asumptem do wydania przez „Tonpress” minialbumów także kilku innych wykonaw-ców²¹. Podczas tegoż Festiwalu, w Teatrze Nowym w Poznaniu 26 X 1978 roku odbył się Koncert Piosenki Studenckiej, w którym wzięła udział m.in. Wolna Grupa Bukowina, a także inni wykonawcy, których minialbumy ukazały się w ramach Festiwalu. Inicjatorem wydania płyt był bez wątpienia SZSP.

BUKOWINA PO 3 MAJA 1985 ROKU...

Jeszcze w 1985 roku Wojtek Belon, wspólnie z Adamem Ziemianinem, rozpoczął przy-gotowania do wydania tomiku poezji pt. *Niechaj zabrzmi Bukowina* (tomik ukazał się w serii „Poeta i Pieśniarz”²² w rok po śmierci autora). W tym czasie W. Belon planował powołanie zespołu pod nazwą Kraków, dla którego przygotowywał repertuar do nowego programu słowno-muzycznego. Przygotowa-nia przerwała jego przedwczesna śmierć. Po

śmierci Wojtka członkowie Wolnej Grupy Bukowina postanowili zawiesić działalność Zespołu.

Grupa wystąpiła jeszcze podczas koncertu wspomnieniowego W. Belona, który odbył się w ramach XXI Studenckiego Festiwalu Pio-senki w Krakowie (16–18 V 1985), a Wojciech Jarociński i Waław Juszczyszyn dali recital w Ośrodku Teatru Otwartego „Kalambur” we Wrocławiu, w związku z promocją wydanego w 1986 roku tomiku poezji założyciela i lidera Wolnej Grupy Bukowina.

Jeszcze w 1986 roku „Pronit” planował wydać płytę długogrającą, na której miały znaleźć się piosenki W. Belona w wykonaniu członków zespołu i jego przyjaciół. Do wydania płyty z nieznanymi przyczyn jednak nie doszło.

WOLNA GRUPA BUKOWINA – REAKTYWACJA

Sytuacja na rynku fonograficznym w Polsce uległa diametralnym zmianom po 1989 roku. Niejako uwolniona, niekontrolowana produk-cja nagrań (niezadko pirackich), połączona z wysypem zespołów i wielkim popytem na muzykę popularną, spowodowała kompletne zagubienie dotychczasowych monopolistów – wytwórni państwowych. Inicjatywę przeję-ły nowo powstałe wytwórnie, które z czasem zostały przejęte przez największe firmy fono-graficzne na świecie, stając się jednocześnie filiami tych firm. *To był właściwie nakaz chwili – powiada [Andrzej] Puczyński [z Izabelin Studio]. – Poza Poltonem firmy polonijne się z rynku wycofały, a państwowe nie potrafiły się znaleźć w nowej sytuacji. [...] W naszym studiu trwała nieustanna debata, co dalej. W gronie osób zainteresowanych wejściem na rynek płyto-*

²⁰ Informacja od Waława Juszczyszyna z 16 V 2022 roku.

²¹ Ukazały się wówczas single z piosenkami w wykonaniu: Przemysław Gintrowskiego, Naszej Basi Kochanej, Pod Budą oraz Marii Wierni-kowskiej i Jorgosa Mociosa.

²² *Zabawa późnej młodości – o serii „Poeta-Pieśniarz”*, wywiad Teresy Drodzy z pierwszym redaktorem serii „Poeta Pieśniarz” ukazującej się nakładem Wydawnictwa Teatru Kalambur w latach 1984–1991, Janem Stolarczykiem, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/424-zabawa-poznej-mlodosci-o-serii-poeta-piesniarz> [dostęp 31.05.2022].

*wy nieformalnie założyliśmy, że podzielimy pola zainteresowań. My zajmiemy się rockiem, Zic Zac popem, Pomaton poezją śpiewaną, Kacz-marskim itd.*²³

Wydzieloną w ten sposób niszę na rynku już w 1990 roku zagospodarowała Oficyna Wy-dawnicza i Fonograficzna (a następnie Kom-pania Muzyczna) „Pomaton”²⁴ i to właśnie ta wytwórnia odegrała niemożliwą do przecenie-nia rolę w promowaniu artystów spod szyldu Krainy Łagodności. Nie wszyscy wiedzą, że nazwa wydawnictwa pochodzi od skrótu na-zwy Szczepu Harcerskiego 23 Warszawskich Drużyn Harcerskich i Zuchowych „Pomarań-czarnia” im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, działającego przy II Liceum Ogólnokształcą-cym im Stefana Batorego w Warszawie, do któ-rego należeli założyciele „Pomatonu” – Piotr Kabaj, Tomasz Kopec, Piotr Kostro i Monika Zapendowska²⁵.

Nie można pominąć roli, jaką w populary-zowaniu wykonawców piosenki studenckiej odegrały także inne wytwórnie: Wydawnictwo „Dalmafona” (wcześniej pod nazwą Agencja Koncertowa EMES) Marka Sztandery z Łodzi, Usługowo-Handlowa Agencja Fonograficzna „SDM” Aleksandra Suchojady z Warszawy, a także Agencja Artystyczna Pawła Komolibu-sa z Kalisza.

W tej atmosferze fonograficznej Wolna Gru-pa Bukowina reaktywowała się w 1991 roku, a pierwszy po wznowieniu działalności reci-

tal dała podczas I Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Studenckiej „Łykend” we Wrocławiu (12–14 IV 1991), co zostało zarejestrowane na kasecie z przeglądu²⁶.

ROZKWIT DZIAŁALNOŚCI FONOGRAFICZNEJ ZESPOŁU

Powrót na scenę był przez publiczność nie tyl-ko oczekiwany, ale nadzwyczaj entuzjastycznie przyjęty. Szybko okazało się, że Zespół nie dys-ponuje żadnymi wydawnictwami, które można by dystrybuować. Prawdopodobnie reedytowa-na jeszcze na początku lat 90. kasetka, wydana w 1978 roku, stanowiła archiwalny zapis i nie przystawała do epoki nowej fonografii, w której główną rolę odgrywała płyta CD²⁷. W związku z tym konieczne było wydanie nośnika, który rejestrowałby najbardziej rozpoznawalne pio-senki, towarzyszył Zespołowi podczas koncer-tów, a także zagościł na sklepowych półkach.

Z tej przyczyny w 1990 roku – tuż przed re-aktywacją Zespołu – ukazały się dwie kasety magnetofonowe zatytułowane *Bukowina*, wy-dane następnie na płycie CD. Był to materiał zawierający archiwalne nagrania studyjne Wol-nej Grupy Bukowina z lat 1973–1985. Wydanie CD *Bukowina* zapoczątkowało nowy rozdział w działalności fonograficznej Zespołu.

1 VII 1993 roku Wolna Grupa Bukowina wy-stąpiła z recitalem na dziedzińcu Zamku Ka-pituły Warmińskiej w Olsztynie, w ramach XX Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję”. Recital został zarejestro-

²³ M. Pęczak, *Jakie były początki polskiego przemysłu fonograficznego* [tyt. pierwotny: *Od Taktu do kompaktu*], w: „Polityka” 2015, nr 46 (3035) z 8 XI 2015, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1639621,1,jakie-byly-poczatki-polskiego-przemyslu-fonograficznego.read> [do-stęp 30.05.2022].

²⁴ W 1995 roku Kompania Muzyczna „Pomaton” stała się pododdziałem EMI Group Ltd. pod nazwą Kompania Muzyczna Pomaton EMI Sp. z o.o. W 2012 roku EMI Group Limited został przejęty przez Universal Music Group, a polski oddział EMI – przekształcony w 2013 roku w Parlophone Music Poland. W 2014 roku polski oddział Parlophone został wchłonięty przez Warner Music Poland, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomaton> [dostęp 30.05.2022], https://pl.wikipedia.org/wiki/EMI_Music_Poland [dostęp 30.05.2022].

²⁵ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomaton> [dostęp 30.05.2022].

²⁶ *I Ogólnopolski Festiwal Piosenki Studenckiej „Łykend ’91”*, Wrocław 12–14 IV 1991, część 2, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Fonoteka Klubu Związków Twórczych.

²⁷ Pierwszą polską płytą CD z muzyką klasyczną był album *Chopin/Tausig-Wieniawski*, wydany przez Przedsiębiorstwo Nagrań Wideo-Fonicz-nych „Wifon”, a pierwszą polską płytą CD z muzyką rozrywkową – składanka *The Best of Urszula & Budka Suflera*, wydana przez Rock Studio Nowy Jork. Obydwie płyty zostały wydane w 1988 roku, <https://www.stereolife.pl/archiwum/artykuly/tech-corner/3974-krotka-historia-plyty-kompaktowej> [dostęp 30.05.2022].

wany i wydany w 1994 roku na płycie CD opatrzonej tytułem: *Koncert „Przyjaciele, znajomi, uczniowie”*. W koncercie, oprócz Bukowiny, wzięli udział: Elżbieta Adamiak, Mirosław Czyżykiewicz, Jerzy Filar, Jacek Kleyff, Antonina Krzysztoń, Andrzej Poniedziałki, Tomasz Wachnowski i Adam Ziemianin.

Płyta CD *Sad*, wydana w 1995 roku, zawiera studyjne nagrania nowych piosenek do słów Wojtka Belona. Tym wydawnictwem Zespół postanowił kontynuować popularyzowanie twórczości Wojtka, opatrzywszy muzyką nieznaną dotąd Jego wiersze, które ukazały się drukiem w śpiewnikach wydanych przez „Pomaton”²⁸ w 1991 i 1995 roku. Na płycie zostały zarejestrowane także piosenki do wierszy: Jerzego Harasymowicza, Wojciecha Jarocińskiego, Andrzeja Pacuły i Edwarda Stachury. Płytę wieńczy pięć utworów z recitalu, jaki wraz z Waławem Juszczyńskim dał Wojtek Belon w poznańskim Klubie „Eskulap” podczas I Przeglądu Piosenki Miłosnej i Erotycznej „Blyrwa i Amory” (12–13 IV 1985).

Kolejna płyta CD Zespołu ukazała się w serii albumów muzycznych wydawanych od 1998 roku przez „Pomaton” pod wspólną nazwą „Złota Kolekcja”. Album nosi tytuł *Pieśni łagodnych* i ukazał się w 1999 roku. Zawiera studyjne nagrania archiwalne z lat 1973–1980, zamieszczone na płycie CD *Bukowina* z 1991 roku, a także pięć utworów pochodzących z płyty CD *Sad* z 1995 roku.

Wydany w 2001 roku album *Słonecznik/Antologia* zawiera dwie płyty CD. Pierwsza – to studyjne nagrania premierowe, a druga – niepublikowane wcześniej nagrania archiwalne (w znacznej mierze amatorskie) z lat 1971–1985. Na płycie CD *Słonecznik* zamieszczono utwory do słów Wojtka Be-

lona, a także do wierszy: Josifa Brodskiego, Wojciecha Jarocińskiego, Kazimierza Pichlaka, Andrzeja Poniedziałki, Haliny Poświatowskiej i Adama Ziemianina. Wydanie albumu uświetniło 30-lecie Wolnej Grupy Bukowina. Obydwa wydawnictwa zostały wznowione w 2006 roku, ale już jako odrębne płyty CD.

W 2011 roku pojawiły się dwie płyty CD będące dodatkami do „Gazety Wyborczej”. Pierwsza z nich ukazała się 20 VII 2011 roku, a nazajutrz – druga²⁹. Asumptem do ich wydania było przypadające w 2011 roku 40-lecie Wolnej Grupy Bukowina. Płyty zawierają nowe, studyjne nagrania 20 najpopularniejszych piosenek Zespołu.

W dorobku fonograficznym Wolnej Grupy Bukowina znajduje się także płyta CD, będąca efektem rejestracji koncertu w studiu radiowym. 4 X 2012 roku, w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, miał miejsce koncert z udziałem publiczności, który ukazał się następnie w postaci płyty CD zatytułowanej *Koncert „Jeszcze tyle pieśni przed nami”*.

Album, który ukazał się w 2014 roku, został wydany pod szyldem serii wytwórni MTJ „Kolory Muzyki”. Płyta zawiera 20 piosenek (zamieszczonych w 2011 roku na płytach wydanych przez „Gazetę Wyborczą”), a także sześć piosenek czeskiego barda Jaromíra Nohavicy w wykonaniu Wolnej Grupy Bukowina.

Wydany w 2017 roku album *Majster Bieda* jest wznowieniem wydawnictwa, które ukazało się w roku 2014 – tym razem w innej szacie graficznej i w ramach nowej serii płytowej „The Best”, zainicjowanej także przez Agencję Artystyczną MTJ.

W 2020 roku ukazał się dwupłytowy album *Wojtek*, zawierający 48 piosenek w wykonaniu Wojtka Belona i Jego przyjaciół z Wolnej Grupy Bukowina. Album został wydany przez „Pomaton” w ramach serii „Złota Kolekcja”. Każda z płyt zawiera wiele niepublikowanych nagrań koncertowych, rejestrowanych w rozgłośniach radiowych (a także amatorsko) w latach 1972–1985. Do jego wydania przyczyniła się m.in. Joanna Belon, żona Wojtka.

Oprócz wyszczególnionych powyżej wydawnictw Zespół ma na koncie dwa albumy okolicznościowe. Pierwszy z nich to wydany w 2003 roku album dwupłytowy, zawierający zremasterowane płyty CD *Bukowina* i *Sad*. Drugi to trzyplasty album, w skład którego wchodziły płyty CD *Bukowina*, *Koncert „Przyjaciele, znajomi, uczniowie”* i *Sad*, który ukazał się w 2012 roku. Album uświetnił 22-lecie „Pomatonu”.

DYSKOGRAFIA

1. Tytuł: brak
Wydawca: Wifon
Rok wydania: 1978
Nośnik: MC [kasetka magnetofonowa]
Numer w katalogu: NK-531
Uwagi: str. A: Jan Wołek,
str. B: Wolna Grupa Bukowina

Tytuł: brak
Wydawca: Wifon
Rok wydania: 1978
[reedycja najprawdopodobniej w latach 1980.]
Nośnik: MC
Numer w katalogu: NK-531
Uwagi: str. A: Jan Wołek,
str. B: Wolna Grupa Bukowina

Tytuł: brak
Wydawca: Wifon
Rok wydania: 1978
[reedycja najprawdopodobniej w latach 1990.]
Nośnik: MC

Numer w katalogu: NC-531
(na okładce NK-531)

Uwagi: str. A: Jan Wołek,
str. B: Wolna Grupa Bukowina

2. Tytuł: *Bukowina*
Wydawca: SZSP, Tonpress KAW
Rok wydania: 1978
Nośnik: EP (RPM 45) [minialbum winylowy (prędkość odtwarzania: 45 obrotów/minutę)]
Numer w katalogu: N-22

Tytuł: brak [*Bukowina*]
Wydawca: SZSP, Tonpress KAW
Rok wydania: 1978
Nośnik: EP (RPM 45)
Numer w katalogu: N-22
Okoliczność wydania: 6. Festiwal Kultury Studentów PRL

3. Tytuł: *Bukowina*
Wydawca: Pomaton, TOMY
Rok wydania: 1991
Nośnik: CD
Numer w katalogu: POM CD 002, TOMY CD 4

Tytuł: *Bukowina*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1991
Nośnik: CD
Numer w katalogu: POM CD 002

Tytuł: *Bukowina*
Wydawca: Pomaton/Warner Music Poland
Rok wydania: 1991
[reedycja w 2017]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 59031 1 00951 2 4

Tytuł: *Bukowina I*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1990
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 007

²⁸ M. Binasia, *Bibliografia piosenki literackiej, cz. II, „Piosenka. Rocznik kulturalny” 2017, nr 5, s. 411, <https://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka5.pdf> [dostęp 31.05.2022].*

²⁹ <http://www.rynekprasowy.pl/wolna-grupa-bukowina-z-%E2%80%9Egazeta-wyborcza%E2%80%9D/> [dostęp 31.05.2022].

