

# zaiKS

wiadomości

## TOMEK LIPIŃSKI

Uczę się kochać,  
przestałem się bać

STRONA 20



Hipstoria,  
czyli początki rapu w Polsce

STRONA 34



Buy out  
– prawo nie na sprzedaż

STRONA 60



Bratnia dusza  
Mann o Maternie

STRONA 84





Niech nadchodzące święta upłyną w spokoju i zdrowiu,  
a nowy rok niech sprzyja wyobraźni!

**zaKS**  
sprzyjamy wyobraźni

# CZAS PODSUMOWAŃ

Grudzień to bardzo dobra okazja do podsumowania działań w kończącym się roku. Dla ZAiKS-u 2023 okazał się okresem absolutnych rekordów w zakresie rozliczeń wynagrodzeń autorskich. W grudniu 2022, kiedy pisałem wstępniak do naszych „Wiadomości”, czułem radość wynikającą z ówczesnej korekty planu finansowego na rok 2022, ale przede wszystkim przepełniała mnie duża doza ostrożności względem nadchodzącego wtedy roku 2023... Nie wiedzieliśmy, jaki będzie poziom inflacji i ogólna kondycja gospodarcza w kraju, nie wiedzieliśmy też, jak potoczą się losy implementacji dyrektywy DSM. Dziś wiemy, że od kilkunastu miesięcy nie nastąpił realny postęp w zakresie wdrożenia tego bardzo ważnego dla całego sektora kreatywnego dokumentu. Pomimo braku tych regulacji ZAiKS odnotował wzrosty inkasa z sektora online w kończącym się roku. Dowodzi to skuteczności naszej organizacji i słuszności konsekwentnie wdrażanych reform w funkcjonowaniu Biura oraz stałej optymalizacji i przyspieszania procesów rozliczeniowych. Z nadzieją wyczekuję momentu implementacji europejskiej dyrektywy DSM w Polsce, bo to powinno oznaczać dla nas kolejne wzrosty pozyskiwanych wynagrodzeń autorskich z rynku cyfrowego. Aktualnie wszak cieszymy się wynikami największego poziomu inkasa w historii Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, które w 2023 roku przekroczy pół miliarda złotych! Tantiemy, które trafiły do uprawnionych w tym okresie – wraz z repartycjami dodatkowymi – przebiły pułap 540 mln złotych. To nie tylko odbicie po pandemii i wzrosty względem minionego 2022 roku – to rekord osiągnięty od początku istnienia naszej organizacji! Z tego miejsca bardzo dziękuję Zarządowi i Prezydium za intensywną pracę na rzecz Stowarzyszenia, a w szczególności wyrazy uznania kieruję w stronę Dyrekcji i Pracowników Biura, bo to dzięki ich codziennemu zaangażowaniu możemy cieszyć się taką skalą rozliczeń wynagrodzeń autorskich.

Rok 2023 dla ZAiKS-u był także okresem szeregu wdrożeń – nowych regulaminów, nowych funkcjonalności w systemie zaiks.online, zmian w różnych wydziałach Biura czy też kolejnych modernizacji w naszych Domach Pracy Twórczej, poprawiających jakość pobytu gości. Wiele z tych reform to początek procesu, który będzie trwał w nadchodzących miesiącach, a nawet latach. W nowy 2024 rok wchodzimy z nową strukturą regionalną Biura, która ma m.in. zwiększyć skuteczność poboru wynagrodzeń autorskich z tytułu wykonania i odtworzeń przy jednoczesnej oszczędności kosztów operacyjnych. W najbliższym czasie musimy też podjąć konkretne decyzje remontowo-

-budowlane dotyczące przyszłości DPT w Konstancinie. Jak pisałem poprzednio – chcemy, by ten ośrodek służył Stowarzyszeniu i polskiej kulturze przez następne kilkadziesiąt lat. Wreszcie rok 2024 to czas kolejnych reform Biura ZAiKS-u – niezbędnych zmian, które pozwolą nadążać organizacji za nowymi wyzwaniami rynku i dynamicznie zmieniającym się ekosystemem kultury. Rozwój generatywnej sztucznej inteligencji wymusił konieczność przygotowania pilnych działań regulacyjnych na poziomie Unii Europejskiej i krajowym, a to dopiero początek zmian, które w nieunikniony sposób nastąpią w naszym życiu. Dla twórców i ich roli SI to zagrożenie i cieszę się, że ZAiKS zdiagnozował problem, powołując specjalny zespół, który intensywnie działa. O owocach jego pracy będziemy informować w przyszłości na łamach naszego kwartalnika oraz w mediach elektronicznych.

Ostatnie miesiące to także czas udziału reprezentantów Stowarzyszenia w wielu imprezach o charakterze warsztatowym, edukacyjnym i oczywiście kulturalnym. Warto nadmienić, że nasza obecność widoczna była m.in. podczas takich wydarzeń jak Festiwal Soundedit, Kongres Open Eyes Economy Summit czy nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej. Szereg instytucji krajowych i międzynarodowych stale zwraca się do nas o merytoryczne wsparcie w różnych panelach dyskusyjnych, podczas konferencji czy wydarzeń kulturalnych. To cieszy, bo to świadectwo naszej siły jako społeczności twórców zrzeszonych w ZAiKS-ie.

Nadchodzą święta i wkrótce przywitamy nowy rok. Niech ten świąteczny czas pozwoli nam złapać chwilę wytchnienia i znaleźć przestrzeń, aby zebrać siły do działania wraz z nadejściem stycznia 2024 roku. Ministrowi kultury – i innym ministrom – życzę odwagi w podjęciu działań, aby nadrobić zaległości co najmniej w zakresie wdrożenia rozporządzenia o aktualizacji czystych nośników oraz dyrektywy DSM, na które środowiska kreatywne niecierpliwie czekają od lat. Jeśli mowa o zrównoważonym rozwoju społeczeństwa, to właśnie rola kultury jest jednym z kluczowych czynników, o który powinno się dbać ze szczególną troską. Jednocześnie w imieniu ZAiKS-u deklaruje wsparcie merytoryczne ze strony naszych środowisk w przygotowaniu wszelkich odpowiednich rozwiązań legislacyjnych w Polsce. Wszak nikt inny, jak my – twórcy i artyści – wiemy, za pomocą jakich środków systemowych powinno się dbać o polską kulturę.

Na nadchodzące święta i cały nowy rok życzę, żeby było przepięknie i normalnie – parafrazując kultowe słowa Tomka Lipińskiego.

Miłosz Bembinow

## Życzeniowe myślenie

Święta przynoszą nadzieję na spełnienie życzeń, które sobie składamy w tym szczególnym czasie. Przez chwilę żyjemy złudzeniami, że świat stanie się lepszy, a ludzie będą dla siebie bardziej wyrozumiali. Wierzymy, powołując się na szczytne ideały, że takie wzajemne motywowanie się do szlachetnych czynów i wspaniało-myślnych postaw pomoże uratować to, co dobrego jest w naszych sercach i duszach. Zazwyczaj jednak szybko zostajemy sprowadzeni na ziemię – pełną konfliktów i złych ludzi. Z czasem dochodzimy do wniosku, że spełnienie tego, co sobie życzyliśmy, staje się niemożliwe. Tracimy zaufanie do wszystkiego, co nas otacza, i popadamy w marazm. W tym roku stało się jednak coś, co sprawiło, że ta nadzieja na lepsze jutro i powrót normalności może potrwać trochę dłużej. Nasza wspólna, ze wszech miar patriotyczna postawa podczas październikowych wyborów dała szansę na to, by myśleć z optymizmem o tym, co nas czeka.

W grudniowym numerze „Wiadomości” można między wierszami poczuć tę odświeżającą, napawającą otuchą atmosferę. Wystarczy przeczytać wywiad z Tomkiem Lipińskim, okładkowym bohaterem tego wydania, by przekonać się, że „jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie”. Tomek snuje wciągające, osobiste opowieści, które niezwykle emocjonalnie powiązane są z losami naszej ojczyzny. To nie tylko lekcja osobistych historii, ale przed wszystkim szczere wyznanie twórcy, który jest jedną z ikon polskiej kultury, niezwykle zaangażowaną w sprawę dotyczące branży muzycznej.

Za każdym razem, gdy zmienia się władza, z niecierpliwością czekamy na nominowanie ministra kultury, wierząc, że w końcu obejmie to stanowisko ktoś, kto będzie przede wszystkim fachowcem, a nie tylko politykiem, i będzie potrafił pokierować sektorem kreatywnym. Ta gałąź gospodarki wciąż jest niedoceniana. Traktuje się nas nie poważnie, mimo że wytwarzamy PKB na poziomie prawie całego rolnictwa. Musi w końcu przyjść pora na to, aby wszyscy twórcy, z których większość należy do naszego stowarzyszenia, zostali godnie potraktowani. Oczekujemy, że zostaną przyjęte wszystkie rozwiązania prawne mające na celu poprawę warunków pracy i życia autorek i autorów, dzięki którym trwa polska kultura. Tylko jej odpowiedni rozwój gwarantuje dostatek i mądrość społeczeństwa. Piszę ten wstępniak jeszcze przed podjęciem kluczowych decyzji odnośnie nowego składu rządu, ale czuję, że przyszła pora, by w końcu ziściły się nasze postulaty, o które od dawna walczymy. Z całego serca życzę tego nam wszystkim. Nie tylko z okazji zbliżających się Świąt.

Rafał Bryndal

**WYDAWCA KWARTALNIKA**  
Stowarzyszenie Autorów ZAiKS  
zaiks.org

**REDAKTOR NACZELNY**  
Rafał Bryndal

**REDAKTOR PROWADZĄCA**  
Katarzyna Tez

**ZESPÓŁ REDAKCYJNY**  
Przemysław Karolak – sekretarz redakcji  
Anna Wysocka  
Grzegorz Sowuła  
Jerzy Łabuda

**OPIEKA ARTYSTYCZNA**  
Jane Stoykov

**OPRACOWANIE GRAFICZNE**  
Mika Frankowska

**ZDJĘCIA NA OKŁADCE**  
Jacek Poremba

**DRUK**  
Rubikon Poligrafia

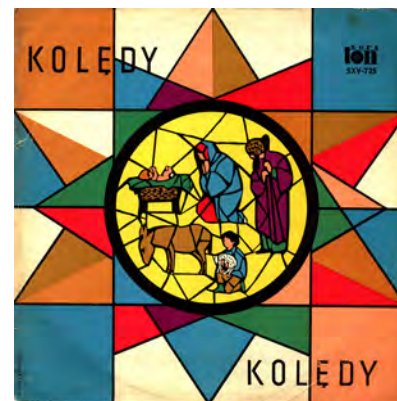
**NAKLAD**  
4700 egzemplarzy

**REDAKCJA**  
ul. Hipoteczna 2  
00-092 Warszawa  
tel. 22 556 71 01  
redakcja.wiadomosci@zaiks.org.pl

ISSN 2299-3401  
Copyright © 2023 Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian i skrótów w nadsyłanych materiałach oraz do niepublikowania tych materiałów bez podania przyczyn, a także prawo adiacji nadesłanych tekstów. Wszystkie materiały publikowane w „Wiadomościach” ZAiKS-u są objęte ochroną prawa autorskiego. Redakcja informuje, że dożyła wszelkich starań, by dotrzeć do wszystkich uprawnionych z tytułu praw autorskich do zdjęć zamieszczonych w numerze. Osoby, których nie udało się ustalić proszone są o kontakt z redakcją.

Galeria  
Więcej na stronie 92



### ZARZĄD STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAIKS

Miłosz Bembinow – Prezes

Michał Komar – Wiceprezes

Ferid Lakhdar – Wiceprezes

Olga Krysiak – Sekretarz

Wojciech Byrski – Skarbnik

Damian Stonina (Rebel Publishing)

– Koordynator ds. Wydawców Muzycznych

Elżbieta Banecka

Ryszard Bańkiewicz

Zbigniew Benedyktowicz

Michał Brutkowski

Wojciech Gilewski

Witold Krassowski

Paweł Łukaszewski

Filip Siejka

Małgorzata Sikorska-Miszczuk

Emil Wesołowski

Marta Zgrzywa

### RADA STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAIKS

Janusz Fogler – Przewodniczący

Jacek Cygan – Zastępca Przewodniczącego

Rafał Skąpski – Sekretarz

Czesław Bielecki

Danuta Danek

Wojciech Antoni Drózd

Janusz Kapusta

Grażyna Dyksińska-Rogalska

Mieczysław Jurecki

Ilona Łepkowska

Maciej Matecki

Eustachy Ryński

Maciej Stadnik

Ewa Wycichowska

### DYREKTOR GENERALNY

Krzysztof Lewandowski

### ZASTĘPCY DYREKTORA

Karol Kościński

Paweł Michalik

### WSTĘP

- 1 Czas podsumowań  
Miłosz Bembinow, Prezes
- 2 Życzeniowe myślenie  
Rafał Bryndal, Redaktor Naczelny

### WYDARZENIA

- 4 #CultureOnLive
- 6 Własność intelektualna wobec wyzwań przyszłości
- 7 Koryfeusze
- 8 Dzień Polskiej Muzyki
- 11 Muzyczne Orły
- 12 Naukowe nagrody „Polityki”
- 13 Grand Video Awards
- 14 Emocje w słowach
- 16 Piętnaście lat minęło
- 18 Kraina niemożliwości

### TEMAT Z OKŁADKI

- 20 Uczę się kochać, przestałem się bać  
Z Tomkiem Lipińskim rozmawia Rafał Bryndal

### TWÓRCY

- 30 Kiedyś brzmiało lepiej
- 33 Zagrożenie na scenie
- 34 Bez raptownych ruchów
- 38 Po co kompozytorowi muzyki współczesnej stowarzyszenia
- 40 Dwóch na krzyżu  
Felieton Marka Bieńczyka
- 42 Pracuję non-stop
- 46 Solidarność dla wolności
- 48 Witolda Hulewicza spektakle słuchowe
- 50 O tym, co niewypowiedziane
- 56 Rozmowa kulturalna z Teoniką Rozynek
- 58 Zabrakło czasu  
Felieton Piotra Najstuba

### PRAWO / FINANSE / ZAIKS

- 60 Buy-out
- 62 Dramat z tantiemami
- 64 Czego twórcy oczekują od AI Act?
- 66 Co nowego w ZAiKS-ie
- 68 Wzmacniamy współpracę w regionie
- 69 Rejestracja opracowań
- 70 Digital wyprzedza nadania
- 72 Forma prawna ozz-ów w Europie
- 74 Repartycje
- 75 Inkaso

### JUBILEUSZE

- 76 Włodzimierz Korcz. 80. urodziny
- 78 Andrzej Mogielnicki. 75. urodziny
- 80 Janusz Kukuła. 70. urodziny
- 82 Krzesimir Dębski. 70. urodziny
- 84 Krzysztof Materna. 75. urodziny
- 86 Władysław Komendarek. 75. urodziny
- 87 Ryszard Sygmitowicz. 70. urodziny
- 88 Waldemar Parzyński. 80. urodziny
- 89 Marian Borkowski. 90. urodziny
- 90 Andrzej Kuryto-Gołoś. 80. urodziny

### GALERIA

- 92 Świątotka

### POŻEGNANIA

- 110 Twórcy, którzy odeszli

### DOBRA STRONA LITERATURY

- 112 Jerzy Jurandot





# #CultureOnLive

TEKST Anna Klimczak

Kiedy w pandemii wydarzenia kulturalne przeniosły się do sieci, zrozumieliśmy, że musimy wzmocnić kompetencje cyfrowe ludzi z branży kultury, by mogli udźwignąć to wyzwanie. Postanowiliśmy zorganizować konferencję, w pełni dostępną i bezpłatną, na której będziemy rozmawiać o aktualnych wyzwaniach sektora kultury i odpowiadać na ważne pytania. Tak narodziło się CultureOnLive.

Czwarta edycja konferencji odbyła się 11 i 12 września 2023 w Goyki 3 ArtInkubatorze w Sopocie oraz na stronie [www.cultureon.live](http://www.cultureon.live). Z perspektywy czasu widzimy, że pandemia była zaledwie pierwszym z wyzwań, których doświadczyliśmy. Wojna w Ukrainie, kryzysy gospodarczy, migracyjny, a także klimatyczny nie pozostają bez wpływu na kondycję samej branży oraz jej odbiorców.

„Wyszliśmy z założenia, że odpowiedzią na każdy kryzys jest współdziałanie. Dlatego w tym roku konferencja dotyczyła przede wszystkim budowania sieci współpracy, tworzenia zespołów i wspierania się wzajemnie” – mówi Tamara Kamińska, prezeska Music Export Poland, głównego organizatora i pomysłodawcy wydarzenia. „Jak co roku rozmawialiśmy też o zastosowaniu nowoczesnych technologii w realizacji wydarzeń kulturalnych, nowych standardach inkluzji w kulturze czy skutecznych metodach zarządzania czasem” – dodaje.

Najwięcej emocji wzbudziły tematy dotyczące przyszłości branży muzycznej. Jakie będą źródła zarobków twórców za 10, 20 czy 30 lat? Kiedy serwisy streamingowe przestaną rosnąć? Co zajmie ich miejsce? Jak będziemy od-

brać muzykę w niedalekiej przyszłości? Kto ją będzie tworzył – ludzie czy sztuczna inteligencja? I wreszcie: jak możemy się przygotować na wszystkie te zmiany? Do Sopotu zaproszono specjalistów i badaczy dysponujących nie tylko szeroką wiedzą o bieżącej kondycji rynku, ale też analizami ukierunkowanymi na przyszłość. Co wynika z tego obrazu?

Najmłodsze pokolenie odbiorców koncentruje się wokół platform, które bazują na krótkich treściach i pozwalają każdemu na działania twórcze. Za 10 lat przychody ze streamingu przestaną rosnąć, za to dynamiczniej będą rozwijać się takie technologie, jak choćby metaverse, które jeszcze silniej wiążą uwagę i angażują odbiorców, włączając ich do działania. Co ciekawe w tym kontekście, rynek gier już jest znacznie większy od streamingu. Ludzie będą częściej poznawać nową muzykę dzięki mediom społecznościowym i algorytmom. I choć nadal to artysta będzie przyciągał fanów najmocniej, bo trudno sobie wyobrazić, żeby ludzie chodzili na koncerty muzyki wyprodukowanej przez AI, ale to właśnie artyści będą musieli nauczyć się sprawnie posługiwać narzędziami sztucznej inteligencji, żeby zaistnieć wszędzie tam, gdzie czeka na nich ich publiczność. Silne zaangażowanie fanów coraz częściej będzie oznaczać umożliwienie im współtworzenia utworów z artystą. To od nas zależy, czy takie zatarcie granic między twórcą a odbiorcą potraktujemy jako zagrożenie czy jako szansę. Uwagę odbiorców wygrają ci, któ-

rzy nie zamkną się w wieży z kości słoniowej i sprawnie wykorzystają technologię.

Oczywiście zmiany technologiczne stanowią wyzwanie dla organizacji zbiorowego zarządzania, a także dla legislatorów. Ludzki potencjał twórczy musi być chroniony, odbiorcy powinni mieć jasność, czy słuchają utworu stworzonego przez człowieka czy wyprodukowanego przez AI, a twórcy powinni mieć zagwarantowany udział w zyskach wygenerowanych dzięki ich pracy. Dlatego już teraz, przygotowując się na przyszłe zmiany technologiczne, musimy jako branża zadbać o pewne kwestie. Najprostszy, wydawałoby się, zadaniem jest dbanie o jakość metadanych – bo to od nich zależy i będzie zależało w przyszłości, czy wynagrodzenia trafią do osób, którym się należą – a także edukacja debiutantów.

I taką edukacyjną rolę pełni konferencja CultureOnLive. Nie trzeba jechać do Sopotu, by dowiedzieć się czegoś nowego. Konferencja od swojej pierwszej edycji dostępna jest online, a rejestracja na panele jest bezpłatna. Dlatego warto dzielić się wiedzą o tym wydarzeniu i zapraszać do udziału osoby, które stawiają pierwsze kroki w branży. ●

#### ZDJĘCIA:

1. Magda Chyłyst, Ula Buyuly, 2. Karolina Juzwa, Jess Partridge, Marie Fol, Tamara Kamińska, Frank Kimenai, 3. Robert Meijernik, Marie Fol, Rafał Chwałta, Radek Chudzió, Justyna Jochym, 4. Miłoz Beminow, Marek Hojda, fot. Bogna Kociumbas



# WŁASNOŚĆ INTELEKTUALNA WOBEC WYZWAŃ PRZYSZŁOŚCI

TEKST Redakcja

Europejskie Stowarzyszenie Własności Intelektualnej (EPIP) zrzesza kilka tysięcy ekonomistów, prawników i socjologów z kilkudziesięciu państw europejskich, którzy zajmują się m.in. badaniem prawa autorskiego, jego ewolucji oraz wpływu na gospodarkę i społeczeństwo. We wrześniu tego roku ponad 250 członków EPIP spotkało się w Krakowie na konferencji organizowanej przez Uniwersytet Jagielloński, żeby dyskutować na temat różnych aspektów relacji między własnością intelektualną, innowacją i technologią. Stowarzyszenie Autorów ZAiKS było partnerem wydarzenia. Jeden z paneli dyskusyjnych poświęcony był w całości różnym sposobom wdrożenia artykułu 17 Dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym (czyli przepisów o cyfrowych platformach udostępniania treści) oraz ich wpływowi na rynek przemysłów kreatywnych.

Karol Kościński – zastępca Dyrektora Generalnego ZAiKS-u szczegółowo przedstawił, jak w rzeczywistości wyglądają relacje między cyfrowymi dostawcami treści a ZAiKS-em. Opisał proces negocjowania umów licencyjnych, zasady ich wykonywania oraz proces podziału tantiem między twórców. ZAiKS – mimo niedostatków polskich przepisów – systematycznie poszerza listę zawartych umów. Już od dłuższego

czasu obejmuje ona wszystkie najważniejsze na polskim rynku muzyczne platformy streamingowe, w tym także działające na zasadach opisanych w dyrektywie o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym. Systematycznie poszerza się także lista dostawców wideo na żądanie działających na podstawie licencji od ZAiKS-u.

Kościński wskazał, że przepisy do tej pory niewdrożonej w Polsce dyrektywy ułatwiłyby zawieranie kolejnych umów oraz poprawę warunków umów już zawartych. Przywracają one bowiem w praktyce relację typową dla prawa autorskiego, czyli możliwości realnego decydowania przez uprawnionych, gdzie i na jakich zasadach chcą rozpowszechniać swoją twórczość. Kończą w ten sposób z dwiema dekadami udawania, że niektórzy dostawcy treści online, którzy czerpią zyski z cudzej twórczości, są tylko podmiotami udostępniającymi internautom przestrzeń do przechowywania plików w sieci. Dyrektor przedstawił także przyjęte w kilku państwach UE rozwiązania prawne wzmacniające pozycję negocjacyjną organizacji zbiorowego zarządzania w relacji z platformami cyfrowymi. Wypunktował też niedostatki polskiej propozycji wdrożenia dyrektywy, która – w oczekiwaniu na lepsze czasy (wiosnę?) – spoczywa od dłuższego czasu na biurkach urzędników Kancelarii Prezesa Rady Ministrów. ●

# KORYFEUSZE

TEKST Rafał Bryndal



Miano Koryfeusza zobowiązuje, bo w starogreckim teatrze określano tak przewodnika chóru, który wygłaszał najtrudniejsze kwestie, wyznaczał innym tempo i wysokość dźwięku. Nic dziwnego, że tego określenia w czasach nowożytnych zaczęto używać w stosunku do wybijających się ponad przeciętność osobowości, szczególnie w artystycznych dziedzinach. Gdy więc w 2011 roku powstała nagroda Koryfeusz Muzyki Polskiej, stało się jasne, że jej laureatami mogą być artyści nieprzeciętni, których osiągnięcia wzbudzają podziw publiczności i uznanie profesjonalistów zasiadających w Kolegium Elektorów. Co roku to szacowne gremium w tajnym głosowaniu najpierw wylania nominowanych, by potem spośród nich wybrać laureatów w trzech kategoriach: Osobowość roku, Wydarzenie roku i Nagroda honorowa.

Zwycięzca czwartej kategorii – Odkrycie roku – wylaniany jest podczas internetowego głosowania publiczności.

Koryfeuszami swojej epoki byli wielcy kompozytorzy Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki oraz Witold Lutosławski, bo wytyczali nowe muzyczne drogi. Gdyby ciągle żyli, to w tym roku obchodziliby okrągłe rocznice urodzin. Z tego między innymi powodu to właśnie ich utwory zaprezentowane były podczas gali wręczenia nagród Koryfeusz Muzyki Polskiej, która odbyła się w Filharmonii Narodowej. Organizatorem konkursu i gali wręczenia nagród jest od lat Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Oto lista nagrodzonych:

**OSOBOWOŚCIĄ ROKU** została Martyna Pastuszka – m.in. za występy na najbardziej renomowanych festiwalach muzyki dawnej i w salach koncertowych Europy.

**ZA WYDARZENIE ROKU** uznano 16. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu – za najwyższy poziom organizacji jednego z najstarszych i najbardziej prestiżowych konkursów na świecie.

Nagrodzonego w kategorii **ODKRYCIE ROKU** wyłoniła publiczność i został nim Wojciech Niedziółka – za otrzymanie nagrody specjalnej dla najwyższej sklasyfikowanego uczestnika reprezentującego Polskę na 16. Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego oraz dynamicznie rozwijającą się karierę na arenie międzynarodowej.

Mecenasem **NAGRODY HONOROWEJ** było Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które na gali reprezentował prezes Miłosz Bembinow. To właśnie on w towarzystwie dyrektorki Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca Pauli Lis-Sołoduchy wręczył trofeum pierwszej damie polskiej piosenki, wykonawczyni wielu niezapomnianych przebojów tworzących historię polskiej sceny muzycznej, Irenie Santor.

Prezes Miłosz Bembinow podziękował między innymi laureatce za to, że dzięki jej nieprzeciętnemu talentowi wielu członków ZAiKS-u mogło realizować swoje twórcze ambicje, odnajdując w niej idealną interpretatorkę ich dzieł. ●

1. MIŁOŻ BEMBINOW, IRENA SANTOR, 2. WOJCIECH NIEDZIÓŁKA, MARTYNA PASTUSZKA, IRENA SANTOR, KAROLINA KAZMIERCZAK, FOT. MARTA ANKIERSTEJN



## ZAIKS pod ręką

W serwisie [zaiks.org](https://zaiks.org) sprawdzisz kto, kiedy i za co ci zapłacić. Dowiesz się, gdzie i ile zarabiają twoje utwory. Uzyskasz zdalnie licencje. Sprawdzisz, czy utwór został zarejestrowany w katalogu muzycznym lub teatralnym ZAIKS-u. Sprawdzisz, czy ZAIKS nie szuka cię, by wyptacić tantiemy.

Na stronie [zaiks.org](https://zaiks.org) znajdziesz kontakt do inspektora terenowego ZAIKS-u i dowiesz się, jak prosto i szybko podpisać umowę. Obliczysz samodzielnie koszty licencji. Łatwo zatratwisz sprawę, korzystając z nawigacji i podpowiedzi na stronie.

Wszystko na smartfonie, tablecie lub w komputerze. Teraz masz ZAIKS pod ręką.

[zaiks.org](https://zaiks.org)  
[zaiks.online](https://zaiks.org)

**zaiks**  
sprzyjamy wyobraźni



## MUZYCZNE ORŁY

TEKST Redakcja

Muzyczne Orły to międzynarodowy konkurs zainicjowany przez Fundację „Muzyka do Potęgi”, promującą „muzyczną działalność artystyczną, naukową i edukacyjną w obszarze kultury wysokiej”, jak przedstawiają się organizatorzy kompetycji. Z potrzeby stworzenia przedsięwzięcia służącego uhonorowaniu wybitnych osiągnięć w dziedzinie muzyki poważnej powstały właśnie Muzyczne Orły, wyróżnienia w postaci statuetki autorstwa rzeźbiarza Marka Stankiewicza, jak i innych gratyfikacji. Trzecia edycja tego kulturalnego wydarzenia odbyła się 24 września w salach Filharmonii Łódzkiej.

Dwie sekcje konkursowych nagród – polska i zagraniczna – obejmują dziewięć kategorii. Utwory konkursowe ocenia kapituła, w skład której wchodzi wybitne postaci muzycznego świata o uznanych autorytetach i dorobku. W tym roku wyróżnienia zostały wręczone w ośmiu z regulaminowych kategorii.

ZAIKS był partnerem wydarzenia. Przyznał swoje nagrody „za wybitne osiągnięcia artystyczne, naukowe i edukacyjne w roku 2022” w dziedzinie regulaminowo zwanej sztukami muzycznymi, obejmującymi „obszar powszechnie rozumiany jako muzyka poważna”. Podczas łódzkiej gali Międzynarodowego Konkursu Muzyczne Orły Stowarzyszenie reprezentował wiceprezes Ferid Lakhdar, był on również jednym z wręczających nagrody.

Z jego rąk statuetkę w kategorii Prawykonanie – Kategoria polska – odebrali Wiesław Ochwat i Maciej Tworek, wykonawcy skomponowanego przez Mikołaja Majkusiaka utworu *Concerto in between* na akordeon ćwierćtonowy i orkiestrę kameralną.

Wyróżniona prezentacja została wykonana przez Wiesława Ochwatę wraz z Sinfonietą Cracovią pod dykcją Macieja Tworka podczas 6. Krakowskiego Festiwalu Akordeonowego. Wiceprezes Ferid Lakhdar wręczył również nagrodę w kategorii Prawykonanie, ale w Kategorii zagranicznej. Statuetka trafiła do Joanny Filus-Olenkiewicz, skrzypaczki i altowiolinistki mieszkającej w Berlinie, gdzie wykłada w szkole muzycznej w Reinickendorf, za „prawykonanie i upowszechnienie kompozycji *Trzy Miniatuury* na flet i altówkę autorstwa Karola Borsuka”. Skrzypka, dyrygenta i kompozytora, który od 1981 roku także mieszka i wykłada w Berlinie.

Wśród tegorocznych nagrodzonych znalazł się członek zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAIKS, prof. Paweł Łukaszewski, który otrzymał Statuetkę Muzycznego Orła w kategorii Kompozycja – Kategoria polska – za „VIII Symfonię *Hymny Banganarti* na bas, chór mieszany i orkiestrę, i prawykonanie w ramach Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans 2022”. Nagrodę laureatowi wręczyła prof. Grażyna Pstrokońska-Nawratil.

FERID LAKHDAR, FOT. MARCIN STEPIEŃ



# DZIEŃ POLSKIEJ MUZYKI

TEKST Redakcja

Goście i paneliści zaproszeni na konferencję inauguracyjną wydarzenie byli wyjątkowo zgodni – polska muzyka ma się coraz lepiej, ale wciąż jest jeszcze dużo do zrobienia, szczególnie na poziomie instytucjonalnym i infrastrukturalnym.

Dzień Polskiej Muzyki celebrowany był po raz piąty. 1 października polska muzyka zdominowała anteny ponad 100 ogólnopolskich, regionalnych i lokalnych stacji radiowych oraz telewizji muzycznych w naszym kraju.

25 września w siedzibie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS odbyła się konferencja promująca to wydarzenie.