- Tytuł: *Bukowina II*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1990
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 008
- Tytuł: *Bukowina I*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1991
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 007
- Tytuł: *Bukowina II*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1991
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 008
- Tytuł: *Bukowina I*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1991 [reedycja]
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 007
- Tytuł: *Bukowina II*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1991 [reedycja]
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 008
4.
Tytuł: *Koncert „Przyjaciele, znajomi, uczniowie”*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1994
Nośnik: CD
Numer w katalogu: POM CD 058
- Tytuł: *Koncert „Przyjaciele, znajomi, uczniowie”*
Wydawca: Pomaton/Warner Music Poland
Rok wydania: 1994 [reedycja 2017]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 59031 1 00961 2 1
- Tytuł: *Koncert „Przyjaciele, znajomi, uczniowie”*
Wydawca: Pomaton
Rok wydania: 1994
- Nośnik: MC
Numer w katalogu: 7243 5 21294 2 3
- Nośnik: MC
Numer w katalogu: 7243 5 21294 4 7
- Tytuł: *Pieśń łagodnych* [Złota Kolekcja]
Wydawca: EMI Music Poland
Rok wydania: 1999 [reedycja]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 7243 5 21294 2 3
- Tytuł: *Pieśń łagodnych* [Złota Kolekcja]
Wydawca: Pomaton/Warner Music Poland
Rok wydania: 1999 [reedycja]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 7243 5 21294 2 3

- Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 082
5.
Tytuł: *Sad*
Wydawca: Pomaton EMI
Rok wydania: 1995
Nośnik: CD
Numer w katalogu: POM CD 078
- Tytuł: *Sad*
Wydawca: Pomaton/Warner Music Poland
Rok wydania: 1995 [reedycja 2017]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 59031 1011912 7
- Tytuł: *Sad*
Wydawca: Pomaton EMI
Rok wydania: 1995
Nośnik: MC
Numer w katalogu: POM 106
6.
Tytuł: *Pieśń łagodnych* [Złota Kolekcja]
Wydawca: Pomaton EMI
Rok wydania: 1999
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 7245 5 21294 2 3
- Tytuł: *Pieśń łagodnych* [Złota Kolekcja]
Wydawca: Pomaton EMI
Rok wydania: 1999
Nośnik: MC
Numer w katalogu: 7243 5 21294 4 7
- Tytuł: *Pieśń łagodnych* [Złota Kolekcja]
Wydawca: EMI Music Poland
Rok wydania: 1999 [reedycja]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 7243 5 21294 2 3
- Tytuł: *Pieśń łagodnych* [Złota Kolekcja]
Wydawca: Pomaton/Warner Music Poland
Rok wydania: 1999 [reedycja]
Nośnik: CD
Numer w katalogu: 7243 5 21294 2 3

- 7./8.
Tytuł: *Słonecznik/Antologia*
Wydawca: Mix Studio Dźwięku
Rok wydania: 2001
Nośnik: 2 CD
Numer w katalogu: MXCD 011/012
Okoliczność wydania: 30-lecie Wolnej Grupy Bukowina
- Tytuł: *Słonecznik*
Wydawca: Mix Studio Dźwięku
Rok wydania: 2001
Nośnik: MC
Numer w katalogu: 59046 0 33431 1 1
- Tytuł: *Słonecznik*
Wydawca: Dalmafon
Rok wydania: 2006
Nośnik: CD
Numer w katalogu: DAL CD 091, 1290912
- Tytuł: *Antologia*
Wydawca: Dalmafon
Rok wydania: 2006
Nośnik: CD
Numer w katalogu: DAL CD 138
- 9./10.
Tytuł: brak
Wydawca: Gazeta Wyborcza
Rok wydania: 2011
Nośnik: 2 CD
Numer w katalogu: 9 770860 908433 29
Okoliczność wydania: 40-lecie Wolnej Grupy Bukowina
11.
Tytuł: *Koncert „Jeszcze tyle pieśni przed nami”*
Wydawca: Polskie Radio
Rok wydania: 2012
Nośnik: CD
Numer w katalogu: PRC D 1392

12.
Tytuł: brak [Kolory Muzyki]
Wydawca: MTJ
Rok wydania: 2014
Nośnik: CD
Numer w katalogu: CDMTJ11461
13.
Tytuł: *Majster Bieda* [The Best]
Wydawca: MTJ
Rok wydania: 2017
Nośnik: CD
Numer w katalogu: CDMTJ11805
- 14./15.
Tytuł: *Wojtek*
Wydawca: Pomaton/Warner Music Poland
Rok wydania: 2020
Nośnik: 2 CD
Numer w katalogu: 01902 9 55780 3 9
16.
Tytuł: *Bukowina/Sad*
Wydawca: Pomaton EMI
Rok wydania: 2003
Nośnik: 2 CD
Numer w katalogu: 7245 5 90407 2 1
Okoliczność wydania: wydanie specjalne – nagrania poddane remasteringowi
Uwagi: płyta *Bukowina* wytloczona z błędnym napisem: „Koncert »Przyjaciele, znajomi, uczniowie« / Sad”
17.
Tytuł: *Bukowina / Koncert „Przyjaciele, znajomi, uczniowie” / Sad*
Wydawca: Pomaton EMI
Rok wydania: 2012
Nośnik: 3 CD
Numer w katalogu: 50999 7 21639 2 4
Okoliczność wydania: 22-lecie Pomatonu

Krzysztof Łopaciński

50 LAT OGÓLNOPOLSKIEGO TURYSTYCZNEGO PRZEGLĄDU PIOSENKI STUDENCKIEJ „BAZUNA”

W dniach 7–10 lipca 2022 roku w wielkim namiocie i klubie studentów Kwadratowa na terenie Politechniki Gdańskiej odbył się po raz pięćdziesiąty Ogólnopolski Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej „Bazuna”.

Zanim jednak przejdę do pięćdziesiątego przeglądu, warto zacytować fragment tekstu Wacława Nowickiego *Piosenka rajdowa i turystyczna przed I OTPPS Bazuna* opublikowanego w jubileuszowym, wspólnym wydawnictwie Fundacji Ogólnopolskiej Komisji Historycznej Ruchu Studenckiego im. W. Klimczaka i Stowarzyszenia Absolwentów Politechniki Gdańskiej.

Przed laty każde ognisko rajdowe zaczynało się spolszczoną wersją „Wzjaw bi ja banduru” (śl. muz. Michaił Pietrenko, XIX w.) – „Gdybym miał gitarę”, a kończyło „Bandą” (śl. Vaclav Zeman, muz. Jaroslav Vejvoda, przekład Wacław Staniszewski). W pociągu rajdowym śpiewaliśmy „Pedrę”, a wracając pochodem do akademików – XIX-wieczny „Marsz Polonia” oraz „Johna Browna” i „Ukrainę”. Z późniejszych, często jeszcze przedwojennych, usłyszeć można było: „Aniele mój”, „Ataman”, „Czardasz”, „Gajowy”, „Grajże druhu”, „Jak dobrze nam zdobywać góry”, „Piwniczka”, „Polesia czar”, „Szerokie

pole”, „Sosenka”, „W piwnicznej izbie”, „Ulan”, „Walczyk przy ognisku” i wiele, wiele innych. Były też ballady („Ballada Studencka”, „Cum gali”, „Cygański romans”, „Cyganka/Zielone oczy”, „Cygańska ballada”, „Cztery pory roku”, „Dom zachodzącego słońca”, „Góralka Halka”, „Kwiaty”, „Mingele i Maingele”, „Szczezka”). Śpiewaliśmy piosenki wojskowe i partyzanckie, lwowskie, warszawskie, żeglarskie i ballady amerykańskie.

Powstawały nowe, dość trywialne piosenki rajdowe, których autorów w większości przypadków już nikt nie pamięta, często tworzone ad hoc, na konkretnym rajdzie, jak np.: „Bieszczady” (na melodię „Asturii”), „Dzikus”, „Hej chłopaki” (Rajd Świętokrzyski), „Hen na reglu”, „Kiedy wejdiesz między wrony”, „Ogniska”, „Puszcza Niepołomicka”, „Rajd studencki”, „Rajdowa dziewczyna” (na melodię „Palomy”), „W Bieszczadach pod bukami”, „Watra”, „Wiosna w Sudetach”.

W drugiej połowie lat 60. XX w. minęła moda na śpiewanie archaicznych piosenek z łatwymi do zapamiętania melodiami i banalnymi, balladowymi tekstami. Wzrosło zapotrzebowanie na autorskie kompozycje z coraz bardziej poetyckim tekstem. Kończą się dobre lata piosenki rajdowej. Na scenie – ale niekoniecznie przy ognisku

rajdowym – pozostaje piosenka turystyczna, która na przełomie lat 1960–1970 przechodzi w nurt poezji śpiewanej zwany piosenkami z Krainy Łagodności. Nazwa ta zaczerpnięta została z utworu Wojtki Bellona „Pieśń łagodnych”.

Pod koniec lat 60. XX wieku zaczęła się era studenckich przeglądów piosenki turystycznej. Pierwszym, zorganizowanym w 1968 roku i istniejącym do dzisiaj, była Ogólnopolska Turystyczna Giełda Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie, a kolejnym – Poznański Festiwal Studenckiej Piosenki Rajdowej. Poznański Festiwal istniejący od 1969 roku przetrwał 10 lat. Kolejnym przeglądem z 1971 roku była Bazuna.

A tak powstanie Bazuny opisują Włodzimierz Sakwiński i Marek Skowronek w tekście *Dzień Przeglądu krótki przegląd* opublikowanym w „Zeszytach Historycznym Ruchu Studenckiego”, nr 10. *Z kart historii turystyki akademickiej. Piosenka turystyczna*:

Pierwsza edycja przeglądu (pełna ówczesna nazwa: „Jesienny Studencki Przegląd Piosenki Turystycznej BAZUNA’71”) odbyła się w dniach 5–7.11.1971 r. w sali teatralnej Klubu Studentów Wybrzeża ŻAK w Gdańsku, w neorenesansowym pałacyku z 1901 roku. Organizatorami byli: Komitet Wykonawczy Uczelnianego Parlamentu ZSP Politechniki Gdańskiej, Oddział Studencki PTTK w Gdańsku, Studencka Spółdzielnia Pracy „TECHNO-SERVICE”, Miejski Komitet Kultury Fizycznej i Turystyki w Gdańsku oraz klub „FIFY”. Przygotowaniami i przebiegiem imprezy kierowało Biuro Organizacyjne – kierownikiem był Marian Muczyński, sprawami programowymi zajmował się ówczesny prezes klubu „FIFY” Edmund Kadłubski, wspomagała ich grupa zapalcieców. W odróżnieniu od późniejszych edycji BAZUNY, z końca lat 70-tych, w przygotowaniu tej pierwszej nie uczestniczyła zbyt liczna ekipa techniczna.

Wielkim, śpiewanym od 1971 roku do dzisiaj przebojem I BAZUNY, któremu to Jury przyznało nagrodę w kategorii piosenek o tematyce turystycznej, a publiczność zgromadzona w „Żaku” okrzyknęła Rajdową Piosenką Roku 1971, była piosenka „Lato z ptakami odchodzi” (słowa Jacek Rutkowski, muzyka Adam Cichoński).

Głównym laureatem indywidualnym I Bazuny został Wacław Masłyk za dobór i wykonanie piosenek (*Wiosna w górach, W daleką drogę jadę, Na suszcziowkie*).

Kolejne lata Bazuny to nie tylko coroczne przeglądy, ale również wydawane corocznie bazunowe śpiewniczki, lecz również wielki śpiewnik *Studencki turystyczny zbiór piosenek BAZUNA* wydany w 1972 roku i kolejny, tym razem dwutomowy śpiewnik *BAZUNA I i BAZUNA 2* oraz *Śpiewnik Jubileuszowy Bazuna*, 40 lat.

Przez kolejne lata Bazuna wędrowała. Prawie co roku odbywała się w innych miejscowościach (odwiedzała również zamki, w tym zamek w Malborku), aby ze swoją pięćdziesiątą edycją zawitać ponownie do Gdańska. Gościny udzieliła jej Politechnika Gdańska. Formalne koncerty odbywały się pod namiotem na 1300 osób roztawionym na dziedzińcu przed Gmachem Głównym Politechniki oraz w klubie politechniki Kwadratowa.

Poza tradycyjnym konkursem na nowe piosenki do udziału w koncertach zaproszono 60 wykonawców, laureatów wcześniejszych przeglądów. Dla mnie fenomenem były występy laureatów pierwszych dwu przeglądów. Fenomenem, że wystąpili po pięćdziesięciu latach, ale też fenomenem, że zgromadzili na widowniach tak liczną publiczność. Warto wymienić przynajmniej kilku z tych wykonawców śpiewających po pięćdziesięciu latach na estradach Bazuny: Wacław Masłyk, Wolna Grupa Bukowina, Grzegorz Markowski, Jerzy Filar z zespołem (kiedyś AST WAT), Adam

Drąg, Jan Błyszczak „Mufka”, Marek Majewski. Chciałbym także wymienić przynajmniej dwóch wykonawców, którzy występowali na Bazunie, ale również na rajdach studenckich już w połowie lat 60. i znani są do dzisiaj. To między innymi Andrzej Mróz z Krakowa i Wacław Nowicki. Trzeba też koniecznie (należy im się to) wspomnieć „Złotą dwudziestkę piosenek laureatek” nagrodzonych w jubileuszowym konkursie (alfabetycznie wykonawcy bez podania miejsc):

Alfredy Reaktywacja – *Piosenka dla piosenki*
Ania i Tomek Trust – *Niepokładany*
Bez Zgrzytu – *Koniczyna i Pajacyk*
Folk Wagon – *Amerykański sen i Ballada o Walkerze Johnie*
Kapitan Thorn – *Diament i Zawsze w drodze*
LEK.ART.PL – *Wiara, młodość i ten park i Zazieleniło się w nas*
MuzyKuny – *Górosanka i No to w góry*
Niebieski Klucz – *Pomiędzy górami*
Peron Wędrowni – *Pasieka i Słońce idzie przez pola*
Szumiłaka – *Dom*
TYMCZASEM – *Horyzonty*
Wiekowe Baszty – *Starczy blues*
Zbigniew Żuk – *Biegniemy w objęcia drzew i Zagapić się na świat*

Jeden z koncertów *Usiądź razem ze mną* poświęcony został pamięci wielkich Nieobecnych i ich utworom. Ale pięćdziesiąta Bazuna to również blok piosenek ukraińskich śpiewanych od lat w czasie imprez studenckich, a na 50. Bazunie zaśpiewanych przez gdański zespół Wagabundy. Blok poprzedzony został krótkim wystąpieniem konsula Ukrainy w Trójmieście.

Bazuna to nie tylko występy na żywo na dwu scenach w dniach 7–10 lipca. To także część online w dniach 12–14 lipca, kiedy to poczynając od godz. 16.00 w internecie prezentowane były playlisty z przygotowanymi materiałami – piosenkami zgłoszonymi do głównego kon-

kursu, wspomnieniami z całej historii Przeglądu, nagrane występy uczestników Bazuny, sylwetki wieloletnich partnerów środowiska Politechniki Gdańskiej, turystyki studenckiej i całorocznych działań zespołu organizacyjnego Bazuny oraz blok piosenek poświęconych Ukrainie. Playlisty te zostały zamieszczone na kanale YouTube Całorocznej Bazuny i udostępnione na stronie WWW Bazuny oraz na Facebooku.

Wcześniej online należy poświęcić także kilka zdań. W czasach pandemii COVID-19 nie było koncertów i konkursów „na żywo”. Ale odbywała się „Bazuna na drutach”, a więc transmisje występów uczestników konkursu oraz zaproszonych gości na żywo, ale online. Gościń w nowej, wyjątkowej sytuacji zapewniła Politechnika Gdańska, użyczając na czas pierwszej imprezy – dni 26–28 czerwca 2020 roku – Akademicki Klub PG „Kwadratowa” wraz z infrastrukturą. „Bazuna na drutach” – tak nazywała się impreza dostosowana do warunków „zamknięcia”, bez udziału widowni, z transmisją realizowaną w mediach Przeglądu – kanale YouTube Całoroczna Bazuna oraz poprzez profil społecznościowy Facebooka.