Podczas spotkania organizatorzy z dumą podkreślali rosnącą siłę polskiego rynku fonograficznego. Przytaczane liczby robiły wrażenie – dość wspomnieć, że około 80% ze 100 najpopularniejszych utworów w serwisach streamingowych to piosenki polskich artystów. Koncerty rodzimych wykonawców cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem, a wartość polskiego rynku fonograficznego urosła w 2022 roku o ponad 14% w porównaniu do 2021 roku.

Konferencja była pretekstem do rozmów o kondycji naszego rynku muzycznego, problemach, z którymi musi się borykać, a także wyzwaniach przed nim stojących. A do tych pane-

liści zaliczyli wciąż niesatysfakcjonujące wynagrodzenia z serwisów streamingowych, brak odpowiednich regulacji prawnych, choćby dotyczących sztucznej inteligencji czy dyktawy dotyczącej praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym.

„Sztuczna Inteligencja na razie nie potrafi napisać jakościowej muzyki, porównywalnej do utworów Chopina lub Nirvany. Algorytmy jednak potrafią stworzyć muzykę tła nieodróżnialną od ludzkiego dzieła. Nie da się cofnąć rozwoju tej technologii. Ale możemy i powinniśmy ją regulować. Obecne polskie prawo za twórcę uważa jedynie człowieka” – podkreślił Miłosz Bembinow, prezes Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Podczas tego samego panelu pod nazwą „Kondycja i wyzwania polskiego rynku muzycznego” zaproszeni goście – wspomniany Miłosz Bembinow, Anna Ceynowa – prezeska Fundacji EMPOWER POLAND oraz przewodnicząca Rady Polskiego Rynku Muzycznego, Paweł Walicki – dyrektor zarządzający wytwórni Art2Music, Marek Laskowski – prezes klubu Progresja oraz Krzysztof Bąk – agencja eventowa Live (zdjęcie nr 3) – zgodnie przyznawali, że kondycja ta jest zaskakująco dobra. Zarówno w kontekście rynku wydawniczego, jak i również koncertowego.

Kolejny panel „Wolność myślenia, wolność tworzenia” był swoistą platformą wymiany myśli i doświadczeń legendy polskiej sceny Tomka Lipińskiego (obszerny wywiad z artystą na stronie 20) oraz przedstawicieli młodszego pokolenia Kasi Moś i Moniki Wydrzyńskiej (zdjęcie nr 2).

Ostatnim wydarzeniem był panel „Miasta Muzyki”, w którym udział wzięli Joanna Szymczewska z agencji koncertowej Good Taste, promotorka i organizatorka festiwalu, m.in. Salt Wave Festival, Tamara Kamińska – dyrektorka Music Export Poland, ekspertka ds. Miast Muzyki UNESCO, Przemek Myszor – członek zespołu Myslovitz, kompozytor, autor tekstów oraz Kuba Wandachowicz – członek zespołu Cool Kids of Death, związany z łódzkim środowiskiem artystycznym (zdjęcie nr 1). Rozmowa dotyczyła głównie kwestii sprawczości miast we wspieraniu i promowaniu szeroko rozumianej kultury. Dyskutowano o infrastrukturze (wciąż niewystarczającej albo nawet nieistniejącej), finansowaniu (za małe środki), a nawet marketingu (brak długofalowej polityki promocji regionalnej opartej na kulturze).

Współorganizatorem Dnia Muzyki Polskiej jest Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

FOT. DAREK KAWKA



## Polska muzyka rozwija się dzięki twórcom i słuchaczom

**661,4 mln zł**

wartość rynku fonograficznego w Polsce w 2022 roku. To o ponad **14% więcej** niż w 2021



**30%**

więcej biletów sprzedano na koncerty w Polsce w 2022. niż w rekordowym 2019 roku (przed pandemią)



w 2022 roku Polska znalazła się na

**20.**

miejscu wśród największych rynków muzycznych świata

**15%**

wzrosły wydatki Polaków na zakup muzyki w 2022 roku

**9 z 10**

najlepiej sprzedających się płyt w Polsce w roku 2022 to płyty polskich artystów\*

**Muzyka tączy**



Źródło danych: ZPAV, IFPI Global Music Report 2023.

\* Na 10 najlepiej sprzedających się albumów w Polsce w 2022 roku, aż 9 płyt jest autorstwa polskich artystów i to pierwszych 9 (dopiero na 10. miejscu znalazł się Harry Styles).



# NAGRODY NAUKOWE „POLITYKI”

TEKST Redakcja

Tydzień po najważniejszych dla Polski wyborach, co podkreślał wielokrotnie prowadzący galę – redaktor naczelny Jerzy Baczyński, w siedzibie tygodnika „Polityka” odbyło się uroczyste wręczenie Nagród Naukowych. Na sali zgromadziła się plejada wybitnych osób z kręgu nauki i kultury.

Uroczystość przebiegała w pogodnej atmosferze, na którą duży wpływ miała nadzieja, z jaką oczekuje się zmian mających poprawić warunki pracy na polskich uczelniach. O tym, między innymi, mówił w swoim wystąpieniu Przewodniczący Zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS Miłosz Bembinow. „Żeby rozwój nauki nie był skrępowany ani sytuacją polityczną, ani ekonomiczną. Żeby limitem waszej pracy była po prostu wyobraźnia. Żebyście mieli nieograniczone możliwości prowadzenia badań” – ostatnie słowa swojego przemówienia skierował do grona naukowego.

Redakcja po raz 23. zorganizowała ten ważny dla polskiej nauki plebiscyt, dzięki któremu naukowcy otrzymują stypendia za wybitne osiągnięcia. W tym roku, spośród 350 zgłoszeń, Kapituła Profesorska, w której zasiadają naukowe autorytety, wyłoniła 15 finalistek i finalistów. Końcowa selekcja jak zwykle przypadła Kapitulie Społecznej, którą śmiało można nazwać intelektualną elitą naszego kraju. Warto wspomnieć, że w tym szacownym gremium od lat zasiada zastępca Przewodniczącego Zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS Michał Komar. Kapituła wyłoniła pięciu laureatów nagród, do których trafiły stypendia naukowe.

Naukowcy starają się rozwiązywać problemy, z jakimi borykają się współczesne społeczeństwa. Aspekty etyczne i unormowania prawne dotyczące sztucznej inteligencji,

epidemia samotności, nowotwory, zachęcanie obywateli do uczestnictwa w życiu społecznym i politycznym, problem odpadów, także tych kosmicznych – to tylko niektóre obszary zainteresowań nagrodzonych badaczy.

Żarliwość, z jaką wyróżnieni prezentowali swoje dokonania, daje nadzieję, że przyszłość polskiej nauki jest w dobrych rękach, a czekające nas zmiany systemowe pomogą w realizowaniu najbardziej skomplikowanych badań.

Oto zdobywcy stypendiów w poszczególnych kategoriach nauk:

**NAUKI HUMANISTYCZNE:** dr Kamil Mamak – Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytet Helsiński – filozofia/prawo

**NAUKI SPOŁECZNE:** dr hab. Łukasz Okruszek – Instytut Psychologii Polskiej Akademii Nauk – psychologia

**NAUKI O ŻYCIU:** dr hab. n. med. Paweł Rajwa – Wydział Nauk Medycznych w Zabrze na Śląskim Uniwersytecie Medycznym w Katowicach – medycyna

**NAUKI ŚCISŁE:** dr hab. Piotr Skowron – Wydział Matematyki, Informatyki i Mechaniki Uniwersytetu Warszawskiego – informatyka

**NAUKI TECHNICZNE:** dr inż. Adam Okniński – dyrektor Centrum Technologii Kosmicznych Sieci Badawczej Łukasiewicz – Instytutu Lotnictwa – nauki techniczne. ●

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS od lat jest partnerem Nagród Naukowych „Polityki”.

MIŁOSZ BEMBINOW, JERZY BACZYŃSKI, FOT. FILIP MILLER



LAUREACI GRAND VIDEO AWARDS 2023:

**BRANDED CONTENT** – pierwszą nagrodę zdobyli Kamil Adam Janko i Filip Bałdyga (kanał MegaSpaceFighter) za *Go on Holidays with LEGO bricks: Camping*.

**HOBBY** – zwycięzcą został Dawid Myśliwiec (Uwaga! Naukowy Bełkot), nagrodzona praca to *Czy Polska nauka upada*.

**PODRÓŻE** – pierwsza nagroda przypadła Piotrowi Horzeli (Piotr Horzela – Opowiada), za *Koziorożec alpejski. Jak żyje i po co się bije*.

**EDUKACJA, NAUKA, TECHNIKA** – najlepszą pracę zgłosili Huyen Pham i Marcin Nguyen (Emce Kwadrat) za *Hałas – głośny problem!*. Wyróżnienie otrzymali natomiast Patrycjusz Wyżga, Paweł Mierzyński, Jakub Jankowski (Didaskalia) za *Hodujemy gatunek, który będzie dominował nad nami intelektem*.

**PUBLICYSTYKA, WIDEOROZMOWA** – pierwszą nagrodę dostał Rafał Gębura (*7 Metrów pod Ziemią*) za *84 proc. Polek doświadczyło molestowania seksualnego*.

**WIDEOKLIP** – wygrała praca Nastazji Gonery (Nanimo Films) – *Laura Daria Zawiałow, Sokół, Michał Kush*.

**KULTURA I SZTUKA** – nagrodę zdobyli Patrycja Szczerbińska i Oskar Rycko (@OfficialWakaliwood) za *Wakaliwood: Niezwykła historia ugandyjskiego kina*.

**ROZRYWKA I KOMEDIA** – najlepsi okazali się Grzegorz Barański i Łukasz Skalik (Piątek) z serialem oryginalnym *Słownik internetowej hejtera*.

**VERTICAL VIDEO** – zwycięzcą został Adrian Kilar (Adrian Kilar), nagrodzona praca to *Mówię głosem twojej matki!*

**NAGRODA WIDZÓW** – odebrał ją Piotr Pająk (Podróże Wojownika) za *Aghori – kanibale z Indii. Sekta, która je ludzkie zwłoki (Varanasi). Pokazał nam, gdzie to robią*.

MALGORZATA TUREK I FERID LAKHDAR, FOT. WOSU.PL

# GRAND VIDEO AWARDS 2023

TEKST Redakcja

Trzeba wykazać się niezwykłą kreatywnością, by w wirtualnym świecie na dłuższą chwilę zaistnieć w świadomości odbiorców, a co dopiero zyskać uznanie w oczach jurorów Grand Video Awards. Dla gali tego cenionego konkursu Centrum Kreatywności Targowa w Warszawie można nazwać więc stosownym miejscem.

Organizowany przez dwumiesięcznik „Press” konkurs wyróżnia twórców najbardziej wartościowych filmów obecnych w internecie. Tegoroczny finał przypadł na moment szczególny – media zajmowały się aferą wywołaną przez niektórych youtuberów. Odniosła się do tego w swym wystąpieniu przewodnicząca jury i dyrektorka wydawnicza „Press”, prezeska Fundacji Grand Press Weronika Mirowska, która kategorycznie potępiła tę pretekstową działalność: „Chcę powiedzieć z całą mocą – tym, którzy popełnili przestępstwa, należy się sprawiedliwy wyrok, a ich ofiarom zadośćuczynienie i słowa przeprosin za krzywdy. Podziękowania należą się tym, którzy tej sprawy nie zamietli pod dywan. To dobrze, że środowisko samo, bez pomocy dziennikarzy, oczyszcza swoje szeregi z ludzi niegodnych tego, by nazywać ich internetowymi twórcami”, dziękowała zgromadzonym.

Do konkursu zgłoszono ogółem 400 prac, 47 filmów trafiło do samego finału. Jedenastoosobowe, eksperckie jury wyłoniło najpierw nominacje w dziewięciu kategoriach, by potem w każdej z nich przyznać pierwsze nagrody.

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS już od pięciu edycji jest partnerem konkursu Grand Video Awards. Ze szczególną atencją traktowana jest przez ZAiKS kategorię wideoklipu. Uzasadnił to podczas gali Ferid Lakhdar, wiceprezes naszego stowarzyszenia: „Ktoś kiedyś powiedział, że teledysk to odpowiednik poezji w literaturze. Coś w tym jest, bo żeby stworzyć krótką, wartościową formę, trzeba mieć ogromny talent, pasję i nieograniczoną wyobraźnię. A wyobraźnia to wolność, przekraczanie granic, coś, czego nie można stłamsić. Stowarzyszenie Autorów ZAiKS od lat sprzyja wyobraźni twórców wszystkich dziedzin”.

Statuetkę w imieniu nieobecnej laureatki odebrała reprezentująca Nanimo Films Małgorzata Turek. ●





# EMOCJE W SŁOWACH

TEKST Rafał Bryndal

**G**dy kilka lat temu grupa autorów związanych z ZAiKS-em, z Wojtkiem Byrskim na czele, wpadła na pomysł, by zorganizować warsztaty dla ludzi piszących słowa piosenek, tylko najwięksi zapaleńcy mogli przypuszczać, że ta szlachetna inicjatywa wpisze się na stałe do kalendarza każdego szanującego się tekściarza. TekstMisja stała się szkołą dla osób, które zamieniają emocje w słowa, przyciągnęła też tych, którzy chcą doskonalić swój warsztat tekstowy i obcować z autorytetami w tej dziedzinie.

Za nami piąta edycja TekstMisji. W warsztatach wzięło udział 12 autorów, którzy pod okiem znakomitych twórców – Magdy Wójcik, Dagi Gregorowicz, Wojciecha Byrskiego, Adama Nowaka, Marcina „Libera” Piotrowskiego, Jacka Królka, Ryszarda Kunce i Michała Zabłockiego – doskonalili swoje pisarskie umiejętności.

Zapytaliśmy wybranych uczestników z różnych edycji o ich wrażenia.

## PRZEBIŚNIEGI, ZESPÓŁ, KTÓRY ZAWIĄZAŁ SIĘ PODCZAS WARSZTATÓW. GRUPĘ TWORZĄ JAN BĄK, JOANNA JEWUŁA I MARKUS ŻAMOJDA.

### Jak dowiedzieliście się o TekstMisji?

**Jan:** Dostałem mail z ZAiKS-u, do którego zapisałem się parę miesięcy wcześniej.

**Joanna:** TekstMisję polecił mi znajomy menedżer.

**Markus:** Mnie namówiła Ewa z zespołu Krzewy, która była na TekstMisji wcześniej i była bardzo zadowolona.

### Co dało wam uczestnictwo w warsztatach?

Poznaliśmy się, a w piwnicy DPT Halama, pod wpływem twórczej energii i dyscypliny wyniesionej z warsztatów, napisaliśmy pierwsze wspólne piosenki.

### Jak oceniacie atmosferę panującą podczas warsztatów?

Luz i rygor w doskonałej proporcji.

### Czym jest dla was ZAiKS?

Dobrodziejstwem. Dzięki tej organizacji czujemy się bezpiecznie jako artyści. Tantiemy, pomoc prawna, dostęp do Domów Pracy Twórczej. Znajomi nie wierzą, gdy mówimy, jak nam tu dobrze.

### Czy polecilibyście udział w TekstMisji znajomym autorom tekstów? Jeśli tak, to dlaczego?

Tak. Warto to zrobić, nawet jeśli jest się pewnym swoich umiejętności. Nie da się świadomie pisać bez refleksji nad swoim warszatem.

## EWA ZABOROWSKA Z DUETU KRZEWEY

### Jak dowiedziałaś się o TekstMisji?

Z social mediów.

### Co dało ci uczestnictwo w warsztatach?

Relacje, warsztat, nowe możliwości współpracy. Poznałam świetne osoby, które stały się ważną częścią mojego życia.

### Jak oceniasz atmosferę panującą podczas warsztatów?

Powiedziałabym, że było bardzo rodzinie. Wspólne tworzenie i granie jest zbliżające.

Kontakt z innymi twórcami był dla mnie budujący. Bardzo dobrze wspominam też wszystko, co działo się pomiędzy częścią warsztatową – rozmowy, spacer, wspólne jedzenie posiłków.

### Czym jest dla Ciebie ZAiKS?

ZAiKS od najmłodszych lat był częścią mojego życia. Spędzałam długie godziny na rozmowach z dziadkiem stryjecznym, który udzielał się w strukturach tej organizacji. Często słyszałam, że „coś” działo się w Halamie (jednym z Domów Pracy Twórczej). Miło mi być teraz tego częścią. Poza tym cieszę się, że dzięki ZAiKS-owi chronione są moje prawa autorskie.

### Czy polecilibyś udział w TekstMisji znajomym autorom tekstów? Jeśli tak, to dlaczego?

Pewnie! Ja byłam zachwycona. Uważam, że jeśli coś tworzysz, to warto! Rozwiniesz się w pisaniu, poznasz innych twórców, pobędziesz w kultowym miejscu, jakim jest Halama, i wrócisz z inspiracjami.

## ZUZA WIŚNIEWSKA

### Jak dowiedziałaś się o TekstMisji?

O warsztatach dowiedziałam się z maila ZAiKS-u.

### Co dało ci uczestnictwo w warsztatach?

Otworzyło mi drogę do tego, by pisać jeszcze lepiej, zarówno dla siebie, jak i innych. Pozwoliło mi umocnić się w tym, że pisanie idzie mi całkiem nieźle i warto nad tym pracować. Dowiedziałam się też sporo o sobie – przede wszystkim tego, że można pisać teksty z różnych gatunków, które mają sens z literackiego punktu widzenia i opowiadają o czymś konkretnym.

Zdałam też sobie sprawę z tego, jak wielkie znaczenie dla piosenki ma dobry tekst, więc umiejętność jego tworzenia jest cenna.

### Jak oceniasz atmosferę panującą podczas warsztatów?

Czuło się wzajemną otwartość i duże zaufanie. Dla uczestników praca z tekstem jest zwykle czymś indywidualnym i intymnym. Praca zespołowa była więc sporym wyzwaniem. Czasem warto schować ego do kieszeni i posłuchać, co inni mają do powiedzenia. To doświadczenie, które bardzo otwiera umysł i kreatywność. Nie udało się to, gdyby nie nasi nauczyciele. Ich zaangażowanie i traktowanie nas na równi było bardzo komfortowe i wzruszające. W takich warunkach rozwój przebiega sto razy szybciej.

### Czym jest dla Ciebie ZAiKS?

Na początku ZAiKS był dla mnie dość zagadkową instytucją, takim urzędem. Ze względu na niedostatek informacji o tym, jak to wszystko działa, temat ochrony piosenek był dla mnie przez dość długi czas mało istotny. Wtedy też myślałam, że piosenek pisanych na potrzeby konkursów nie ma co zgłaszać. Tylko te „na poważnie” się liczą. Ostatecznie do idei przekonałam się dzięki rozmowie z kilkoma osobami, które już od dłuższego czasu chroniły swoje piosenki w ZAiKS-ie i pokazały mi konkretne korzyści z tego wynikające. Postanowiłam zebrać się w sobie, załatwić fortelepianówkę i poczekać trzy miesiące na akceptację wniosku (wszystko działo się podczas covidu). Wciąż jestem w tym temacie nowa, ale mam dużą nadzieję, że przeżyję wiele ciekawych rzeczy, będąc członkiem tak sympatycznej wspólnoty.

### Czy polecilibyś udział w TekstMisji znajomym autorom tekstów? Jeśli tak, to dlaczego?

Warsztaty polecam każdemu, kto chce zająć się pisaniem tekstów na poważnie. To najlepsza okazja do tego, by uwierzyć w swoje możliwości i w sens bycia tekściarzem (nie tylko w kontekście tworzenia dla samego siebie). Tu można spotkać się z ludźmi, którzy zajmują się tym od lat i mają na to swoje sposoby. Uważam, że zawsze warto porozmawiać z kimś, kto ma większą wiedzę i doświadczenie. Szczególnie w atmosferze życzliwości i otwartości.

Poprosiliśmy też o opinię Annę Maciejczyk, która jest od dawna związana z TekstMisją. Od pewnego czasu pełni na tych warsztatach rolę koordynatorki.

„To projekt niezwykle mi bliski. Byłam uczestniczką II edycji i mogę z czystym sumieniem powiedzieć, że dzięki temu mój warsztat tekściarski bardzo się rozwinął. Poznałam wiele przydatnych technik. Zrozumiałam, że dzieląc się inspiracją z innymi, tak naprawdę się ją mnoży. Dzięki wspólnemu pisaniu powstają teksty, których żadna z tych osób osobno pewnie by nie napisała. Takie ćwiczenie nie tylko rozwija wyobraźnię, ale też zbliża ludzi do siebie.

Jako koordynatorka tej niezwykle cennej inicjatywy widzę, że uczestnicy tworzą społeczność, która ma ze sobą kontakt długo po zakończeniu warsztatów”.

Przed nami VI edycja warsztatów, która odbędzie się w dniach 25.02-01.03.2024 roku w Zakopanem. Rekrutacja już się rozpoczęła – zakończy się 19 stycznia.



1. KRZEWEY, FOT. DOMINIKA JURGA, 2. PRZEBIŚNIEGI, FOT. KRZYSZTOF WIERZICKI, 3. ZUZA WIŚNIEWSKA, FOT. MAREK ZIMAKIEWICZ



# PIĘTNAŚCIE LAT MINĘŁO

TEKST Dawid Brykański, Jerzy Łabuda



**M**iędzynarodowy Festiwal Producentów Muzycznych Soundedit to w pełni autorska impreza, której koncepcja wciąż się rozwija. W Łodzi od 15 lat spotykają się polscy i światowi producenci muzyczni i realizatorzy dźwięku.

Od 11 do 14 listopada miasto było centrum muzycznym Polski. Odbyło się sześć koncertów – wystąpili The Virginmays, The Sisters Of Mercy, Karimski Club, Tubis i Bolewski, Michał Urbaniak oraz Hania Rani. Warsztaty, prelekcje, spotkania, prezentacje i szkolenia to... ponad sto punktów programu.

„Ten rok jest dla nas bardzo bogaty w wydarzenia” – mówi Maciej Werk, dyrektor Festiwalu Soundedit. „Z okazji naszego jubileuszu zaczęliśmy już w lipcu, całkowicie wyprzedanym koncertem Lisy Gerrard i Julesa Maxwella. Odbywały się też spotkania pod szyldem Muzyczna Łódź – 600 oraz nasz coroczny cykl koncertów Fortepiany Wolności. Sam Festiwal jest podsumowaniem oraz punktem kulminacyjnym całego roku. Wyprzedane do ostatniego miejsca wieczory koncertowe oraz notujące wysoką frekwencję warsztaty potwierdzają słuszność koncepcji i rozwoju”.

Soundedit honoruje artystów i producentów swoją nagrodą. W tym roku Człowiek ze Złotym Uchem trafił do Hani Rani za „szczególną wrażliwość muzyczną”, do łodzianina, jazzmana – Michała Urbaniaka za „wybitne dokonania w dziedzinie produkcji muzycznej” oraz do Ireny Hussar za „wybitne dokonania w dziedzinie montażu dźwięku”.

ZAiKS od lat uczestniczy w festiwalu oraz go wspiera. W tym roku były to dwa punkty warsztatowo-teoretyczne. Pierwszy z nich to panel „Buy-out w konkretach”, w którym uczestniczyli Łukasz Targosz – kompozytor muzyki filmowej i producent muzyczny, kulturoznawca Stanisław Trzciniński z STX Music Solutions oraz Maciej Janik – adwokat reprezentujący wydział prawny ZAiKS-u. Dyskusję prowadził Jerzy Łabuda z wydziału komunikacji ZAiKS-u.

Buy-out to umowa wykupu praw autorskich, która pozbawia twórcę ewentualnych tantiem. Za jednorazową opłatą uniemożliwia mu partycypowanie w przyszłym

sukcesie finansowym dzieła. Uczestnicy panelu zauważyli, że o ile przy uczciwych stawkach tego typu umowy miałyby uzasadnienie, to systemowa przemoc ekonomiczna dużych graczy na rynku kreatywnym pozbawia twórców możliwości negocjacji. To z kolei skazuje ich na „uberyzację” profesji i regres rynku kreatywnego – giganci technologiczno-medialni zyskują coraz więcej, twórcy mają coraz gorszą pozycję. Rozwiązania? Większa ochrona środowiska kreatywnego przez regulacje na poziomie Unii Europejskiej – między innymi przez wdrożenie Dyrektywy o prawach autorskich na jednolitym rynku cyfrowym. Ważna jest też edukacja środowiska, wsparcie dla grup narażonych na ekonomiczną przemoc i zaangażowanie wielkich graczy w proces zrównoważonego rozwoju.

W drugim spotkaniu – „Czy sztuczna inteligencja zastąpi muzyków?” – udział wzięli Aga Samitowska – konsultant MusicTech, Łukasz Targosz, Stanisław Trzciniński i Maciej Janik, prowadzącym był Szymon Adam z Akademii ZAiKS-u. Temat SI rozpała wyobraźnię – prawnicy i eksperci biznesowi wskazywali obszary, które trzeba jak najszybciej uregulować. Paneliści wspominali takie kwestie, jak czytelne oznaczanie pochodzenia treści, konieczność transparentnych źródeł danych, opcja opt-out dla twórców, którzy nie chcą, żeby ich twórczość służyła do uczenia SI, czy możliwe scenariusze współautorskie. Tempo rozwoju technologii musi być zrównoważone, inaczej zamiast pomagać, będzie poszerzało nierówności.

Podczas festiwalu w specjalnym punkcie informacyjnym Dariusz Dubina – kierownik Wydziału Inksa Terenowego oraz Bartłomiej Wojnowski z inspekcji terenowej wyczerpująco odpowiadali na wszystkie pytania dotyczące kwestii formalnych związanych z funkcjonowaniem twórców na rynku.

#### ZDJĘCIA:

1. Łukasz Targosz, Stanisław Trzciniński, 2. Maciej Janik, Aga Samitowska, 3. Jerzy Łabuda, 4. Szymon Adam, fot. Małgorzata Wojna/festiwal Soundedit







# KRAINA NIEMOŻLIWOŚCI

TEKST Grzegorz Sowula

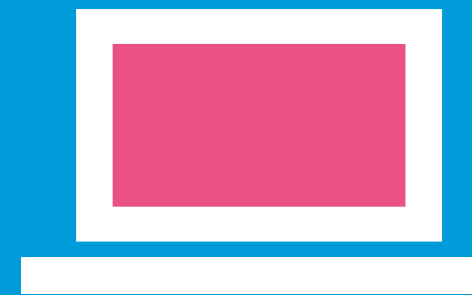
Czterdzieści lat temu Zbigniew Rybczyński jako pierwszy polski twórca otrzymał Oscara za animowany film *Tango*. Zamieszkał wtedy z rodziną w Stanach Zjednoczonych, realizował kolejne filmy, używając do ich produkcji coraz bardziej zaawansowanych technik komputerowych. Po powrocie do Polski założył we Wrocławiu Centrum Technologii Audiowizualnych, jednak konflikt z jego dyrekcją sprawił, że artysta w 2014 roku zdecydował się na przenosiny do USA.

Jego obecną wizytę w kraju dobrze charakteryzuje tytuł warszawskiego spotkania w siedzibie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS – „Podróżnik do krainy niemożliwości”, jako że pierwszym etapem podróży był... Wrocław, gdzie Senat Akademii Sztuk Pięknych wyróżnił Rybczyńskiego tytułem doktora honoris causa uczelni. Artysta, członek honorowy naszego stowarzyszenia, w sobotę 14 października zaprezentował wybór fragmentów dzieł filmowych i krótkich form wideo-muzycznych, takich jak *Dreamers* czy *DigiDada*. Spotkanie prowadzo-

ne przez Zbigniewa Benedyktowicza, antropologa kultury, członka Zarządu ZAiKS-u, było okazją do rozmów z twórcą, którego Umberto Eco nazwał Leonardem da Vinci XXI wieku. Jako artysta nie uznaje granic między sztuką a technologią, nie zabrakło zatem pytań o stosowane przez niego techniki i programy komputerowe, z których wiele używanych jest przez amerykańskie studia filmowe. W spotkaniu wzięli udział m.in. reprezentujący Zarząd ZAiKS-u wiceprezes Michał Komar i sekretarz Olga Krysiak, reżyser i operator filmowy Bogdan Dziworski, prozaik Eustachy Ryłski, rzeźbiarz Krzysztof Bednarski i towarzysząca bohaterowi wieczoru żona Dorota Zglobicka, z którą Rybczyński prowadzi Gila Monster Studios w Tucson w Arizonie. ●

#### ZDJĘCIA:

1. Michał Komar, Dorota Zglobicka, Zbigniew Rybczyński, 2. Zbigniew Benedyktowicz, Zbigniew Rybczyński, 3. Dorota Zglobicka, 4. Olga Krysiak, Zbigniew Rybczyński, fot. Filip Miller



# ZGŁOŚ KONCERT

Jesteś twórcą i grasz koncert? Wiesz, że twoje utwory będą grane na koncercie?

Zaloguj się lub zarejestruj w serwisie [zaiks.online/twórcy](http://zaiks.online/twórcy).

W zakładce Koncerty łatwo sprawdzisz, czy dane wydarzenie jest na liście twoich koncertów. Jeśli nie – zgłoś nam to poprzez wypełnienie formularza.

My zajmiemy się resztą.





# UCZĘ SIĘ KOCHAĆ, PRZESTAŁEM SIĘ BAĆ

z Tomkiem Lipińskim, jedną z najważniejszych postaci polskiej kultury,  
rozmawia Rafał Bryndal

## „Czekamy, czekamy na sygnał”. Wciąż czekamy?

Tekst utworu *Centrala* ma kilka wątków. Cały czas odkrywam w nim sens. W warstwie semantycznej można go łączyć z tym, że wtedy, za komuny, wszędzie dookoła była jakaś centrala. Centrala Handlu, Centrala Harcerska, Centrala Rybna itd. Była to więc metafora scentralizowanego systemu, który miał przynieść równość światu, a ludziom wiekiście szczęście. W pewnym wymiarze piosenka jest satyrą na takie rozumienie centrali.

Inny wątek ma związek z moim ówczesnym odczuwaniem rzeczywistości. To się zwykle pojawiało, gdy na coś czekałem, choćby na autobus. Łączyłem się podświadomie z centralą, by go przysłała. To była taka zabawa zakrawająca o mistykę. W dosłownym sensie ten tekst odzwierciedla sposób, w jaki percypowałem wtedy świat. Dzisiaj podchodzę do tego zupełnie inaczej, mam to bardziej usystematyzowane, przepracowane.

## Jak?

Trafiłem na bardzo stare, zachowane w Tybecie nauki o naturze człowieka, nazywane tam z pewną emfazą „absolutną doskonałością”. Ale ta doskonałość nie jest czymś, co musisz wypracować i do czego musisz dojść, tylko czymś, co jest dla każdego z nas naturalne, co jest w nas od zawsze i tylko czeka na odkrycie w porę. A pora jest zawsze teraz. Tym, co nam przeszkadza, jest nasze uwikłanie w kalejdoskop spraw, wydarzeń, myśli, emocji, które rozgrywają się w naszej świadomości.

I nie chodzi o to, by się ich wyrzekać, to jest akurat niemożliwe. Wyrzeczenie się wszystkiego to także wyrzeczenie się wyrzekania. I co teraz? Najważniejsze jest uświadomienie sobie, że tak zwana „rzeczywistość” jest pewnego rodzaju snem, tripem, halucynacją, które jedynie obserwujemy. Dostarcza nam jej nasz wspaniały mózg, który składa w całość wycinek promieniowania EM, drgania powietrza, próbki substancji chemicznych, impulsy elektryczne z zakończeń nerwowych – weryfikuje to przy pomocy pamięci, podlewa sosem myśli i emocji, po czym wyświetla to wszystko w polu świadomości jako doświadczenie świata o nas w świecie.