Rok później, w dniach 1–4 lipca 2021 roku, Przegląd Bazuna 2021 trwał pięć dni, a łączna liczba godzin emisyjnych wyniosła ponad 50. Pierwszy dzień – czwartek, i ostatni – poniedziałek – stanowiły emisję przygotowanego już materiału, od piątku do niedzieli włącznie poszczególne punkty programu – tak występy na żywo w klubie Kwadratowa, jak i nadesłane i archiwalne materiały były szczegółowo zapowiadane. Podobnie jak rok wcześniej, całość transmisji zgrupowana została w tematycznych playlistach naszego kanału YT Całoroczna Bazuna.

Wspomniałem tu o Całorocznej Bazunie. To także cykl imprez inspirowanych Bazuną. Zaczęło się od kontynuacji spotkań z artystami występującymi na Bazunie, spotkań realizowa-

nych przez cały rok w trójmiejskich lokalach. Kontynuacją są nie tylko koncerty, lecz również prezentacje w internecie. Linki do nich znajdzie czytelnik na stronach www.bazuna.org.pl.

Na koniec warto zacytować, jak jubileuszową Bazunę 50. podsumowali na swej stronie organizatorzy Przeglądu.

Jubileuszowa Bazuna 2022 przeszła do historii. Tym razem korzystaliśmy z gościnności Politechniki Gdańskiej. Przed Gmachem Głównym stanął ogromny namiot, gdzie mieściła się główna scena, z widownią dla ponad 1000 osób. Druga scena Bazuny była niedaleko w klubie „Kwadratowa” oraz trzecie miejsce spotkań po koncertach w akademiku DS 3.

Oficjalnymi Gośćmi otwarcia Jubileuszu w sobotę 8 lipca byli: Prezes Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego Jan Wyrowiński, Prezes Komisji Historycznej Ruchu Studenckiego prof. Krzysztof Szamałek, Prorektor d/s Kształcenia PG prof. Marek Dzida oraz Konsul Ukrainy Oleksandr Plodystyl.

Program Bazuny opracowany przez prof. Marka Skowronka był niezwykle bogaty. W „Kwadratowej” wystąpiły 33 zespoły, a na głównej scenie 29. Był tradycyjny konkurs (28 zespołów) i konkurs „Bazuna jest Piosenką” (5 utworów). Był koncert laureatów, wyróżnienia, nominacje i nagrody, Jarmark Bazunowy i Wystawa 50-lecia Bazuny były miejscem spotkań i wspomnień.

BIBLIOGRAFIA

„Zeszyty Historyczne Ruchu Studenckiego” 2017, nr 10; 2018, nr 11; 2020, nr 14; 2021, nr 16; 2022, nr 18.
Strona internetowa Ogólnopolskiego Turystycznego Przeglądu Piosenki Studenckiej „Bazuna” – www.bazuna.org.pl

Niektóre zespoły świętowały razem z nami swoje jubileusze.

Prognozy pogody na czas trwania Bazuny nie były najlepsze, ale siła muzyki i wspaniałej atmosfery rozprężyła chmury. Jedynie podczas koncertu finałowego zagrzmiało i lunęło, ale my byliśmy bezpieczni pod wielkim namiotem.

Dużo emocji dostarczył plebiscyt na piosenkę 50-lecia Przeglądu Bazuna. Wygrał „Majster Bieda”, a zespół „Wolna Grupa Bukowina” zawrócił z drogi po to, by dla nas zaśpiewać i odebrać nagrodę – rzeźbę „Koszykarz” za piosenkę 50-lecia Bazuny.

We wszystkich koncertach w ciągu czterech dni od 7 lipca do 10 lipca uczestniczyło ponad 4000 widzów, a w 2 koncertach wieczornych w sobotę i niedzielę łącznie ok. 2500 widzów.

Opublikowaliśmy też na stronie Bazuny złotą pięćdziesiątkę piosenek, pięćdziesięciolecia Przeglądu BAZUNA. Plebiscyt pokazał, że z nominowanych 200 piosenek, wszystkie cieszyły się zainteresowaniem głosujących, co świadczy o ogromnym dorobku 50-lecia Bazuny.

Dziękujemy wszystkim, którzy pomogli w organizacji 50. Bazuny – partnerom, sponsorom, darczyńcom, wspaniałym zespołom, a przede wszystkim niezwyklej publiczności, dla której warto było poświęcić naszą pracę.

Komitet Organizacyjny 50. Przeglądu Bazuna.

Jarosław Wasik

DEBIUTY NA KRAJOWYM FESTIWALU POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU



Festiwal jest najbardziej skomplikowaną organizacyjnie formą konkursu, a co za tym idzie, wymaga opracowania regulaminu, karty zgłoszeniowej, przeprowadzenia procesu kwalifikacji, doboru jurorów i przygotowania nagród. Na organizatorze spoczywa także zapewnienie odpowiednich warunków technicznych, estrady, scenografii (wizualizacji), nagłośnienia i oświetlenia, zagwarantowanie bezpieczeństwa muzykom oraz ich instrumentom. Niezbędną składową festiwalu jest także odpowiedni dobór gwiazd (magnesu każdego muzycznego wydarzenia) oraz przemyślanej reklamy i promocji imprezy, zwłaszcza odpowiedniego rozpropagowania informacji dotyczących zasad współzawodnictwa.

Repertuar opolskiego festiwalu do dziś zawiera dwa koncerty konkursowe – Premiery i Debiuty – a o ich randze może świadczyć fakt, że umowa zawierana pomiędzy Opolem reprezentowanym przez prezydenta miasta a TVP reprezentowaną przez prezesa zarządu, obligatoryjnie zakłada organizację obu konkursów. Według dokumentów, poza kwestiami finansowymi, wynajmem amfiteatru oraz

pobliskiej przestrzeni i infrastruktury (np. parkingu, na którym w czasie festiwalu stoją wozy transmisyjne i techniczne), obostrzeniami związanymi z organizowaniem innych imprez w mieście w okresie ochronnym (określony czas przed i po corocznej imprezie), jednym z głównych punktów jest zapis dotyczący repertuaru. Publiczny nadawca ma zazwyczaj określony termin na przedstawienie szczegółowego programu w postaci załącznika do umowy, objętego rzeczą jasną tajemnicą, jednak obowiązek ogłoszenia naboru i przeprowadzenia koncertów konkursowych jest informacją jawną, bowiem ustaloną od lat. Dla polskiej branży muzycznej coroczne funkcjonowanie rywalizacji profesjonalistów i debutantów stało się rutyną, wielu artystów i ich wydawców planuje premiery płyt tuż „po Opolu”, licząc na sukces piosenki w czasie festiwalu, który może wręcz natychmiastowo uruchomić bezpłatną machinę promocyjną.

Debiuty są bardzo istotnym koncertem Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki, mającym kilkudziesięcioletnią tradycję. Waclaw Panek za debiut uważa *pierwszy publiczny występ*

artysty często najważniejszy w całej jego karierze¹. Wskazuje też, że od udanego debiutu w dużej mierze zależą dalsze losy wokalisty lub zespołu, oraz sugeruje, że w prawie każdym życiorysie artystycznym można odnaleźć informacje o debiucie. Organizatorzy festiwalu w Opolu mieli świadomość, że pojawienie się debiutantów na deskach amfiteatru spowoduje urozmaicenie oferty programowej, a także stworzy realną szansę zaistnienia „nowych twarzy” w polskiej branży muzycznej. W materiałach źródłowych nie odnajdujemy żadnej informacji o koncercie Debiutów podczas pierwszego festiwalu, być może z tego powodu, że prawie wszyscy wykonawcy występujący wtedy w Opolu byli wówczas dla szerokiej publiczności debiutantami. Odpowiednikami ówczesnych castingów do festiwalu były przesłuchania w czasie Radiowych Giełd Piosenki w kawiarni Domu Mody Polskiej „Ewa” nazywanej przez Jerzego Grygolunasa „laboratorium U Ewy”² oraz w innych lokalizacjach³. Jak się okazało, poszukiwania talentów w istniejących kabaretach studenckich, zorganizowanie setek konferencji prasowych z wykonawcami, kompozytorami i autorami tekstów zaowocowało zaproszeniem młodych artystów do udziału w nowej imprezie, a to skutkowało nową jakością na polskim rynku muzycznym. Wracając do idei organizowania giełd piosenki⁴, których odbyło się ponad osiemdziesiąt⁵, czas zweryfikował refleksje twórców festiwalu, bowiem stworzenie miejsca dla twórczych inspiracji i możliwości ich zaprezentowania przynosiło w późniejszych latach efekty. Przyjrzał się temu wątkowi z okazji trzydziestolecia opolskiego wydarzenia Andrzej Ibis-Wróblew-

ski, krytyk muzyczny, publicysta, autorytet wielu dziennikarzy:

Profitowały próby inspirowania własnej twórczości, dzięki giełdom piosenki. Na tych giełdach przygotowywano repertuar na następny festiwal. Rangę imprezie dodawały niewątpliwie publikacje tak znakomitymi nazwiskami, jak Bratkowski i Waldorff, Giełżyński i Filler, Falkowski i Waschko, Kydryński i Toeplitz. Na giełdy zgłaszali się debiutanci i twórcy z nazwiskami. Z giełd wychodziły pewniaki⁶.

O randze i poziomie artystycznym każdego festiwalu zawsze świadczą jego laureaci – na 1. KFPP za wykonanie piosenek artystycznych *Karuzela z madonnami* (Z. Konieczny / M. Białoszewski), *Taki pejzaż* (Z. Konieczny / A. Szmidt), *Czarne anioły* (Z. Konieczny / W. Dymny) jedną z głównych nagród otrzymała Ewa Demarczyk. Jan Poprawa pisał:

Pojawienie się Ewy Demarczyk było dla polskiej estrady swoistym elektrowstrząsem. Trzeba bowiem uświadomić sobie, że właśnie owa „nadekspresja”, właśnie zapamiętywanie się w śpiewie, sięganie granic własnych – warsztatowych i psychicznych – możliwości było na gruncie polskiej estrady absolutnym odkryciem. Trzeba przypomnieć sobie, że w tradycji tej estrady nie było wokalistki ekstatycznej. [...] Ewa Demarczyk przełamała swoim pojawieniem kolejną barierę przyzwyczajęń⁷.

O związkach Ewy Demarczyk ze stolicą polskiej piosenki, nie tylko zawodowych, ale także rodzinnych, można przeczytać w drobnym wy-

dawnictwie, które przygotował jej krewny Jerzy Poliwoła⁸, opisujący zarówno pobyty artystki w mieście jeszcze przed wygraną, udział w jego ślubie we wrześniu 1963 roku, jak i dzień sukcesu jego kuzynki:

Do Opola zjechała elita artystyczna kraju. Przyjechała też Ewa z „Piwnicą pod Baranami”. Oczywiście towarzyszyła jej mama i Lucyna. Wszystkie ulokowały się w naszym mieszkaniu przy ulicy Niedziałkowskiego 1. W czasie prób mieszkanie to dodatkowo pełniło rolę poczekalni, przebieralni, charakteryzatorni i baru dla wielu artystów z krakowskiej „Piwnicy”. [...] Dzięki temu, że nasze mieszkanie od amfiteatru dzieliła minuta drogi, Ewa w nowej sukience i Piotr w mojej koszuli zdążyli w ostatniej chwili przed występem. Emocje jednak dopiero się zaczęły. Na scenie pojawiła się ona, nasza Ewa⁹.

Podczas 1. KFPP nagrodzono także: Zygmunta Koniecznego za wszystkie kompozycje zaśpiewane przez Demarczyk, Bohdana Łazukę – za wykonanie piosenki rozrywkowej *Charleston* (W. Piętowski / A. Tylczyński), Jarosława Abramowa i Agnieszkę Osiecką – za *Piosenkę o okularnikach*, a Jerzego Kaszyckiego i Tadeusza Śliwiaka – za utwór *Jeśli chcesz*. Nagrody zespołowe trafiły do: Studenckiego Teatru Satyryków, Piwnicy Pod Baranami, Zespołu Brodaczy, New Orleans Stompers, Niebiesko-Czarnych, Czerwono-Czarnych, Lux Combo i Zespołu Śląskiej Estrady Wojskowej. Oficjalny protokół jury zawierał błędy, dlatego zawarte w nim zarówno tytuły oraz nazwiska twórców piosenek poddano korekcie. Pomyłki nie były oczywiście celowe, wiązały się chociażby ze zmieniającą się pisownią tytułów, jak było w przypadku *Ballady cygańskiej* (M. Święcicki / J. Ficowski) zaśpiewanej przez Michaja Burano, a nagranej dla radia jesienią 1962 roku

i funkcjonującą pod nazwą *Gdy pójdę w drogę, wezmę z sobą księżyc* (w języku romskim Ława ande drom sownakuno échon), jeszcze przed festiwalem nagranej na płytę jako *Wezmę w drogę złoty księżyc*. W protokole wspomniana *Piosenka o okularnikach* funkcjonuje jako *Okularnicy*, natomiast *Czarna Mańka* (M. Lusztig / A. Osiecka) zaśpiewana przez Fryderykę Elkanę w czasie festiwalu i przedstawiana jeszcze jako *Czarna Mańka z ulicy Towarowej* lub *Czarna Mańka z Towarowej* na jedynym zachowanym wydawnictwie płytowym opisana jest jako *Mańka z Towarowej*. W werdykcie jury znaleźli się także: Michaj Burano, Zofia Merle, Rena Rolska, Tadeusz Chyła, Bogdan Czyżewski, Urszula Dudziak, Krystyna Konarska, Helena Majdaniec, Karin Stanek, którzy otrzymali wyróżnienia.

W początkowej fazie opolskiej imprezy nie mieliśmy do czynienia z kształtem koncertu Debiuty, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Wówczas nagradzano nie tylko debiutantów wokalistów, ale także debiutantów twórców, o czym najlepiej świadczą przyznane laury: w 1964 roku dla Katarzyny Sobczyk – nagroda redaktora naczelnego III Programu PR Edwarda Fiszera za interesujący debiut, w 1965 roku – nagroda za debiut autorski dla Macieja Zembatego, w 1966 roku – nagrody za debiut kompozytorski dla Edwarda Spyryki i Mariana Nawrockiego oraz nagrody za debiut wykonawczy dla Sławy Mikołajczyk i Danuty Orlando. Rok później wyróżnienie nazwano debiutem piosenkarskim, przyznając je Annie Żebrowskiej, doceniając również Seweryna Krajewskiego za debiut kompozytorski oraz Kazimierza Grześkowiaka za debiut autorsko-wykonawczy w dziedzinie piosenki kabaretowej. Wielu uznanych wykonawców ma na swoim koncie nagrodę dla debiutanta przyznaną w Opolu i choć ich artystyczne

¹ W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 51.

² J. Grygolunas, *Festiwal opolskie*, Warszawa 1971, s. 39.

³ Radiowe Giełdy Piosenki organizowano w Warszawie w: Staromiejskim Domu Kultury, klubie Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, kawiarni Nowy Świat, Klubie Muzyki Współczesnej w Piwnicy Wandy Warskiej, kawiarni MDM. Pełniły rolę preselekcji do KFPP, ale były także wydarzeniami artystycznymi z udziałem gwiazd. Giełdy prowadzili: Z. Adrjański, J. Rawik, L. Kydryński, J. Budzyński. Zob. Z. Adrjański, *Radiowe giełdy*, Warszawa 2007.

⁴ Zob. Polska Kronika Filmowa, *Giełda*, PKF 7A/64, 13.03.1964.

⁵ Z. Adrjański, *Giełdy piosenki*, Warszawa 2008, s. 5.

⁶ A. Ibis-Wróblewski, *Czy się uda?*, „Suplement” 1993, nr 24, s. 3.

⁷ J. Poprawa, *Demarczyk*, „Suplement” 1993, nr 24, s. 11.

⁸ Zob. J. Grygolunas, dz. cyt., s. 17.

⁹ J. Poliwoła, *Ewy związki z Opolem*, Opole 2013, s. 17–18.

wybory nie zawsze zdecydowały o pozostaniu jedynie na estradzie, w ich CV odnotowujemy informację o festiwalowym sukcesie. Tak jest chociażby z aktorką Stanisławą Celińską, którą kojarzymy z teatralnymi i filmowymi rolami i choć sukces jej płyty *Malinowa* z 2018 roku (nagrodzonej Fryderykiem) nie musi wskazywać na wieloletnie związki z muzyką, źródła można upatrywać w Nagrodzie Polskiego Radia i Telewizji w 1969 roku przyznanej podczas FFPP za debiut z piosenką *Ptacom podobni* (R. Orłow / W. Ścisłowski). Tego roku w wydawnictwie festiwalowym wszystkich nowych wykonawców określano ludźmi urodzonymi już w wyzwolonej ojczyźnie i podkreślano ich studenckie korzenie:

Większość z nich pochodzi ze środowisk studenckich, dając dowód istnienia życia artystycznego w środowiskach uniwersyteckich. Różne były ich drogi do pierwszego poważnego sukcesu, jakim jest niewątpliwie ich występ w Opolu. Spora grupa wywodzi się spośród laureatów „Mikrofonu dla wszystkich” (konkurs wykonawców-amatorów organizowany przez Polskie Radio i Centralną Radę Związków Zawodowych). Niektórzy zauważeni zostali przez członków komisji artystycznej festiwalu na estradach kabaretów i teatrów studenckich, inni zgłaszali się do komisji sami i przechodzili przez eliminacje w studio radiowym¹⁰.

Istotność koncertu dla młodych wykonawców podkreślał już w 1970 roku dziennikarz III Programu Polskiego Radia Andrzej Stankiewicz i apelował: *Zwracamy uwagę na koncerty debiutantów. Kiedyś niektórzy kompozytorzy nie chcieli tworzyć dla amatorów, a dzisiaj bardzo tego żałują¹¹.*

Lech Nowicki, który przez ponad dekadę był kierownikiem programowo-artystycznym koncertu Debiuty, podkreślał, że realizatorom zależało, by koncerty miały specyficzną oprawę, a do zespołu produkcyjnego zapraszano zawsze najwybitniejszych kompozytorów i autorów tekstów, których współpraca z utalentowaną młodzieżą nie kończyła się po festiwalu. Pozyskiwanie zdolnych wokalistów było pracą systematyczną:

Przez cały rok szukaliśmy tych młodych, utalentowanych ludzi. Szukaliśmy na różnych imprezach. Był to Ogólnopolski Młodzieżowy Przegląd Piosenki, był festiwal krakowski, czyli studencki. Jeździliśmy także do Zielonej Góry na Festiwal Piosenki Rosyjskiej i Radzieckiej. Wprawdzie potem często były kłopoty ze zmianą repertuaru, ale tam też wielu bardzo uzdolnionych solistów się pokazywało i tych wszystkich młodych ludzi zapraszaliśmy do Opola. Ale zanim pojawili się w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu, zanim pojawili się w amfiteatrze – bo jeden z koncertów odbył się w amfiteatrze – wcześniej spotykaliśmy się z nimi na warsztatach, prowadząc czasem przez dwa tygodnie zajęcia, doskonaląc ich repertuar¹².

W swoim dorobku wyróżnienie w opolskim konkursie dla początkujących zdobył także Bogusław Mec, gdy gospodarzem koncertu Debiuty był Mieczysław Fogg¹³. Swoją debiut miał wtedy duet małżeński Andrzej i Eliza¹⁴, jednak artyści wyjechali bez nagrody. Jury poza Mecem doceniło: Urszulę Gawryś, Izabellę Schuetz, czyli Izabellę Trojanowską oraz Bożysławę Kapicę za wykonanie piosenki *Tak miało być, nie było* (A. Sobieski / M. Dagnan). Józef Michałowski na łamach „Dziennika Zachodnie-

go”, zachwycając się samym utworem oraz walarami głosu debiutantki, zestawiał przyznane jej wyróżnienie z nagrodą dla Marka Grechuty, krytykując piosenkę krakowskiego barda:

Nie wiem, który punkt protokołu tak zaskoczył konferansjera Konesera, ale ja nie oczekiwałem, że nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki przyzna się za tak mętny tekst i za taką ubogą, pozbawioną inwencji, muzykę, jaką zawiera piosenka laureatka – Korowód, której „kompozytorem” jest Marek Grechuta. Muzykę w tym utworze stanowi jedynie improwizacja w stylu jazzowym, wykonywana z niemalą wirtuozerią na flecie dzióbkowym (fujarcie), przez jednego z członków zespołu „Anawa”. Wyglądało na to, że improwizacji tej nie wymyślił nagrodzony kompozytor. Poza tym, M. Grechuta, choć tak niewiele jeszcze skomponował, już powtarza w tym utworze sam siebie¹⁵.

W Debiutach śpiewali także: Zbigniew Wodecki (1972), Renata Danel (1977), choć prasa tego roku zachwycała się Marią Wiernikowską – laureatką Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie, która z towarzyszeniem gitarzysty Jorgosa Mociosa pięknie wykonała utwór *Była sobie raz królewna Stanisława Syrewicza do słów Katarzyny Lengren i aranżacji Waldemara Parzyńskiego*¹⁶. Pełny werdykt koncertu z 1977 roku zawierający informację o składach jurorskich przedstawiono w programie Radia Opole:

Na 15. festiwalu działały dwa zespoły jurorów. Koncert „Debiuty – Opole ’77” oceniało jury pod przewodnictwem Andrzeja Trzaskowskiego, zaś koncerty tak zwanego konkursu otwartego jury pod przewodnictwem Edwarda Pałasza. A oto werdykty: Wśród debiutantów I nagrodę zdobyła Renata Danel, II – Bożena Szczepańska,

III – Grupa Vis a Vis, wyróżnienie – Jolanta Wojtasik¹⁷.

Wśród znanych osobistości świata kultury odnajdujemy jeszcze innych artystów, którzy z powodzeniem stawiali pierwsze kroki w Opolu, jak: Grażyna Auguścik (1979), Ewa Uryga czy Zbigniew Zamachowski (1980). Do początku lat 80. debiutantów nie nagradzano systematycznie, nie ma informacji o przyznanych nagrodach dla rozpoczynających drogę zawodową piosenkarzy w latach 1972, 1973 i 1981. Bywało, że dziennikarze niezwykle krytycznie odnosili się do konkursu dla początkujących, jak choćby w 1976 roku, gdy Nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki otrzymali: zespoły Sebastian i BABA oraz duet Z-Z:

[...] nudą wiało w czasie koncertu debiutów, to fakt. Usiłował wprawdzie rozśmieszać zespół BABA, ale wybrał sobie zbyt starą i znaną piosenkę. Trochę straszyl duet Z-Z śpiewając o tym, jak to ciężko zmarłym umierać raz wtóry. A reszta? Sprawiali wrażenie, że najważniejsze dla nich to po prostu śpiewać, a już jak i co to obojętne. Dobrze więc, że obowiązek bawienia publiczności przyjął na siebie prowadzący koncert Andrzej Jaroszewski. I rzeczywiście, to co zaprezentował, był to gejzer intelektu i wulkan dowcipu¹⁸.

Niezwykle interesująca sytuacja miała miejsce podczas Debiutów w 1978 roku podzielonych na dwa koncerty odbywające się dzień po dniu – 19 i 20 czerwca o 21.15¹⁹ w amfiteatrze, podczas których solistom i zespołom towarzyszyła orkiestra pod dyrekcją Waldemara Parzyńskiego. Werdykt konkursu podzielono również na dwie części – laury przyznano w kategoriach: indywidualne i zespołowe. Pierwszą nagrodę

¹⁰ *Każdy kiedyś zaczynał*, [w:] VII Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki Opole – 69. Programy. Informacje. Ciekawostki, oprac. J. Klimczyk, Opole 1969, s. 15.

¹¹ A. Stankiewicz, *Powiedzieli*, „Gazeta Festiwalowa” 1970, nr 3, s. 3.

¹² M. Jeliński, *6 x 5 czyli 30 lat Festiwalu Opolskiego*, Warszawa 1997, s. 118–119.

¹³ *45 lat minęło*, „Nowa Trybuna Opolska” 2008, nr 138, s. 4.

¹⁴ Fragment audycji *Radiowa historia opolskiego festiwalu, IX KFPP w Opolu, 1971 r.*, red. M. Majeran, H. Żak, A. Czyżewski, Radio Opole 2013, sygn. SC716, SC1980.

¹⁵ M.J. Michałowski, *Weryfikacje i debiuty*, „Dziennik Zachodni” 1971, nr 155, s. 3.

¹⁶ A. Ciesielewski, *Opole 77. Debiuty*, „Życie Warszawy” 1977, nr 146, s. 1.

¹⁷ A. Czyżewska, fragment audycji radiowej *Z festiwalowego archiwum. Audycja o XV KFPP w Opolu w 1977 r.*, red. E. Spyрка, Radio Opole 1977, sygn. F630.

¹⁸ A. Borkowska, *Opole 76. Było bardzo przyjemnie*, „Perspektywy” 1976, nr 27, s. 8.

¹⁹ Zob. XVI Festiwal Polskiej Piosenki Opole – 78. Program, red. M. Kubera, Opole 1978, s. 6–7.

wśród solistów otrzymała Ilona Wieczorek wykonująca *Kołysankę* (P. Rozmus / J. Czarski), natomiast w drugiej kategorii zwyciężył, pracujący pod kierownictwem Elżbiety Zapendowskiej, opolski zespół Ballada. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że drugie miejsce zajął Bajm²⁰ wykonujący piosenkę *Piechotę do lata* (J. Kozidrak / B. Kozidrak), która do dziś jest wielkim przebojem. Tomasz Dragan we wstępie do wywiadu z solistką grupy Bajm Beatą Kozidrak pisał:

[...] dla nich wszystko zaczęło się właśnie w stolicy polskiej piosenki. W 1978 roku młodzieńca licealistka Beata Kozidrak po zaledwie 3 miesiącach grania z kolegami przyjechała na Debiuty do Opola. I udało się! Zdobyli drugie miejsce w konkursie młodych wykonawców, a ich przebój *Piechotę do lata* pojawił się w zestawieniu największych szlagerów, jakie grano na opolskiej scenie²¹.

Warto na moment przyjrzeć się zwycięzcom, którzy wykonali *Kogutka* – czyli *Wycinanki* (M. Mrzysłowski / H. Gaworski) – ze znanym refranem: *jeszcze wytnę kogutka, kogutka, by mi wesolo piał skoro świt, i ogródek, a koło ogródka złoty słonecznik będzie kwitł*. Kariera zespołu, w którym występowali: Anna Mrozek, Daria Pakosz, Zygmunt Babiak, Andrzej Jastrzębowski, Lotar Gałgan, Andrzej Jastrzębowski, była niezwykle krótka i, pomimo zwycięstwa w Debiutach, formacja rozpadła się. Męska część grupy stworzyła band o nazwie *Bez Dam*, który rok później zakwalifikował się do Debiutów, ale nie powtórzył sukcesu *Ballady*. Tego samego roku Stanisław Raclawicki w wydawnictwie festiwalowym podsumowywał triumf zespołu, przy okazji przyglądając się sukcesom innych wykonawców pochodzących z Opolszczyzny:

W ciągu minionych 16 lat tylko nieliczni OPOLANIE, a właściwie OPOLANKI, potrafiły zaakcentować swoją obecność na festiwalowej estradzie. Pierwszą z nich była przystojna, ciemnowłosa dziewczyna z Kędzierzyna-Koźła – Krystyna Konarska. Szkoda, że jej kariera na krajowych estradach tak obiecująco rozpoczęta w opolskim Amfiteatrze zakończona została wyjazdem do Francji. [...] później przysła koleją na siostry Panas, czyli popularne w mieście i lubiane przez publiczność festiwalową „panaski”. Występowały na kilku festiwalach na ogół z powodzeniem i co ważne w repertuarze autorów opolskich. Z czasem siostrzanym duet jednak się rozpadł i słuchaliśmy odtąd już samej Hanki Panas. [...] Młodzieńca absolwent jednej z opolskich szkół średnich – MICHAŁ BAJOR, pierwszy mężczyzna reprezentujący Opole na festiwalowej estradzie, zadziwił znawców już wcześniej swym dojrzałym występem na festiwalu Zielonogórskim. W Opolu, niestety, poszło mu gorzej. [...] Ubiegłoroczny sukces BALLADY – I nagroda w kategorii debiutów, był jednym z największych dokonań opolan na własnym festiwalu. Zespół całkowicie opolski, składający się z uczniów i uczennic miejscowych szkół technicznych i ogólnokształcących, działający przy Wojewódzkim Domu Kultury, przygotowała do eliminacji i występu w amfiteatrze Elżbieta Zapędowska²² – instruktor muzyczny²³.

Warto dostrzec, że systematyczna praca Opolskiego Studia Piosenki prowadzonego przez Elżbietę Zapendowską, z którego wywodzili się nagrodzeni w 1978 roku debiutanci, zaowocowała kolejnymi nominacjami wokalistów do koncertu *Debiuty*. Byli wśród nich studiujący wtedy w Opolu: Henryk Mazanek, Jolanta Zoń, bliska zwycięstwa konkursu Małgorzata Sury

²⁰ Zespół Bajm wydał 10 studyjnych płyt, ponad 50 singli i płytę koncertową. Na swojej oficjalnej stronie w zakładce historia, przywołuje opolski sukces. Zob. www.bajm.pl [dostęp 20.10.2021].

²¹ T. Dragan, *W Opolu gramy u siebie*, „Nowa Trybuna Opolska” 2008, nr 138, s. 10.

²² Autor artykułu błędnie napisał nazwisko znanej dziś trenerki wokalne i jurorki telewizyjnych *talent show*. Powinno być: Elżbieta Zapendowska.

²³ S. Raclawicki, *Od Krysty Konarskiej do „Ballady”*, [w:] *XVII KFPP Opole 79*, red. J. Ballaban, Opole 1979, s. 30.

(1971), Krystyna Niedworok (1985), Studio 123 (1986) przekształcone później w Studio Singers i Violetta Mikulska (1988).

Koncert *Debiutów*, poza werdyktami, dzięki archiwizacji Muzeum Polskiej Piosenki jest znakomicie udokumentowany. W zbiorach odnajdujemy zebrane pisma urzędowe, potwierdzenia i pokwitowania, które są świadectwem, że honorarium reżysera wynosiło 24 tys. zł, kierownika literackiego 15 tys. zł, a muzycznego 10 tys. Z kosztorysu²⁴ nr 1 sporządzonego 15 maja 1978 roku możemy wywnioskować, że na kilka miesięcy przed festiwalem zamawiano u profesjonalistów przygotowanie utworów dla młodych wykonawców, na co dowodem jest pozycja 16 – „zakup repertuaru” – na łączną kwotę 95 tys. zł. Samo kopiowanie materiałów dla muzyków i piosenkarzy wyceniono na 6 tys. zł. Osobne kosztorysy przygotowano, rzecz jasna, by opłacić: półfinały²⁵, realizatorów telewizyjnych²⁶, towarzyszący zespół wokalny i muzyków akompaniujących (otrzymywali honorarium w wysokości 2 tys. zł) oraz dyrygenta²⁷ itd. – łącznie dokumentów sporządzono kilkanaście, bowiem tego roku koncert składał się z dwóch części, zatem każdy moduł miał osobne kosztorysy, wykazy, protokoły²⁸.