Takie podejście, mówiąc najprościej, pomogło mi uporać się z długą, chroniczną depresją.

## Może dlatego powiedziałeś kiedyś, że bliżej ci do transcendencji niż do walki.

W pewnym momencie zaczynasz postrzegać rzeczywistość jako pole świadomości, którego jesteś i świadkiem, i uczestnikiem. Twoim wyborem jest, jak rozkładasz proporcje. Nawiązując do wspomnianej centrali – ten defaultowy stan bycia doświadczającym poza wirem doświadczeń nie jest pasywny. To nie jest stan rozpuszczania się w niebycie. W związku z tym sygnał z centrali stał się dla mnie nagle tym impulsem, który doprowadził mnie do odkrycia samego siebie.

Dopełnieniem tego niech będzie fakt, o którym się po latach dowiedziałem, że według tych nauk dźwięk A jest uważany za prądźwięk i wszystkie inne dźwięki są tylko jego mutacją. To właśnie A odzwierciedla w naszej percepcji pierwotną wibrację Wszechświata, a intonowanie tej sylaby jest esencjonalną częścią treningu. Długo A w *Centrali* to aspekt, którego istnienia nie podejrzewałem czterdzieści lat temu, gdy powstawał ten utwór.

## Jak patrzysz na swoją karierę z perspektywy czasu?

Na początku zupełnie nie miałem śmiałości, by zająć się muzyką, choć od najwcześniejszych lat było to moim marzeniem. W latach 70. w muzyce rockowej dominowały długie solówki, tak zwane mgły na gryfie i art rock. Byłem wtedy poza tym nurtem. Wolałem dzikość wczesnych Stonesów i wyrafinowaną prostotę Beatlesów. Słuchałem jazzu. Interesowałem się muzyką etniczną, która także wymagała pełnego innego podejścia i która od zawsze jest i była nośnikiem emocji, treści, a nie pretekstem do popisywania się – z całym szacunkiem dla sprawności instrumentalnej. Potem pojawiło się reggae – przypadkowo usłyszałem w radiu koncert Marleya w londyńskim Lyceum i to był dla mnie, nie przesadzam, szok.

## Dlaczego?

Długo mógłbym o tym mówić. Konstrukcja rytmiczna tej muzyki jest niezwykła w swojej prostocie. W zasadzie jest fraktalem rytmicznym, bo akcentowana jest każda druga nuta.

Dźwięk, który pojawia się najrzadziej, to zwykle bęben basowy unisono z rantem werbla. Gitary grają dwa



razy częściej, a klawisze dwukrotnie częściej niż gitary. To sprawia, że na „raz” często nie gra żaden instrument. Plus ustawiczne napięcie między podziałem parzystym i trójkowym. Jest w tej muzyce mistyka, którą potęguje podstawowy rootsowy, korzenny beat. To wywróciło mój świat do góry nogami, dlatego wiele z moich piosenek powstało właśnie w tej stylistyce, nawet jeśli później się pozmieniały. Tym bardziej się cieszę, że na przyszyły rok szykuję cały program 100% reggae’owy.

### Czyli wracasz do korzeni, bo to dzięki reggae zaczęłeś grać na gitarze?

Reggae było raczej moją inspiracją mistyczno-muzyczną. Gitarę wziąłem do ręki dzięki Dylanowi i to on był moim pierwszym mistrzem, gdy zabrałem się do pisania i komponowania piosenek. Zelektryfikowałem się za sprawą punk rocka, który pojawił się w moim życiu w roku 1977. Punk rock pozwalał za pomocą dwóch, trzech akordów zbudować coś, co trafiało do ludzi i miało ogromną siłę rażenia. Głównie chodziło o przekaz, który miał działać na odbiorców bardziej niż te wszystkie genialne solówki i wyrafinowane aranże. Punk rockowcy budowali atmosferę i moc za pomocą prostych środków, przecząc utartym gustom estetycznym i muzycznym. Było w tym coś genialnego. Ta muzyka pozwalała zaistnieć w społecznym odbiorze ludziom niemającym formalnego wykształcenia muzycznego i nieposiadającym wybitnej instrumentalnej biegłości. Właśnie dzięki temu wielu artystów zaczęło wtedy grać i zostało w muzyce na całe życie. Ja też jestem tego przykładem. Ten fantastyczny impuls, który w latach 70. punk rock dał całemu światu, ciągle działa. Wystarczy spojrzeć na internet, w którym obiór muzyki nie jest już tylko konsumpcją, ale też pewnego rodzaju współudziałem. Jestem przekonany, że to konsekwencja tamtego punkrockowego zawirowania i postawy „do it yourself”. Mnóstwo młodych ludzi ze wszystkich warstw społecznych zaczęło wtedy tworzyć sztukę, wbrew wszystkim i na przekór wszystkiemu. Ich pasja, determinacja i oryginalny talent były silniejsze niż przeszkody, dlatego odnieśli sukces.

### Jakie były przełomowe momenty w twoim życiu, takie, które pozostawiły trwałe ślady?

To są zawsze chwile, które w pewien sposób łączyły się z historią Polski. Nie pamiętam oczywiście roku 1956, bo choć urodziłem się u schyłku rządów Bieruta, to za chwilę była już odwilż i pojawił się Gomułka. W 1970 nastał Gierek, a ja poszedłem do liceum. Wcześniej jednak był rok 1968 i to było druzgocące przeżycie. Miałem wtedy niespełna 13 lat. To nie jest wiek, w którym interesujesz się polityką, ale nagle wydarzenia marcowe stały się czymś ważnym, bo ich reperkusje odczuwane były również w naszym domu. Ówczesnym partnerem mojej mamy był poeta i pisarz żydowskiego pochodzenia, Olek Ziemiński (Aleksander Keiner). Razem pracowali w tygodniku „Świat”, którego redakcję rozpedzono na cztery wiatry jako nazbyt żydowską. Z kolei mój przyjaciel z podstawówki musiał wyemi-

gować. Z mojego otoczenia zniknęło wielu wspaniałych ludzi. Wtedy też pierwszy, ale nieostatni raz uciekałem przed milicją.

Nie rozumiałem tego, bo zaledwie 20 lat po wojnie zaczęły odradzać się demony przeszłości. Chodziłem do podstawówki niedaleko alei Szucha, gdzie od najwcześniejszych lat pokazywano nam cele tortur, plamy krwi, pejczy, radia do zagłuszania krzyków. Dla dziecka to wszystko było szokujące. Tym bardziej nie rozumiałem, co się dzieje, ale dotarło do mnie wtedy, że są i zawsze będą w Polsce ludzie, którzy karmią się rasizmem i zarażają nim innych. Że nie umieją bez tego żyć i że jest ich niemało. To odkrycie było dla mnie tym bardziej wstrząsające, że mój tata, Eryk Lipiński, był Sprawiedliwym Wśród Narodów Świata, bo uratował wielu polskich Żydów i Polaków o żydowskich korzeniach, zwłaszcza z obozu w Pruszkowie. Rodzina mamy także ukrywała na Kielecczyźnie ocalone z Zagłady żonę i córkę Stanisława Jerzego Leca. Jak więc w 1968 roku można było znów szczuć na Żydów? Nie byłem w stanie tego pojąć.

Nie zapomnę też roku 1971, kiedy urządzano w Warszawie polowania na hippisów. Kolorowa, długowłosa młodzież gromadziła się w Łazienkach, pod pomnikiem Mickiewicza i na Starym Mieście. To się oczywiście nie podobało władzy. Nie była to realizacja postulatów społeczeństwa socjalistycznego, raczej obce kulturowo wpływy zgniłego Zachodu. „Elementy obce kulturowo”, jakbym słyszał niektórych polskich polityków, znów w kremłowski chórze.

Oczyszczanie miasta z hippisów polegało na regularnych łapaniach, w których brali udział funkcjonariusze milicji ubrani po cywilnemu i dziwne typy, o których mówiło się gitowcy. To była młodzieżowa subkultura więzienna, która wtedy wypełzła na ulicę. I wszyscy pospołu polowali na tych hippisów, a kryteria mieli dosyć szerokie, więc nawet ja, z moimi czterema licealnymi kolegami, trafiliśmy na taką łapankę. Na Belwederskiej wsadzili nas do suk i zawieźli na Wilczą. Postawili pod ścianami w pokoiku, gdzie klęczał pobity, pokrwawiony chłopak, z rozdartą koszulą, z rękami spiętymi z tyłu kajdankami. Na ciele miał ślady po pałkach. Wył z bólu.

Od razu przypomniało mi się Gestapo. Nagle jeden z tych tajniaków zakłada kastet i wali tego pobitego w twarz. Chłopak traci przytomność i wciągają go do celi obok. A przy stoliku siedzi niewzruszony milicjant z naszymi dokumentami i pyta: „No, kurwa, który następny? Który to Lipiński?”. I mówi: „To tatuś taki znany, a ty się z hippisami zadajesz? Spierdalaj!”. Potem byłem przesłuchiwany, ale już w asyście ojca, więc łagodnie.

### W zasadzie od zawsze jesteś poza systemem, nic dziwnego, że utworem, na który się często powoływaliś, był numer Patti Smith *Outside Society*.

Tak. Jedna z moich pierwszych, nigdy nienagranych piosenek, miała refren: „To nie moja wina, że jestem, jaki

jestem; nie chcę nic wspólnego mieć z tak zwanym społeczeństwem”. Odkąd pamiętam, nie garnąłem się do ludzi. Mama tłumaczyła się przed znajomymi, że urodziła „felerne, dziwne dziecko”. Zawsze byłem odmieniec i tak już zostało. Nie chciałem się bawić z dziećmi, uciekałem przed dorosłymi albo nagle wpadałem w spazmy, bo rano usłyszałem słuchowisko o kimś cierpiącym na gruźlicę, kto pluł krwią, i nie mogłem się opanować do wieczora.

Dzisiaj pewnie dostałbym jakieś psychotropy i na całe życie łatkę pacjenta psychiatrycznego, ale na szczęście wtedy nie było takich praktyk. Jednak takie wyalienowanie dość specyficznie pozycjonowało mnie w szkole, ale też poza nią. Zawsze bliżej mi było do rówieśników, którzy tak jak ja nie czuli się kompatybilnie z tą obyczajową maszynką, do której nas wtłoczono, którzy nie mogli się przystosować do systemu edukacyjnego, propagandowego i religijnego i próbowali żyć poza nim, już jako małolaci.

### Kiedy w twoim życiu pojawiła się muzyka?

Osobą, która pierwsza zainteresowała mnie muzyką, gdy byłem małym chłopcem, był wspomniany wcześniej partner mojej mamy Olek Ziemiński. Był dziennikarzem, pisarzem, poetą, który w wolnych chwilach grywał na harmonijce ustnej. To był profesjonalny instrument z registrem, co wtedy wydawało mi się niezwykle skomplikowane. On mnie nie tylko zainteresował, ale przede wszystkim ośmielił do tego, by nie być tylko konsumentem sztuki, ale także jej twórcą. Szybko nauczyłem się czytać. Pokazywano mnie jak małpę w cyrku: „O, taki mały, a już czyta!”. Siłą rzeczy język stał się moją pasją. I oczywiście muzyka, czarodziejsko kodująca myśli i emocje, które same w sobie są zagadką. To coś nieprawdopodobnego. Już jako dziecko często o tym myślałem.

### Nic dziwnego, bo muzykę masz w genach.

Mój dziadek i jego matka byli muzykami. Ja nie mam żadnego wykształcenia muzycznego. Miałbym problem z wytłumaczeniem koła kwintowego, ale zawsze rozumiałem, a nawet widziałem muzykę. To pewien rodzaj synestezji, choć niedosłownie. Nie widzę dźwięków jako kształtów i kolorów. Widzę muzykę jako strukturę. To więcej niż słyszenie. W jakiś niezrozumiały dla mnie sposób mam w sobie wewnętrzny głos, przewodnika, który prowadzi mnie przez muzyczny kosmos.

Najpierw – jak wspominałem – jako dziecko grałem na harmonijce ustnej. Poza tym dużo słuchałem radia. Pamiętam audycje dla dzieci i młodzieży. Autorem jednej z nich był między innymi Jan Weber. W tych programach w bardzo przystępny sposób objaśniano muzykę. Prezentowano muzykę poważną, opisując rolę rozmaitych instrumentów, zasady instrumentacji, konstrukcji utworów. Poza tym w szkole mieliśmy lekcje muzyki. Pamiętam, jak uczyliśmy się śpiewać hymn. Wstałem i zacząłem monotonna „Jeszcze Polska nie zginęła...”. Nauczycielka przerwała mi – hymn jest w rytmie mazurka! I wykłaskała nam to. Do dziś to pamiętam, a miałem osiem lat. Wtedy zacząłem zwracać uwagę na podziały rytmiczne i to, co z nich wynika.

Miałbym problem z wytłumaczeniem koła kwintowego, ale zawsze rozumiałem, a nawet widziałem muzykę. To pewien rodzaj synestezji, choć niedosłownie. Nie widzę dźwięków jako kształtów i kolorów. Widzę muzykę jako strukturę. To więcej niż słyszenie. W jakiś niezrozumiały dla mnie sposób mam w sobie wewnętrzny głos, przewodnika, który prowadzi mnie przez muzyczny kosmos.

### A przełomowe momenty, jeśli chodzi o twoje muzyczne fascynacje?

Film *A Hard Day's Night* z zespołem The Beatles, który zobaczyłem jako dziesięcioletek podczas wakacji w kinie w Pucku. Potem świat już nie był taki sam. Pomyślałem, że jeśli takie rzeczy dzieją się na świecie, to może ten świat ma jakiś sens. Od tamtego momentu stałem się fanem rocka.

### Fanem, a później legendą rocka. Byłem na kilku panelach z twoim udziałem, podczas których tak właśnie cię przedstawiano – legenda rocka.

To gruba przesada. Taki współczesny hype. Wszystko trzeba nadmuchać, by robiło wrażenie. Legendami w dawnych czasach, bez telefonu i internetu, byli rycerze szukający smoka, by go zgładzić. Legendą można zostać tylko po śmierci. Takie określenie jest pewnego rodzaju ubezwłasnowolnieniem. Jakby chciano powiedzieć „Legendo, czego ty jeszcze chcesz? Idź już sobie między inne legendy”. Ale jest to oczywiście rodzaj uznania. Doceniam, ale mam mieszane uczucia.

### Długo pracowałeś na swojej pozycji i zawsze byłeś artystą.

Podjąłem w życiu kilka prób tak zwanego normalnego życia. Kiedy nie dostałem się za pierwszym razem na ASP, to żeby nie iść do wojska, zdałem do Państwowej Szkoły Stenotypii i Języków Obcych. Tam po pierwszym semestrze miałem praktyki w Centrali Handlu Zagranicznego Budimex, który zajmował się eksportem polskich usług budowlanych. Trafiłem do komórki libijskiej, a że już wtedy dobrze znałem angielski, to im się tam przydałem. Na koniec praktyk trzeba było przedstawić prezentację związaną z praktykami. Napisałem im analizę ich struktury organizacyjnej i propozycję, jak ją usprawnić. Byli zachwyceni i chcieli mnie zatrudnić po ukończeniu szkoły, ale to się nie mogło udać.

Byłem też przez chwilę redaktorem naczelnym pisma „Aktivist”, przez rok pracowałem w BMG Poland. Nigdzie jednak nie mogłem się odnaleźć, bo zawsze chcę być swoim szefem i nikogo innego nie potrafię w tej roli zaakceptować.



Wszystkie sytuacje, gdy byłem poddany jakiemuś nadzorowi, były dla mnie nie do przyjęcia. Pewnie miałem to w genach, bo mój ojciec miał podobnie.

#### Co sprawiło, że założyłeś Tilt?

Tilt powstał w 1979 roku, cztery lata po skończeniu liceum. Przedtem dwukrotnie zdawałem na ASP, a że bezskutecznie, to poszedłem pracować do Telewizyjnej Wytwórni Filmowej Poltel. Byłem kimś w rodzaju krzyżówki gońca z tragarzem, ale chlubiłem się tym, że mam najlepszą przepustkę, bo mogłem wejść z nią wszędzie, gdzie chciałem, w całym Radiokomitecie. To były lata prosperity za czasów prezesa Macieja Szczepańskiego. Telewizja kojarzyła się wtedy ze światowym życiem. Bary przy studiach były pełne ludzi. Wielkie projekty, artyści, programy, pawie pióra. To była świetna szkoła życia, ale długo tam nie zabawiłem.

Wszystko dlatego, że chcieli mnie wziąć do wojska. Dał mi łaskawie do wyboru, czy chcę iść w kamasze wiosną czy jesienią. Oczywiście wybrałem ten drugi termin. Jako że miałem już maturę i znajomość języka obcego, wyłądowną na coniedzielnym szkoleniu podoficerskim. Pod byle pretekstem uciekłem z tego kursu po dwóch zajęciach. Zadekowałem się w Bieszczadach. Wróciłem do Warszawy po kilku tygodniach i zamieszkałem na strychu przy ulicy Marchlewskiego. Specyficzna miejscówka, bez ciepłej wody, kuchni i łazienki.

#### Doskwierała ci tam samotność?

Żartujesz! Świetnie się tam czułem. W końcu byłem jednym z nielicznych, którzy nie musieli mieszkać z rodzicami! Wkrótce pojawił się u mnie Luter, czyli Jacek Lenartowicz, chłopak z Gdańska Oliwy, bardzo zdolny i wrażliwy. Grał na perkusji, ale dostarczał też angielskie teksty zespołowi, który był uznany za pierwszy punkrockowy zespół w Polsce, czyli Deadlock z Gdańska. Luter został wyrzucony z liceum i przyjechał do mnie na ten strych. Mieszkaliśmy tam razem parę miesięcy. Przywiózł ze sobą gramofon Fonomaster i kilka pudeł płyt. Miał wszystkie winyle, jakie wtedy można i trzeba było mieć. Siedzieliśmy tam i głównie słuchaliśmy muzyki albo pisaliśmy piosenki. Na tym strychu powstało mnóstwo utworów. Tam między innymi stworzyliśmy *Foto* i wiele innych znanych później utworów Tiltu. I właśnie wtedy postanowiłem założyć zespół. Poza Lutrem pojawił się Rastek, czyli Tomek Szczeciński, którego znałem z klubu Remont. Rastek zajmował się głównie tym, że kursował po mieście i u rozmaitych ludzi przegrywał na swój kaseciak muzykę z płyt. Wiedział, kto ma latino, kto reggae, kto funka, i miał cały plecak kaset. Dzięki niemu byliśmy w tym wszystkim bardzo osłuchani. Przypominam, że to był rok '77, '78. Rastek zadeklarował na samym początku, że może grać na gitarze basowej.

#### Mieliście jakieś instrumenty?

Rastek miał pożyczonego Fendera Jazz Bassa. Ja wtedy nie miałem jeszcze żadnej gitary elektrycznej. Grałem na

akustycznym Defilu. Potem pożyczyłem najpierw Jolę 2 – coś, co z wyglądu przypominało instrument muzyczny, ale nim z pewnością nie było. Grałem też na pożyczonej gitarze Hofner, przyzwoitej, niemieckiej, pokrytej czerwoną imitacją skóry węża.

Pierwsza własna gitara, Fender Telecaster, trafiła w moje objęcia w styczniu 1984. Można więc powiedzieć, że przez pięć lat grałem na pożyczonym sprzęcie. Takie były wtedy czasy. Dostawałem za koncert cztery dolary. Patologia.

#### Pierwszy Tilt nie grał jednak zbyt długo?

Zespół rozpadł się w 1980 roku, bo Luter wyjechał do Berlina i jako rodowity gdańszczanin szybko dostał niemiecki paszport. Wiele osób w ten sposób zmieniało wtedy swoje życie. Luter nie został w Niemczech. Przeniósł się do Amsterdamu, gdzie mieszkał do końca swoich dni. Po rozpadzie Tiltu nie miałem pomysłu, co dalej. W Polsce trwała rewolucja i chociażby z tego powodu było ciekawie. Siedziałem więc na strychu i pisałem piosenki.

#### Chronologicznie rzecz biorąc, przed stanem wojennym poznałeś Roberta Brylewskiego?

Znaliśmy się już wcześniej. Ludzi, którzy słuchali punk rocka czy postpunkowej muzyki typu Talking Heads czy Blondi, nie było tak wielu. Przede wszystkim rozpoznawaliśmy się na ulicach przez rozmaite nietypowe jak na owe czasy atrybuty – kolorowe włosy, znaczki zespołów, charakterystyczne elementy ubioru czy na przykład podarte spodnie, co już dzisiaj nikogo nie dziwi. Wtedy to było coś niespotykanego. I od razu był temat do rozmowy, a gadało się głównie o muzyce, kto czego słucha, spontanicznie umawialiśmy się na spotkania, bo ktoś tam miał kaseciaka i można było czegoś fajnego posłuchać. Wiedzieliśmy, kto dostaje fajne płyty z Zachodu (Magura), szliśmy do niego i poznawaliśmy nowe brzmienia. Stąd właśnie znałem Roberta. Spotykaliśmy się na niwie towarzyskiej. Kluby, koncerty i łażenie po mieście. Bywałem na próbach grupy Kryzys w Aninie. Wszyscy się znaliśmy i kumpłowaliśmy.

#### Skąd pomysł na wspólne granie?

Pod koniec czerwca 1981 roku na ten mój strych przyszedł Robert z Gruszką, czyli Jarkiem Ptasińskim. Powiedzieli, że Kryzys właśnie się rozpadł i że może być coś razem. Z jednej strony było szkoda chłopaków, ale z drugiej to była dobra wiadomość. Robert był według mnie wtedy jedną z najciekawszych postaci – zarówno jako artysta, jak i człowiek. Był kimś szczególnym w kręgu ludzi, których ceniłem.

Na początku był problem z nazwą, bo Robert chciał ją zatrzymać, a ja nie chciałem być kimś, kto dołącza do trzynastego zespołu Kryzys. Zwłaszcza, że oni w swojej historii grali już wszystko – od new romantic po ska i reggae. Poza tym próbowano z nich zrobić taką grzeczną formę punk rocka. Akceptowalna punkrockowa grupa w PRL, która niby chodzi do szkół i śpiewa polskie piosenki. To się nie udało, bo nie przystawali do tego obrazu. Poza



FOT. JACEK POREMBA

tym, pomyślałem, że nazwa Kryzys stanowi jakieś fatum. Chciałem więc dodać do niej jakiś dynamiczny element i tak też narodziła się Brygada. Brygada Kryzys. Brzmi co prawda niegramatycznie, ale wchodzi do głowy. Śmiałyśmy się z Robertem, że przypomina imię i nazwisko. Przekreślaliśmy nazwę na Brygida Krzyś.

#### Kiedyś porównałeś karierę Brygady Kryzys do startu rakiety kosmicznej.

To dlatego, że nasze początki były niezwykle dynamiczne. W 1981 roku mieliśmy grać na Festiwalu Piosenki Prawdziwej, który odbywał się zamiast festiwalu sopockiego w gdańskiej Hali Olivii. Nie dopuszczono nas jednak do występu, bo graliśmy za głośno i mieliśmy zbyt

wywrotowe pomysły inscenizacyjne. Potem pojechaliśmy w trasę po dużych salach koncertowych z nowofalową brytyjską kapelą TV21 i z polskim bandem Stalowy Bagaż.

Odnieśliśmy wielki sukces, bo my – debiutujący zespół, graliśmy wtedy w największych salach w Polsce. Trasa kończyła się w Sali Kongresowej. Zaraz później pojechaliśmy do Belgradu. Tamtejsza organizacja studencka urządziła „Dni polskiej młodej subkultury”. Były wystawy, koncerty, pogadanki polityczne. Działo się to zaraz po śmierci Broza Tity i oni byli zafascynowani polską Solidarnością.

Zagraliśmy koncert w SKC (Studentski Kulturni Centar). Okazało się, że na pniu sprzedano wszystkie bilety, więc w tym samym miejscu zagraliśmy też drugi raz



**Czy artysta może zajmować stanowisko dając wyraz swojej postawie społeczno-politycznej? Uważam, że może, a nawet czasem powinien, ale nie musi. Jeśli artyści mają coś do powiedzenia, jakąś agendę dotyczącą polityki, ochrony zwierząt, ratowania planety, praw mniejszości czy jakiegokolwiek innego bolesnego problemu, to cudownie, jeśli korzystają ze swojej popularności. Nie możemy jednak tego od nich żądać. Zbyt wielu jest celebrytów, którym wydaje się, że mają coś do powiedzenia. Popularność nie jest wyznacznikiem mądrości i wiedzy, choć niemal w to uwierzyliśmy.**

i zarobiliśmy trochę kasy. W Belgradzie zostaliśmy nieco dłużej, by między innymi nagrać cztery piosenki na maxi singla w studiu należącym do Enco Lesica, wtedy głównego producenta nowofalowych kapel z Jugosławii. Nasz pobyt ukoronowało podpisanie kontraktu z firmą Jugoton na wydanie longplaya. W planach była trasa po Jugosławii. Mieliśmy także zabukowany na początek roku 1982 gig w Amsterdamie i zaawansowane negocjacje w Londynie.

Wszystko zapowiadało się cudownie. Wróciliśmy z Belgradu w doskonałych nastrojach, gotowi do zadania śmiertelnego ciosu komunie. Robert z nami nie wracał, bo wcześniej pojechał był do Włoch po samochód, który mu sprezentowała mama – Alfa Romeo GT 1300. Rysowała się wspaniała przyszłość. Wszystko jednak skończyło się w kilka dni po naszym powrocie. 13 grudnia 1981 ogłoszono stan wojenny. To był szok, ale musieliśmy działać. Sprzęt mieliśmy zaplombowany w Rivierze. Wzięliśmy taksówkę bagażową z placu Grzybowskiego, zerwaliśmy plomby i zaczęliśmy szukać nowych miejsc na próby. Tużaliśmy się po rozmaitych dziwnych miejscach. Raz to była pracownia ceramiczna, innym razem jakiś zapyziały dom kultury, sąsiadujący z placówką ORMO. Lato spędziliśmy pod Lublinem. To był początek kolonizacji podlubelskich wsi przez warszawskich artystów. Stamtąd pochodzą zdjęcia do filmu Michała Tarkowskiego *Koncert*.

#### Pojawił się marazm?

Ze zrozumiałych względów wszystko w stanie wojennym napawało nas beznadzieją. Mieliśmy menedżera z doskoku. Jacek Olechowski próbował jakoś nas ogarniać, ale nie było łatwo. Mieliśmy problem z perkusistą, bo Jacek Rołt, fantastyczny muzyk jazzowy, borykał się z uzależ-

nieniem. Heroina sprawiała, że przez długie okresy był zupełnie nieczynny. Nota bene, ostatnio ukazała się o nim książka – *Nie dla nas szum samochodów*.

#### Ale musiało się w końcu wydarzyć coś pozytywnego, jak w każdej nawet najbardziej dołującej historii?

W ramach „łagodzenia rygorów stanu wojennego” otworzono Remont, którego szefem został, o dziwo, Grzesiek Brzozowicz. Z miejsca zaproponował nam koncert 1 września. Sold out. Kolejne dni – 2, 3 i 4 września też się wyprzedzały. W Remoncie gościnnie wystąpili z nami między innymi Sławek Gołaszewski i Milo Kurtis. Ale wtedy też podjęliśmy decyzję, że były to cztery ostatnie występy naszego zespołu. To była decyzja z założeniem, że być może wrócimy do projektu Brygada Kryzys, który od początku był projektem Roberta i moim. Pozostali muzycy przychodzili i odchodzili. I tego trzymaliśmy się przez cały czas. Zawiesiliśmy koncerty, ale niejako dzięki temu udało nam się nagrać płytę. Muszę tu oddać sprawiedliwość Jackowi Olechowskiemu, który załatwił nam robotę zespołu testującego techniczne możliwości nowo powstałego studia Tonpressu.

#### Z tego, co pamiętam, to studio to było bardzo zamufłowane. Mieściło się w pawilonie, pomiędzy blokami z wielkiej płyty na warszawskim Wawrzyszewie?

Tak. Nagrywaliśmy tam swoje piosenki, to był najlepszy sposób na testowanie studia. Wyposażenie było światowej klasy. Wspaniałe było też to, że nie mieliśmy żadnych ograniczeń czasowych, więc mieliśmy warunki do pracy, jakich wtedy w Polsce nikt nie miał.

Producentem płyty był Józef „Kuba” Nowakowski, który dopingował nas, mówiąc, że skoro mamy takie szczęście, to musimy nagrać płytę, jakiej jeszcze na świecie nie było. I dzięki niemu wykonaliśmy zadanie, a Marek Proniewicz przekonał wszystkich w Tonpressie, by ją wydać.

No, a potem płyta została uznana przez tuzów dziennikarstwa muzycznego za totalną klapę. Sam słyszałem, jak pewien ważny wówczas prezenter i krytyk muzyczny stwierdził arbitralnym tonem: „To jest przykład, jak się nie powinno grać i jak się nie powinno nagrywać”.

#### Historia pokazała, że „Czarna Brygada”, jak często nazywano tę płytę ze względu na okładkę, została uznana za jedną z najważniejszych polskich płyt.

Gdybyśmy zawsze myśleli, że „tego się tak nie robi”, to ciągle byśmy siedzieli w leśnych jamach i przykrywali się mchem.

#### Artysta nie może robić wszystkiego pod publikę?

Wiesz, swego czasu byłem zachwycony koncertem Boba Dylana w Sali Kongresowej. To było dla mnie wtedy wielkie przeżycie, bo (jak wspominałem) miał on na mnie ogromny wpływ. W zasadzie słucałem go od dziecka. Ale podczas jego warszawskiego koncertu miałem problem z rozpoznaniem dobrze mi znanych kawałków. Okazało się, że on uwielbia zmieniać formę i charakter swoich

piosenek. To się zaczęło, gdy nagle, zniemacka wystąpił z gitarą elektryczną, bulwersując swoich wczesnych, folkowych fanów. Pomyślałem wtedy, że to jest kozak. Jechać do jakiegoś dalekiego kraju, ciesząc się, że w ogóle ktoś tam kojarzy jego twórczość, i pokazać wszystkim, że to są jego piosenki i on może z nimi zrobić, co chce. A jak ci się nie podoba, to możesz iść do domu. Zero przymilania się. *Love it or leave it*.

#### To zupełnie wbrew temu, co się robi teraz.

Oczywiście. Podobnie było z etosem punkrockowym, który polegał na tym, żeby nie wchodzić publiczności w dupę. Jestem, jaki jestem, przychodzę z tym i albo mnie zaakceptujecie, albo zniemawidzicie. Nie podoba ci się, trudno, nie musisz mnie słuchać. To jest moja propozycja i koniec.

#### Wtedy nie było portali społecznościowych, które wymagają zupełnie innego podejścia.

No tak, bo dziś mamy zupełnie innego rodzaju paradigmat rynkowy. Chodzi raczej o to, by dotrzeć do jak największej liczby ludzi, którzy cię potencjalnie polubią. Jest coraz więcej narzędzi, które mają to ułatwiać. One stają się coraz bardziej wyrafinowane, a de facto coraz bardziej to utrudniają. Łatwość, z którą docieramy do potencjalnych odbiorców poprzez platformy, jest pozorona. Gigantyczna podaż muzyki jest bowiem zupełnie nie do skonsumowania. Siłą rzeczy poruszasz się w jakiejś niszy. Śmiej się, że nawet szeroko pojęty mainstream jest dziś niszą, bo ma wszystkie jej cechy. Poza tym, skutecznie funkcjonować, czyli aktywnie docierać do odbiorcy, to znaczy ogarniać te wszystkie narzędzia, wykorzystywać algorytmy, budować zasięgi itd. W końcu zaczyna brakować czasu na samą twórczość. Rynek jednak już i na to odpowiedział. Pojawiają się nowe formy biznesu, nowe firmy oferujące twórcom wyspecjalizowane, nowoczesne usługi za stosunkowo niewielkie pieniądze. Niech to specjaliści tworzą i udostępniają nowe technologie, pozostawiając nam – twórcom – więcej czasu na to, co jest sednem naszej pracy.