Koncert dla początkujących wykonawców w 1983 roku nazwano *Promocje*: 1. nagrodę otrzymał Jan Jakub Należyty za wykonanie piosenki *Zawód clown* (J. Piekarczyk / J.J. Należyty), 2. miejsce Universe za utwór *Mr. Lennon* (H. Czich, M. Breguła / H. Czich, M. Breguła), podium zamknął zespół Poziom 600 utworem *Czarny rynek* (P. Cybuł-

ka / P. Cybułka). W mediach podkreślano, że poziom artystyczny *Debiutów* znacznie przewyższał prezentacje w *Premierach*²⁹, co nie było incydentalnym przypadkiem. Fakt, że wszyscy laureaci odnaleźli później swoje miejsce na polskiej scenie muzycznej, choć prezentowali odległe stylistycznie gatunki, jest dowodem na funkcjonujący wówczas pluralizm wykonawczy, a także na szansę, jaką początkującym artystom stwarzał opolski festiwal.

Prestiż wyróżnienia dla debiutantów zagwarantowało nadanie nagrodzie imienia Anny Jantar, tragicznie zmarłej polskiej piosenkarki – ikony Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki. W programie wydanym przy okazji KFPP w 1984 roku nie zamieszczono jeszcze informacji o spersonalizowaniu nazwy wyróżnienia, za to szczegółowo opisano miejsce koncertu – sala Teatru im. J. Kochanowskiego, oraz osoby odpowiedzialne za artystyczną oprawę wydarzenia: kierownictwo muzyczne – Waldemar Parzyński, kierownictwo literackie – Janusz Kondratowicz, scenografia – Marek Grabowski, reżyseria – Włodzimierz Gawroński, orkiestra pod dyrekcją Zbigniewa Górnego³⁰. Już rok później można trafić na opis *Debiutów* – Opole 85 z adnotacją:

Wystąpią piosenkarze-amatorzy, laureaci Ogólnopolskiego Młodzieżowego Przeglądu Piosenki we Wrocławiu, Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie, a także innych przeglądów. Patronat nad Debiutami sprawuje zarząd główny ZSMP. Uczestnicy ubiegać się będą o nagrodę imienia ANNY JANTAR³¹.

²⁴ Kosztorys nr 1 programu pt. „Debiuty 78”, sporządzony 16.06.1978. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/2.

²⁵ Odpis: Propozycje honorariów dla realizatorów koncertu nr 2., sporządzony 17.06.1978 r. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/15.

²⁶ Wykaz realizatorów koncertu nr 3., sporządzony 13.06.1978 r. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/12.

²⁷ Załącznik do kosztorysu – koncert nr 3., sporządzony 19.06.1978 r. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/13.

²⁸ W 1978 roku duży bochenek chleba kosztował 4,8 zł, kostka masła 17,5 zł, a 1 kg cukru – 10,5 zł, natomiast przeciętne miesięczne wynagrodzenie w Polsce wynosiło 4887 zł. Zob. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/pracujacy-zatrudnieni-wynagrodzenia-koszty-pracy/przecietnie-miesieczne-wynagrodzenie-w-gospodarce-narodowej-w-latach-1950-2020,2,1.html> [dostęp 20.08.2022].

²⁹ *Głośno, ale bez echa*, notatka prasowa ze zbiorów Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, sygn. MPP/3224/121/8/a.

³⁰ *XXI Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Program*, red. J. Ballaban, Opole 1984, s. 9.

³¹ *XXII Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Program. Wkładka: Program imprezy*, red. J. Ballaban, Opole 1985, s. 5.

Anna Jantar³² w czasie swojej krótkiej kariery na opolskim festiwalu wystąpiła siedmiokrotnie, pierwszy raz w 1970 roku z grupą Wąganci w koncercie Przeboje Sezonu 26 czerwca 1970 roku, śpiewając *Szła noc* (J. Kukulski / L. Konopiński). W 1973 roku w koncercie Interpretacje jako solistka wykonała *Najtrudniejszy pierwszy krok* (J. Kukulski / L. Konopiński, W. Ścisłowski), lecz do historii przeszedł jej występ z 1974 roku z koncertu Premiery, gdy zaprezentowała *Tyle słońca w całym mieście* (J. Kukulski / J. Kondratowicz) i otrzymała Nagrodę Publiczności. Nagranie opolskie jest jedynym zarejestrowanym telewizyjnie wykonaniem piosenki. Jantar wystąpiła także w koncercie Mikrofon i Ekran (1975), a rok później w dwóch wydarzeniach: Tip-Top, Czyli Zamiast Dyskoteki oraz w Koncercie z okazji XXX-lecia Polskich Nagrań. W 1978 roku w Przebojach Studia Gama zaśpiewała *Nie wierz mi, nie ufaj mi* (A. Kopff / A. Bianusz), jednak za znaczący uznaje się ostatni występ Anny Jantar w Opolu, który odbył się 27 czerwca 1979 roku, bowiem zaśpiewanie piosenki *Nic nie może wiecznie trwać* (R. Lipko / A. Mogielnicki) fani przywoływali po śmierci artystki jako profetyczne. Te siedem występów, krótka, ale intensywna kariera, wiele przebojów (napisanych zresztą przez męża artystki), uroda, prosty, ale brzmiący głos i tragiczna śmierć w jednej z największych katastrof polskiego lotnictwa pasażerskiego sprawiły, że suma tych zdarzeń zagwarantowała artystce trwałe miejsce w historii polskiej muzyki rozrywkowej. Dzięki staraniom jej przyjaciółki – piosenkarki Haliny Frąckowiak – od 1984 roku debiutanci w Opolu otrzymują Nagrodę imienia Anny Jantar, co wielokrotnie podkreślano w różnych festiwalowych wydawnictwach³³. Zabiegi, które do tego doprowadziły, trwały dość długo, Halina Frąckowiak lobbowała za upamiętnieniem przyjaciółki

w ogólnopolskich mediach, przeprowadziła przemyślaną kampanię promocyjną, zwracając się z petycją do instytucji ministerialnych oraz branży muzycznej, także zamieszczając apele w prasie. W czerwcu 1984 roku w wywiadzie Frąckowiak powiedziała:

[...] byłam z Anią bardzo zaprzyjaźniona i teraz odczułam taką potrzebę. Z tego, co mi wiadomo, to cała sprawa chyba się szczęśliwie zakończy. Z propozycją zwróciłam się do wielu instancji, między innymi do ministerstwa kultury i sztuki, radia, telewizji i prasy – wszędzie tam, gdzie mogłam się spodziewać jakiejś pomocy. Spotkałam się z wielką serdecznością³⁴.

Pierwszą laureatką Nagrody im. Anny Jantar została Małgorzata Panecka, śpiewając piosenkę *Krople i pudelka* (R. Lipko / T. Zeliszewski), a w 1985 roku nagroda trafiła w ręce Mieczysława Szczecińskiego za utwór *Przyszli o zmroku* (K. Dębski / J. Cygan), który piosenkarz ma w repertuarze do dziś.

Przyglądając się liście laureatów, można sądzić, że właśnie w Opolu zaczęli oni swoją karierę estradową, choć regułą zazwyczaj była inna kolejność – najpierw zdobywali nagrody na innych festiwalach muzycznych w Polsce, a finałem pierwszego etapu kariery, niejako jego ukoronowaniem, był występ na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki. Podkreślali tę zasadę także dziennikarze, kładąc nacisk, zwłaszcza w czasach PRL-u, na sukcesy odniesione podczas propagandowych festiwalu. W depeszy „Słowa Powszechnego” z 1972 roku odnajdujemy informację:

Po występach popularnych gwiazd, w piątek 23 bm. na estradzie opolskiego amfiteatru stanęli młodzi wykonawcy, stawiający pierwsze kroki

w piosenkarstwie. W koncercie „Opolskie debiuty” wzięło udział 18 piosenkarzy, z których wielu ma za sobą laury festiwalu studenckich, związków zawodowych, piosenki radzieckiej i żołnierskiej³⁵.

Z kolei depesza „Kuriera Szczecińskiego” z tego samego roku wykonawców określała jako *stawiających pierwsze kroki [...] nagradzanych na różnych festiwalach amatorskich*³⁶.

Zmiana ustroju w Polsce początkowo nie miała znaczącego wpływu na Debiuty, tu nastąpiła dopiero w połowie lat 90., który okazał się agresywnym momentem pozyskiwania telewidzów na kapitalistycznym rynku mediów. W 1990 roku Nagrodę główną im. Anny Jantar zdobyła Katarzyna Skrzynecka śpiewająca *Błądzą w chmurach* (W. Korcz / W. Klejne) i nie byłoby w tym nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że aktorka pokonała startującą w konkursie Edytę Górniak. Skrzynecka otrzymała 500 tys. zł, statuetkę Karolinkę i stypendium w wysokości 2 mln zł ufundowane przez Music Art. Foundation³⁷. Zbigniew Górny – kompozytor i szef orkiestry wielokrotnie występującej podczas opolskich festiwalu – pełnił tego roku funkcję kierownika muzycznego Debiutów i w czasie trwającego w Turawie zgrupowania młodych piosenkarzy powiedział:

Udało się przeprowadzić szerokie eliminacje, wyboru dokonywaliśmy z około stu osób. Myślę, że dla tegorocznych debiutantów znalazłbym jeszcze wiele dublerów. Idea programu telewizyjnego „Każdy śpiewać może” – myślę – że sprawdziła się [...], traktuję więc ten program telewizyjny jako pewien cykl, który pozwala młodym ludziom pokazać się, a dla tych najlepszych jest furtką do Opola. [...] Często wszystko zaczyna-

ło się i kończyło na Opolu. Moja idea jest taka – znaleźć tym młodym i zdolnym ludziom mecenasa, orkiestry, z którymi mogliby nagrywać³⁸.

Wspomniany program *Śpiewać każdy może*³⁹, który dziś pojawia się jedynie w kontekście pierwszego publicznego występu Edyty Górniak, był audycją telewizyjną dającą szansę na udział w opolskich Debiutach, jednak nie stało się regułą, by funkcjonował jako kwalifikacje do Opola. Taka zasada miała nastąpić w 1994 roku, gdy poza standardowymi eliminacjami, jakby z klucza, do konkursu wchodził zwycięzca *Szansy na sukces* stworzonej przez Elżbietę Skrętkowską. Dziennikarka i producentka przygotowała koncepcję regulaminu, zaangażowała Wojciecha Manna w roli prowadzącego i wymyśliła losowanie piosenek za pomocą wstążek. Finał programu, nazwany *Szansą szans*, wyłaniał kandydata do festiwalu w Opolu spośród zwycięzców odcinków, będąc niejako konkursem pierwszych miejsc. Pierwszą w historii laureatką finału *Szansy na sukces* zakwalifikowaną do Debiutów, a zarazem zwyciężczynią Nagrody im. Anny Jantar, okazała się Justyna Steczkowska, która brawurowo wykonała piosenkę *Moja intymność* (M. Pospieszalski / W. Waglewski) sprawdzonego, autorskiego duetu twórczego. Nim to się stało, konkurs zwyciężyła Krystyna Stańko z zespołem For Dee autorskim utworem *To idzie nowe* (K. Stańko / K. Stańko), a Jacek Skubikowski, który był kierownikiem literackim koncertu, za napisanie i wykonanie wokalnych zapowiedzi każdego debiutanta (około 40 zwrotek), otrzymał Nagrodę Dziennikarzy za „śpiewającą” konferansjerkę. W 1992 roku jurorów zachwycił Duet Piotr i Paweł, a rok później, co może zaskakiwać, nagrodę za debiut otrzymał Marcin Daniec, jednak chodziło raczej o debiut

³⁵ PAP, *Opolskie debiuty oraz recitale piosenkarzy*, „Słowo Powszechno” 1972, nr 150, s. 2.

³⁶ PAP, *Dziś Debiuty opolskie*, „Kurier Szczeciński” 1972, nr 147, s. 1.

³⁷ Zob. M. Szylska, *Furtka do Opola*, „Kurier Festiwalowy. 27. Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej Opole 90” 1990, nr 2, s. 3.

³⁸ Tamże.

³⁹ *Śpiewać każdy może* (nie: *Każdy śpiewać może*) – tytuł programu, który jest oczywistym nawiązaniem do tekstu piosenki autorstwa Jonasza Kofty, został w wywiadzie Marii Szylskiej ze Zbigniewem Górnym mylnie zapisany lub jest efektem przejęzyczenia.

³² Właśc. Anna Maria Szmeterling.

³³ Zob. I. Kłopotka, *Anna Jantar*, „Kurier Festiwalowy. 27. Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej Opole 90” 1990, nr 2, s. 6.

³⁴ L. Bąk, *Do końca świata i dalej. Rozmowa z Haliną Frąckowiak*, notatka prasowa ze zbiorów Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, sygn. MPP/3224/127/7.

opolski, bowiem artysta już od prawie dekady występował w różnych składach na kabaretowych scenach.

Wracając do programu *Szansa na sukces* – pierwszego polskiego *talent show* – jego laureaci od 1994 roku regularnie kwalifikowani są do Debiutów zazwyczaj tuż przed festiwalem. Ta reguła pozwala dostrzec nowe zjawisko, jakim jest – tylko pozornie niezamierzone – premiowanie uczestników telewizyjnego formatu. Świadczy o tym publikacja w „Opolskiej Gazecie Festiwalowej”, która niespełna dwa tygodnie przed imprezą w 2006 roku, prezentując sylwetki dziesięciu debiutantów, w miejscu przeznaczonym dla dziesiątego napisała adnotację: *laureat finałowego koncertu „Szansa na sukces”*⁴⁰. Tego typu publikacje tworzą efekt oczekiwania, budują napięcie i sugerują, by festiwalowa widownia zwróciła uwagę na zmagania uczestników i poznała jednego z finalistów KFPP. Opisana decyzja nadawcy ma niezaprzeczalny wpływ na wynik końcowy, bowiem gdy w latach ubiegłych w konkursie brali udział piosenkarze śpiewający utwory ze swojego repertuaru lub dla nich napisane, jednak kwalifikowani wyłącznie w wieloetapowych eliminacjach przez komisję artystyczną, w Opolu potencjalną szansę na zwycięstwo miał każdy z nich. Dla porządku należy dodać, że wówczas o nagrodzie dla debiutantów decydowało wyłącznie jury. Sytuacja zmieniła się diametralnie z chwilą, gdy do składu uczestników zaczął dochodzić dodatkowy, już wylansowany przez telewizję wykonawca, natomiast komplementarne tworzenie werdyktu oddano w ręce widzów. Od tego czasu, dzięki systemowi audiotele lub wysyłaniu SMS-ów, nagroda najczęściej trafiała do laureata finału *Szansy na sukces* lub zwycięzcy pojedynczego odcinka, co miało oczywisty związek z faktem wcześniejszej prezentacji (promocji) debiutanta na te-

lewizyjnej antenie. Tak było chociażby w 1995 roku, gdy za interpretację piosenki zespołu Bajm *U stóp szklanych gór* (P. Sot, B. Kozidrak / B. Kozidrak) pierwsze miejsce otrzymała Violetta Brzezińska, podobna sytuacja miała miejsce w latach: 2003 – wygrana Marzeny Korzonek za utwór *Modlitwa* (T. Nalepa / B. Loebl), 2008 – Anny Józefiny Lubienieckiej, która zwyciężyła utworem *Eli lama sabachtani* (R. Gawliński / R. Gawliński), 2019 – Aleksandry Nykiel śpiewającej piosenkę *Moja siła* (P. Mirecki / P. Mirecki). Nie to jednak stało się swoistym przełomem koncertu debiutantów, a raczej niewiara w ich twórczy talent i nowy repertuar. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że do orientacji skierowanej na wyłączne śpiewanie hitów przyczyniło się funkcjonowanie *Szansy* i pozostałych programów *talent show* w Polsce. Źródłem należy upatrywać w opisywanej już tendencji pozyskiwania widowni telewizyjnej i, co może najistotniejsze, przekonania osób zarządzających mediami, że oglądalność wzrasta jedynie, gdy odbiorcy otrzymują kolejne wersje sprawdzonych przebojów. Ten trend utrzymywał się wiele lat i dochodziło do skrajnych sytuacji, gdy opolskie eliminacje⁴¹ do Debiutów wygrywał zespół lub wokalista swoim autorskim utworem, a następnie zmuszano go do przygotowania coveru „obowiązującego” w danym roku podczas KFPP. Debiutanci zmagali się z obcym repertuarem wielokrotnie: w 2008 roku Nagrodę im. Anny Jantar w koncercie poświęconym twórczości Wojciecha Młynarskiego otrzymał Jerzy Grzechnik za wykonanie *Nie ma jak u mamy* (P. Bojadźjiew / W. Młynarski), a w 2009 w widowisku poświęconym największym polskim rockowym przebojom nagrodę zdobyła Natalia Krakowiak za *Jest taki samotny dom* (R. Lipko / K. Cugowski). SuperDebiuty w 2011 roku (w związku z 30. rocznicą śmierci Krzysztofa Klenczona debiutanci wykonywali piosenki z repertuaru zespołu Czerwone Gi-

⁴⁰ *Debiuty 2006*, „Opolska Gazeta Festiwalowa” 2006, nr 1, s. 10.

⁴¹ Jedno miejsce zagwarantowane w koncercie konkursowym Opolszczyzna posiada od 2001 roku.

tary) zwyciężył Marcin Chudziński piosenką *Kwiaty we włosach* (K. Klenczon / J. Kondratowicz), z kolei duet Justyna Panfilewicz i Mariusz Wawrzyńczyk w 2015 roku wygrał konkurs przy okazji 50-lecia pracy artystycznej Skaldów (widowisko zatytułowano: *Ktoś mnie pokocha!* – *Urodzinowe SuperDebiuty ze Skaldami!*). Sam fakt docenienia artystów, którzy w Opolu występowali wielokrotnie, już w 1966, po sukcesach na *Festiwalu Muzyki i Nastolatków, wystąpili w festiwalowym koncercie Popołudnie z młodością i zdobyli pierwsze miejsce*⁴² jest bezdyskusyjny, kontrowersyjne wydaje się raczej honorowanie gwiazd w postaci obligatoryjnych interpretacji ich repertuaru przez młodych wykonawców. W 2000 roku zwyciężył zespół Grejfrut „regalową”⁴³ wersją piosenki *Gaj* (M. Grechuta / A. Osiecka), którą włączył do swojego repertuaru przed podjęciem decyzji o udziale w opolskich Debiutach. Z zupełnie innym postanowieniem zmagala się zwyciężczyni konkursu w 2012 roku Joanna Kondrat, wokalistka wywodząca się z kręgu piosenki poetyckiej. Artystka nie mogła zaprezentować swojej twórczości, zatem postanowiła, że wykona wybraną przez siebie piosenkę *Ostatni* (E. Bartosiewicz / E. Bartosiewicz) z repertuaru Edyty Bartosiewicz. Mimo sugestii ze strony organizatorów, że wybór utworu jest nietrafiony (musimy pamiętać, że pozycja negocjacyjna początkującego wykonawcy z producentami telewizyjnymi jest zawsze niska), jedynie dzięki swojemu stanowczemu uporowi miała szansę zaprezentowania się w zbliżonej do jej twórczości stylistyce, co poskutkowało wygraną. Niespotykane zdarzenie w kontekście konkursu dla początkujących miało miejsce w 2005 roku. Laur im. Anny Jantar w koncercie Debiuty otrzymała Nana za wykonanie *Gdzie ci mężczyźni* (W. Korcz /

J. Pietrzak), jednak media skoncentrowały się na nagrodzie za debiut w SuperJedynkach dla Moniki Brodki znanej z programu *Idol*, nazywając ją *najbardziej obiecującą debiutantką*⁴⁴, *de facto* sankcjonując piosenkarkę jako zwyciężczynię tradycyjnego konkursu.

Powtarzające się sytuacje z systemowym narzucaniem repertuaru debiutantom dla większości występujących rzadko kończyły się powodzeniem, istotą nie jest nawet kwestia zdobywania laurów, a raczej brak szansy na profesjonalne zaprezentowanie się przed wielomilionową publicznością. Wyjątkiem był rok 2013, gdy Nagroda im. Anny Jantar⁴⁵ przypadła Natalii Sikorze za *Konie* (W. Wysocki / A. Osiecka) w koncercie *SingSing – SuperDebiuty z Marylą!* (artyści wykonywali piosenki z repertuaru Maryli Rodowicz). Ten ostatni przypadek był odstępstwem od reguły, bowiem narzucony repertuar wręcz pomógł debiutantce, aktorce specjalizującej się w śpiewaniu gotowego repertuaru, co w późniejszych latach udowodniła chociażby znakomitą kreacją Janis Joplin w spektaklu *Joplin* wrocławskiego Teatru Capitol. Zdarzało się, że narzucanie repertuaru prowadziło do katastrofalnych skutków, jak w czasie 51. KFPP, gdy z okazji przypadającej w 2014 roku 75. rocznicy urodzin i 10. rocznicy śmierci artysty zorganizowano *SuperDebiuty z Niemenem – Świat nie zginie dzięki nim!* Dla wielu wykonawców repertuar Niemena okazał się niemożliwy do udźwignięcia (piosenkom nie sprostałoby zresztą wielu doświadczonych artystów estrady), co spowodowało, że jedynym pretendencem do nagrody mógł być tego roku Mateusz Ziółko, obdarzony szeroką skalą głosu doświadczony wokalista, biorący wcześniej udział w kilku *talent shows*. Ziółko wykonał *Wspomnienie* (M. Sart / J. Tuwim) i wygrał

⁴² *Urodzinowe Debiuty ze Skaldami*, „Nowa Trybuna Opolska”, dod. „Trybuna Festiwalowa” 2005, nr 135, s. 2.

⁴³ Zob. M.T. Nowak, *Dziś debiut, jutro singiel*, „Gazeta Wyborcza Opole”, dod. „Gazeta Festiwalowa” 2000, nr 02/12, s. 16.

⁴⁴ Zob. *Udany debiut Brodki*, „Gazeta Lubuska” 2005, nr 136, s. 12.

⁴⁵ Natalia Sikora otrzymała również Nagrodę Miasta Opola oraz Nagrodę Programu 1 Polskiego Radia (udział laureatki w trasie koncertowej *Lato z Radiem 2013*).

Debiuty, reszta wykonawców pozostała z poczuciem klęski. Na ten problem zwracał uwagę Bartek Chaciński w tygodniku „Polityka”, sugerując, że dla artystów młodego pokolenia z autorskim repertuarem na KFPP właściwie nie ma miejsca:

Jak łatwo zauważyć, w Opolu na głównej scenie można zaśpiewać piosenkę czy dwie. Najlepiej nowe wersje utworów nawiązujących do tutejszej tradycji. Dłuższe recitale zarezerwowane są dla tych, których zechce oglądać największa publiczność w czasie dobrej oglądalności w telewizorze. [...] Opole hołubi przeszłość⁴⁶.

Zdarzały się oczywiście, już w latach dwutyśnych, wygrane w Debiutach z autorskim repertuarem⁴⁷, gdy wykonawcy prezentowali napisane przez siebie piosenki. Przykładem mogą być nagrody dla Jareckiego za utwór *Leń* (J. Kubów, B. Kochanek / J. Kubów, B. Kochanek) w 2006 roku czy dla zespołu Milkshop w 2004 roku za *Tak jak ty* (P. Krakowski / P. Krakowski), jednak były to incydentalne przypadki. Gdy udało się odejść od narzuconej formuły, debiutanci musieli się zmagać z innymi problemami, co dostrzegła Elżbieta Zapendowska, krytykując niejasne reguły kwalifikacji oraz lokalizację konkursu:

Według mnie już sam fakt, że koncert został przeniesiony z teatru na wolne powietrze, bardzo wyraźnie ukierunkowuje go programowo i repertuarowo. Tym samym nie daje możliwości muzyce kameralnej, która wymaga zamkniętego pomieszczenia i skupienia widza. [...] kilka lat temu eliminacje do Opola były bardzo oficjalne. Teraz to bardzo prywatna sprawa Marka Sierockiego, który niemal samodzielnie wybiera debiutantów⁴⁸.

Zdarzało się na początku milenium, że doceniano interpretacje młodych wykonawców, którym repertuar dostarczyli inni twórcy, tak było w przypadku Kai Paschalskiej, gdy w 2001 roku zaśpiewała piosenkę *Przyjaciel od zaraz* (M. Felecki / A. Piaseczny), czy rok później, gdy Nagrodę im. Anny Jantar przyznano *ex aequo* zespołowi Jean d'Arme wykonującemu utwór *Zebra* (Ł. Gałęziowski / Ł. Gałęziowski) i braciom Cugowskim z zespołem Jerusalem śpiewającym *Nie jestem inny* (R. Lipko / A. Mogielnicki). Niestety po tych prezentacjach nastąpiła era coverów⁴⁹ i widzowie musieli poczekać kilkanaście lat, by na opolskiej scenie ponownie ujrzeć debiutantów mających szansę zaprezentowania swojej, a nie narzuconej twórczości. Warto było poczekać, by usłyszeć: Darię Zawiałow śpiewającą *Malinowy chruśniak* (M. Kush, D. Zawiałow, P. Rubik / D. Zawiałow) w 2016 roku, zespół MOA prezentujący *Ile udźwignie niebo* (M. Fitowska, Ł. Spoczyński / M. Fitowska) rok później, czy wreszcie Girls on Fire, które w 2018 roku zaistniały nie tylko dzięki *Sile kobiet* (T. Basel, M. Bocek, J. Cholewa, M. Dzwonkowska, G. Posłuszny, M. Wilczyński, M. Wiśniowska-Basel / M. Dzwonkowska). Wokalne trio otrzymało od jury głosującego w amfiteatrze Nagrodę im. Anny Jantar, co wywołało wiele kontrowersji, a Telewizja Publiczna, już po festiwalu, lansowała jedynie Siostry Melosik, które w tym samym koncercie zaśpiewały *Batumi* (D. i M. Melosik / D. i M. Melosik, A. Trafalska, A. Dąbrowska), otrzymując Nagrodę Publiczności przyznaną przez widzów w głosowaniu SMS. Zamieszanie z utworem i samą kwalifikacją formacji Girls on Fire miało miejsce jeszcze przed opolską imprezą, bowiem posłanka PiS zasiadająca w Krajowej Radzie Radiofonii i Telewizji w teledysku ze-

⁴⁶ B. Chaciński, *Krajowi artyści nie chcą śpiewać w języku ojczystym*, „Polityka” 2005, nr 20, s. 92.

⁴⁷ Zob. *Opolski debiutanci*, [w:] *Festiwalowe 1001 drobiazgów. Edycja III*, red. A. Koszałkowska, J. Wasik, Opole 2017, s. 35–47.

⁴⁸ S. Koral, *Debiut upada*, „Nowa Trybuna Opolska”, dod. „Festiwalowa” 2004, nr 1, s. 7.

⁴⁹ Por. R. Cudak, J. Tambor, *Szlagiery i covery. Piosenka estradowa jako przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców*, [w:] *Przeźrenie spotkania. Tom dedykowany Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. K. Jędrzych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018.

społu dopatrzyła się rzekomego nakłaniania do aborcji. Władzy głównie przeszkadzał fakt, że piosenkę *Sila kobiet* uznano za nieoficjalny hymn Czarnego Poniedziałku⁵⁰, będącego kontestacją zaostżenia ustawy antyaborcyjnej. Mimo medialnych nacisków Rada Artystyczna nie zmieniła zdania i dopuściła Girls on Fire do konkursu. Tuż przed występem w amfiteatrze wokalistki w wywiadzie dla internetowej wersji „Super Expressu” powiedziały:

Nie obrażałyśmy niczyich uczuć religijnych, nie był to żaden manifest polityczny, przypisano nam rzeczy, których nie miałyśmy na myśli. Video to obraz historii problemów kobiet na przełomie wieków. Rozmaitych problemów – od kwestii związanych z równouprawieniem, prawami wyborczymi, prostytutką czy operacjami plastycznymi aż po aborcję i antykoncepcję, rytualne obrzezanie kobiet w Afryce, czarne protesty, gwałty, przemoc domową. Jest to ujęcie historyczne i symboliczne, a nie polityka⁵¹.

W 2020 roku miejsce w Debiutach zapewnił laureatowi Festiwalu Zaczarowanej Piosenki w Krakowie, który od 2005 roku jest organizowany przez Fundację Anny Dymnej „Mimo Wszystko”⁵². Laureat krakowskiej imprezy Kamil Czeszel zaśpiewał przejmująco *Burze* (K. Czeszel, P. Stankiewicz / P. Stankiewicz) i uzyskał poparcie jurorów, w tym Haliny Frąckowiak, Natalii Kukulskiej czy Wandy Kwietniewskiej, zdobywając Nagrodę im. A. Jantar. Portale internetowe sugerowały, że

jury z pewnością ujęła nie tylko konkursowa propozycja, ale też fakt, że piosenkarz spełnia marzenia muzyczne, jednocześnie walcząc o zdrowie, bowiem od urodzenia zmagają się z porażeniem dziecięcym kończyn dolnych⁵³. Dla porządku należy wspomnieć o laureatach lat ostatnich – podczas 58. KFPP *głosem jury w składzie: Izabela Trojanowska, Grzegorz Stróżniak, Wanda Kwietniewska, Rafał Poliwoła i Łukasz Ciechański* statuetka powędrowała do Ani Byrcyn⁵⁴ śpiewającej *Chowam się* (M. Nierubiec / A. Gąsienica-Byrcyn, J. Karpel, M. Kwiecień), natomiast w 2022 roku Nagrodę im. Anny Jantar otrzymała Magdalena Meg Krzemień, interpretując współautorski utwór *Od dzisiaj* (M. Krzemień, M. Juszczyzyn / M. Krzemień, N. Nykiel).

Debiuty jako stały element Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu pomimo nieprzychylnego nastawienia branży do Telewizji Publicznej wciąż cieszą się wysoką popularnością. W 2022 roku wpłynęło na konkurs ponad 300 zgłoszeń, a rok wcześniej niewiele mniej, co świadczy o nieustającym prestiżu konkursu mimo silnej konkurencji w postaci programów *talent show*. Młodzi wykonawcy u progu kariery, myśląc o artystycznej przyszłości, nieustannie poszukują okazji do publicznego zaprezentowania swojej twórczości, zwłaszcza gwarantującego szeroki aspekt promocyjny, a taki niewątpliwie zapewnia transmisja Debiutów, które chociażby w 2019 roku obejrzała dwumilionowa widownia⁵⁵, a podczas 59. KFPP w 2022 roku – 1,31 mln widzów⁵⁶.

⁵⁰ Czarny Poniedziałek – akcja protestacyjna, która odbyła się równocześnie w 147 miastach Polski, zorganizowana przez Ogólnopolski Strajk Kobiet (OSK) – polski feministyczny ruch społeczny, który powstał we wrześniu 2016 roku.

⁵¹ deck, *Festiwal w Opolu. Girls On Fire: nie damy się hejterom!*, <https://www.se.pl/wiadomosci/gwiazdy/festiwal-w-opolu-girls-on-fire-nie-damy-sie-hejterom-aa-B7go-zLhv-pBir.html> [dostęp 30.08.2022].

⁵² Zob. <https://mimowszystko.org/> [dostęp 30.08.2022].

⁵³ S. Królak, *Wygrał „Debiuty”, wcześniej otarł się o wygraną w „Mam talent”*. *Spełnia marzenia pomimo niepełnosprawności. Kim jest Kamil Czeszel?*, <https://plejada.pl/newsy/kamil-czeszel-wygral-debiuty-byl-tez-w-mam-talent-kim-jest-na-co-choruje/xqh1bry> [dostęp 20.10.2021].