#### W twoich piosenkach najważniejszy jest przekaz.

#### Za każdym razem próbujesz ludziom uzmysłwić, co powinno być dla nich ważne. Lejtmotywnym jest u ciebie zawsze wolność.

Dlatego zacząłem robić to, co robię. Pomyślałem sobie, skoro moi idole dzielili się ze mną rzeczami, które były ważne co do treści i formy, skoro odkrywali dla mnie nowe terytoria i prowadzili mnie przez nie, to ja też powinienem dać swoimi poszukiwaniami jakiś wyraz. Sztuka ma sens tylko wtedy, gdy jest odkrywczą.

To była odpowiedź na to, czego sam doświadczałem w tamtych latach. Nasze poczucie wolności było względne, bo żyliśmy w zasadzie w więzieniu. Nie mogliśmy wyjeżdżać do kraju, bo nie mieliśmy paszportów. Oczywiście po dojściu do władzy Gierka to się na tyle zmieniło, że mogłem podróżować na dowód osobisty na Węgry, do

NRD czy Rumunii. Mieliśmy jednak poczucie zamknięcia. Sam dostałem odmowę wydania mi paszportu, kiedy w 1977 roku miałem szansę wyjechać do Anglii. To było frustrujące. Z drugiej strony jednak byliśmy wyjątkowi, patrząc na inne demoludy, bo docierała do nas różnymi kanałami muzyka ze świata. Przekaz kontrkulturowy był dosyć silny i dla nas najważniejszy. To w zasadzie ukształtowało mój światopogląd i było inspiracją do tego, co później robiłem.

#### Zawsze jasno wyrażasz w swoich utworach, co cię irytuje i jakie są twoje ideały. Twoje piosenki są takim osobistym manifestem ideowym. Są zupełnie inne od tych, które się teraz tworzy.

Nie jest tak źle. W jakimś sensie próbują to robić hiphopowcy. Ich teksty to publicystyka dnia codziennego. W muzyce popowej bywa różnie. Ostatnio znów rozgorzała medialna dyskusja o tym, czy zasadne jest, aby popularna artystka opowiadała na koncertach o masowaniu stóp mężowi, skoro tak dużo jest istotnych tematów, szczególnie dla kobiet. Ta dyskusja, krótko mówiąc, sprowadzała się do pytania, czy artysta ma obowiązek, czy powinien lub czy może zajmować stanowisko, dając wyraz swojej postawie społeczno-politycznej. Uważam, że może, a nawet czasem powinien, ale nie musi. Jeśli artyści mają coś do powiedzenia, jakąś agendę dotyczącą polityki, ochrony zwierząt, ratowania planety, praw mniejszości czy jakiegokolwiek innego bolesnego problemu, to cudownie, jeśli korzystają ze swojej popularności. Nie możemy jednak tego od nich żądać. Zbyt wielu jest celebrytów, którym wydaje się, że mają coś do powiedzenia. Popularność nie jest wyznacznikiem mądrości i wiedzy, choć niemal w to uwierzyliśmy.

#### Co najsilniej wpływa na twoją kreatywność?

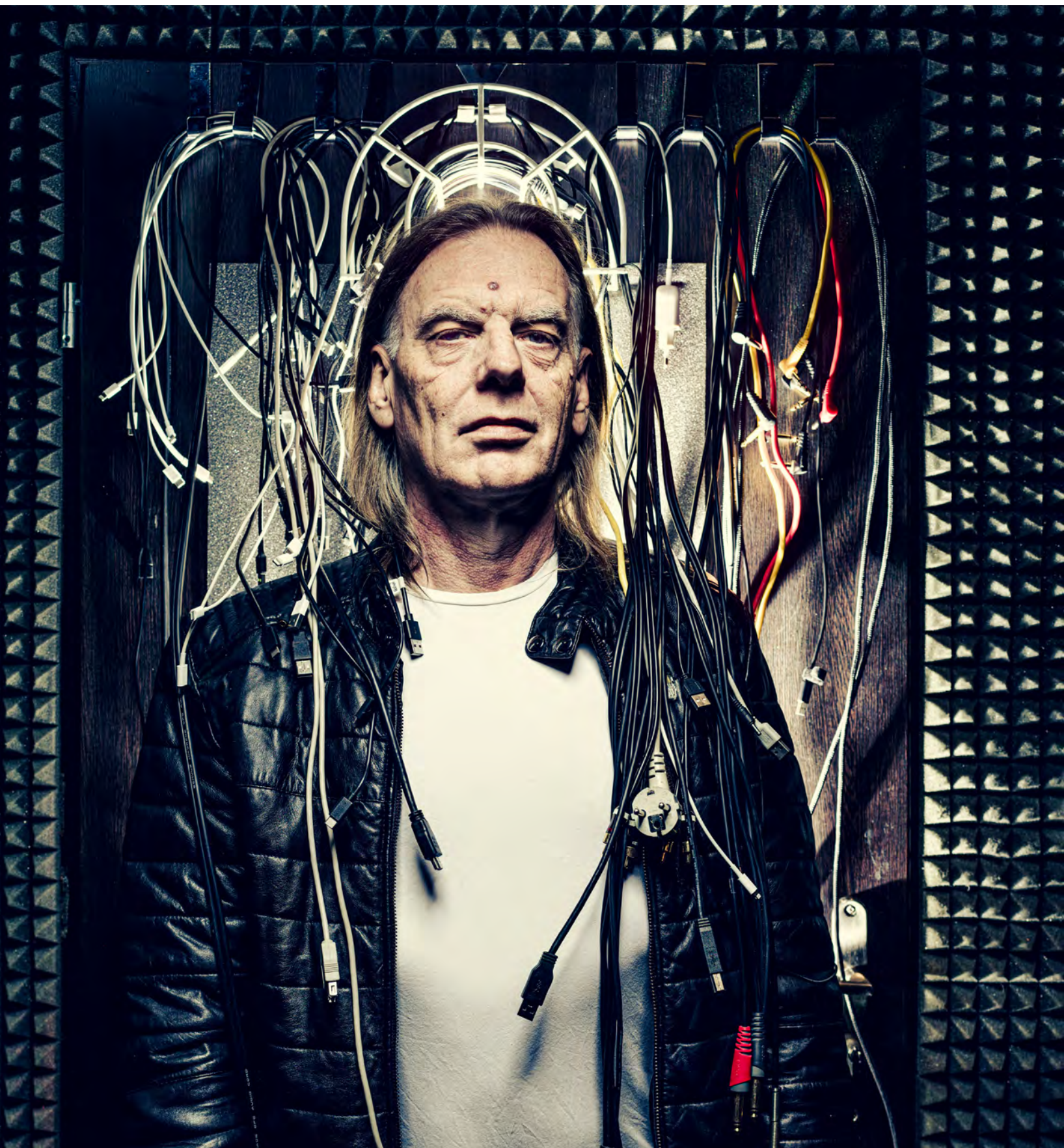
Każdy wpływ coś otwiera. Czymś innym jest wpływ buddyjskiego nauczyciela czy mistrza. Czymś innym jest wpływ człowieka, który stworzył nam oczy na język i dźwięk, czymś innym jest wpływ Marleya i Dylana, a czymś innym jest wpływ kobiety, w której jesteśmy zakochani. Cały świat jest nauczycielem, jeśli tylko chcemy się uczyć. A ja ciągle tego chcę.

#### „Nauczyłeś się kochać, przestałeś się bać”?

#### Jak w słowach twojej piosenki?

Wszystkie moje piosenki powstawały i powstają w szalenie intuicyjny sposób. Nigdy nie byłem jakimś wybitnym tekściarzem. Nie potrafię napisać piosenki na zamówienie. Nie umiem. Próbowałem raz czy drugi i kompletnie mi nie wyszło. Piosenkę muszę „urodzić”. Po latach odkrywam w niektórych sens, którego nie widziałem na początku. Nauczmy się kochać, przestaniemy się bać – to są moje dwa fundamentalne wyzwania w życiu i dopiero teraz, mając prawie 70 lat, zdaję sobie z tego sprawę. Patrząc wstecz, widzę całe moje życie podszyte lękiem, który w trochę magiczno-szamański sposób został ze mnie zdjęty. Miałem sen, w którym przysniły mi





się trzy wiemy (nie po raz pierwszy), które mnie od tego lęku uwolniły i moje życie od tego czasu zaczęło się zmieniać. Ten lęk nie był strachem przed czymś konkretnym. To był lęk egzystencjalny, który towarzyszył mi od zawsze. To była najsilniejsza emocja towarzysząca mojej depresji. Z tego powodu uciekałem.

Z jednej strony mam absolutną wewnętrzną pewność, że miłość, życie, świadomość są tym samym. Nie ma świadomości bez miłości i bez tego nie ma życia. To jest to, czym jesteśmy.

Kiedy jednak przychodzi do miłości w takim codziennym rozumieniu, to jestem wobec tego bezradny, bo jako dziecko prawie nie widziałem wokół siebie kochających się ludzi. Dorośli, przekoszeni wojną, nie potrafili okazywać uczuć. Do dziewiątego roku życia mój ojciec się mną nie interesował. Gdy jesteś dzieckiem, to tego tak nie odczuwasz. Po latach jednak ma to znaczenie. Nie chcę jednak tłumaczyć, że związki mi nie wychodziły, bo ojciec nie dawał mi miłości. Nie chcę, by to było wytłumaczeniem moich porażek, bo moje życie jest moim życiem, ale wiele aspektów emocjonalnego kontaktu między ludźmi wciąż jest dla mnie zagadką.

**Przez kilka lat zasiadałeś, razem ze mną, nie tylko w zarządzie Stowarzyszenia, ale też w jego Prezydium. Dlaczego w ogóle postanowiłeś się temu poświęcić?**

„Zasiadanie” brzmi bardzo ceremonialnie, a to była przecież wyteżona praca. ZAiKS pojawił się w szczególnym dla mnie momencie, bo działo się to tuż po śmierci mojej mamy. Byłem rozbity i w zasadzie propozycja, bym startował w wyborach do naszego stowarzyszenia, pomogła mi przetrwać te trudne chwile. Poza tym pomyślałem sobie wtedy, że działalność w ZAiKS-ie jest w pewnym sensie ukoronowaniem moich, nie tylko muzycznych, aktywności. Można śmiało powiedzieć, że od lat 90. zacząłem bardzo wnikliwie interesować się aspektami pozaartystycznymi. Fascynowały mnie sprawy rynkowo-prawne związane z branżą kreatywną. Między innymi w tym czasie z moim niedawno zmarłym przyjacielem Piotrem Nagłowskim pisaliśmy comiesięczne raporty dla IFPI – Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego, które przygotowywały wejście międzynarodowych wydawców muzycznych do Polski. Byłem więc od lat dość dobrze zorientowany w rozmaitych tematach związanych z tzw. branżą, zatem pomyślałem, że mógłbym to wykorzystać w ZAiKS-ie.

Sam fakt wyboru do najwyższych władz naszego stowarzyszenia przyjąłem jako ogromne zobowiązanie. Nikt nie oczekiwał, że będzie to tak wymagająca kadencja. Podczas tych kilku lat wszystko w ZAiKS-ie się zmieniało. Powstawał nowy statut, walczyliśmy o implementację europejskiej dyrektywy i na dodatek mieliśmy w tym czasie pandemię, która spowodowała, że wszystko stanęło na głowie. Przygotowaliśmy też grunt pod głębokie i od dawna niezbędne zmiany, przeprowadzane skutecznie w bieżącej kadencji. To był szalenie pracowity, ale też ciekawy okres, podczas którego musiałem przyswoić sobie bar-

dzo dużo nowych rzeczy. Musiałem nauczyć się pracować w zespole, w którym nie byłem liderem. Do tej pory miałem z tym kłopot, bo zawsze byłem szefem albo współszefem. Modelem było konsensualne działanie czy dochodzenie do wariantu, który jest akceptowalny przez wszystkich. To zawsze wymaga elastyczności i to od twojej inteligencji zależy, w jaki sposób przedstawić swoje racje, by przekonać do nich innych. To trudne, ale gdy się udaje, człowiek czerpie z tej wspólnej pracy ogromną satysfakcję. Podobnie bywa, gdy masz swój band. Kiedyś na początku byłem liderem tyranem, ale z czasem zrozumiałem, że gdy dam więcej swobody muzykom, tym lepiej dla całości. Trzeba tylko współpracować z odpowiednimi ludźmi.

**Z czego jesteś najbardziej zadowolony, jeśli chodzi o twój wkład w rozwój ZAiKS-u?**

Cieszę się z dokonującej się realizacji moich głównych postulatów – jak zmiana trybu obsługi interesantów i koniec błędzenia po pokojach czy funkcjonalny audyt Stowarzyszenia. Dużym wyzwaniem było przekonywanie europosłów do głosowania w interesie polskich twórców, a nie globalnych korporacji, gdy ważyły się losy dyrektywy w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym. Największą satysfakcję mam jednak z powołania zespołu do spraw nowych technologii. Tym się zawsze nieskromnie chwalebę. Mój spontaniczny pomysł powołania niewielkiej grupy roboczej, która podda analizie przestrzeń dotyczącą nowych technologii i oceni, jak to wpływa na rynek i jakie wyzwania prawne i reparycyjne stawia przed organizacją zbiorowego zarządzania, rozwinął się w duży interdyscyplinarny zespół. Mam dzięki temu unikalną na skalę kraju ekipę najlepszych profesjonalistów, którym nic, co jest związane z nowymi technologiami, nie jest obce. Ich wiedza i doświadczenie sprawiają, że ZAiKS może nie bać się tego, co przynosi rewolucja technologiczna. Jestem naprawdę dumny, że ciągle mogę uczestniczyć w pracach tego nieprzeciętnego gremium, które narodziło się ponad dwa lata temu, z prostej konstatacji, że jeśli ZAiKS nie zgłębi nowych technologii, to może go za chwilę nie być. Na szczęście zdążyliśmy się z tym uporać i wszystko idzie w dobrą stronę.

**Czyli, kończąc słowami twojej piosenki: „Jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie”.**

Tak byśmy chcieli i dobrze, że nadzieja umiera ostatnia, bo nie zdążyła umrzeć. Znowu mamy szansę na życie w kraju normalnym i przepięknym. Jednak chaos w polityce międzynarodowej, kolejne wojny i szaleństwo mas, podsypane algorytmami social mediów, każą mi niezmiennie zachowywać ostrożność. Na szczęście to tylko sen... ●





# KIEDYŚ BRZMIAŁO LEPIEJ

Jubileusze, rocznice, wspominki... Koncerty odwołujące się do sentymentów święcą triumfy, również na polskiej ziemi. Czy to chwilowa moda? Powód do smartwień? A może niezbity dowód na to, że w muzyce popularnej wszystko już było?

TEKST Jarek Szubrycht

Vader, deathmetalowy walec produkcji polskiej, najpierw przetoczył się przez ojczyznę, a kiedy piszę te słowa, miążdży Europę – wszystko to pod dumnym szyldem „40 lat Apokalipsy”. Reni Jusis świętuje właśnie dwie dekady płyty „Trans Misja” koncertami pod szyldem „Re-Trans Misja”. Jubileuszowe trasy w tym sezonie grają też Myslovitz, IRA, Closterkeller i KSU, i pewnie paru innych artystów, bo to się po prostu opłaca. Publiczność lubi okrągłe rocznice, zarówno pracy twórczej, jak i ulubionych płyt, z wdzięcznością reaguje na każdą okazję, by powzdychać za przeszłością – swoich idoli, ale chyba bardziej własną, choć nierozzerwalnie z muzyką związaną. To normalne zjawisko, czy powinniśmy się jednak martwić, że zamiast zachwycać nas premierami, artyści mile lechcą naszych wewnętrznych inżynierów Mamoniów? A tym, jak wiadomo, podobają się tylko te melodie, które wcześniej słyszeli...

## CZY ICH JESZCZE PAMIĘTASZ?

Na pewno jest to zjawisko nienowe. Pierwsze triumfalne – i opłacalne – powroty na scenę po dłuższej lub krótszej przerwie miały miejsce jeszcze w ubiegłym stuleciu, w latach 70. i 80. – ktoś pamięta, jak fetowano Deep Purple wstających z grobu dzięki albumowi „Perfect Strangers”? Trzeba przyznać, że rodzimi artyści należeli w tej dziedzinie do grona światowych pionierów, choć na słowa uznania zasłużył przede wszystkim nieodżałowany Franciszek Walicki. Ten sam, który skutecznie przeszczeplił nad Wisłą rock’n’rolla, nazywając go bigbitem. W połowie lat 80. zrozumiał, że muzyka, którą ukochał i wylansował, jest już niemodna, coraz mniej chętnie grana przez radio i telewizję. Młodzi mieli swoich idoli – mówimy o epoce triumfu polskiego rocka, zarówno tego mainstreamowego, od Perfectu przez Lady Pank po Maanam, jak i buntowników z Jarocina – a ich rodzice powoli zaczynali zapominać o emocjach, które dawał im kiedyś kontakt z muzyką. Cóż, to jeszcze były czasy, kiedy ludziom wmawiano, że dorosłość wiąże się z rezygnacją z przyjemności z lat młodości... Tak czy owak, Walicki słusznie odwołał się do pamięci i nostalgii, nazywając wymyślony przez siebie format po światowemu „Old Rock Meeting”, ale z polskim podtytułem (w dodatku trawestującym hit Niemena): „Czy nas jeszcze pamiętasz?”. Mniej fortunne było nazwanie artystów w okolicach czterdziestki „dinozaurami”, ale wtedy wydawało się, że muzyka rockowa to domena wyłącznie smarkaczy i Sobczyk, Majdaniec, Gąssowski albo Breakout podskakują jeszcze wyłącznie dlatego, że im zagrali. Swoją drogą, Maryla Rodowicz ponoć nie wystąpiła na napędzanych nostalgią imprezach Walickiego, bo dinozaurzycą za nic być nie chciała. Wyprzedziła swoją epokę, nie po raz pierwszy i nie ostatni.

Czas przemian ustrojowych na jakiś czas kazał polskiej publiczności zapomnieć o dawnych idolach, bo w latach 90. wszystko, co kojarzyło się z poprzednią epoką, źle się kojarzyło. Nikt nie tęsknił za PRL-em, a więc i tamtą muzyką. Wspomnienia powróciły ze zdwojoną siłą dopiero w nowym stuleciu. Jedną z pierwszych lokalnych inicja-

tyw o tym charakterze była skrzyknięta przez dziennikarza Grzegorza Brzozowicza supergrupa Yugoton (a w niej m.in. Kazik, Katarzyna Nosowska, Olaf Deriglasoff), proponująca spolszczony repertuar tuzów jugosłowiańskiego rocka lat 70. i 80. To prywatna nostalgia Brzozowicza plus pewnie garstki tych, co mieli w czasie rzeczywistym dostęp do płyt importowanych z Bałkanów, ale udało się nią zarazić masowego odbiorcę. Innym przykładem jest wydana w 2003 roku książka Mikołaja Lizuta zatytułowana *Punk Rock Later*. Zawierała wywiady z punkowymi herosami lat 80., towarzyszyła jej płyta z archiwaliami, ale za tym wszystkim poszły też wypełnione po brzegi i entuzjastycznie przyjmowane koncerty.

## HORMONY I DEMOGRAFIA

Chwilę później tęsknić zaczęli wszyscy za wszystkim i nostalgia stała się kołem napędowym kultury popularnej. Przede wszystkim za sprawą internetu, co jest już fenomenem nie lokalnym, ale globalnym. Internet sprawił, że muzyka z przeszłości nigdy nie jest zapomniana, bo nie trzeba już liczyć na łaskę radiowców i firm płytowych, można sobie ją przypomnieć jednym kliknięciem. To zjawisko świetnie nazwał i opisał w książce *Retromania: Jak popkultura żywi się własną przeszłością* brytyjski dziennikarz Simon Reynolds, podsumowując pierwszą dekadę XXI wieku (polskie wydanie ukazało się w 2018 roku, w tłumaczeniu Filipa Łobodzińskiego, nakładem oficyny Kosmos Kosmos). Straszyl „muzeifikacją muzyki” i kręcił nosem na wszystkie znane mu próby zerkania w lusterko wsteczne. „Zasadniczo unikam konfrontacji z reaktywowanymi zespołami, szczególnie jeśli widziałem ich na żywo w pierwotnym wcieleniu. Trasa My Bloody Valentine, podczas której grali utwory wyłącznie z epoki »Isn’t Anything«/»Loveless«, była gotowym przepisem na głęboki zawód. Tę muzykę spowijał nimb bardzo osobistych wspomnień, przesyconych hormonalnym pędem pierwszych miłości, a więc mogących z powodzeniem jeszcze dziś wywołać rumieńce. Razem z moją panią nie chcieliśmy znaleźć się w jednym pomieszczeniu z innymi parami w średnim wieku, które usiłują rozpalic na nowo dawne ognie” – pisał, chwając się przy okazji, że niemal wszystkie swoje ulubione zespoły widział „za pierwszym razem”. A co z tymi fanami, którzy byli wtedy za młodzi? Albo co z nami, mieszkańcami Europy Wschodniej, do których w XX wieku docierały ledwie blade echa tego, co działo się w muzyce na Zachodzie? Do dziś nadrabiamy zaległości.

Reynolds pewnie nie spodziewał się, że zjawisko retromanii w kolejnych latach tylko przybierze na sile, zataczając coraz szersze kręgi. Od *Stranger Things* i niezliczonych wariacji na temat *Gwiezdných wojen*, przez trącącą myszką (ale jakże znakomitą!) ścieżkę dźwiękową *Strażników galaktyki*, po niezliczone filmy, seriale i książki biograficzne – pastelowa, beztraska, bo już niegroźna przeszłość wydaje nam się znacznie bardziej atrakcyjna od niepewnej, a przez to ponurej przyszłości.

Oczywiście, zwalanie wszystkiego na internet jest zbyt daleko idącym uproszczeniem. Zarzykowałbym nawet



hipotezę, że za retromanię w znacznie większym stopniu odpowiada stara (nomen omen) dobra demografia. W latach 70. za leciwych wykonawców i fanów rocka uchodzili trzydziestolatkowie, starszych po prostu nie było, bo muzyka była nowa. Wtedy też powstało i utrwaliło się absurdalne przekonanie, że rock'n'roll – czy szerzej: pop – to propozycja wyłącznie od małałatów dla małałatów. Tymczasem wykonawcy po czterdziestce, kiedyś wręcz zmuszani do przedwczesnych emerytur (szczególnie kobietom jeszcze w latach 90. wyznaczano taką cezurę), nie czuli, że muszą schodzić ze sceny, skoro w sercu gra muzyka i ciało jeszcze służy. Utwierdzali ich w tym przekonaniu fani, którzy też nie młodzieli. Nieliczni wciąż poszukiwali nowych wrażeń i świeżych brzmień, ale większość pozostawała wierna starym idolom, tworząc nieznaną wcześniej rynek wspominkowo-powrotowy. To wszystko ma bardzo poważne konsekwencje: muzycy rockandrollowi, którzy debiutowali w latach 60., konkurowali więc tylko ze swoimi rówieśnikami, a ci, którzy wchodzili na scenę w ostatnich latach, ścigają się nie tylko z innymi młodziami, ale też ze starszymi braćmi, rodzicami i wciąż dziarskimi dziadkami. Tak trudno dziś się przebić, bo jest zbyt gęsto, nie dlatego, że młodzież mniej utalentowana i leniwa. Ale o tym później.

#### PIOSENKI, KTÓRE KIEDYS POMOGŁY

Dinozaury były różnej wielkości – od gigantów o rozmiarach małej góry, po walecznych kurdupli o posturze kury. Na rynku nostalgicznym każdy z nich się wyżywi, choć oczywiście duży może więcej. Śmiem twierdzić, że w koncertowej nadaktywności seniorów o globalnym zasięgu można upatrywać jednej z przyczyn słabszego sezonu festiwalowego w naszym kraju. Bo kto i za co ma jeździć na festiwale, skoro na dziesiątkach koncertów halowych i stadionowych swoje największe hity prezentują nie tylko aktualne gwiazdy, jak The Weeknd, ale też artyści, którzy swoje pięć minut mają już za sobą. Niektórzy lata temu, inni wręcz dekady. Co więc przyciąga tłumy widzów na koncerty takich zespołów jak KISS, Peter Gabriel, Iron Maiden, Sting, Scorpions, Def Leppard, Deep Purple czy Depeche Mode? Oprócz najwyższej jakości spektaklu i wzdychania za własną młodością – cynicznie podsycane przez samych artystów i organizatorów imprez przeświadczenie, że to już może być ostatni raz, że warto zapłacić małą fortunę za ten powrót do przeszłości, bo kolejnej okazji nie będzie. Nie miałem pewnie piętnastu lat, kiedy po raz pierwszy wyczytałem o pożegnalnej trasie KISS i tak żegnają się do tej pory. Na koncert Stonesów też pędziłem jako gołowąs, przekonany, że to ostatnia szansa, a jakiś czas temu przypomnieli o sobie nowym, świetnym singlem. Dobiegam pięćdziesiątki i wiem, że Keith Richards zatańczy na moim grobie. Ale zanim to nastąpi, pójdę jeszcze na kilka koncertów The Rolling Stones, bo wiecie, nigdy nie wiadomo. Trzeba się napatrzeć i nasłuchać, póki można.

Nie tylko międzynarodowe gwiazdy korzystają na tym, że publiczność chętnie patrzy w przeszłość. W 2019 roku

Dinozaury były różnej wielkości – od gigantów o rozmiarach małej góry, po walecznych kurdupli o posturze kury. Na rynku nostalgicznym każdy z nich się wyżywi, choć oczywiście wiadomo, że duży może więcej.

miałem zaszczyt zapowiadać koncerty zespołów Vader, Roman Kostrzewski i Kat, Acid Drinkers oraz Quo Vadis w ramach podróżującego po Polsce pakietu „Legends metalu”. Każdy z tych zespołów miał swoich fanów i regularnie koncertował (czas przeszły, bo Roman Kostrzewski nie żyje, a Acid Drinkers zawiesili działalność), jednak zjednoczenie metalowych sił pod wspólnym, budzącym emocje hasłem sprawiło, że kluby pękały w szwach, a na sali (i na scenie) panowała świąteczna atmosfera. Jakby dopiero ten sentymentalny szyld przypomnieli i fanom, i muzykom, jak bardzo to wszystko było ważne.

Podobnym pomysłem jest objazdowy festiwal „Był kiedyś Jarocin”, który na jednej scenie gromadzi nazwy wielkie trzy dekady temu albo i dawniej, m.in. KSU, Zielone Żabki, Róże Europy, Sztynny Pal Azji czy Kobranockę. „Moim zdaniem istnieje pokolenie jarocińskie, ludzi wychowanych na muzyce granej w Jarocinie do roku 1994. Często to ludzie odcytani, którzy już coś osiągnęli zawodowo, mają już też odchowane dzieci. To oni są głównymi odbiorcami koncertów »Był kiedyś Jarocin«. Mogą na chwilę wrócić do czasów swojej młodości i je sobie przypomnieć, a z drugiej strony nie widzą dla siebie niczego ciekawego w nowej muzyce” – mówi dziennikarz Leszek Gnoiński, prowadzący koncerty z cyklu „Był kiedyś Jarocin”. „Ci ludzie często przychodzą ze swoimi partnerami, którzy nigdy nie byli w Jarocinie. Zabierają też dorosłe dzieci. Co ciekawe, większość z nich zna te piosenki. Gdy prowadziłem koncert w warszawskiej Stodole, to przy barierce przez prawie cały koncert (dziewięciogodzinny!) stało kilkadziesiąt osób, które śpiewały wszystkie teksty. Rozmawiałem z nimi. W ich opowieściach, zarówno kobiet, jak i mężczyzn, przewijało się głównie to, że te piosenki miały wpływ na ich życie, pomogły im w trudnych momentach i w podejmowaniu ważnych decyzji. Mówili też, że chcieli sobie przypomnieć dawne lata i poczuć się o te 30 lat młodszy. To są też po prostu dobre piosenki, które zakorzeniły się w polskiej kulturze i stały się, przynajmniej w części, standardami” – dodaje.

Proszę wybaczyć nagły zwrot. Wiem, że na występy gwiazd namawiać nie muszę. Trzeba za to chodzić na koncerty młodych artystów, nawet jeśli jest się przekonany, że lepiej już było. Jeśli ktoś nie czuje potrzeby poznawania nowej muzyki, niech to potraktuje jako inwestycję w przyszłych klasyków. Trzeba przecież dokarmiać i pielęgnować małe jaszczurki, żeby wyrosły na piękne dinozaury. ●

# ZAGROŻENIE NA SCENIE

Komórki, butelki i inne przedmioty coraz częściej rzucają w artystów. Dlaczego fani atakują idoli występujących na scenie?

TEKST Mariusz Herma

„Co za jeb... tchórz!” – rzucił John Lydon w kierunku publiczności, gdy podczas koncertu Public Image Ltd. w stolicy Chile ktoś rzucił w niego butelką. Po chwili z jego głowy zaczęła spływać krew. Lydon owinął ją ręcznikiem i ogłosił jednak: „Gramy dalej!”. Tę scenkę sprzed siedmiu lat często zestawiano z tą sprzed dziesięciu, gdy butelka uderzyła w 19-letniego wówczas Justina Biebera, tym razem w brazylijskim São Paulo. Mimo że tym razem obyło się bez rozlewu krwi, Bieber bez słowa zszedł ze sceny i już na nią nie wrócił.

Pomiędzy tymi dwiema skrajnościami rozpinają się reakcje wykonawców, którzy w ostatnich miesiącach wprost nagminnie doświadczają tego rodzaju ataków, niegdyś należących do rzadkości. Kanadyjski raper Drake w sierpniu oberwałby książką (zresztą tomikiem poezji, którego jest współautorem), gdyby jej na czas nie złapał. „Ciesz się, że mam refleks, inaczej skopałbym ci tyłek” – ostrzegł napastnika. Ale w lipcu nie zdołał przechwycić telefonu, trafił w jego ramię. Wtedy po prostu kontynuował koncert.

Także smartfonem, za to w twarz, uderzono amerykańską wokalistkę Bebe Rexha – upadła na kolana, zabrano ją do szpitala. Gwiazda country Kelsea Ballerini dostała w głowę bransoletką, a Cardi B butelką – w odpowiedzi rzuciła w sprawcę mikrofonem (później firma nagłośnieniowa sprzedała go na eBayu za 99,9 tys. dol.). Harry Styles został uderzony nie wiadomo czym, ale na nagraniach widać, że bolało. Chyba najbardziej zaskakującym przedmiotem zaatakowano Pink: torebką foliową z ludzkimi prochami. „Czy to twoja matka?” – spytała sprawcę. Wyglądała na bardziej zszokowaną potwierdzeniem niż samym uderzeniem. „Skończcie z rzucaniem w artystów!” – apelowała do fanów zszokowana dziwną modą Adele.

Moda ta dotarła także do Polski. Podczas wakacyjnych Dni Włodawy jajkami obrzucono Zenka Martyniuka. „Jeszcze nigdy wcześniej nie spotkałem się z takim czymś, a zagrałem chyba kilkanaście tysięcy koncertów” – stwierdził

lider grupy Akcent. I dodał: „No i co, mamy tego pana, panowie ochroniarze? Chcielibyśmy go poznać”.

Chciałoby się też poznać przyczyny tej ekspansji koncertowego chuligaństwa. Przedstawiciele branży i jej obserwatorzy najczęściej wskazują na połączenie dominującej roli mediów społecznościowych w życiu nie tylko młodych słuchaczy z wszechobecnością smartfonów, a konkretnie ich kamerek. W ten sposób fani sami mogą na chwilę stać się częścią show swoich idoli i to na oczach całego świata, bo filmiki z takimi wybrykami błyskawicznie rozchodzą się po sieci, osiągając milionowe zasięgi.

Ale dlaczego właśnie teraz nastąpiła taka eksplozja ataków, a nie trzy czy pięć lat temu? Tu pojawia się drugi potencjalny czynnik, czyli pandemia. Wielu słuchaczy miesiącami, a nawet latami nie miało szansy fizycznie uczestniczyć w koncertach. Za bardzo zgłodnieli? A może wręcz zdziczyli? Za tą hipotezą wydaje się przemawiać fakt, że na ekscesy publiczności po pandemicznych lockdownach skarżą się nie tylko muzycy, lecz także kabareciarze, twórcy musicali i organizatorzy innych imprez na żywo. Oprócz rzucania przedmiotów wymieniają próby zakrzywienia wykonawców lub wymuszenia na nich rozmowy albo oślepianie ich fleszami aparatów. „Zauważyliście, że ludzie jakby zapomnieli o etykiecie?” – dziwiła się publicznie Adele.

Dyscyplinę u fanek musieli już kiedyś wymusić The Beatles, bo zasypywały ich żelkami – George Harrison niepotrzebnie wyznał telewizji, że to jego ulubione słodycze. Tom Jones pod koniec swoich występów nieraz stąpał po dywanie z kobiecej bielizny. Znacznie groźniejszymi przedmiotami obrywali punkowcy, ale nierzadko – jak w przypadku Sex Pistols – sami się o to prosili. Obecnie tylko jedna artystka wyraziła zgodę na taki proceder. „Jeśli już chcecie czymś we mnie rzucać – krzyknęła ze sceny amerykańska gwiazda Kelly Clarkson – to niech to będą diamenty”. ●



HIPSTORIA

# BEZ RAPTOWNYCH RUCHÓW

W 2023 roku początki polskiego rapu jawią się jako wyjątkowo nieśmiące. A gdy już gatunkowi przydarzył się pierwszy wielki sukces – bardziej dzielił, niż łączył

TEKST Krzysztof Nowak

Rynek rapowy specyficznie obeszł się z kwestią swojego dziedzictwa. Z jednej strony niemal wyrugował instytucję follow-upu, czyli nawiązywania w utworach do dawnych wersów innych twórców, które było spoiwem pokazującym ciągłość gatunkową i szacunek wobec korzeni. Z drugiej – zastąpił słowne hołdy możliwością monetyzowania nostalgii. Jednym z najbardziej znanych przedsięwzięć związanych z uhonorowywaniem przeszłości są wydarzenia z serii Historia Polskiego Hip-Hopu Radzimira Dębskiego („Jimka”). W trakcie tegorocznej edycji członkowie kultowego Kalibra 44 ogłosili, że w grudniu 2023 roku w katowickim Spodku odbędzie się ich 30-lecie. Wzbudziło to mieszane odczucia wśród zgromadzonych.

Nawet najstarsi słuchacze wyglądali na zaskoczonych, że minęło aż tyle od powstania zespołu, co nie powinno dziwić, gdyż w pierwszej połowie lat 90. był znany lokalnie i z demówek. Do tego w trakcie koncertu Dębskiego nie grano utworów powstałych w tamtym czasie – ani K44,

ani innych artystów. Pominięcie tego okresu jest w pewnym sensie symboliczne, bo nikt nie jest do końca pewien, kto, kiedy i jak otworzył drzwi z napisem „polski rap”. Pasuje zbyt wiele kluczy, z których część wygląda na wytrychy.

## FRANKI I SKEJCI

Kto był pierwszym raperem w Polsce? Dyskusje trwają i trwać będą. Wydaje się wręcz, że mimo 40 lat rytmobitowych naleciałości nie jesteśmy wcale bliżej rozwiązania tego dylematu. Wiedzę może w jakimś stopniu uporządkować stworzenie skróconej definicji tego muzycznego zawodu, co też niniejszym czynię, bo jest ona szczególnie ważna dla początków gatunku. Wedle mojego oglądu raper czy też twórca rapu to osoba, która świadomie i celowo używa przynależnych do gatunku środków wyrazu, ma podbudowę w postaci wiedzy o nim i definiuje siebie przez jego pryzmat. Z naciskiem na „i”, bez „lub”. W takim kontekście wydaje się, iż rzekomą najdalszą przeszłością naszego rapu rządzą żart i ciekawość, a nie planowość.

Niemal do końca lat 80. mamy do czynienia z nowinką dla dobrze poinformowanych dzięki przeczesywaniu bazarów, radiowym zasłyszaniom i zagranicznym wyjazdom, o czym przekonują wspomnienia twórców branży muzycznej tamtego okresu. „W 1981 roku pojechałem do Belgii. Miejscowi, u których mieszkałem, postanowili zrobić mi prezent, kupując trochę płyt. Sprzedawca zaproponował gorący towar z Nowego Jorku, czyli *The Breaks* Kurtisa Blowla. To był pierwszy rapowy utwór, jaki usłyszałem. Wziąłem go do Rzeszowa, gdzie studiowałem i zacząłem go grać. Kawalek rządził na imprezach, ponieważ łączył oryginalny styl wokalny z disco” – mówi mi Hirek Wrona, dziennikarz, DJ i VJ. Podobna fascynacja dała niektórym napęd do spróbowania swoich sił na nieznanym terytorium dźwiękowym.

Piotr Fronczewski vel Franek Kimono (1983) posiłkował się w swoich utworach sposobem przekazywania tekstów, podobnie jak Grzegorz Skawiński w *Nie poddawaj się* grupy Kombi (również 1983). W przypadku tego pierwszego chodziło o pastisz



związany z dyskotekowym sznytem, który był pierwotnym anturazem rapu. Drugi zaś fascynował się rapem, o czym opowiadał w wywiadach, lecz podobnie jak poprzednik przynależał do innego świata artystycznego i nie miał zamiaru go opuścić. Stylistyka bywała intrygująca także dla Wojciecha Waglewskiego (utwór *Małe WuWu* i pierwszy zarejestrowany skrecz, 1988), a przede wszystkim dla Pawła „Kelnera” Rozwadowskiego, jednego z największych eksperymentatorów w historii polskiej muzyki, co słyhać i w poczynaniach grupy Deuter (*Nie ma ciszy w bloku*, 1986) i twórczości późniejszego, tworzono z Robertem Brylewskim duetu Max i Kelner (1992). Tu także chodziło o stylistyczną pożyczkę. Co więcej, sam Kelner mówił w wywiadzie u Piotra „Vienia” Więclawskiego, że tak naprawdę nie rapował. Na „Rewolucji zielonej” Green Revolution (1988) używano za to elementów rapowania, ale były ledwie i aż składowymi podporządkowanymi jazzowym wariacjom.

Najwięcej kłopotów gatunkowych nastręcza inny wielki innowator, czy-

li Kazik Staszewski na „Spalam się” z 1991 roku. Stworzona przez wytwórnę Zic Zac naklejka z napisem „Kazik – pierwszy raper Wschodu” działała na zbiorową wyobraźnię i legitymizowała celowość koncepcji, podobnie jak wyodrębnienie tego etapu twórczości (na pierwszym solowym materiale znalazły się pomysły niepasujące do Kultu). Staszewski znał się na rapie, o którym szeroko rozprawiał w wywiadzie dla „Antologii Polskiego Rapu”, lecz także w nim wspominał, iż poczuł chęć rapowania dopiero wtedy, gdy gatunek zaczął się przenikać z rockiem. Ukrócił także dywagację stwierdzeniem, że to nie rapowa płyta, bo dużo na niej śpiewa.

Na przełomie lat 80. i 90. rap był tworzony metodą prób i błędów na uboczu, ponieważ jego rytm, inaczej niż śpiew, nie był naturalny dla naszego kręgu kulturowego. W przenikaniu gatunku do świadomości potencjalnych odbiorców pomogła bardziej amerykańska fala będąca przeciwieństwem szaryzyny i zgrzebności, które kojarzyły się z Polską Ludową. Dzięki kablówkom na sile

przybrały zjawiska kojarzone z nową zachodnią muzyką, takie jak DJ-ing, breakdance, deskorolka, graffiti czy koszykówka, a swoje dołożyła choćby rodzima audycja „Radio Clash” w radiowej Trójce, w której grano rapowe utwory. Bodaj najbardziej znaczącą emanacją amerykańskich zainteresowań jest wydany w 1993 roku materiał „Skate” warszawskiego protorapowego zespołu Salem.

## PRÓBA MIKROFONU

Mimo klasyfikacyjnych sporów niewątpliwie można mówić o swego rodzaju „efekcie Kazika”. W dużej mierze dzięki niemu słowo „rap” weszło do szerokiego obiegu. W samym tylko 1992 roku, bez zaistnienia gatunkowego obiegu wydawniczego, ukazały się takie efemeryczne materiały jak „Polski Rap” grupy Sex Packet i „Rap’n’Roll” Dzikiej Kiszki, a niejaki D.J. Damm okraślił swoje wydawnictwo tytułem „Drugi po Kaziku”.

Ten ostatni oczywiście przesadzał, tym bardziej, że byli odpowiedniejsi kandydaci. Mowa o duecie Trials X. Stworzyli go w 1991 roku raper Marcin





„Tigerman” Chmarzyński i producent Piotr „Platoon” Boruc. We wspomnianym roku wydali pierwszy mixtape, czyli „Fekalia”. „Pierwsze podkłady sklejałem na magnetofonie dwukasetowym typu jamnik, dogrywając czasem coś z gramofonu lub np. gitarę basową. Następnie Tiger dogrywał wokale na swojej wieszce Sony z systemem karaoke. Tak powstała pierwsza kasetka” – mówi Platoon. Tigerman dodaje ze śmiechem, że utwory i przejścia sampli rozpisywali na kartkach, więc projekt powstawał na papierze jak u Krzysztofa Pendereckiego.

Kazik? Traktowali go z przymrużeniem oka jako przedstawiciela innej kultury. Długo nie mieli jednak pojęcia, jak duża jest scena rapowa nie tylko w Polsce, ale nawet w Warszawie. To zmieniło się wraz ze startem w 1993 audycji „Kolorszok” Bogny Świątkowskiej i DJ-a Volta, prezentującej dokonania okrzepłego amerykańskiego rapu i raczkującego polskiego, a także dzięki legendarnym imprezom tego drugiego w warszawskich klubach.

Jak mówią, w Radiu Kolor pierwszych stołecznych raperów poznawało się na korytarzach. Gdy pytam Świątkowską o liczbę zgłoszeń do kultowego programu, odpowiada, że było ich w skali roku kilka, może kilkanaście i wszystkie prezentowali na antenie. „Trzeba było mieć w sobie 1200 kilogramów uporu, by stworzyć coś, co brzmiało jak hip-hop. Nie było samplów, na początku lat 90. tworzenie muzyki elektronicznej, a hip-hop nią jest, było trudne, bo nie było sprzętu ani know-how. W kraju miłośników tzw. gitarowych brzmień ani nie było producentów, którzy umieliby ustawić odpowiednio dźwięk, ani studiów nagraniowych, które potrafiłyby stworzyć hip-hopowe brzmienie. Ci, którzy w ogóle porywali się na robienie hip-hopu, musieli szukać sposobów, sztuczek, by produkcja przypominała punkt odniesienia, trzymała się w gatunku” – wspomina obecna prezeska Fundacji Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Wieści o Trialsach niosły się po Polsce, dzięki czemu grupa przeszła nowe dla naszego rapu szcze-

ble na rynkowej drabinie. Pierwszy koncert zagrała w bloku rockowym podczas XXX International Sopot Festival '93, dzieląc scenę z takimi grupami jak Oddział Zamknięty czy Kat, a jej występ zszokował publiczność. Chwilę później, bo w 1994 roku, wątpliwości co do jej rapu nie miała za to telewizja. Dzięki wygraniu konkursu organizowanego przez Telewizję Polską powstał teledysk do *Czujee się lepiej*, a kolejny klip (*Jaraję, jaraję*) wyreżyserował Kuba Wojewódzki dla polsatowskiego programu „Halogramy”. Wszystko zepsuło się jednak tuż przed metą.

#### WYBUCHOWY BOHATER NARODOWY

Rok 1995 okazał się słodko-gorzki nie dla rapowania w języku polskim, ale w ogóle rodzącego się polskiego rapu. Choć kultura muzyczna nie zdążyła się jeszcze uformować, biznesowy klimat wydawał się korzystny. Już od kilku lat kapitalizm promował kult indywidualnego sukcesu, a rap nauczał: zrób to sam. Światowi giganci wydawniczy zwrócili swoją szansę.

Skoro gatunek robi furorę w innych częściach świata, to czemu tutaj miałyby być inaczej?

Revolucja musi mieć swoich przywódców, a ten najlepiej wypromowany weźmie najwięcej. Członkowie Trials X mieli prawo sądzić, że to oni będą nieść sztandar. Debiutancki album „Prawda-cel-przesłanie” nagrywali w warunkach, których mogliby im pozazdrościć niemal wszyscy ze świata polskiej muzyki – ich utwory powstawały w kultowym S4 Polskiego Radia.

„Dziwnie szybko znalazł się manager, który nie lubił inwestować, a chciał się nami zajmować. Wyczuł szansę, która oczywiście została zaprzepaszczone przez zbyt powolne ruchy jak na bardzo szybkie zmiany na rynku. Okradziono też studio graficzne, gdy okładki płyt były już gotowe” – wspomina Tigerman. „Album ukazał się na kasecie na przełomie marca i kwietnia 1995 roku sumptem Boom Media. Miał się pojawić również na CD, ale nasz wydawca nigdy nie odebrał płyt, które były później sprzedawane spod lady w Czechach. Kasetka była w sklepach tylko przez miesiąc i sprzedało się jej około trzech tysięcy egzemplarzy. Cieszyła się sporym zainteresowaniem, ale została wycofana ze sprzedaży, ponieważ wypuszczono materiał bez porozumienia z nami. Przez przedłużający się termin wydania albumu podjęliśmy rozmowy z innym wydawcą, czyli S.P. Records i zablokowaliśmy tamtą sprzedaż” – dopowiada Platoon. Na osłodę mieli składającą się z sześciu miast trasę koncertową z marką Adidas, która promowała rap i koszykówkę.

Po czasie wydaje się, że nawet całkiem powszechnie kojarzony zespół, ale będący w niewielkiej wytwórni, przegrałby starcie z szeroko promowanym projektem majorsa. Takim był wydany przez BMG Poland album Piotra „Liroya” Marca – kielczanina, który twierdzi, że wypuszczał rapowe demówki już na początku lat 80., a kawał czasu spędził poza granicami Polski. Jego debiutancki album „East On Da Mic”, wydany jako P.M. Cool Lee w 1992, nie zrobił

furory. Liroy nadawał się jednak na bohatera zbiorowej świadomości ze swoim wizerunkiem bad boya, ciętym językiem, parciem do sukcesu i dużymi umiejętnościami mikrofonowymi. Stał się sławny jeszcze przed drugim krążkiem, bo wydany w maju 1995 roku singiel *Scyzoryk* zawiądnął krajem, a jego autor wystąpił w Sopocie przed amerykańskim raperem Ice-T na festiwalu sponsorowanym przez dużą markę tytoniową.

W tamtym roku lipiec i kolejne miesiące należały do Marca. „Alboom” był ogólnopolskim fenomenem, lecz zaszedł za skórę zarówno czekającym na debiut artystom rapowym, jak i legislatorom branży. Chodziło o dwa wymiary samplingu – prawny i etyczny. Samplowanie było ówczesnie nieodłączną częścią gatunku, demonstrującą kreatywność producentów oraz szacunek wobec kanonicznych gatunków takich jak funk, soul czy disco. Liroy wykorzystał jednak w swoich utworach części znanych utworów grup amerykańskiego rapu (m.in. A Tribe Called Quest, Public Enemy, Cypress Hill), tworząc odtwórczy miszmasz i świętując na czyichś plecach. Pytano: gdzie kończy się inspiracja, a zaczyna kradzież? No i jak na takie działania zapatrują się autorzy oryginałów? Doszło nawet do tego, że Nagły Atak Spawacza i Peja, fani Amerykanów, stworzyli *Anty*, pierwszy diss w historii polskiego rapu.

Jakby tego było mało, stylistyka kojarząca się z buntem zbrała się z przemysłowym gigantem, co przy tej fazie rozwoju było nieakceptowalne dla wyczekujących swojej szansy twórców. Ostatecznie spektakularny sukces Liroya niezamierzenie wyświadczył niedźwiedzią przysługę polskiemu rapowi. Mimo że we wspomnianym 1995 roku rapem zainteresowały się inne wytwórnie na czele z S.P. Records i RRR, na rynku pojawił się kultowy magazyn „Ślizg”, debiut fonograficzny zaliczyło Wzgórze Ya-Pa 3, a kolejny rok przyniósł większą aktywność płytową w różnych częściach kraju, kamień milowy nie stał się początkiem wydawniczego szlaku. Rymy i bity musiały jeszcze poczekać na popularność. ●



Poszukiwany,  
poszukiwana

Zajrzyj na zaiks.online  
i sprawdź, czy nie szukamy  
właśnie ciebie, by wypłacić  
należne tantiemy.



zaiks  
sprzyjamy wyobraźni



# PO CO KOMPOZYTOROWI MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ STOWARZYSZENIA?

TEKST Aleksandra Chmielewska

Kiedy kilka lat temu pełniłam funkcję przewodniczącej Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich, zaobserwowałam, że wśród młodych twórców przeważają dwie postawy. Pierwsza – to niechęć do działania zbiorowego, bez względu na to, czy jako aktywny, czy jako pasywny członek grupy. Prawem młodości jest w końcu wierzyć, że prawdziwy talent obroni się sam. Druga postawa to angażowanie się w działalność grupy, ale wyłącznie jako beneficjent. Inaczej – współpraca jest w porządku, o ile to kolega z zarządu pisze wnioski o dofinansowanie, organizuje koncerty, nadzoruje działania promocyjne, a po koncercie sprząta pulpity i martwi się o to, za co opłacić uszkodzony statyw mikrofonowy. Opisując taką postawę, można przekornie sparafrazować słowa Johna F. Kennedy'ego: „Nie pytaj, co ty możesz zrobić dla swojego stowarzyszenia, zapytaj, co twoje stowarzyszenie może zrobić dla ciebie”.

Czy jednak mamy prawo oceniać tych, którzy patrzą na kompozytorskie związki przez pryzmat własnych interesów? Czy możemy być krytyczni wobec twórców, którzy w obliczu inflacji, postępującego upadku potrzeb kulturalnych w społeczeństwie i rosnącego niepokoju związanego z rozwojem sztucznej inteligencji, troszczą się przede wszystkim o własny byt? Myśl, którą chciałabym potraktować jako odpowiedź na te pytania, po raz pierwszy zaświtała mi w głowie podczas pewnego wydarzenia organizowanego przez wspomniane już Koło Młodych ZKP, mianowicie koncertu młodych kompozytorów w domu studenckim „Dziekanka”. Po koncercie trzeba było przestawić stoły tak, by przywrócić salę do pierwotnego porządku. Kompozytorzy w milczeniu obserwowali, jak noszę stoły – w końcu to mój, a nie ich obowiązek. W tamtym momencie pomyślałam: „Jakie to z jednej strony piękne, że czasami kompozytor może poczuć się jak centrum wszechświata”. Z drugiej strony, jakie to jest iluzoryczne. Bo nawet jeśli po

raz drugi, trzeci, piąty ktoś zorganizuje koncert i własnoręcznie przeniesie stoły, to może się okazać, że jako środowisko jesteśmy na bocznicę i na koncertach w studenckiej „Dziekance” trzeba będzie poprzestać. Z naszymi możliwościami twórczymi mamy przecież potencjał, by podbijać największe sale koncertowe świata (przynajmniej mamy w to śmiałość wierzyć).

## POWAŻNI MNIEJ SKORZY DO WSPÓŁPRACY?

Podczas jednej z sesji European Composer & Songwriter Alliance w Londynie spotkałam się z Arriënem Molemą – przewodniczącym holenderskiego związku songwriterów BAM!, członkiem zarządu Międzynarodowej Rady Twórców CIAM, z którym próbowałam przyjrzeć się temu problemowi w kontekście nie tylko polskiego środowiska kompozytorskiego, ale również holenderskiego i światowego. Obowiązek płacenia składek członkowskich wypłynął jako pierwszy czynnik mogący zniechęcać kompozytorów do zaangażowania się w działalność stowarzyszeń. Pierwszy, ale zdecydowanie nie najważniejszy. Molema wyraził opinię, że twórcy muzyki rozrywkowej współpracują ze sobą chętniej niż twórcy muzyki poważnej.

„W muzyce rozrywkowej nie ma aż takiej rywalizacji”, stwierdził. „Songwriterzy bardzo lubią dzielić się ze sobą pomysłami i nowinkami technologicznymi; są bardziej nastawieni na wspólne działanie”.

Nie można zaprzeczyć, że profil psychologiczny stereotypowego kompozytora muzyki poważnej, czyli pochłoniętego światem własnej wyobraźni introwertyka, różni się od nieco od profilu stereotypowo ekstrawertycznego twórcy muzyki rozrywkowej, co może wpływać na stosunek do pracy zespołowej. Kompozytor z wykształceniem akademickim jest też silniej związany z tradycją muzyczną i co za tym idzie, z zakorzenionym w tradycji archetypem muzycznego geniusza, maestra – kogoś, krótko

mówiąc, kto do kolegów po fachu podchodzi w kategoriach rywalizacji. Biorąc jednak pod uwagę wielu klasycznie wykształconych kompozytorów, działających od lat na rzecz polskiego środowiska twórczego, krzywdzącym byłoby stwierdzenie, że kompozytor muzyki poważnej to za każdym razem jednostka nieskora do współpracy. Widać to także na przykładzie działalności stowarzyszeń niebędących organizacjami zbiorowego zarządzania, takiego jak Związek Kompozytorów Polskich, w którym udzielają się kompozytorzy często działający na zasadzie wolontariatu. Czy aktywność Związku Kompozytorów Polskich mogłaby wyglądać lepiej? Bez wątplenia. Związki kompozytorów w krajach Europy Zachodniej z reguły działają prężniej, co tłumaczy przede wszystkim większy budżet, jakim gospodarują. Mimo to nie brakuje twórców, którzy działają w poczuciu misji. I trzeba powiedzieć, że ze swoimi analitycznymi umysłami oraz skrupulatnością, kompozytorzy muzyki poważnej są cennymi wojownikami na poligonie walki o poprawę warunków twórców. Pytanie tylko, jak długo będą mieli siłę na ten poligon wchodzić.

## CZY WARTO DLA TYCH 69 GROSZY?

Arriën Molema zwrócił też uwagę na rolę prasy i opinii publicznej w podejmowaniu przez twórców decyzji o dołączeniu lub niedołączeniu do stowarzyszenia. Tutaj powołał się na przykład holenderskiej organizacji zbiorowego zarządzania BumaStemra, która sześć lat temu była mocno krytykowana, co jednak od tamtego czasu uległo zmianie.

„Działalnością prasową zajmuje się teraz wykwalifikowany zespół, który skutecznie walczy z krytycznymi opiniami” – zdradził. „Ponadto, w odniesieniu do Dyrektywy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, musieliśmy przeorganizować strukturę zarządu. Dawniej zarząd tworzyli wydawcy i kompozytorzy, którzy reprezentowali sprzeczne interesy; teraz organizacją zarządzają CEO i CFO, dzięki czemu nie ma już więcej konfliktów na poziomie zarządu. To również wpływa korzystnie na publiczną opinię na temat BumaStemra” – dodał.

Cieszy, że również Wydział Komunikacji ZAiKS-u w zauważalny sposób walczy ze szkodliwymi opiniami na temat organizacji zbiorowego zarządzania oraz edukuje w zakresie znaczenia praw autorskich za pośrednictwem kampanii. Dbanie o wizerunek stowarzyszenia jest o tyle istotne, że nieprzychylny artykuły na jego temat w jakimś stopniu rezonują również w środowisku twórczym. Chyba każdemu zdarza się spotykać kompozytorów bezrefleksyjnie powtarzających sformułowania wycytane w tekstach napisanych pod dyktando lobbystów. Między innymi w tego typu propagandzie należy upatrywać przyczyny tego, że nie dla wszystkich absolwentów kierunków kompozytorskich powierzenie praw ZAiKS-owi jest naturalną koleją rzeczy.

„Czy naprawdę warto zaufać ZAiKS-owi dla tych 69 groszy tantiemy w skali roku? – usłyszałam kiedyś pytanie od koleżanki po fachu. Moim zdaniem warto, choć uzyskanie tak niewielkiego przychodu jest praktycznie niemożliwe

nawet dla kompozytora o znikomej aktywności twórczej. Tak czy inaczej, tantiemy, które są przyjemnym dodatkiem do codziennego funkcjonowania, nie wyczerpują zakresu korzyści płynących z członkostwa w ZAiKS-ie. Dla mnie, jako kompozytorki-freelancerki, nie zawsze związanej zawodowo z konkretną instytucją, ZAiKS to przede wszystkim społeczność osób o podobnych celach, ambicjach, doświadczeniach i spostrzeżeniach. To możliwość uczestnictwa w rozmowach o trendach i o zagrożeniach współczesnego rynku muzycznego, możliwość spojrzenia na ten rynek szerszej niż tylko w kontekście pojedynczych koncertów, pojedynczych zamówień.

Te korzyści można by wyliczać w nieskończoność. Okazuje się jednak, że najtrudniej przekonać tych, którzy wierzą, że w rzeczywistości chodzi o te 69 groszy.

## GŁOS MŁODYCH

Choć na początku napisałam, że wśród młodych kompozytorów przeważają dwie postawy – sceptycyzm wobec działalności stowarzyszeń i nastawienie na własne korzyści, to nie sposób nie zauważyć, że jest coraz więcej młodych twórców, którzy czują się współodpowiedzialni za polski rynek muzyczny. Uwagę zwraca to, że coraz więcej młodych aktywnie włącza się w działalność Sekcji A, wśród której jest obecnie 163 członków, a 35 kompozytorów jest poniżej 40. roku życia. Stanowi to nieco ponad 21% i choć nadal nie jest to wynik satysfakcjonujący, to zwraca uwagę duży udział młodych twórców w zarządzie Sekcji. Obecnie czworo członków pięcioosobowego zarządu to kompozytorzy poniżej 40. roku życia: Anna Maria Huszcza, Aleksandra Kaca, Dariusz Przybylski i Ignacy Zalewski. Mimo pewnej poprawy w stosunku do ubiegłych lat, należy jeszcze bardziej zachęcać młodych kompozytorów do udzielania się w ZAiKS-ie poprzez intensywniejszą promocję działalności stowarzyszenia na akademiach muzycznych. Wiedza o funkcjonowaniu rynku muzycznego jest w toku akademickiej edukacji potraktowana marginalnie, co skutkuje z jednej strony trudnościami młodych twórców w odnalezieniu się na rynku muzycznym, a z drugiej wspomnianymi dysproporcjami w strukturze Sekcji, jeśli chodzi o wiek. A zaangażowanie przedstawicieli pokoleń Y i Z jest szczególnie ważne, ponieważ to właśnie oni poruszają się najswobodniej w rzeczywistości cyfrowej, której wpływ na sytuację autorów wzrasta z każdym dniem.

Postęp technologiczny niesie za sobą ogromne zmiany. Trudno przewidzieć, do jakiego stopnia zmieni się w najbliższej dekadzie sytuacja twórców w związku z dynamicznym rozwojem sztucznej inteligencji. Dlatego zaangażowanie młodych jest dziś szczególnie ważne. Prawem każdego kompozytora jest wierzyć, że talent obroni się sam. Ale odpowiedzialnością grupy jest zabiegać o to, byśmy nie obudzili się w rzeczywistości, w której znaczenie ma jedynie talent twórcy aplikacji generujących muzykę na każdą okazję i influencerów z platform społecznościowych.



FELIETON

# DWÓCH NA KRZYŻU

TEKST Marek Bieńczyk

Pojęcie „Chrystusa literatury” wymyślił bodaj Maxime du Camp z myślą o swoim przyjacielu Gustawie Flaubercie. Chodziło mu o męczeństwo pisarza, jego całkowite poświęcenie się pisaniu. Pisać i nic więcej: w pewnym momencie swojego życia Flaubert, jak wiadomo jurny facet, zaczął odsuwać od siebie przyjemności cielesne (na ile się dało), by wszystkie siły żywotne poświęcić tworzeniu. Przy czym to poświęcenie nie miało nic wspólnego z objętością dzieła. Nie chodziło o pisanie więcej, chodziło o pisanie trafniej. Co oznaczało ślęczenie nad każdym zdaniem, niezliczone powroty do powstałych już fragmentów, skreślanie wystających jak koszula spod swetra słów, tępienie nadmiaru metafor (moje ukochane zdanie Flauberta o sobie: „trzeba tępić metafory niczym pluskwy”), z których tak trudno jest zrezygnować. Z sześciuset stron *Pani Bovary* zostawało trzysta, z opisu na pół strony – dwa zdania. Ciosał i zalewał się potem, ciosał i męczył się jak na krzyżu.

Trudno przypuszczać, by ktoś tak przywiązany do każdego niuansu nie histeryzował i nie wpadał w otchłanie rozpaczy i niepewności. Czemu, Panie Literatury, mnie opuściłeś? Flaubert zdręczał wszystkich niewiarą w pisane właśnie dzieło, wyzywał siebie od nieudaczników i tak dalej. I tak dalej: większość piszących doskonale rozpoznało otchłań, w którą wpada się dzień w dzień, kiedy wali się w klawisze czy zasmarowuje kartkę, i która pogłębia się po złożeniu książki w wydawnictwie: chciałoby się wówczas schować w mysiej dziurze.

To jest ten drugi, towarzyszący pierwszemu, właściwemu, stan pisania, stan narkotyczny, tyle że nie o działaniu euforycznym, lecz gnębiącym. W chwili, gdy pisze się książkę, a już zwłaszcza w chwili, gdy praca nad nią dobiega kresu, zdolności percepcyjne twórcy są zaburzone. Tak jakby jedna półkula, trzymana absolutnie w ryzach, oddawała się twórczości, kontrolowała tak zwany proces twórczy, realizowała mniej lub bardziej racjonalnie zamysł artystyczny, a druga półkula żyła oddzielnie i bliższa była psychotropów niż refleksji nad liczbą przymiotników w zdaniu.