⁵⁴ Zob. <https://festiwalopole.tvp.pl/55688029/pierwszy-dzien-kfpp-opole-2021-ania-byrcyn-zwyciezczynia-debiutow> [dostęp 30.08.2022].

⁵⁵ amd, *Opole 2019. Jacek Kurski chwali się wynikami oglądalności na Twitterze*, <https://opole.wyborcza.pl/opole/7,35086,24908036,opole-2019-jacek-kurski-chwali-sie-wynikami-ogladalnosci-na.html> [dostęp 30.08.2022].

⁵⁶ Zob. <https://www.wirtualnemedia.pl/artikul/festiwal-opole-2022-ko-wygral-wyniki-ogladalnosci> [dostęp 30.08.2022].

BIBLIOGRAFIA

- Adrjański Z., *Gieldy piosenki*, Warszawa 2008.
- Adrjański Z., *Radiowe gieldy*, Warszawa 2007.
- Borkowska A., *Opole 76. Było bardzo przyjemnie*, „Perspektywy” 1976, nr 27.
- Chaciński B., *Krajowi artyści nie chcą śpiewać w języku ojczystym*, „Polityka” 2005, nr 20.
- Ciesielewski A., *Opole 77. Debiuty*, „Życie Warszawy” 1977, nr 146.
- Cudak R., Tambor J., *Szlagiery i covery. Piosenka estradowa jako przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców*, [w:] *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. K. Jędrzych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018.
- 45 lat minęło*, „Nowa Trybuna Opolska” 2008, nr 138.
- Debiuty 2006*, „Opolska Gazeta Festiwalowa” 2006, nr 1.
- Dragan T., *W Opolu gramy u siebie*, „Nowa Trybuna Opolska” 2008, nr 138.
- Grygolunas J., *Festiwal opolskie*, Warszawa 1971.
- Ibis-Wróblewski A., *Czy się uda?*, „Suplement” 1993, nr 24.
- Jeliński M., *6 x 5 czyli 30 lat Festiwalu Opolskiego*, Warszawa 1997.
- Każdy kiedyś zaczynał*, [w:] *VII Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki Opole – 69. Programy. Informacje. Ciekawostki*, oprac. J. Klimczyk, Opole 1969.
- Klopocka I., *Anna Jantar*, „Kurier Festiwalowy. 27. Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej Opole 90” 1990, nr 2.
- Koral S., *Debiut upada*, „Nowa Trybuna Opolska”, dod. „Festiwalowa” 2004, nr 1.
- Michałowski M.J., *Weryfikacje i debiuty*, „Dziennik Zachodni” 1971, nr 155.
- Nowak M.T., *Dziś debiut, jutro singiel*, „Gazeta Wyborcza Opole”, dod. „Gazeta Festiwalowa” 2000, nr 02/12.
- Opolscy debiutanci*, [w:] *Festiwalowe 1001 drobiazgów. Edycja III*, red. A. Koszałkowska, J. Wasik, Opole 2017.
- Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
- PAP, *Dziś Debiuty opolskie*, „Kurier Szczeciński” 1972, nr 147.
- PAP, *Opolskie debiuty oraz recitale piosenkarzy*, „Słowo Powszechne” 1972, nr 150.
- Poliwoda J., *Ewy związki z Opolem*, Opole 2013.
- Poprawa J., *Demarczyk*, „Suplement” 1993, nr 24.
- Raclawicki S., *Od Krysi Konarskiej do „Ballady”*, [w:] *XVII KFPP Opole 79*, red. J. Bałaban, Opole 1979.
- Stankiewicz A., *Powiedzieli*, „Gazeta Festiwalowa” 1970, nr 3.
- Szylska M., *Furtka do Opola*, „Kurier Festiwalowy. 27. Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej Opole 90” 1990, nr 2.
- Udany debiut Brodki*, „Gazeta Lubuska” 2005, nr 136.
- Urodzinowe Debiuty ze Skaldami*, „Nowa Trybuna Opolska”, dod. „Trybuna Festiwalowa” 2005, nr 135.
- XVI Festiwal Polskiej Piosenki Opole – 78. Program*, red. M. Kubera, Opole 1978.
- XXI Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Program*, red. J. Bałaban, Opole 1984.
- XXII Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Program. Wkładka: Program imprezy*, red. J. Bałaban, Opole 1985.
- Bąk L., *Do końca świata i dalej. Rozmowa z Haliną Frąckowiak*, notatka prasowa ze zbiorów Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, sygn. MPP/3224/127/7.
- Czyżniewska A., fragment audycji radiowej *Z festiwalowego archiwum. Audycja o XV KFPP w Opolu w 1977 r.*, red. E. Spyrka, Radio Opole 1977, sygn. F630.
- Głośno, ale bez echa*, notatka prasowa ze zbiorów Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, sygn. MPP/3224/121/8/a.
- Kosztorys nr 1 programu pt. „Debiuty 78”, sporządzony 16.06.1978. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/2.
- Odpis: Propozycje honorariów dla realizatorów koncertu nr 2., sporządzony 17.06.1978 r. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/15.
- Polska Kronika Filmowa, *Gielda*, PKF 7A/64, 13.03.1964.
- Radiowa historia opolskiego festiwalu, IX KFPP w Opolu, 1971 r.*, red. M. Majeran, H. Żak, A. Czyżewski, Radio Opole 2013, sygn. SC716, SC1980.
- Wykaz realizatorów koncertu nr 3., sporządzony 13.06.1978 r. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/12.
- Załącznik do kosztorysu – koncert nr 3., sporządzony 19.06.1978 r. Dokument ze zbiorów MPP, sygn. MPP/2862/34/13.

- amd, *Opole 2019. Jacek Kurski chwali się wynikami oglądalności na Twitterze*, <https://opole.wyborcza.pl/opole/7,35086,24908036,opole-2019-jacek-kurski-chwali-sie-wynikami-ogladalnosci-na.html> [dostęp 30.08.2022].
- deck, *Festiwal w Opolu. Girls On Fire: nie damy się hejterom!*, <https://www.se.pl/wiadomosci/gwiazdy/festiwal-w-opolu-girls-on-fire-nie-damy-sie-hejterom-aa-B7go-zLhv-pBir.html> [dostęp 30.08.2022].
- <https://plejada.pl/newsy/kamil-czeszel-wygral-debiuty-byl-tez-w-mam-talent-kim-jest-na-co-choruje/xqh1bry> [dostęp 20.10.2021].
- <https://mimowszystko.org/> [dostęp 30.08.2022].
- <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/pracujacy-zatrudnieni-wynagrodzenia-koszty-pracy/przecietne-miesieczne-wynagrodzenie-w-gospodarce-narodowej-w-latach-1950-2020,2,1.html> [dostęp 20.08.2022].
- <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/festiwal-opole-2022-kto-wygral-wyniki-ogladalnosci> [dostęp 30.08.2022].
- Królak S., *Wygrał „Debiuty”, wcześniej otarł się o wygraną w „Mam talent”. Spełnia marzenia pomimo niepełnosprawności. Kim jest Kamil Czeszel?*, <https://festiwalopole.tvp.pl/55688029/pierwszy-dzien-kfpp-opole-2021-ania-byrcyn-zwyciezczynia-debiutow> [dostęp 30.08.2022].
- www.bajm.pl [dostęp 20.10.2021].

Kinga Krajewska

59. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU



17 CZERWCA, PIĄTEK

Tegoroczne święto polskiej piosenki odbywało się w dniach od 17 do 20 czerwca. Pierwszy, piątkowy wieczór festiwalowy rozpoczął koncert *Od Opola do Opola: Największe Gwiazdy! Legendarne Przeboje!* Zaprezentowano w nim najważniejsze muzyczne wydarzenia ostatnich miesięcy oraz uczczono jubileusze gwiazd polskiej estrady. Widowisko zostało zainaugurowane piosenką z repertuaru Zbigniewa Wodeckiego *Tak bardzo wierzę w nas* wykonaną przez kwartet w składzie: Danna Błażejczyk, Krystyna Giżowska, Andrzej Rybiński, Krzysztof Prusik. Pozostałą część koncertu wypełnili kolejno: Justyna Steczkowska feat. Mike & Laurent w utworach *Oko za oko* i *Now*, Halina Frąckowiak w *Napisz, proszę* i *Bądź gotowy dziś do drogi*. Następnie, piosenkami z repertuaru grupy Vox, wspomniano postać Witolda Paszta. *Zabiorę cię Magdaleno* i *Rycz mała, rycz* zaśpiewali Kajra i Sławomir oraz Nowy Vox. Anna Wyszkonili miała okazję świętować 25-lecie pracy artystycznej, wykonując swoje największe przebo-

je: *Biegnij przed siebie*, *Czy ten pan i pani*, *Nie chcę cię obchodzić*, *Wiem, że jesteś tam* i *Oczy szeroko zamknięte*. Sławek Uniatowski letnim przebojem *Wakacje z blondynką* przypomniał poetę polskiej piosenki Jonasza Koftę. Kolejną piosenkę (swoiste preludium do drugiej części wieczoru pt. *Folkowe Opole*), zaczerpniętą z repertuaru Krzysztofa Krawczyka – *Zabawa w stylu folk* – zaśpiewali Maja Hyży, Karolina Stanisławczyk, Staszek Karpiel-Bułecka oraz DJ-e formacji Komodo i zespół Mazowsze. Po nich na scenę ponownie wkroczyła Halina Frąckowiak – śpiewając obchodziła swoje 75. urodziny – i wykonała przeboje *Papierowy księżyc* oraz *Serca gwiazd*. Jeden z największych hitów opolskiego KFPP sprzed lat – *Najwięcej witaminy* – przedstawił Andrzej Rosiewicz. Następnie Stanisława Celińska wykonała trzy kompozycje Seweryna Krajewskiego *Uciekaj moje serce*, *Z tobą*, *Wielka miłość*, a zespół Taraka *Podaj rękę Ukrainie*. Krystyna Giżowska po wielu latach nieobecności powróciła na scenę festiwalową niezapomnianą piosenką *Przeżyłam z tobą tyle lat*. Obchodząca jubileusz 25-lecia obecności na opolskim festiwalu

Katarzyna Cerekwicka zaśpiewała: *Na kolana*, *SOS* i *Bez ciebie*. Następnie przywołano postać gitarzysty i kompozytora, współzałożyciela opolskiej grupy TSA i lidera zespołu Złe Psy – Andrzeja Nowaka. Utwór *51* z repertuaru TSA wykonał Marek Piekarczyk. Andrzej Rybiński przypomniał swój przebój *Nie liczę godzin i lat*, a Skaldowie obchodzący właśnie 55. rocznicę wydania pierwszej płyty (*Skaldowie*, 1967) piosenkę *Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał*. Koncert zamknęła jubilatka Halina Frąckowiak jedynym premierowym utworem wieczoru zatytułowanym *Ludzie tacy dziwni są*. Do tego wykonania dołączyli: kompozytor Mieczysław Jurecki, zespół Mazowsze i pozostali uczestnicy widowiska.

Gospodarzami koncertu *Od Opola do Opola* byli Małgorzata Tomaszewska, Tomasz Kamel i Marek Sierocki. Całość, dopełniona archiwalnymi materiałami filmowymi, przebiegała według scenariusza i reżyserii Tomasza Klimka i Mikołaja Dobrowolskiego.

Kolejnym wydarzeniem pierwszego dnia 59. KFPP był koncert *Folkowe Opole*. Tę część wieczoru otworzył Zakopower utworem-zaproszeniem *Siadaj z nami*. Później na scenie pojawiła się Golec uOrkiestra w piosenkach: *Lornetka*, *Ściernisko* i *Góra ty*. Grupa Piersi, wspomagana przez skład Ciupaga, wystąpiła z przebojami: *Całuj mnie*, *Hela* i *Balkanica*. Enej przypomniał: *Kamień z napisem love*, *Tak smakuje życie*, *Lili*, *Skrzydlate ręce* oraz *Liubliu Hrycia* z wokalną pomocą zespołu Zazula. Chwilę potem publiczność wysłuchała Haliny Mlynkowej w hitach *Brathanków – Siebie dam po ślubie*, *Gdzie ten, który powie mi*, *W kinie*, *w Lublinie* i *Czerwone korale*. Następnie ponownie na scenę weszli panowie z zespołu Zakopower i zaśpiewali: *Widzialne i niewidzialne*, *Bóg wie gdzie* oraz *Boso*. Występujący po nich Future Folk podtrzymali góralski nastrój utworami *Malinowa dziewczyna* i *Bo jo cie kochom*. Wokalistki grupy Tulia zaprezentowały zwycięską piosenkę-premierę z roku 2018 *Jeszcze*

cię nie ma oraz *Pali się*. *Karczmareczka*, *Czyste szaleństwo* i *Piątunio* to utwory, które wyśpiewali InoRos wspierani przez Libera. Koncert zakończyły wspólnie Ciupaga i Zazule, występując w wiązance utworów: *Opolskie dziouchy*, *Hej, sokoły*, *Czerwony pas* i *Hej, bystra woda*. W role konferansjerów *Folkowego Opola* wcieli się Katarzyna Cichopek i Maciej Kurzajewski, którzy po kolejnych prezentacjach artystów wręczali im symboliczne statuetki nawiązujące do tytułów ich najpopularniejszych piosenek. Całe widowisko zaplanował i wyreżyserował Michał Bandurski.

18 CZERWCA, SOBOTA

Drugiego dnia festiwalu mogliśmy uczestniczyć w aż trzech koncertach. Pierwszym z nich były Premiery, według scenariusza i w reżyserii Cypriana Ziąbskiego. Wystąpiło w nim dziecięciu wykonawców zakwalifikowanych przez Radę Artystyczną 59. KFPP. W klimat wokalne rywalizacji wprowadziła wszystkich Natalia Zastępa – ubiegłoroczna laureatka Premier – wykonując nagrodzoną w 2021 roku piosenkę *Wiesz, jak jest*. Tegoroczni pretendenci do nagrody im. Karola Musioła byli przedstawiani przez Agnieszkę Oszczyk i Tomasza Kammela. Kolejno zaśpiewali następujące utwory:

Filip Lato – *Lepiej mieć*, sł. A. Saraniecka, K. Chrzanowska, F. Lato; muz. J. Wójcik, K. Chrzanowska, F. Lato
Sonia Maselik – *Tylko tu*, sł. S. Maselik; muz. S. Maselik, P. Puk, A. Związek
Wojciech Cugowski – *Znowu będziemy się śmiać*, sł. K. Kozak; muz. M. Limek, W. Cugowski
Sabina Szewczyk – *Arkadia*, sł. S. Szewczyk; muz. K. Mandrysz
CHEMIA – *Jednak jesteś*, sł. T. Organek; muz. W. Balczun, Ł. Drapała
Karolina Lizer – *Czysta woda*, sł. T. Kordeusz; muz. M. Partyka
Marien – *Sama*, sł. P. Kumór, D. Buczkowski-Wojtaszek, J. Bielecki, M. Nieszpaur, A. Palt;

muz. P. Kumór, D. Buczkowski-Wojtaszek, J. Bielecki, M. Nieszpaur, S. Kolandson
ANKA (Anna Świątczak) – *Z każdą chwilą złą*, sł. i muz. R. Kurpisz
Bartas Szymoniak – *Kochać naprawdę*, sł. S. Głowacz; muz. B. Szymoniak, M. Parzymięso
Stanisława Celińska – *Przytul*, sł. S. Celińska; muz. M. Muraszko

Następnie mikrofon oddano Krystianowi Ochmanowi, który w roku poprzednim, dzięki piosence *Prometeusz*, został laureatem publiczności w konkursie Premier. Tego wieczoru wykonał ją ponownie obok utworów *River* i *Światłocienie*.