W przypadku podobnych Flaubertowi pisarzy męczenników ujawnia się wstydlivy fakt, który określe kryptonimem „Akcja Psu na Buty”. Flaubert, który przeszedł do nieśmiertelności, wyjdzie z niej obronną ręką, lecz cała reszta? Postawić kropkę czy dać średnik, napisać „chyżo” czy może „rychło”, „ale” czy „lecz”? Zacząć akapit już teraz czy raczej pociągnąć jeszcze przez chwilę poprzedni? Setki takich pytań, których rozwiązanie zajmuje dnie, tygodnie, miesiące. I wszystko psu na buty: czytelnik i krytyk nie zwrócą nawet uwagi na słowo czy znak przestankowy, nad których użyciem zastanawialiśmy się godzinami, parokrotnie zmieniając decyzję. Polubi całość albo nie, może jakieś bardziej spektakularne wyrażenie wychwyci, wyczuje ogólny ton, lecz ostatecznie nasza praca nad detalami w dużej części okaże się zbędna. Mówię tu o całych książkach, nie o tekstach pisanych do prasy wielkonakładowej czy wielkointernetowej. W przypadku tych ostatnich sytuacja jest

beznadziejna od samego początku: wasz akapit składa się z siedmiu zdań, redaktor zrobi z niego cztery akapity pod pretekstem większej czytelności, w wyniku czego wasz tekst staje się zbiorem jedno- czy dwuzdaniowych pseudoaforyzmów.

Szczęśliwie dla tego świata i dla stanu jego nerwów istnieją też twórcy, którzy zagryzają zęby i lecą przed siebie bez opamiętania. Jakby byli bohaterami *Szału Podkowińskiego*. Przecinek czy średnik, no, bez przesady, to nieistotne. Nie znaczy to, że piszą gorzej, bynajmniej, jeśli tylko są choć trochę natchnieni.

Albo natchnieni bardzo, jak inny „Chrystus literatury”, Roberto Bolaño (1953-2003). Chilijczyk, który młodość spędził w Meksyku, po czym przeprowadził się w okolice Barcelony. Dla wielu jeden z najwybitniejszych pisarzy końca poprzedniego i początku obecnego stulecia. Jego dwie ostatnie i najważniejsze powieści, napisane w ciągu kilku lat (a jeszcze pisał w tym czasie inne rzeczy), czyli *Dzicy detektywi* oraz *2666*, liczą w druku prawie dwa tysiące stron. A znormalizowanego tekstu jakieś cztery tysiące, gdyż strony trzeba drukować gęsto, aby z książki nie uczynić dwukilogramowego monstrum. Nie da się fizycznie napisać takiej liczby słów, nie biegnąc ostro do przodu. I zastanawiając się nad brzmieniem każdego zdania. Jednak zdania są fantastyczne. Jak on to robił? Jakiemu Mefisto sprzedał duszę? Obie te powieści (ale utworów Bolaño jest całe morze) są wybitne, są inne, są szalone. Bolaño od 35. roku życia był ciężko chory, po czterdziestce już wiedział, że długo nie pociągnie. Jego twórcze męczeństwo zbiegło się z mordegą

fizyczną; trudno sobie wyobrazić, patrząc na ogrom zapisanych stron, że w ogóle odchodził od maszyny, kartki czy komputera. Setki stron, lecz za pan brat z daimonionem. Nie ma obszerności, mielizn; żadną miarą nie można powiedzieć o Bolaño, jak mówi się o innych, że „za dużo pisał i lepiej by zrobił, pisząc mniej”. Na dodatek czytał bez przerwy, był autentycznym erudytą.

Ale też nazywa się go „Chrystusem literatury” z innego jeszcze powodu. Z powodu, by tak rzec, nieprzekupności, siły, by pójść do końca własnego przeznaczenia. A to wiązało się z jego spojrzeniem na pisanie. Jego koncepcja literatury mówiła: „to nie igraszki, chodzi o życie”. Nie miejsce tu, by to wyjaśnić szerzej, przywoływać określenia typu „życiopisanie”. Chodzi, ujmując rzecz w skrócie, o pisanie pojmowane jako gest najwyższej wagi, gest Chrystusowy. Jeden z jego bohaterów mówi: „Jezus jest dziełem podstawowym. Złodziejaszki na krzyżach obok są dziełami pomniejszych. Po co tam są? Nie po to, by uwydatnić ukrzyżowanie, lecz po to, by je ukryć”. Co to znaczy? Znaczy to, że literatura, jaka dziś w znakomitej większości powstaje, jest bez znaczenia, jest literaturą mniejszą, jest literaturą „złodziejaszek”, gdyż skrywa literaturę walczącą, przełomową, odważną i najczęściej słabo sprzedawalną. A tylko taką, sugeruje Bolaño, należy pisać. Na jego pogrzebie Rodrigo Fresán zakończył mowę pożegnalną takimi słowami: „Roberto Bolaño spoczywa w pokoju, jego książki są na wojnie”.

Flaubert i Bolaño, dwa męczennictwa. Które wybrać, które uznać za bliższe? Nie wybieram; wreszcie mogą być symetrystą. ●





FOT. EWA KRASUJKA

# PRACUJĘ NON-STOP

Z choreografem i reżyserem **Robertem Bondarq** rozmawia Zofia Rudnicka

## Ciekawią mnie twoje artystyczne początki. Jak trafiłeś do szkoły baletowej?

Jestem bardzo introwertycznym człowiekiem, chociaż życie mnie zmieniło – doświadczenia wpływały na przeobrażenia osobowości. Byłem w dużej szkole podstawowej, mnóstwo ludzi – kompletnie mi to nie odpowiadało, bo byłem dzieckiem bardzo zamkniętym w sobie. Przechodząc kiedyś z rodzicami przez park w Łodzi, w centrum miasta, zobaczyłem plakat z informacją o naborze do baletu. Zapytałem, dlaczego nie miałbym spróbować. Rodzice nie potraktowali tego poważnie, ale byłem na tyle uparty, że dopiąłem swego, zaprowadzili mnie na próbę i... dostałem się do szkoły baletowej.

## Spodobała ci się?

Pierwszy kontakt mógł być szokiem, bo pierwsza klasa baletowa to czwarta klasa szkoły podstawowej! Środowisko okazało się bardzo fajne, czułem się komfortowo, miałem nowych przyjaciół. Na początku odnalezienie się w realiach tej dziedziny sztuki jest trudne, ale dość szybko się zaadaptowałem. Rozważałem, czy może w piątej klasie, która jest ósmą zwykłej szkoły podstawowej, nie spróbować przejść do innego liceum, ale koniec końców zostałem. I na pewno w okresie liceum połączyłem bakcyla baletu, zacząłem się nim bardziej interesować, a pod koniec szkoły pojawiły się pierwsze myśli o choreografii. Oglądając Jiříego Kyliána, Matsa Eka i tego typu prace, uświadomiłem sobie, jak szerokie pola możliwości ma sztuka. I ośnienie: „Kurczę, to może być fajne, nie tylko tańczenie, ale robienie tego, wymyślanie”. Rzecz jasna, nie miałem żadnych narzędzi, żeby podejmować pierwsze próby, ale pomysły zaczęły pojawiać się w miarę tańczenia w teatrze, obserwowania procesu twórczego.

## Zatem pierwsze kompozycje zacząłeś tworzyć jako student Akademii Muzycznej?

Tak. Edukacja na Okólniku otwiera klapki: zbieranie nowych doświadczeń i umiejętności, spotkania z wykładowcami to coś, co buduje człowieka jako artystę. Miałem okazję pracować przy różnych mniejszych wydarzeniach, ale faktycznie świadomą dużą pracą chorograficzną był dyplom na uniwersytecie na Okólniku, wtedy jeszcze Akademii Muzycznej. Mój rozwój artystyczny przyspieszył po Kreacjach – corocznych warsztatach choreograficznych Polskiego Baletu Narodowego. W tym przedsięwzięciu cenna była możliwość pracy twórczej, co na początku kariery nie jest takie oczywiste. Można podejmować próby i ryzyko, a to otwierało kreatywność.

## Zrobiesz interesującą choreografię do muzyki Witolda Lutosławskiego, pamiętam ją właśnie z Kreacji.

Jego *Preludia taneczne* były konsekwencją zajęcia drugiego miejsca w konkursie choreograficznym im. Bronisławy Niżyńskiej. Jedną z nagród było zamówienie złożone przez Festiwal im. Witolda Lutosławskiego na stworzenie festiwalowej choreografii do *Preludiów tanecznych*. Premiera, którą oglądałaś, była w Studiu Koncertowym Polskiego Radia.

## Co w tworzeniu spektaklu pociągga cię najbardziej?

Spektakl robi się na wielu płaszczyznach: koncepcja, konstrukcja, dobór tancerzy. Dla mnie fascynujący jest pierwszy etap, to znaczy praca czysto kreatywna, kiedy jedynym ograniczeniem jest moja wyobraźnia. Ale zadaję sobie wtedy pytanie, czy ten pomysł rzeczywiście mnie interesuje, czy chcę i mogę go zrealizować w autentyczny sposób. Zanim odpowiem „tak”, nieraz muszę rozzebrać się w temacie: dużo czytam, słucham, oglądam. I dopiero po tym przechodzę do konstruowania samego spektaklu, czasem też dobierania muzyki. Na tym etapie, niejako równoległe z przygotowaniami do prób, zaczynam budować stronę wizualną: oprawę scenograficzną łącznie z projekcjami i innymi elementami, bo częstokroć one też mają wpływ na dramaturgię spektaklu. Dopiero na samym końcu jest spotkanie z tancerzami, poprzedzone bardzo dużą ilością pracy, zresztą sama o tym wiesz, bo też jesteś choreografką. Ten proces to tworzenie języka choreograficznego do spektaklu.

## Czy *Persona*, spektakl niezwykle oryginalny od każdej strony, powstał dla Kreacji?

Nie, to było zamówienie Polskiego Baletu Narodowego. Też bardzo lubię ten spektakl. Dostałem wolną rękę. Zafascynowały mnie kwestie związane z psychologią, socjologią, gdzieś w obrębie Carla Gustava Junga, ale jednocześnie zahaczające o Gombrowicza, co było dość szerokim spektrum. A historia jest prosta, mówi o nas samych i trochę o mnie – nas, indywidualnościach w zetknięciu ze światem i z innymi ludźmi, jak budujemy relacje, jak się docieramy, ale i jak zakładamy maski, co nawet nie wynika z wychowania, tylko z potrzeby funkcjonowania w obrębie jakiegoś społeczeństwa, dostosowania do sytuacji i okoliczności. Dało mi to punkt wyjścia do stworzenia *Persony*.

## Czy powtarzałeś gdzieś ten spektakl?

Najbardziej znanym fragmentem jest Trio do kompozycji *Fratres* Arvo Pärta, które trwa 10 minut. Pokazywałem



je na międzynarodowym konkursie w Hanowerze w 2013, weszło do repertuaru West Australian Ballet prezentowanego w tym roku na festiwalu w Perth, a także w konkursie w Bordeaux. Trio jest zamkniętą formą, więc to jedyna rzecz, którą byłem w stanie wyjąć z całości. Niestety, robię spektakle, z których trudno wyłowić jakiś fragment, gdyż one się zazębiają. Ale miło wspominać Trio i cały spektakl. Pracowałem nad nim z Julią Skrzynecką i Dianą Marszałek, odpowiedzialnymi za scenografię i kostiumy.

#### Co było wcześniej, *Zniewolony umysł* czy *Persona*?

*Zniewolony umysł*, choć wcześniej dostałem zlecenie na *Personę*. Premiera *Zniewolonego...* odbyła się wiosną, a *Persony* jesienią 2011 roku. Zrobić dwa duże spektakle w tak krótkim czasie – to wymagało intensywnej pracy. Przejście przez pełnometrażowy spektakl nauczyło mnie całego procesu produkcji. Fascynujący czas.

#### Czy można powiedzieć, że *Zniewolony umysł* jest twoim sztandarowym spektaklem?

Tak. To był pierwszy spektakl choreograficzny, który otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury. Faktycznie zwrócił uwagę środowiska i opinii publicznej na mnie i moją twórczość.

#### To porozmawiamy o inspiracjach.

Są wszędzie. Czasem robię spektakle niby abstrakcyjne, chociaż zawierają dużo treści, znaczeń i połączeń. Niektórzy widzowie je odkrywają, inni nie i nie ma w tym nic złego. Ale te treści stanowią punkt wyjścia do zbudowania całej choreografii. Są spektakle bardziej fabularne, które dotykają tematów wojny czy totalitaryzmu. Psychologia zachowań ludzi dotkniętych wojną, syndrom stresu pourazowego znalazły się w balecie *Na kwaterunku* Moniuszki, dając zaskakujące połączenie tych dwóch tematów. W *Don Juanie* z kolei zawarłem kwestie seksuoholizmu i kompulsywnych zachowań seksualnych, jakie są przedmiotem badań ostatnich lat. Tych inspiracji jest naprawdę wiele.

#### A jak wybierasz muzykę do swoich spektakli?

Zwracam na to dużą uwagę. Jako tancerz spotkałem różnych choreografów, mogłem zaobserwować różne sposoby pracy, ale też interpretacji muzyki. Tutaj mistrzem jest Jiří Kylián, który doskonale czuje i interpretuje muzykę. Z kolei Emanuel Gat ma inne podejście do muzyki, jej zadań w choreografii i tego, jaką rolę pełni. Pracując nad spektaklem, wielokrotnie analizuję partyturę, rozkładając ją na czynniki pierwsze. Balet fabularny *Świtezianka* stworzyłem do dzieła Eugeniusza Morawskiego. Czułem swoją odpowiedzialność, gdyż tym spektaklem przywracałem twórczość tego zapomnianego kompozytora. Większość jego dzieł spłonęła w powstaniu warszawskim, więc tym bardziej było to czymś niezwykle wartościowym.

#### Czyli jesteś „strażnikiem pamięci”.

Trochę tak, ale ja nie jestem archeologiem, przywracanie tych spektakli nie jest moim celem. Staram się jedynie

znaleźć jakieś łączniki między światem współczesnym a tym dziełem. *Na kwaterunku* jest wyzwaniem, żeby dochować mu wierności, ale jednocześnie dać sobie na tyle swobody, żeby móc stworzyć coś nowego na miarę dzisiejszych czasów.

#### Zajęłeś się również baletem dla dzieci...

Gdybym nie miał pięcioletniego syna, zapewne bym się tego nie podjął, ale nadarzyła się okazja, gdy Opera Nova w Bydgoszczy zapytała, czy nie byłbym zainteresowany *Alicją w Krainie Czarów*. To opowieść tak wciągająca, że długo się nie zastanawiałem – jest wielowątkowa, wielowymiarowa, kryje tyle znaczeń, które można odkryć. W tym szalonym spektaklu z całym zespołem realizatorów pozwoliliśmy sobie na dużo brawury. Zabierałem syna na próby, do dzisiaj wspomina sceny, które zapadły mu w pamięć, na przykład tę, w której wystąpiła gąsienica. Było mi to potrzebne, bo bałem się, że zostanę zaszufladkowany jako autor traumatycznych spektakli, a ja chcę robić różne rzeczy. Podejmuję się teraz ciekawego wyzwania – wystawienia *Królowej Śniegu* w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Pracujemy z ostatnim tłumaczeniem Bogusławy Sochańskiej, dokonany bezpośrednio z duńskiego, które wydaje się najbliższe oryginałowi Andersena. Postaram się, aby dorosły widz nie wynudził się na tym spektaklu i znalazł coś dla siebie.

#### Masz grupę, z którą często pracujesz?

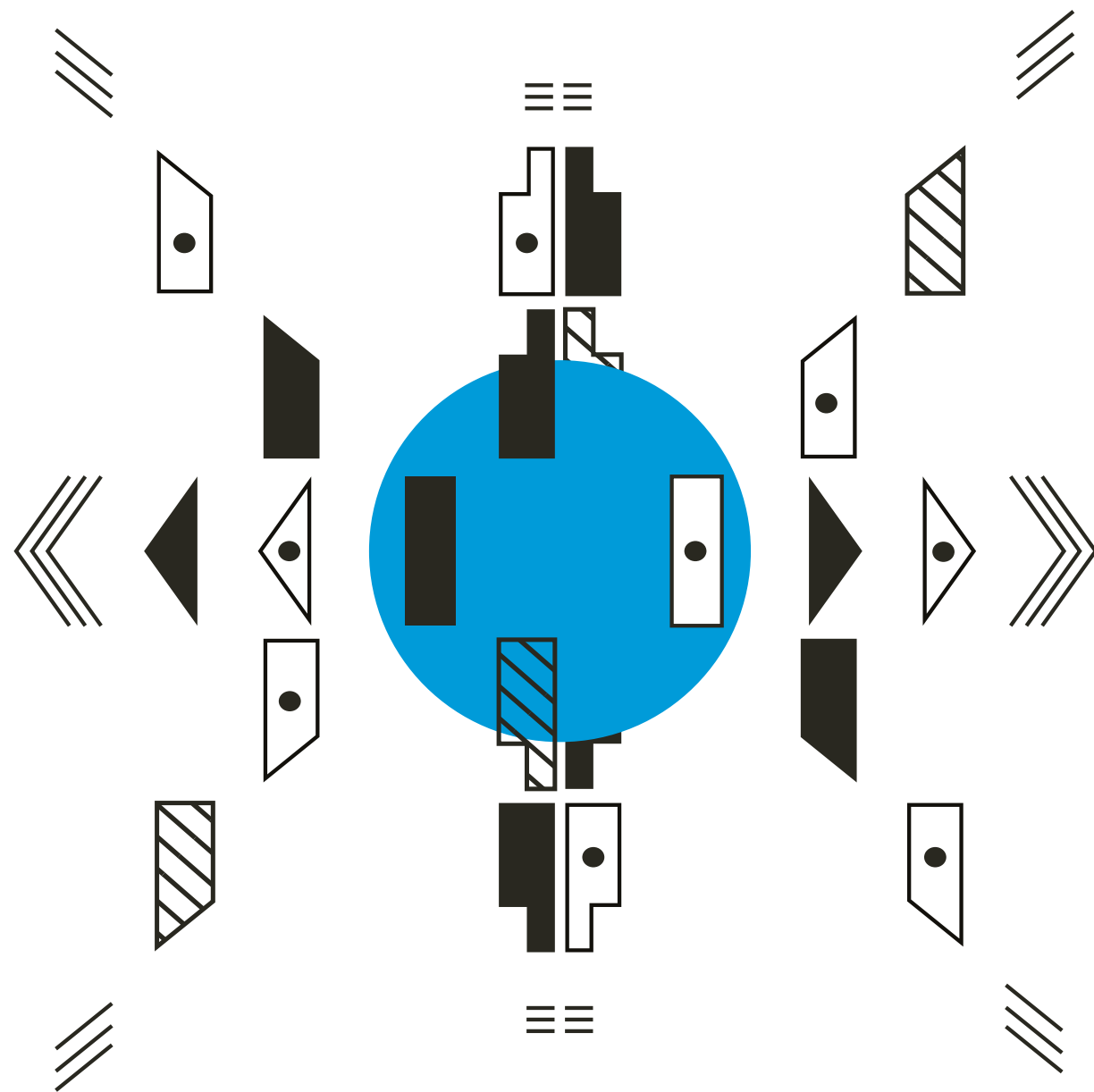
Owszem, wracam do znanych mi osób. Najczęściej pracuję z Martyną Kander, scenografką i kostiumografką, wykładowniczą warszawskiej ASP, współdziałałam też z Julką Skrzynecką i Dianą Marszałek, w Chemnitz pracowałem dwukrotnie z Hansem Winklerem. Do większości projektów najbardziej pasuje mi estetyka wymienionych tu osób. Rozumiem się z nimi bez słów, proces pracy nad spektaklem zaczyna się z poziomu naszych wspólnych doświadczeń. Od czasu do czasu staram się pracować z kimś zupełnie nowym, żeby złapać inny punkt widzenia.

#### Ile sezonów jesteś szefem baletu w Poznaniu?

Pięć. Bardzo intensywnych sezonów, bo zarządzanie zespołem, jeżeli chce się nie tylko zmieniać sam zespół, ale i wyobrażenia na temat baletu w Polsce, to jednak jest dużo pracy. W tym roku miałem dwie premiery baletowe, wieczór baletowy, którego częścią będzie również i moja choreografia. Po drodze inne projekty. Dwie realizacje w zagranicznych teatrach, wznowienie *Święta Wiosny* w Chemnitz, już z orkiestrą, bo po pandemii.

#### A dajesz jeszcze radę tańczyć czy już nie?

Po objęciu kierownictwa baletu w Poznaniu i zakończeniu kariery tanecznej współpracowałem z Polskim Baletem Narodowym jeszcze przez jeden sezon przy dwóch tytułach, *Damie Kameliowej* i *Jeziorze łabędzim*. Ten rozdział jest już zamknięty, mam też zbyt wiele obowiązków. Właściwie pracuję non-stop. ●



## Tanec i ciało mówią więcej niż słowa

Wszystkie nagrodzone utwory choreograficzne cechuje nie tylko dojrzałość i sztuka łączenia ruchu z głębokim przekazem emocjonalnym, ale również wycucie muzyki. Szczególnego podkreślenia wymaga wysoki poziom konkursu, a na uwagę zasługuje fakt, że wśród wyróżnionych utworów dominują te stworzone przez choreografki.

Jury w składzie Hanna Kamińska, Kaya Kotodziejczyk, Zofia Rudnicka, Przemysław Śliwa, Karol Urbański, Emil Wesotowski ogłosiło wyniki konkursu:

- I miejsce **Julia Ciesielska**
- II miejsce **Izabela Wróblewska**
- III miejsce **Katarzyna Leszek i Kacper Szklarski** oraz 3 wyróżnienia dla: **Alberto Pecetto, Andrei Komarou i Bogumiły Szaleńczyk**



# SOLIDARITY FOR FREEDOM

# POLAND



# SOLIDARNOŚĆ DLA WOLNOŚCI

TEKST Czesław Bielecki

**N**owotylogotyp „Polska. Solidarność dla wolności” autorstwa Czesława Bieleckiego i Mateusza Machalskiego będzie promował Polskę na świecie.

Projekt logotypu dla Polski, hasła i znaku graficznego, ma w III RP długą i niezbyt szczęśliwą historię. Pierwszą próbą był napis POLSKA, który tworzył sylwetkę – należało się domyślać, że Polaka – biegnącego z latawcem. Pomysł nie przyjął się i nie poleciał w świat. Może dlatego, że sznurek był przyczepiony do latawca ze złej strony. Drugą próbą była ilustracja hasła „twórcze napięcie – creative tension” i miała je ilustrować sprężyna wypełniająca kontur Polski. Tym razem słabością okazało się słabe identyfikowanie obrysu naszych granic; logotyp raczej kojarzył się z pewną marką hiszpańskiego samochodu.

W naszym logotypie hasło jest sztandarem i znakiem rozpoznawczym kraju. Tak skonstruowane, symbolizuje Polskę w tym, co najszlachetniejsze w naszej tradycji. Odczytujemy je tak samo w różnych językach. Krój liter nie tylko nawiązuje do napisów na murach, ale zachowuje ten sam charakter w różnych alfabetach od europejskich po japoński, chiński, arabski i hebrajski. Najtrudniejsza okazała się wersja gruzińska, ze względu na liczbę liter. Nasze logo nawiązuje do polskiej szkoły plakatu i tradycji graficznej, którą zapoczątkowali Henryk Tomaszewski i jego następcy. Wszyscy jesteśmy jego uczniami, nawet jeśli nie zetknęliśmy się z nim osobiście. To on ze spontanicznego gestu i zaskakująco prostego skrótu myślowego uczynił znak. Rysunek nie ma ilustrować myśli, lecz być jej częścią.

Chciliśmy, aby logotyp Polski nawiązywał do znaku Solidarności projektu Jerzego Janiszewskiego, ale nie kopiował czcionki zwanej popularnie solidarycą. Było mi to tym bardziej bliskie, że w 1980 roku zaprojektowałem kardiogram wlotów i upadków w naszej walce o wolność, który dziś zamyka ekspozycję w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. Tak połączyłem siły z Mateuszem Machalskim, grafikiem młodszym ode mnie o czterdzieści lat, autorem wielu rodzin nowych czcionek.

Jestem architektem i grafiką użytkową zajmuję się, gdy nakazują mi okoliczności. W latach 70. – czasach nielicznej opozycji demokratycznej – Janusz Bogucki wybrał trzy moje plakaty, a wśród nich *ONI-my* na wystawę w swojej galerii na tyłach opery. I tak moje projekty znalazły się obok pracy Henryka Tomaszewskiego *Ludzie nie kłamcie*. *Uwaga: pisane grubymi nićmi*. Groteskowość hasła była plastyczna: Tomaszewski na białej planszy wyszył grubą czarną linką swoje wezwanie do prawdy. Moje projekty politycznych plakatów publicznie pokazywane były jeszcze tylko kilka razy, między innymi na Biennale Dysydentów w Wenecji w 1977 roku. W momencie wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku zostały zniszczone przez Służbę Bezpieczeństwa.

W 1986 roku jako szef CDN-u trafiłem do mokotowskiego aresztu. Kiedy dowiedziałem się o konkursie na plakat 40-lecia Kultury Paryskiej, przemyciłem gryps z projektami. Jan Bokiewicz, przyjaciel Henryka Tomaszewskiego, po drugiej stronie muru przygotował je do wysyłki we właściwym formacie, nie – etykiety zapalczanej. Tak, jako więzień wygrałem konkurs białą pustką wypełniającą mapę Polski od wschodu i wdzierającą się na tytułową winietę „Kultury”. Był to pomysł nawiązujący do mojego dawnego plakatu *Cenzurze*, który na publikację oficjalną czekał 12 lat: od roku 1969 do 1981.

Po zaprezentowaniu pomysłu na logo promujące Polskę szukałem partnera doświadczonego w sztuce typografii; wtedy właśnie Jan Bokiewicz skierował mnie do Mateusza Machalskiego. Od razu znaleźliśmy wspólny język, choć dzieli nas ponad 40 lat. Obaj wyrosliśmy w tej samej tradycji polskiej grafiki. Pierwszy pomysł pojawił się na zakończenie mojego tekstu *Granice wolności Europy* po kolejnej rosyjskiej agresji. Był w wersji angielskiej i miał barwy narodowe Ukrainy. Jesteśmy z Mateuszem przekonani, że „Polska. Solidarność dla wolności” może być naszym trwałym znakiem w Europie i na świecie.



TWÓRCY POLSKIEGO RADIA

# WITOLDA HULEWICZA SPEKTAKLE SŁUCHOWE

TEKST Piotr Majewski

W latach 20. i 30. ubiegłego wieku towarzysząca początkom polskiej radiofonii „rewolucja kryształkowa” wprowadziła na rynek tanie i proste w obsłudze radioodbiorniki, tzw. detefony. Zdemokratyzowały one w istotny sposób przekaz radiowy, czyniąc go niezwykle ważnym narzędziem cywilizacyjnym w odbudowującej się po dziesięcioleciach rozbiorów Polsce. Słynny przedwojenny slogan, reklamujący audycje Polskiego Radia, wprost określał najważniejsze zadania tego nowego wynalazku: „Radio uczy, oświeca, radzi, wychowuje”.

Zgodnie z tym podejściem Zygmunt Chamiec, na rok przed objęciem stanowiska pierwszego dyrektora Polskiego Radia, w jednym z esejów opublikowanych w prasie codziennej podkreślał, że „...polska radiofonia powinna stać się instytucją dającą nie tylko zdrową rozrywkę, lecz również instytucją szerzącą kulturę w najszerszym tego słowa znaczeniu”.

Niezwykłą rolę w bezpośredniej realizacji tego dzieła przypisać należy osobom, które – nie bez udziału Zygmunta Chamca – obejmowały kierownicze stanowiska w powstających jak grzyby po deszczu rozgłośniach regionalnych Polskiego Radia. Jedną z nich był wieloletni kierownik programowy i legenda wileńskiej rozgłośni, Witold Hulewicz.

Postać tego wybitnego radiowca zapisała się na kartach historii nie tylko za sprawą zachowanego w archiwach Polskiego Radia nagrania krótkiej rozmowy, którą 8 września 1932 roku Hulewicz przeprowadził z Franciszkiem Żwirką. Legendarny lotnik pojawił się w studiu wileńskiej rozgłośni tuż po tryumfalnym powrocie z rozgrywanym w Berlinie zawodów „Challenge”, a zaledwie na kilka dni przed swą tragiczną śmiercią...

Witold Hulewicz to przede wszystkim wizjoner polskiej radiofonii artystycznej, którego będziemy pamiętać jako jednego z ważniejszych kreatorów międzywojennego życia kulturalnego.

Związany z Wilnem poeta-eksprejonista, ceniony także jako pisarz i publicysta, w latach 1927-1935 pełnił funkcję kierownika programowego wileńskiej Rozgłośni PR. Wydaje się, że jak mało kto rozumiał i czuł potencjał radia jako medium mogącego upowszechniać i popularyzować kulturę i sztukę. Jako czynny działacz wileńskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich organizował w klasztorze oo. bazylianów cotygodniowe „Środy Literackie”, a ich uczestników, m.in. Zofię Nałkowską, Juliana Tuwima, Czesława Miłosza czy Marię Dąbrowską, zapraszał do udziału w audycjach radiowych.

Już w 1925 roku namawia Juliusza Osterwę, by ten przeniósł swój eksperymentalny teatr-laboratorium „Reduta” z Warszawy do cieszącego się sławą kulturowej „krynicy awangardy” Wilna. I choć przenosiny te, z punktu widzenia historii „Reduty”, nie przyniosły spodziewanego impulsu artystycznego, to jednak wizjonerskie próby inscenizacyjne realizowane w „Teatrze na Pohulance” z pewnością miały duże znaczenie i wpływ na sposób, w jaki Witold Hulewicz postrzegał rolę radia w prezentowaniu kultury wysokiej. Jego wyobraźnię poruszyły zwłaszcza właściwe „Reducie” poszukiwania alternatywnych form reżyserskich i inscenizacyjnych, które służyły skracaniu dystansu pomiędzy odbiorcą i twórcą.

Czyż radio nie było wymarzoną w tej dziedzinie medium? Hulewicz, świetnie to pojmując, czuł prawdziwie „dziejową szansę”, jaka otwierała się dla twórców i ich dzieł.

W tym cyklu historii radiowego teatru wyobraźni wspominaliśmy o mającej niezwykłą wagę historyczną pierwszej emisji słuchowiska *Warszawianka*, przygotowanego przez Mikołaja Alojzego Kaszyna. Zrealizowane w listopadzie 1925 roku, na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego słuchowisko było swoistym kamieniem węgielnym rodzącego

się wówczas Teatru Polskiego Radia. Jednakże za jego prawdziwe narodziny uważać powinniśmy pionierskie przedsięwzięcie Witolda Hulewicza.

W 1928 roku spod jego pióra wychodzi napisany specjalnie z myślą o radiowej adaptacji dramat *Pogrzeb Kiejstuta*. Radiowa adaptacja osnuta na legendach litewskich tekstu Hulewicza stała się nie tylko historycznie pierwszym polskim słuchowiskiem przygotowanym specjalnie dla radia, ale też niezwykle i pełnym rozmachu, jak na ówczesne czasy, przedsięwzięciem inscenizacyjnym. Słuchowisko w całości zrealizowano w plenerach Wileńszczyzny, a docierająca do uszu słuchaczy dźwiękowa oprawa – śpiew ptaków, szum lasu i rzeki – były autentycznymi odgłosami przyrody i środowiska, w którym aktorzy „na żywo” interpretowali treść sztuki.

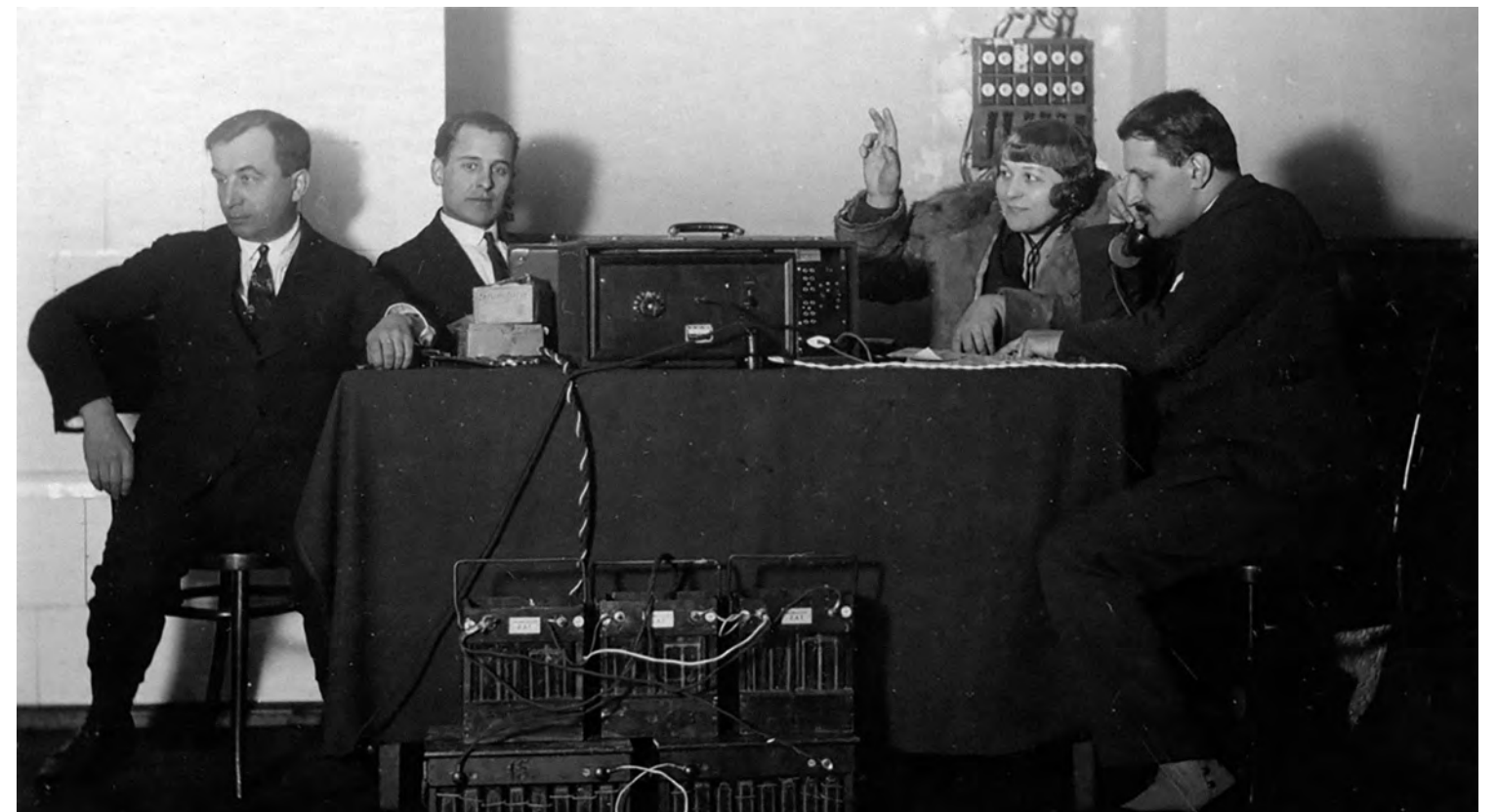
Premiera tej niezwyklej radiowej inscenizacji odbyła się 17 maja 1928 roku. Wileńska rozgłośnia rok później jeszcze dwukrotnie powtórzyła ten – jak go wówczas nazywano

– „spektakl słuchowy”, za każdym razem transmitując go w czasie rzeczywistym. Było to przedsięwzięcie iście pionierskie i wyjątkowe – i to nie tylko z powodu zaangażowania do jego realizacji wozów transmisyjnych i środków technicznych, które rzadko wykorzystywano w codziennej działalności radia.

Biorąc pod uwagę fakt mocno ograniczonej wtedy liczby słuchaczy emitowanych w 1928 roku audycji rozgłośni Polskiego Radia, wartość tego – wykreowanego przez Witolda Hulewicza technologiczno-artystycznego eksperymentu – postrzegać należy jako wizję formującą radio, jako nowoczesny, niezwykle istotny nośnik propagacji wiedzy, kultury i sztuki. Pewnym jest też, że słuchowisko to wytyczyło kierunki kształtowania formy współczesnego dramatu radiowego oraz możliwości wykorzystania różnorodnych środków inscenizacyjnych właściwych temu medium. Poetyckie w swej literackiej formie, co wynika z zachowanej przez rodzinę korespondencji autora

z Emilem Zegadłowiczem, dzieło Hulewicza nie zostało jakkolwiek zarejestrowane. Do czasów współczesnych nie zachował się też żaden tekst czy rękopis – nawet we fragmencie. Wiemy tylko – i to jedynie z zachowanych recenzji prasowych – że słuchowisko to trwało około 40 minut, a jego legenda skłoniła decydentów Polskiego Radia do przygotowania w 1935 roku powtórnej emisji, zrealizowanej również „na żywo” przez warszawską rozgłośnię PR.

Gdy w czerwcu tego samego roku Witold Hulewicz już jako szef Działu Literackiego Polskiego Radia w Warszawie, publikuje rozprawę teoretyczno-publicystyczną *Teatr wyobraźni*, apeluje, by artyści pióra – poeci, dramaturdzy i prozaicy – nie lekceważyli szansy, którą ich dziełom dają fale eteru, by także z myślą o tym medium tworzyli nowe dzieła, które dzięki stale rosnącej popularności radia mają niepowtarzalną szansę trafić „pod strzechy”.



FOT. PRACOWNICY POLSKIEGO RADIA



# O TYM, CO NIEWYPOWIEDZIANE

TEKST Elżbieta Frątczak-Nowotny

Laureatem tegorocznej Literackiej Nagrody Nobla został Jon Fosse, norweski poeta, prozaik, ale przede wszystkim jeden z najwybitniejszych współczesnych dramatopisarzy. Zaskoczenie? Tak, choć nie do końca. Fosse był bowiem od dobrych 10 lat wymieniany wśród kandydatów do tej nagrody. Jego dzieła zostały przetłumaczone na ponad 50 języków, a jego sztuki grane są dzisiaj na całym świecie.

Ostatnio jednak coraz więcej miejsca w twórczości Fossego zajmuje proza, znakomicie przyjęta zarówno przez czytelników, jak i krytyków literackich. W Polsce kilka dni przed ogłoszeniem werdyktu nakładem wydawnictwa ArtRage ukazało się *Drugie imię*, pierwszy tom *Septologii* w znakomitym przekładzie Iwony Zimnickiej. Dzieło to zostało uznane za opus magnum autora. Myślę, że właśnie ta różnorodność jego twórczości: od poezji, przez dramat i prozę, w znacznej mierze zaważyła na decyzji Akademii Szwedzkiej. Tak więc wybór tegorocznego laureata nie powinien dziwić.

Jon Fosse urodził się 29 września 1959 roku w Haugesund, niewielkim portowym mieście na południowo-zachodnim wybrzeżu Norwegii. Studiował literaturoznawstwo i filozofię na uniwersytecie w Bergen. W 1983 roku zadebiutował jako prozaik powieścią *Raudt, svart* (*Czerwone, czarne*), jego pierwsza sztuka *Og aldri skal vi skiljast* (*I nigdy się nie rozłączymy*) miała premierę w Bergen w 1994 roku. Ale – jak sam kiedyś stwierdził – pisze niemal od zawsze: wiersze, powieści, eseje, także książki i sztuki dla dzieci. Jednak światowy rozgłos zyskał dzięki swoim sztukom. Podczas jednego

ze swoich pobytów w Polsce opowiadał rozbawiony, jak to się stało, że został „znanym pisarzem”. Otóż jako młody twórca otrzymał stypendium, nie była to jednak określona suma pieniędzy, tylko kilkutygodniowy pobyt w jednej z norweskich rezydencji dla twórców. Po pierwszym tygodniu spędzonym na towarzyskich rozmowach w miłych okolicznościach przy winie stwierdził w końcu, że powinien „coś z siebie dać”, i podobno tak „to się zaczęło”.

W Polsce jego twórczością dramaturgiczną pierwszy zainteresował się miesięcznik „Dialog”. W 2000 roku w jednym z numerów ukazało się *Dziecko* w przekładzie Haliny Thylwe, rok później *Imię*, w moim przekładzie. Obie sztuki uchodzą do dziś za jedne z najważniejszych w dorobku Fossego. W kolejnych latach pojawiły się przekłady kolejnych: *Ładny letni dzień*, *Sen o jesieni*, *Matka i dziecko*, *Ktoś przyjdzie*, *Zima*, *Odwiedziny*, by wymienić tylko kilka z nich. Wiele trafiło na sceny w całej Polsce. Sztuki grane były m.in. w teatrach w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Szczecinie, Częstochowie. W 2005 roku nakładem Agencji ADiT ukazał się wybór jego dramatów w przekładzie Haliny Thylwe, sztuki w moim przekładzie są dostępne w bibliotece teatralnej ZAIKS-u.

Fosse debiutował jako poeta i chociaż dzisiaj nie pisze już wierszy, to cała jego twórczość prześiąknięta jest poezją, pełniącą rolę specyficznego spoiwa. Język jest szalenie minimalistyczny, wyjątkowy, poetycki i rytmiczny, ale na swój charakterystyczny sposób, co jest szczególnie widoczne w dramatach. Krótkie, niedokończone zdania, niekiedy wręcz poje-

dyncze słowa bez adresata, słowa wieloznaczne, jakby zawieszane w powietrzu, urwane myśli, powtórzenia. Monolog wewnętrzny bohaterów często miesza się z prowadzonym przez nich dialogiem. Niektórzy zarzucają Fossemu brak emocji, ale przecież chłód też jest emocją, więc nie dajmy się zwieść pozorom. Autor pisze o samotności, o pustce w naszym życiu, o niemożności porozumienia się, o tym że nie słuchamy się nawzajem. Tak bardzo pragniemy, by ktoś nas wysłuchał, ale sami nie słuchamy innych. Mijamy się słowami. Zostawiamy dla siebie nasze lęki i niepokoje, ale też i nasze pragnienia. Fosse pisze o tym, co niewypowiedziane.

Podkreśliła to Akademia Szwedzka w swoim uzasadnieniu, ogłaszając, iż przyznaje nagrodę za „nowatorskie sztuki i prozę, która daje głos temu, co niewypowiedziane”. Ale to niewypowiedziane przecież istnieje, pustka zawiera tajemnicę. *Ktoś przyjdzie*: czekamy. *Sen o jesieni*: śnimy. Ten wątek jest stale obecny w twórczości Fossego. Inny, też ciągle powracający w jego dziełach, głównie dramatach, to nasza bezsilność wobec świata przyrody. Jesteśmy bezradni wobec jego potęgi. Przyroda, natura jest obecna w jego sztukach, nawet jeśli nie jest widoczna w scenografii. Gdzieś słychać szum morza, wiatru, najczęściej tajemniczy, złowieszczy.

Język i styl narracji są bardzo charakterystyczne. Ciekawe jest również to, że bohaterowie jego dramatów rzadko noszą konkretne imiona. W jego sztukach występują na przykład: *Młodsza Kobieta*, *Mężczyzna*, *Starsza Przyjaciółka*. Mam też wrażenie, że dodatkowym bohaterem jego sztuk niemal zawsze jest pauza. To jedna z nielicznych, ale też chyba najważniejszych wskazówek autora zarówno dla reżysera, jak i aktorów. I najtrudniejsza. Bo przecież na scenie każda sekunda ciszy ma znaczenie. Od tych sekund zależy bardzo wiele. Fosse w dużej mierze daje tu reżyserom wolną rękę, co sprawia, że wystawienia tej samej sztuki bardzo się różnią. Pamiętam dwa bardzo poruszające, ale jakże różne wersje *Snu o jesieni*. Jedna w reżyserii Mariusza Wojciechowskiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i druga w reżyserii Pawła Miśkiewicza w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, które to przedstawienie później zostało także zaprezentowane w Teatrze Telewizji.

Być może właśnie ta dowolność interpretacji, metafizyczność i uniwersalizm, te niedopowiedziane kwestie sprawiają, że po jego sztuki sięgają reżyserzy na całym świecie, a obejrzały



FOT. OLE BERG-RUSTEN, PAP



je setki tysięcy ludzi, bo autor cieszy się popularnością w krajach o tak różnych kulturach jak Francja i Japonia.

Fosse stwierdził kiedyś, że pisanie jest dla niego podróżą w nieznaną. Zaczynając ją, nigdy nie wie, dokąd go zaprowadzi. Zwykle po napisaniu dłuższego fragmentu wraca do początku, wsłuchuje się we własne słowa i dopiero wtedy podejmuje decyzję, co dalej, jak potoczą się losy bohaterów. Potrafi jednak sprawić, że my – czytelnicy i widzowie – śledzimy je z zapartym tchem.

Dla tłumaczki czy tłumacza z pozoru ten prosty język jest dużym wyzwaniem. To język zainspirowany muzyką, ma swój rytm, ale ten rytm polega głównie na powtórzeniach słów bądź całych fraz, na doborze słów, ich brzmieniu, które przecież w różnych językach jest różne, budzi też różne skojarzenia. Przyznaję, że dla mnie praca nad tekstami Fossego też często bywała podróżą w nieznaną. Może nie do końca, bo cel zawsze był znany, ale pozostawało pytanie, jak go osiągnąć? Jak dobrać słowa, zachowując wierność oryginałowi, zachowując ten specyficzny rytm narracji, a jednocześnie zadbać, by ich wydźwięk był zgodny z intencją autora. Jak wyrazić to, co niewypowiedziane.

Dodatkową trudnością jest także fakt, że autor pisze w nynorsk, języku nowonorskim. Powstał on w drugiej połowie XIX wieku m.in. w celu zastąpienia duńskich naleciałości słownictwem zaczerpniętym z tradycyjnych norweskich dialektów. Nowonorskim, który dla Fossego był językiem ojczystym, mówi dzisiaj niespełna 10% ludności, głównie na południu w zachodniej Norwegii. Generalnie jest on zrozumiały dla większości Norwegów, ale od tłumaczki wymaga dodatkowej uważności.

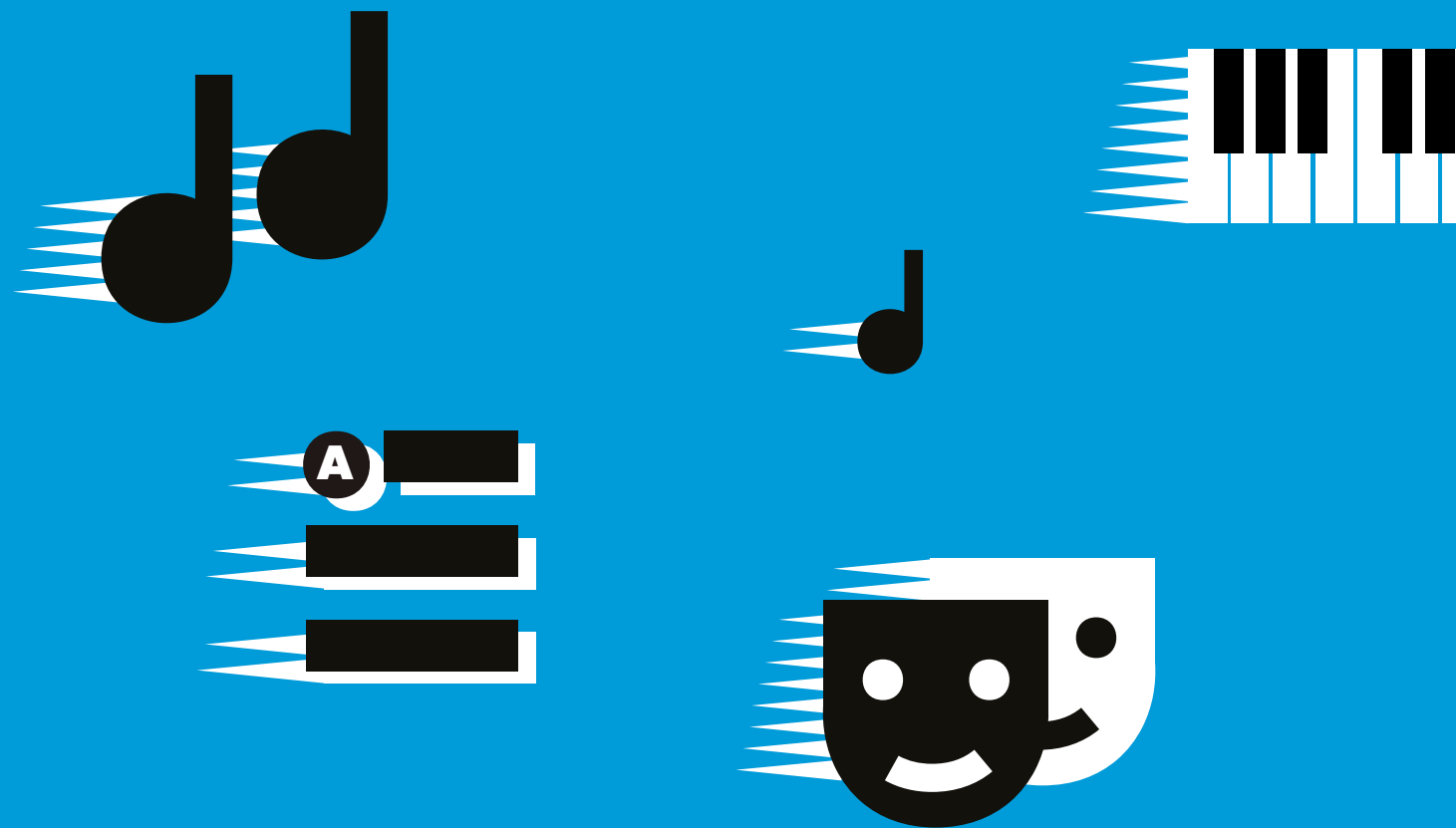
W Norwegii Fosse bywa porównywany do Ibsena, w 1996 roku otrzymał nawet nagrodę jego imienia. W Skandynawii często też porównuje się go do innego światowej sławy skandynawskiego dramaturga, Szweda Larsa Noréna, którego kilka sztuk również miałam przyjemność tłumaczyć. Uważam, że chociaż w jakiejś mierze te porównania mogą być uzasadnione, to jednak w przeciwieństwie do twórczości Noréna, sztuki Fossego nie są zaangażowane ani społecznie, ani politycznie. W centrum uwagi zawsze jest człowiek i jego dylematy moralne i życiowe. Nasza bezradność wobec rzeczywistości, tej ciemnej strony życia, i bezsilność wobec świata przyrody, a w tym wszystkim jeszcze niemożność nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Krytycy literaccy wskazują na inspirację nie tylko muzyką, ale i malarstwem skandynawskim, zwracając uwa-

gę na dzieła norweskiego malarza Edvarda Muncha i mniej znanego, aczkolwiek znakomitego duńskiego malarza z przełomu XIX i XX wieku, Vilhelma Hammershøia. Jego obrazy charakteryzują się stonowanym tłem, najczęściej są to różne odcienie szarości i bieli, a pokazani na nich ludzie stoją bądź siedzą odwrócenii do nas plecami lub bokiem. Pustka, samotność, niemy krzyk rozpacz. Niedawna wystawa jego dzieł zaprezentowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu a potem w Krakowie nosiła znamieny tytuł: „Światło i cisza”. Te słowa znakomicie oddają też nastrój wielu jego dramatów. Uniwersalny minimalizm. Pustka, która jednak kryje w sobie tajemnicę. Zapewne inną u Hammershøia i u Fossego, i inną w przypadku każdego z nas. Ale może właśnie dlatego Fosse tak fascynuje? Dlatego, że nie daje konkretnych wskazówek, nie moralizuje. Zostawia pole do własnych przemyśleń i interpretacji.

Sam podkreśla co prawda, że po latach bycia ateistą dzisiaj jest chrześcijaninem, a ostatnio przeszedł nawet na katolicyzm. Ale w jednym z wywiadów mówi też, że byłby ostrożny z „używaniem określenia Bóg. To wielkie słowo, potężne, definiowane na wiele sposobów”. W niedawnej rozmowie z Michałem Nogasiem, ale także we wcześniejszych wypowiedziach dla norweskiej prasy, podkreślał wielokrotnie, że nie chce być bluźniercą i człowiekiem pysznym i nigdy „nie powiedziałaby, że to, co pisze, pochodzi od Boga”.

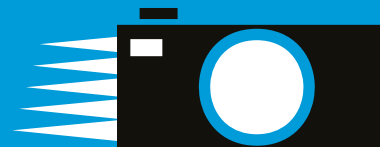
Po latach poświęconych głównie dramaturgii Fosse powrócił ostatnio do prozy. Twierdzi, że bardziej odpowiada mu jej wolniejszy rytm, możliwość usunięcia się nieco w cień. Teatr wymaga większej intensywności i zaangażowania: premiery, spotkania, próby, a on dzisiaj potrzebuje ciszy i spokoju. Jednak jego proza jest równie szczegółowa jak jego dramaty, poetycka, często jest to po prostu nieprzerywany niczym potok słów. Wspomniana wcześniej monumentalna i mistyczna *Septologia*, siedmioksiąg, siedem części w trzech tomach, to pierwsze spotkanie polskiego czytelnika z jego prozą.

Natomiast jeśli chodzi o dramaty, to, o ile mi wiadomo, obecnie żaden z polskich teatrów nie ma jego sztuk w swoim repertuarze. Mam nadzieję, że to się zmieni i jego dramaty wkrótce wrócą na sceny naszych teatrów, a zanim to nastąpi, zachęcam do zapoznania się z pozycjami dostępnymi w bibliotece ZAIKS-u. Nie wiem, czy mogę życzyć miłej lektury, na pewno będzie ona interesująca i dająca do myślenia!



## Szybka rejestracja utworów

Zmieniliśmy regulamin zgłaszania i rejestracji utworów. Rejestracja większości utworów następuje nieomal od ręki, dzięki czemu usprawnione zostało rozliczanie wynagrodzeń autorskich.





# ZAIKS

Na całym świecie autorki i autorzy zrzeszają się w organizacjach takich jak ZAIKS, które zbierają dla nich tantiemy. My robimy to już od ponad stu lat. Zaufali nam najwięksi kompozytorzy, autorzy tekstów, dramaturdzy, choreografowie i wydawcy muzyczni, którym oddaliśmy głos w tej rubryce.

W tym roku dołączyło do nas **1980** twórczyń i twórców.

Razem możemy więcej.



**Anna Laskowska**  
Sony Music Publishing Poland

Organizacje takie jak ZAIKS należą do międzynarodowej sieci przepływu tantiem. Ta relacja daje wspólną siłę i wiedzę pozwalającą przygotować twórców na zmiany, zwłaszcza takie jak generatywna sztuczna inteligencja. Dlatego moja redefinicja „ochrony” i rodzaj szczepionki uodporniającej na AI to potrzeba troski o więzi (zwłaszcza z odbiorcami twórczości) i poczucie wspólnoty twórców wsparte zmianami prawnymi i technologicznymi na rzecz poboru i szybkich wypłat ich tantiem. To solidarne działanie zbudowane na zdrowej więzi poczucia bezpieczeństwa twórców, a nie strachu, unikaniu trudnych tematów czy niepewności, aby twórcy nie musieli borykać się z przyszłością sami.

FOT. AGNIESZKA PANEK



**Agnieszka Kulczycka**  
Sirens konsultacje muzyczne & licencje autorskie

ZAIKS jako ponad 100-letnia instytucja działająca na rzecz autorów jest gwarantem ochrony praw autorskich. Jestem osobą wywodzącą się ze środowiska muzycznego i stąd zajmowanie się sprawami autorów jest moją naturalną potrzebą działania w imieniu i na ich rzecz. Jako wydawca muzyczny funkcjonuję w grupie, która dystrybuuje twórczość autorów na różnych polach oraz wspiera ich we współpracy z ZAIKS-em lub innymi organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Chcemy, aby twórcy byli świadomi swoich praw, dlatego staramy się pomagać w budowaniu wzajemnego zaufania w celu osiągnięcia optymalnych dla nich korzyści, szczególnie biorąc pod uwagę czas dużych przemian w operowaniu utworami muzycznymi w kontekście rozwoju technologicznego i AI. Zmiany te stawiają przed nami, wydawcami i artystami, zupełnie nowe wyzwania, którym wspólnie jesteśmy w stanie sprostać.

FOT. GRZEGORZ SIPIORA



**Andreas Schubert**  
Schubert Music Publishing

Bez organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, takich jak ZAIKS, nie byłibyśmy w stanie zarządzać prawami powierzonymi nam przez autorów we wszystkich obszarach. Szczególnie w zakresie praw do wykonań, de facto monopolistyczna pozycja ZAIKS-u jest gwarancją równego traktowania wszystkich kompozytorów, autorów i wydawców muzycznych. ZAIKS jest największą organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi w Europie Wschodniej, z własnym, dobrze funkcjonującym systemem informatycznym i silnym zespołem administracyjnym. Od lipca 2021 roku my, wydawcy muzyczni, mamy dwóch członków zarządu ZAIKS-u i współpracujemy z autorami w kilku komisjach, aby nasz ZAIKS był jeszcze lepiej przygotowany do przyszłych zadań.

FOT. ARCHIWUM PRYWATNE

**Maciej Stadnik**  
Universal Music Publishing

W codziennej pracy jestem odpowiedzialny za promowanie i rozpowszechnianie repertuaru UMP wśród użytkowników w Polsce. Jednocześnie staram się budować wśród nich świadomość, iż utwory, z których korzystają przy oprawie swoich produkcji multimedialnych, są wytworem czyjegoś niezwykłego talentu, czyjegoś wspaniałego oryginalnego intelektu i co istotne – są chronione przez ZAIKS. Niezwykle ważne jest zatem, aby eksploatacja repertuaru odbywała się z poszanowaniem prawa do wynagrodzenia dla tych, którzy te utwory stworzyli – autorów i kompozytorów. I tu zaczyna się nieoceniona rola ZAIKS-u, który nalicza należne tantiemy z tytułu nadań publicznych tym, którzy są najważniejsi, a więc Twórcom. Myślę, że aktualna współpraca pomiędzy ZAIKS-em i Wydawcami Muzycznymi jest korzystna dla wszystkich stron, a dla Twórców szczególnie.

FOT. ARCHIWUM PRYWATNE





# MUSZĘ SIĘ OGRANICZAĆ

Z kompozytorką **Teoniki Rozynek** rozmawia Przemek Karolak

## Masz wykształcenie akademickie. Jaki ma to wpływ na Ciebie jako twórczynię?

Bez tego nie byłabym w tym miejscu, w którym jestem teraz. Inną sprawą jest to, czego się nauczysz albo nie nauczysz w szkole, a inną kontakty, które nawiązujesz. Bez tego byłoby mi trudno wejść w środowisko muzyki poważnej, współczesnej – nie lubię tego określenia, może „muzyki nowej” będzie lepszym. Poza tym szkoła wymusiła na mnie przyswojenie informacji, których nie chciałam przyswajać. Ale, żeby pozostała dobrze zrozumiana, cieszę się, że się tak stało. Dostałam duży bagaż wiedzy historycznej i teoretycznej. Pomaga mi to np. kiedy muszę napisać partyturę i wtedy cieszę się, że zostałam tego nauczona. Traktuję to jak supermoc (*śmiech*). Co nie znaczy, że bez wykształcenia nie można tworzyć na wysokim poziomie.

## Powiedziałaś, że nie lubisz określenia „muzyka współczesna”. To jakbyś nazwała muzykę, którą tworzysz? Jak ty ją czujesz?

Zastanawiałam się nad tym, więc chętnie odpowiem, choć nie będzie to precyzyjna odpowiedź. Z całą świadomością unikam myślenia, że część mojej muzyki wyróżnia się, że podchodzi pod jakąś klasyfikację gatunkową – ja czuję ją zawsze tak samo. Nie chcę zaprzętać sobie tym głowy, żeby nie wchodzić w pewne schematy i uproszczenia. Paradoksalnie nie widzę większych różnic w tym, gdy przygotowuję muzykę do filmu, teatru, na orkiestrę symfoniczną albo do swojego występu na żywo.

## Naprawdę nie czujesz tej różnicy?

Jasne, że muzyka do teatru czy filmu zasadniczo się różni, ale ja zawsze myślę w kategoriach, co muszę zrobić i co jest dla mnie najważniejsze. Wkładam w to taki sam ładunek myślenia i świata dźwiękowego. Podchodzę do tego pragmatycznie – w dużej mierze kieruję się ograniczeniami. Różnica jest w tym, jak się do tego przygotowuję. W myśleniu nie ma różnicy.

## Czyli twój proces twórczy zawsze wygląda tak samo?

Mniej więcej. Najpierw zastanawiam się, jakie elementy mam do wykorzystania, ale też co w danym momencie mnie fascynuje – to zderzenie daje mi możliwość ułożenia wstępnej konstrukcji. Później pojawia się pomysł – już w oparciu o wspomniane ograniczenia – rysuję w głowie świat dźwięków, dobieram instrumenty. I następuje strasz-

nie długi czas myślenia i nic nierobienia, potem moment hysterii przed deadline’em i dopiero wtedy zaczynają dziać się rzeczy (*śmiech*).

## Czy zdarza ci się szukać dźwięków?

Czasami tak. Wiem, o jaki dźwięk mi chodzi, ale go nie mam i wiem, że nie istnieje, więc muszę go jakoś wytworzyć, podążyć za tym, co sobie wyobraziłam. Działam metodą prób i błędów.

## A śniły ci się kiedyś dźwięki?

Pewnie, wiele razy. Rzadko są to rzeczy muzyczne, raczej sytuacje brzmieniowe. Większość z nich pamiętam. Ale zostawiam je w głowie, chyba że mają jakąś wartość funkcjonalną. Traktuję je raczej jako poszerzenie mojej wyobraźni dźwiękowej.

## Czy wciąż błąd jest dla Ciebie ważnym elementem twórczości?

A to zabawne. Kiedyś o tym powiedziałam, bo wtedy fascynowałam się błędem, a teraz muszę się z tego tłumaczyć (*śmiech*). Błąd jest czystą kreacją. To popularna idea wśród muzyków. Błąd, usterka mogą całkowicie odmienić charakter brzmienia. Dziś już nie jestem taką entuzjastką tej koncepcji. Akceptuję błąd na poziomie pomysłu, ale na poziomie wykonawczym nie bardzo. Wolę, żeby z błędu narodziła się jakaś myśl, niż pojawił się sam w sobie.

## Podobno kiedyś lubiłaś rysować. Dostrzegasz podobieństwa w procesie twórczym, jeśli chodzi o komponowanie i rysowanie?

Tak, bardzo wiele. Często, zastanawiając się nad tym, co mogę napisać muzycznie, wyobrażam sobie, że jestem punktem, który przemieszcza się w przestrzeni. I ta trasa jest tym, co słychać później w utworze. To jest bardzo wizualne wyobrażenie. Podobnie w rysowaniu wyobrażam sobie przestrzeń i staram się wychwycić jakiś punkt.