Chwilę później nastąpiło głosowanie w 16 terenowych oddziałach TVP oraz podliczanie głosów SMS oddanych przez widzów. Po czym zarówno rzeczniczka prasowa KFPP Agata Konarska, jak i Maciej Wujec – wiceprezydent miasta Opola – mogli wręczyć nagrody tej samej artystce. W obu głosowaniach bowiem najwyższej oceniono piosenkę *Czysta woda* i wykonanie Karoliny Lizer. I to ona odebrała nagrodę pieniężną oraz ceramiczną statuetkę Karolinki (nagroda im. Karola Musioła).

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS przyznało swoje nagrody za najlepszy tekst i muzykę premierowych piosenek. Otrzymały je Tomasz Kordeusz za słowa *Czystej wody* oraz grupa kompozytorów utworu *Tylko tu*, czyli Sonia Maselik, Przemysław Puk, Adam Związek.

Kolejnym wydarzeniem drugiego dnia festiwalu był jubileusz Justyny Steczkowskiej. W trakcie recitalu zatytułowanego *Dziewczyna szamana – 50. urodziny Justyny Steczkowskiej* artystka zaprezentowała dziewięć utworów. Zaczęła od tytułowej *Dziewczyny szamana*, a następnie wykonała piosenki *Za karę*, *Sanktuarium*, *Wrogu mój*, *Tango*, *Grawitacja*, *Oko za oko*, *Boskie Buenos*. W każdej z nich prezentowała się w odmiennej olśniewającej kreacji. Ponadto po kolejnych utworach płynęły z ekranu życzenia

urodzinowe dla Jubilatki od innych artystów reprezentujących różne pokolenia i gatunki. Wokalnym popisom divy towarzyszyli muzycy orkiestry pod dyrekcją Grzegorza Urbana i zespoły taneczne Agustina Egurroli oraz Art Color Ballet Agnieszki Glińskiej. Justyna Steczkowska odebrała również nagrodę TVP Polonia „Artysta bez granic”. Następnie publiczność usłyszała nowy utwór artystki zatytułowany *DNA*. Był to ostatni akcent urodzinowej gali, która przebiegała według scenariusza i w reżyserii Bolesława Pawicy.

Ostatni koncert wieczoru – konkursowe Debiuty – którego motywem przewodnim było pisanie listów – rozpoczął się piosenką *Napisz, proszę*. Wykonał ją kwartet niegdysiejszych laureatów tych zmagania: Ania Byrcyn, Izabela Zalewska, Kamil Czeszel i Janek Traczyk. Chwilę później prowadzący Ida Nowakowska i Tomasz Wolny przedstawili jurorów, którym przyszło oceniać tegorocznych debiutantów walczących o nagrodę im. Anny Jantar. Byli to: Katarzyna Cerekwicka, Marek Piekarczyk, Wanda Kwietniewska (ZAiKS), Rafał Poliwoda (NCPP), Łukasz Ciechański (PR3). Przed nimi i publicznością, która brała udział w głosowaniu SMS-owym, stanęło dziesięcioro kandydatów do zdobycia Karolinki. Występ każdego z nich był poprzedzony krótką prezentacją oraz symbolicznym aktem pisania i wysyłania listu. Większość debiutantów śpiewała autorskie piosenki. Na scenie pojawili się kolejno:

Amelia Dubanowska – *Ortygia*, sł. A. Dubanowska, M. Wójcikowska; muz. P. Odoszewski, M. Wójcikowska
Anna Hnatowicz – *Naucz mnie żyć od nowa*, sł. A. Hnatowicz; muz. B. Wawrzyniak
Franek Barnowski – *Dom*, sł. i muz. F. Barnowski
Kaja Gniecioszek – *Głowa do góry*, sł. M. Dutkiewicz; muz. M. Nierubiec
SSJEGG (voc. Sabina Broda / instr. Korneliusz Flisiak) – *Odżyję*, sł. S. Broda; muz. K. Flisiak
Weronika Szymańska – *Pióra*, sł. W. Szymań-

ska; muz. W. Szymańska, K. Lewicki
 Basia Giewont – *Nie będę*, sł. B. Giewont; muz.
 B. Giewont, M. Frankiewicz, I. Matuszewski
 Wiktor Kowalski – *Co dnia*, sł. i muz. W. Kowalski
 Magdalena „Meg” Krzemień – *Od dzisiaj*,
 sł. M. Krzemień, N. Nykiel; muz. M. Krzemień,
 M. Juszczyżyn
 Marie (Julita Kusy) – *Babyhands*, sł. J. Kusy;
 muz. J. Kusy, A. Lato

W oczekiwaniu na werdykt jurorów publiczność w amfiteatrze i widzowie TVP mogli usłyszeć (w ujęciu Marka Sierockiego) wspomnienie postaci i trzy utwory niedawno zmarłego kompozytora Andrzeja Korzyńskiego. *Czekam na miłość* zaśpiewała Ania Rusowicz, Marcin Sójka zinterpretował *Kiedy nadejdzie czas*, a *Domek bez adresu* Aleksandra Szmyd. Ponadto wiązaną „muzycznych listów” przypomniany został temat przewodni tegorocznych Debiutów. Pojawiły się w niej utwory: *Jak się masz kochanie* z repertuaru grupy Happy End, *Fiołkowe pole* Sobla, dwa utwory zatytułowane *List* – zespołu Hey oraz Kamila Bednarka – i *Medytacje wiejskiego listonosza* Skaldów. Wtedy też miało miejsce przekazanie emblematycznej skrzynki pocztowej, z listami napisanymi przez uczestników koncertu, na rzecz Muzeum Polskiej Piosenki. Podarunek odebrał dyrektor instytucji Jarosław Wasik. Następnie wszyscy debiutanci odśpiewali *List do świata* (repertuar Grupy Pod Budą) i ogłoszono zwycięzców konkursu.

Magdalena „Meg” Krzemień została laureatką Nagrody im. Anny Jantar i odebrała statuetkę Karolinki z rąk Katarzyny Cerekwickiej i Jarosława Wasika. Wiktor Kowalski natomiast zwyciężył w SMS-owym głosowaniu widzów i zdobył Nagrodę Publiczności, którą wręczyli mu Ania Rusowicz i Marek Sierocki.

Za scenariusz i reżyserię Debiutów 59. KFPP w Opolu, podobnie jak rok wcześniej, odpowiadał Grzegorz Sadurski.

19 CZERWCA, NIEDZIELA

Niedzielne koncerty nie miały już znamion współzawodnictwa. Odbywały się w atmosferze wspomnień oraz pozwalały przyjaźnie dostroić się do nadchodzących wakacji.

Rozpoczęły się od kolejnego jubileuszowego widowiska zatytułowanego *Tych lat nie odda nikt – 70 lat telewizji*. Telewizja Polska, która przez wiele lat była oknem na świat dla Polaków, swój pierwszy program nadała w 1952 roku. Na wielu polach jej dokonania są niepodważalne: wyznaczała kulturowe trendy, kreowała mody, promowała gwiazdy i przeboje. Do tych sentymentów nawiązywał, reżyserowany przez Konrada Smugę (wg scenariusza napisanego wspólnie z Mikołajem Korzyńskim), koncert z okazji 70-lecia TVP. Poprowadzili go: Karolina Pajączkowska, Katarzyna Cichopek, Tomasz Kammel oraz Maciej Kurzajewski, a wystąpili popularni, dawniej i dziś, artyści polskiej sceny muzycznej. Zaprezentowali zestaw piosenek, które dzięki programom telewizyjnym na przestrzeni lat trafiały pod strzechy. Usłyszeliśmy przeboje pochodzące z artystycznych programów telewizyjnych, festiwalu, seriali, konkursów muzycznych, bajek, programów kabaretowych, a nawet dotyczące istotnych wydarzeń sportowych. Piosenki pojawiały się w oryginalnych wykonaniach z archiwalnych materiałów filmowych, w duetach artystów: tych na scenie i tych z ekranu TV, a także jako nowe interpretacje. Publiczności przypomniano utwory: *Piosenka jest dobra na wszystko* (Starsi Panowie i Pectus), *Tych lat nie odda nikt* (Sound'n'Grace), *Malowany dzbanek* (Helena Vondračkova), *Kolorowe jarmarki* (Maryla Rodowicz), *Od nocy do nocy* (Halina Kunicka i Ania Wyszkonii), *Więcej, jeśli się da* (Feel), *Motylem jestem* (Irena Jarocka i Halina Mlynkowa), *Dancing queen* (ABBA i Sound'n'Grace), *Do przodu, Polsko* (Opole Youth Choir), *Tajemnica mundialu* (Bogdan Łazuka i Rafał Brzozowski), *Noc z Renatą* (Renata Zarebska), *Pytasz mnie, co ci dam* (Partita), *Jolka*,



Jolka pamiętasz (Felicjan Andrzejczak), *Nadzieja* i *Czy te oczy mogą kłamać* (Jan Pietrzak), *Lubię wracać tam, gdzie byłem* i *Pszczółka Maja* (Zbigniew Wodecki i Natasza Urbańska), *Superhero* (Viki Gabor), *Jest taki samotny dom* (Krzysztof Cugowski), *Okularnicy* (Janusz Radek), *Kochać* (Piotr Szczepanik i Maciej Miecznikowski), *Małgośka* (Maryla Rodowicz) oraz *Dni, których nie znamy* (Marek Grechuta i Viki Gabor).

Drugą część wieczoru wypełnił koncert zatytułowany *To już lato! czyli wakacyjne opolskie przeboje*. Rozpoczął się, zaśpiewanym przez wszystkich uczestników widowiska, superhitem Zbigniewa Wodeckiego *Chałupy, welcome to*. A następnie gospodarze koncertu, Katarzyna Żak oraz Robert Rozmus, poprowadzili nas wakacyjnym szlakiem dwudziestu pięciu piosenek. Kolejnymi punktami tej wędrówki były: *Księżyc nad Juratą* (Ania Wyszkonii), *Znajdziesz mnie znowu* (Łukasz Zagrobelny), *Dmuchałce, latawce, wiatr* (Michalina Sosna, Janek Traczyk), *Tyle słońca w całym mieście* (Olga Bończyk), *Lato 2000* (Jacek Lenartowicz), *Piechotą do lata* (Olga Szomańska), *Monika, dziewczyna ratownika* (Robert Rozmus), *Wróćmy nad jeziora* (Ania Rusowicz), *Cykady na Cykladach* (Jerzy Grzechnik), *To już lato* (kabaret OT.TO), *Port* (Rafał Brzozowski), *Barcelona* (Pectus), *Augustowskie noce* (Katarzyna Cerekwicka), *Wakacje z blondynką* (Olga Bończyk, Katarzyna Żak, Robert Rozmus), *Bella, bella donna* (Krzysztof Szczepaniak, Janek Traczyk, Łukasz Zagrobelny), *Kapitańskie tango* (Michalina Sosna), *Idę na plażę* (Filip Gurłacz), *Goniąc kormorany* (Sławek Uniatowski), *10 w skali Beauforta* (Krzysztof Iwaneczko), *Mazurski cud* (Harlem), *Historia jednej znajomości* (Ania Wyszkonii, Tomasz Szczepanik), *Córka rybaka* (Krzysztof Szczepaniak), *Już nie ma dzikich plaż* (Katarzyna Żak), *Wakacje* (kabaret OT.TO) i na finał wykonane przez wszystkich *Isć w stronę słońca*. Tę letnią mozaikę muzyczną zaprojektowała i ułożyła Beata Szymańska-Masny.

W trakcie trzech festiwalowych wieczorów artystom towarzyszyły instrumentalnie orkiestry Polskiego Radia i Grzegorza Urbana, a wsparciem wokalnym był PZPiT Mazowsze oraz chór Małe TGD. Oprawę choreograficzną zapewniały, jak w latach poprzednich, zespoły taneczne Egurrola Dance Studio i Art Color Ballet Agnieszki Glińskiej. Scenografię całej imprezy ponownie zaprojektował Giorgos Stylianos-Matsis.

20 CZERWCA, PONIEDZIAŁEK

Czwarty i zarazem ostatni dzień festiwalu należał do zwolenników mniej oczywistych wrażeń muzycznych. TVP Kultura zaprosiła na widowisko pt. *Scena Alternatywna – Romantyczność*. O jego zawartość i kształt zadbała, po raz kolejny, Marzena Strąk. Z okazji 200. rocznicy pierwszego wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza – zbioru poezji, który w swoim czasie kontestował oficjalny nurt literatury, a zatem wypełniał definicję alternatywy – tegoroczny koncert uświetniły cytaty wieszczka w aktorskiej interpretacji Henryka Talara. Publiczność mogła ich wysłuchać po każdej muzycznej prezentacji uczestników wydarzenia. Były to fragmenty utworów: *Kurhanek Maryli*, *Świtezianka*, *Pierwiosnek*, *Rybka*, *Dudarz* i *Pani Twardowska*. Szóstą edycję *Sceny Alternatywnej* poprowadzili, jak w poprzednich latach, Novika i Marek Horodniczy.

Jako pierwsza wystąpiła łódzka formacja HEDONE z utworami: *Czy czujesz czasem to, co czuję ja, Jak?, Daj mi to*. Potem swoje muzyczne oblicze objawiła dotychczasowa współprowadząca spotkania *Sceny Alternatywnej* Katarzyna Nowicka. Novika przedstawiła piosenkę *Lekko*, a z zaproszonymi gośćmi wykonała *Od dziecka* (Skubas) i *Słabości* (Buslaw). Wolska zaśpiewała: *Arkadię*, *Telefon*, *Miętę*, a kolejna artystka, ukrywająca się pod pseudonimem Kiwi – *Monochrom*, *Ducha* i *Co chowasz*. Nela wystąpiła w utworach: *Obieg*, *Czekam na cie-*

bie, *To nie my*, a zespół P. UNITY w: *Slyish, Epikantus i 1*.

Po nich na scenę weszli weterani polskiego jazzu STRING CONNECTION i wykonali instrumentalne utwory: *New romantic expectation, Berolina foxtrott* oraz *Cantabile in h-moll* (Mietek Szcześniak w 1985 roku zaśpiewał tę melodię z tekstem Jacka Cygana *Przyszli o zmroku*, wygrywając Debiuty 22. KFPP). Alternatywny wieczór zamknęła Marta Zalewska czterema kompozycjami do słów Adama Mickiewicza. Były to: *Do przyjaciół, Rękawiczka, Pierwiosnek i Kurhanek Maryli / Sen z lorda Byrona*.

IMPREZY OKOŁOFESTIWALOWE

Jak co roku muzyczny nastrój KFPP został również przeniesiony z amfiteatru w przestrzeń miasta. Nieco wcześniej niż miała miejsce oficjalna inauguracja festiwalowego święta, opolanie zostali zaproszeni do uczestnictwa w uroczystości odsłonięcia muralu upamiętniającego Andrzeja Nowaka – gitarzystę i kompozytora związanego z zespołami TSA oraz Złe Psy. Na-

tomiast dzień później na opolskim rynku mogli oglądać, przygotowaną przez MPP w Opolu, wystawę poświęconą zmarłemu w styczniu muzykowi.

W festiwalową sobotę i niedzielę w „Kawiarenkach z Gwiazdami” opolanie i telewizji TVP Rozrywka mogli spotykać się z artystami i przysłuchiwać się rozmowom, które prowadziła z nimi Maria Szablowska. Tym razem jej gośćmi byli m.in.: Danuta Błażejczyk, Stanisława Celińska, Halina Frąckowiak, Magdalena „Meg” Krzemień, Karolina Lizer, Felicjan Andrzejczak, Krzysztof Jaryczewski, Andrzej Rybiński, Łukasz Zagrobelny.

Aleja Gwiazd Polskiej Piosenki powiększyła się o pięć kolejnych gwiazd. W tym roku odsłonili je: IRA, Golec uOrkiestra, Bogdan Olewicz, zespół Partita oraz Krzysztof „Jary” Jaryczewski z zespołu Oddział Zamknięty. Oprawę muzyczną i wyjątkowe aranżacje utworów tych artystów zapewnił niezawodny Chór Politechniki Opolskiej pod batutą Ludmiły Wocial-Zawadzkiej.

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W O P O L U