## Czy kwestia praw autorskich jest dla Ciebie istotna?

Pewnie! To też jest jedna z rzeczy, którą wyniosłam ze szkoły, bo mieliśmy zajęcia z prawa autorskiego. Dobrze jest mieć świadomość tego, co się podpisuje i jak szeroko będzie twoja twórczość wykorzystywana. Z przyjemnością jestem w stanie dużo rzeczy podarować za darmo, ale trzeba to ze mną ustalić. Nie lubię, kiedy dzieje się coś bez mojej zgody.





# ZABRAKŁO CZASU

TEKST Piotr Najstüb

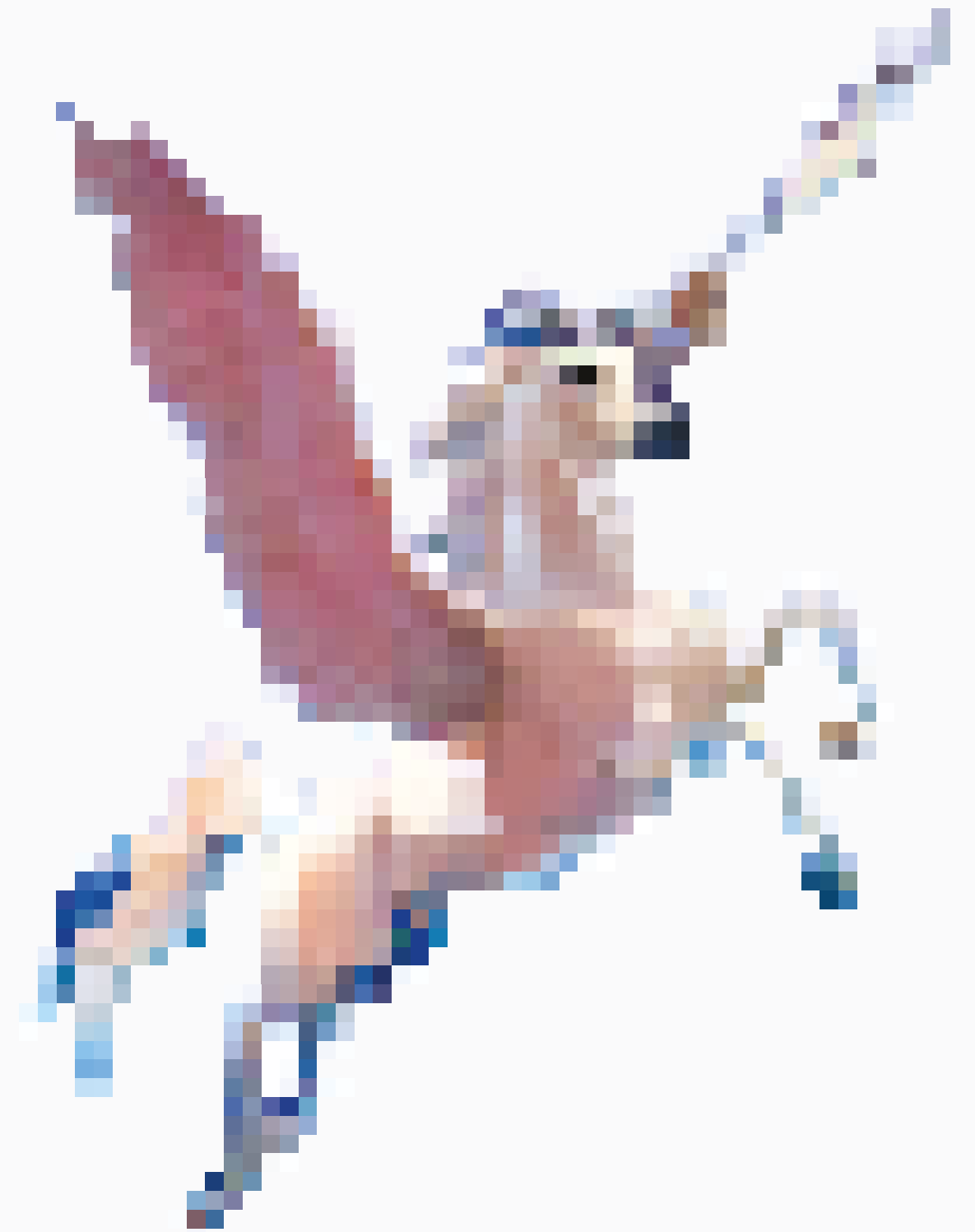
O siem lat jednopartyjnej dyktaturki i koniec. Stanowczo za krótko to trwało. Kultura, literatura, teatr, film, rytm, satyra nie miały czasu na to, by tworzyć przetworzyć absurd, ekscesy, grozę i nowomowę pisowskiej nomenklatury. Szkoda, bo stosując analogię do poprzedniej, PRL-owskiej, moglibyśmy mieć wybitne dzieła z wszystkich wymienionych wcześniej dziedzin, którymi cieszylibyśmy się latami. Nie zdążył pojawić się nowy Bareja, nie powstał nowy Kabaret Starszych Panów ani nawet kabaret Dudek. Za krótko trwała ta groźna, choć przecież i groteskowa opresja. A, jak pokazał to PRL, to opresja i zakazy zmuszają artystów do tworzenia dzieł wybitnych, nieszampowych, często kultowych.

Bo jak wygląda ta analogia? Dopiero w dwunastym roku rządów komuny, 18 października 1958 roku, powstał Kabaret Starszych Panów, a kinu zajęło to więcej czasu. Kino Moralnego Niepokoju zaczęło się 1976 roku, czyli potrzebne było przeszło 30 lat komuny. A więc, wraz z przegraną Kaczyńskiego, coś bezpowrotnie nas ominęło. I teraz twórcy będą musieli niestety używać swoich talentów w warunkach nieskrępowanej wolności artystycznej, bez śladowej nawet ingerencji cenzury. Będzie łatwiej, ale dla nas – widzów, słuchaczy, czytelników – mniej ekscytująco. Ja osobiście żałuję, że nowomowa PiS-u, te wszystkie „dzieła narodowe”, „dobre zmiany”, „przez osiem ostatnich lat”, „pilnujemy Polski”, „sejmowa Targowica”, „te nagrody im się po prostu należały”, „tylko świnię siedzą w kinie”, „nie będzie nam tu nikt w obcych językach” etc. nie zdążyły przeniknąć do wartościowej kultury.

Ale z pewnością zostaną z nami na dłużej w domowych dyskusjach, a już na pewno przy świątecznych stołach. Zwłaszcza w rodzinach politycznie podzielonych. Niestety tam zostanie najgorsza część tej nowomowy – język nienawiści. Chociaż tak naprawdę to żaden język, tylko bluzg.

Mam na to jedno rozwiązanie. Trzeba ten bluzg ośmieszyć. Nadymać go do granic śmieszności. I poza nie. Używać go jako wtręt w normalnych, nawet miłych, zdaniach. Okraszać nim wyznania miłosne, mowy pogrzebowe i laudacje zasłużonych profesorów. I w konfesjonale. To zadanie herkulesowe (nie potrafię wymyśleć stosownego feminatywu), ale konieczne. Mam nadzieję, że czytają to satyrycy i satyryczki, pisarze i pisarki, poeci i poetki, scenopisarze i scenopisarki, reżyserzy i reżyserki. To zadanie dla was. Tylko wy możecie ośmieszyć, więc rozbroić i w ten sposób wyrzucić na śmietnik rzeczy zepsutych ten językobluzg. Sprawić, że ludzie używający na co dzień nowomowy nienawiści spotykają się będą z reakcją: „Naprawdę??? A na coś jeszcze cię stać? Bo to nuda, pustka, cisza. I obciach. A nie żaden wkurw”.

A jako że piszę o języku, zamienię się na chwilę w Bronisława Malinowskiego, legendarnego badacza prymitywnych (Czy jeszcze mogą tak napisać? Nie mogę), więc pierwotnych plemion. Przyglądając się przeszło dziesięć lat temu pewnemu czarownikowi, którego Stasiu Mancewicz trafnie nazywa w „Tygodniku Powszechnym” Gospodarzem, zobaczyłem jego antropologiczną przemianę, która zmanifestowała się w jego języku. Gdy po katastrofie smoleńskiej odbyły się wybory prezydenckie, które Gospodarz przegrał z Bronisławem Komorowskim, z jego ust przestały wydobywać się samogłoski nosowe „ę”, „ą”. Już „siem” nie cieszył, już chciał odsunąć „tom” władzę. Zginęło w tym marszu po elektorat podstawowy, nieużywający tych samogłosek, także „w”. Nagle, po zwycięstwie, było „spaniale”. Nie trzeba było długo czekać na prominentnych naśladowców. I na brawa elektoratu podstawowego, zachwyconego Gospodarzem mówiącym tak jak oni. A więc swojskim. Świadomie cofnął swój język w rozwoju. Ale nas, tu mieszkających, też. ●



## ZAIKS jest online

Wszędzie, dla wszystkich, na wszystkich urządzeniach:

[zaiks.online](http://zaiks.online)

[zaiks.org](http://zaiks.org)

Technologia, która wspiera wyobraźnię



# BUY-OUT

Nieetyczny wykup praw autorskich to mechanizm coraz częściej spotykany również w naszym kraju. O tym, z czym się wiąże i jakie może mieć konsekwencje dla twórczyń i twórców, rozmawiamy z **Anną Misiewicz** – prawniczką ZAİKS-u.

## Kiedy pojawił się temat umów buyoutowych?

Pojawił się w momencie rozkwitu wielkich platform VOD, których większość ma swoje siedziby w Stanach Zjednoczonych. Dlatego dużo wygodniej jest im regulować kwestie prawne według jednego klucza opartego na amerykańskim prawie. Tam, w przeciwieństwie do Europy, nie ma organizacji zbiorowego zarządzania – twórców reprezentują gildie. I to one w chwili podpisywania umów, zwykle kilkuletnich, zabezpieczają dla swoich członkiń i członków kwestie wynagrodzeń z eksploatacji filmu. W momencie, gdy taka buyoutowa umowa podpisana jest z autorem z innej części świata, te zabezpieczenia nie obowiązują. Mało tego, często są to umowy typu *work for hire*, które de facto całkowicie pozbawiają twórcę autorstwa na rzecz producenta danego dzieła. Spotykamy się również z sytuacjami, że europejscy podwykonawcy producentów podpisują z europejskimi twórcami umowy na prawie amerykańskim, chociaż nie jest ono prawem żadnej ze stron umowy. Praktyka pozbawiania twórców przychodów z eksploatacji utworów, będąca istotą umowy buy-out, dotyka nawet, o czym wspominają brytyjscy kompozytorzy, zamawiających o tak wysokich standardach jak BBC.

## A jak takie umowy mają się do krajowego i unijnego prawa?

Mówimy tu o kwestiach cywilnych, gdzie obowiązująca, nadrzędna

zasadą jest swoboda umów w zakresie prawa właściwego. Czyli w sytuacji twórcy – producent spoza Unii Europejskiej nadal ta strona, która ma większe zdolności negocjacyjne, może narzucić prawo właściwe dla swojego kraju. W 2019 zostały uchwalone przepisy Dyrektywy o prawach autorskich na jednolitym rynku cyfrowym. Polska jest w specyficznej sytuacji, bo jeszcze nie mamy, z różnych powodów, wdrożonego tego aktu prawnego. Natomiast ta dyrektywa wprowadziła kilka przepisów chroniących twórców, co ciekawe – nie wszystkie mają ten sam status. Przepisy te dotyczą prawa do proporcjonalnego i właściwego wynagrodzenia: to jest artykuł 18 i seria przepisów, które mają to prawo zabezpieczać, m.in. prawo do dostępu do informacji o eksploatacji czy klauzula bestsellerowa, która wprawdzie obowiązuje w ramach polskiego porządku prawnego, ale stosowana jest bardzo rzadko. Dotyczy ona sytuacji, gdy film czy książka odnoszą niesamowity sukces, a twórca, który przyczynił się do tego sukcesu, dochodzi do wniosku, że wynagrodzenie, które otrzymał, jest niewystarczające. W takiej sytuacji może w sądzie dochodzić prawa do dodatkowego wynagrodzenia. W dyrektywie DSM są też przepisy, które w przypadku niewykorzystania utworu dają twórcom możliwość wycofania umowy licencyjnej lub przeniesienia praw. Przepisy zabezpieczające prawo do wynagrodzenia mają charakter klauzul obowiązkowych,

czyli nie można się ich zrzec kontraktem, ale – i tu jest haczyk – jedynie w relacjach pomiędzy unijnymi podmiotami. Natomiast samo prawo do wynagrodzenia taką obowiązkową klauzulą nie jest – co niewątpliwie stanowi wadę dyrektywy. I w relacjach międzynarodowych – z podmiotami spoza Unii – klauzule obowiązkowe z prawa unijnego nie obowiązują.

Międzynarodowe organizacje autorskie GESAC i CISAC zastanawiają się, jak doprowadzić do sytuacji, w której twórczynie i twórcy będą mogli mieć status osoby o niższych możliwościach negocjacyjnych – podobnie jak w relacjach konsument – firma czy pracownik w relacji z pracodawcą, w stosunku do których są przepisy, które wyłączają możliwość stosowania klauzuli wyboru prawa właściwego w przypadku, gdy relacja między stronami umowy jest bardzo zachwiana. Pozwoliłoby to na ograniczenie narzucania przez producentów prawa amerykańskiego jako właściwego dla umowy, a wyrażnie niekorzystnego dla europejskich twórców. Co nie zmienia faktu, że do momentu takiej zmiany w prawie autorskim wciąż obowiązuje wspomniana zasada swobody umów w zakresie wyboru prawa właściwego. Niedawno Komisja Europejska rozpięła przetarg na badania europejskiego rynku audiowizualnego i statusu twórców w kontekście ekonomicznego wpływu buy-outów. Liczymy, że badania te pozwolą na uruchomienie inicjatyw legislacyjnych związanych

z tym problemem. Niezależnie od działań Komisji, w Parlamencie Europejskim trwają prace nad raportem na temat sytuacji socjalnej twórców, w którym konieczność opracowania rozwiązań ograniczających zawieranie umów buy-out została ujęta, również dzięki intensywnej współpracy ZAİKS-u z europarlamentarzystami.

## Czemu twórcy decydują się na podpisywanie umów buyoutowych?

Na pewno ważnym czynnikiem jest prestiż – duża część twórczyń i twórców chce skorzystać z szansy podpisania umowy ze znaną platformą streamingową. Pewnie stawka płacona jednorazowo za dzieło też ma znaczenie – w niektórych przypadkach może być całkiem wysoka, choć, co zrozumieli, twórcy nie chcą rozmawiać o kwotach. Kolejną motywacją jest wiara, że po takiej współpracy, zwłaszcza jeśli będzie owocna, pojawią się nowe propozycje. Natomiast jeśli produkcja odniesie komercyjny sukces, to twórca, który podpisał umowę buyoutową, nie będzie mógł w nim partycypować. Wśród analityków branży kreatywnej panuje przekonanie, że buy-out jest opłacalny dla autora lub autorki jedynie wtedy, gdy dana produkcja jest drogą, twórca dostanie jednorazowe wysokie wynagrodzenie, ale film lub serial się nie sprzedadzą, czyli nie będą mieć emisji.

## Może zatem warto spróbować wypracować jakieś porozumienie w tej kwestii?

Amerykanie nie rozumieją, dlaczego u nas nie ma gildii, z którymi mogliby negocjować, podkreślają to na spotkaniach branżowych. W Europie mamy organizacje zbiorowego zarządzania i mamy obowiązek chronić prawa twórców na wszystkich polach eksploatacji. Ale sytuacja nie jest patowa, bo zdarzają się negocjacje warunków umów buyoutowych, choć na razie są to jednostkowe przypadki. Realnym rozwiązaniem są zmiany w prawie; dogadywanie się z platformami na zasadzie dobrych praktyk nie wchodzi w grę, ozz-y nie mają ta-

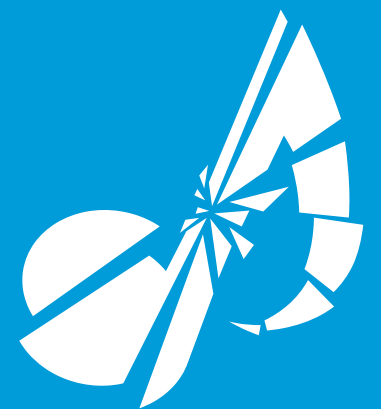
kich narzędzi jak strajki amerykańskich gildii, za to mają obowiązek chronić, w przypadku utworów audiowizualnych – wszystkich twórców, nie tylko członków ozz-ów.

## Zatem jakie są argumenty, żeby takich umów nie podpisywać?

Mamy dobre przepisy, które gwarantują wynagrodzenie dla twórczyń i twórców na różnych polach eksploatacji – to jest pewność, że te pieniądze będą się pojawiać tak długo, jak dane dzieło będzie w obiegu. Popieramy zaproponowane zmiany w ustawie o prawie autorskim, żeby prawo do wynagrodzenia z eksploatacji VoD znalazło się w tej ustawie w ramach wdrożenia dyrektywy DSM. Takie wynagrodzenie byłoby niezrzekalne i należne wszystkim twórcom, podobnie jak ma to miejsce w przypadku eksploatacji filmów i seriali w kinach, telewizji czy na nośnikach. Pozwoliłoby ono na terytorium Polski ograniczyć szkodliwe działanie umów buyoutowych. Niezależnie od powodzenia tego procesu ZAİKS już negocjuje i podpisuje na rzecz twórczyń i twórców umowy z największymi platformami na wynagrodzenie z VoD. Umowa buyoutowa gwarantuje jedynie jednorazowe wynagrodzenie. Może być furtką do kariery, ale nie musi. Twórcy często podnoszą argument, że jeśli nie zdecydują się na takie rozwiązanie i odrzucą propozycję, to trafią na czarną listę i już nigdy dana platforma nie wróci do nich ze zleceniem. I znów, może tak, a może nie – to wszystko są kwestie głęboko skrywane pod płaszczykiem poufności umowy. Narracja, że nie ma umowy o negocjacjach, że trzeba bezwarunkowo przyjmować takie propozycje, nie tworzy przyjaznej atmosfery. Trzeba o tym rozmawiać, w każdym środowisku. Z naszego wieloletniego doświadczenia wynika, że głos kolektywny może mieć duże znaczenie.

Oczywiście, byłoby nieetyczne, gdybyśmy mówili, żeby kategorięcznie nie podpisywać umów buyoutowych. Każdy ma prawo do swojej decyzji. Ale warto mieć na uwadze wszystkie, także długofalowe, konsekwencje takiego wyboru. ●

## Prawo nie na sprzedaż!



### TAK dla tantiem, NIE dla buy-outów

Umowy wykupu praw, czyli buy-outy, mają niekorzystny wpływ na pracę sektora kultury i mediów.

Nieetyczne umowy pozbawiają tantiem. Są narzucane autorom i autorkom przez korporacje, wbrew prawu Unii Europejskiej.

Chrońmy kulturę, media i uczciwe wynagrodzenia dla twórczyń i twórców.

Wejdź na: [zaiks.org.pl/buy-out](https://zaiks.org.pl/buy-out)

**za'KS**  
sprzyjamy wyobraźni



# DRAMAT Z TANTIEMAMI

TEKST Agnieszka Lubomira Piotrowska

Jarosław Abramow-Newerly – pisarz, dramaturg, kompozytor, autor piosenek i słuchowisk od lat związany z ZAIKS-em – na pytanie o najszczęśliwsze lata odpowiada: „Na pewno lata 60. Byłem jeszcze stosunkowo młody, a już – człowiek sukcesu. Udało mi się napisać dwie cieszące się powodzeniem sztuki teatralne: *Anioł na dworcu* i *Derby w pałacu*. Postanowiłem zrezygnować z pracy w radiu, bo mój podatek od tantiem wyniósł 33 tysiące złotych, tyle co moja roczna pensja redaktora w radiu”. Zaś zapytany o to, z czego żył literat w czasach PRL, odpowiada: „Z tantiem teatralnych i piosenkarzkich. Dostawał z ZAIKS-u pieniądze za każde wystawienie sztuki i każde wykonanie piosenki i bardzo dobrze prosperował” (rozmowa Anny Żebrowskiej dla Dużego Formatu „Gazety Wyborczej”, 15.05.2023). Było – minęło? Dzisiaj z zazdrością można czytać te słowa. Autorzy teatralni, dramaturgowie, tłumacze sztuk w ostatnich latach coraz częściej nie otrzymują tantiem albo otrzymują je w niepełnym wymiarze. Z każdym rokiem coraz bardziej niedofinansowane teatry szukają oszczędności. Brakuje na nowe produkcje, brakuje na eksploatację przedstawień. Dlatego dyrektorzy starają się przekonać autorów do niekorzystnych dla nich umów na wypłatę jednorazowego honorarium (nieco wyższego, co kusi autora), ale pozbawiających go „niepewnych”,

jak się mu wyjaśnia, tantiem. Jest to proceder tak rozpowszechniony, że twórców raczej dziwi, że ktoś dostaje tantiemy niż to, że ich nie dostaje. Tym sposobem dramaturgowie, dramaturdzy i tłumacze nie uczestniczą w ewentualnym sukcesie kasowym spektaklu opartego na ich tekście.

Jest wiele sposobów na pozbawienie autora dochodu z eksploatacji jego dzieła. W licznych polskich teatrach autor otrzymuje propozycję umowy od razu z zapisem o brzmieniu: „Twórca oświadcza, że nie jest członkiem organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (np. ZAIKS)”. Zdarzają się dyrektorzy, którzy wprost podkreślają, że nie współpracują z autorami z ZAIKS-u (kiedy ważny dla nich dramaturg czy tłumacz należy do ozz-u – żądają od reżysera wybrania przynajmniej kompozytora spoza ozz-u). Trudno dyrektorom wyjaśnić, że oprócz praw osobistych i zależnych również prawa majątkowe, a w tym prawo do wynagrodzenia z tytułu eksploatacji dzieła, pozostają przy twórcy. Autor wciąż słyszy, że skoro zapłacono mu za napisanie sztuki lub jej przetłumaczenie, to więcej nie powinien oczekiwać. Czyżby nie odróżniali procesu stworzenia dzieła od jego eksploatacji?

Przytoczę powtarzający się często paragraf umów: „Z chwilą pierwszego publicznego wystawienia Spektaklu Wykonawca przenosi na Teatr,

a Teatr nabywa autorskie prawa majątkowe do Dzieła na terytorium całego świata i bez ograniczeń czasowych ani ilościowych, na wszystkich znanych w chwili zawierania Umowy polach eksploatacji, w szczególności: ...” i dalej następują całe strony wymienionych istniejących pól. Ale zdarza się też rozszerzenie o pola nieistniejące: „Wykonawca oświadcza, że w przypadku wykształcenia się po podpisaniu Umowy nowych pól eksploatacji Dzieła, zobowiązuje się przenieść na Teatr, w ramach wynagrodzenia wypłaconego przez Teatr na podstawie Umowy, autorskie prawa majątkowe do Dzieła na nowych polach eksploatacji, w zakresie co najmniej takim, jak określony jest w Umowie”. Co ciekawe, w Polsce obowiązuje zakaz przenoszenia praw na przyszłe pola eksploatacji.

Stale w umowach przeczytać można też paragrafy mówiące, że: „Wykonawca wyraża zgodę na wykonywanie zależnego prawa autorskiego do Dzieła, zarówno przez Teatr, jak i przez osoby trzecie, upoważnione przez Teatr, bez ograniczeń czasowych i bez prawa do odwołania upoważnienia. Strony ustalają, że wyrażenie zgody na wykonywanie zależnego prawa autorskiego obejmuje zarówno wyrażenie zgody na tworzenie utworów zależnych (opracowywanie utworu), o którym mowa w art. 2 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jak rów-

nież wyrażanie zgody na korzystanie i rozporządzanie z utworów zależnych (opracowań), o którym mowa w art. 2 ust. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych”. Autorzy tekstu w ten sposób tracą jakikolwiek wpływ na to, co tak naprawdę zabrzmi ze sceny, jak będzie wyglądała przyszła eksploatacja ich dzieł.

Po co teatrom tekst sztuki na wyłączność? Czy teatr chce być agencją, odsprzedawać dzieło? To kolejny zapis z umowy: „Teatrowi przysługuje prawo do przeniesienia na osoby trzecie praw i obowiązków wynikających z Umowy, w tym m.in. nabytych autorskich praw majątkowych i innych zgód i zezwoleń, udzielonych Teatrowi zgodnie z Umową”. W jednym z teatrów kompozytor musi odkupić swoją muzykę ze spektaklu, żeby można jej było użyć w zagranicznym filmie...

Jeśli nie dochodzi do dożywotniego przeniesienia praw – teatry rezerwują wyłączność na nową sztukę na dwa-trzy lata. To najczęstsza praktyka. Skarżą się na to nie tylko autorzy, ale też reżyserzy, którzy zainteresowani znakomitym i aktualnym tekstem chcieliby go wystawić, ale ten jest na kilka lat zablokowany. W odpowiedzi na pytanie, czemu później po niego nie sięgają, słyszę, że na rynku pojawiają się już nowe teksty, nowe tematy, nowe pomysły, szansa na kolejne wystawienie dramatu maleje. Teatry, blokując teksty, odbierają autorowi szansę na większą popularność, większy dochód, odbierają też szansę widowni na kontakt z twórczością danego autora.

Ten sam problem dotyczy konkursów dramatycznych. Niestety, zgodnie z ich regulaminami laureaci są zobowiązani do udzielenia organizatorowi prawa do korzystania z utworu w sposób wyłączny bez ograniczeń ilościowych i terytorialnych na licznych polach eksploatacji przez kilka lat. „Zgłoszenie pracy do konkursu jest związane z nieodpłatnym udzieleniem na rzecz Organizatora [...] licencji nieograniczonej czasowo ani terytorialnie, na zasadach wyłączności, w zakresie: realizacji i pierwszego wystawienia spektaklu teatralnego opartego na zgłoszo-

nej pracy (prapremiery), publikacji w wydawnictwach wydawanych przez Organizatora (w tym również z formie elektronicznej oraz w Internecie) oraz rozpowszechniania pracy konkursowej w ramach powyższych wydawnictw” – czytamy w jednym z regulaminów. W kolejnym znajdziemy zapis: „Zwycięzca Konkursu zobowiązuje się do wyrażenia zgody na wykonywanie praw zależnych do Utworu na polach wskazanych [...]. Ponadto, Zwycięzca Konkursu zobowiązuje się, że nie będzie wykonywał uprawnień z tytułu autorskich praw osobistych w stosunku do Organizatora”, co za tym idzie, nie ma on wpływu na swoje premiery, nie otrzymuje też tantiem. Jednym z chlubnych wyjątków jest Międzynarodowa Nagroda Dramaturgiczna Aurora, której organizatorzy przygotowali regulamin wspólnie z prawnikami ZAIKS-u.

Zdarza się także, że twórca otrzymuje propozycję tantiem, ale pod warunkiem, że będą wypłacane bezpośrednio przez teatr, nie przez ozz. Najczęściej oznacza to wypłatę niepełnej stawki. Od wielu polskich dramaturgów słyszę o tantiemach w wysokości 5%, 4%, bywa też i 1% (tabela stawek ZAIKS wynosi odpowiednio – dla autorów 10%, dla tłumaczy – 5%). Kiedy uświadomiłam jednemu z dyrektorów teatru, jak kształtują się tabele stawek tantiem dla autorów, z dumą odpowiedział: „To myśmy nigdy nie zapłacili pełnej stawki”.

Opisane powyżej praktyki doprowadziły do tego, że polski teatr zna w zasadzie tylko prapremiery współczesnych sztuk żyjących autorów. Tak się dzieje także w przypadku Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Zgłaszane i nagradzane są jedynie prapremiery dramatów, do których wyłączne prawa posiada konkretny teatr. To zubaża repertuary i rozwój teatru. Zubaża budżet autorów oraz prowadzi do nadprodukcji prapremier. Czy to się kiedyś zmieni? ●

Wszystkie cytaty pochodzą z umów zaproponowanych mi przez teatry oraz regulaminów tegorocznych konkursów.



**Blżej  
niż blisko**

Jesteśmy bliżej niż myślisz.  
Na stronie [zaiks.org](http://zaiks.org)  
znajdziesz kontakt  
do inspektora terenowego  
ZAIKS-u i dowiesz się,  
jak szybko i łatwo  
podpisać umowę.




**za'KS**  
sprzyjamy wyobraźni



# CZEGO TWÓRCY OCZEKUJĄ OD AI ACT

Jak Unia Europejska może unormować wykorzystanie sztucznej inteligencji w sektorze kreatywnym? Rozporządzeniem o AI. Znamy treść poprawek Parlamentu Europejskiego do tego dokumentu i pierwsze praktyczne implikacje

TEKST Jerzy Tabuda

Europejskie rozporządzenie o sztucznej inteligencji (AI Act), zaproponowane przez Komisję Europejską, jest inicjatywą legislacyjną mającą na celu uregulowanie systemów sztucznej inteligencji w UE. Chociaż koncentruje się ona głównie na sztucznej inteligencji w sensie ogólnym, może mieć wpływ na uprawnionych oraz twórców i twórczynię, ponieważ technologie AI są coraz częściej wykorzystywane w tworzeniu i dystrybucji treści. Pierwotny tekst AI Act nie odnosił się w ogóle do technologii generatywnego AI, takich jak popularny ChatGPT, które dla realizacji usług masowo korzystają z chronionych treści, przeszukując zasoby internetu. Po wpływie środowisk twórczych poprawki odnoszące się do generatywnego AI pojawiły się w propozycji zmian Parlamentu Europejskiego i są obecnie przedmiotem ustaleń między Parlamentem, Radą i Komisją Europejską.

Przyjrzymy się, co europejski akt oznacza dla posiadaczy praw autorskich, uprawnionych i twórców.

## AI GENERUJE TREŚCI

Poprawki do rozporządzenia uznają rosnącą rolę sztucznej inteligencji w generowaniu treści – w tym tekstu, obrazów, muzyki i filmów. Ma to wpływ na prawa autorskie, ponieważ dzieła generowane przez AI mogą nie mieć ludzkiego autora. Prawo autorskie przyznaje ochronę ludzkim twórcom i twórczyniom.

## AUTORSTWO I WŁASNOŚĆ

Prawo autorskie opiera się na koncepcji autorstwa i oryginalnej ekspresji twórczej. Treści generowane przez sztucz-

ną inteligencję stanowią wyzwanie dla tej koncepcji, ponieważ zacierają granicę między ludzkim autorstwem a generowaniem maszynowym. Rozporządzenie może wymagać wielu dodatkowych definicji i ustaleń dotyczących własności treści tworzonych przez sztuczną inteligencję. Na gruncie istniejących dziś rozwiązań nie można przypisać autorstwa sztucznej inteligencji, natomiast można przyznać je osobie lub podmiotowi, który projektuje lub zatrudnia system sztucznej inteligencji. Tych ustaleń jeszcze w AI Act nie ma, ale jest jasno postawiona potrzeba takich rozwiązań.

## FILTROWANIE TREŚCI

Wdrożenie rozporządzenia może wymagać użycia systemów filtrowania i analizy treści opartych na sztucznej inteligencji w celu zapewnienia zgodności z prawami autorskimi. Filtry te mogą być wykorzystywane przez platformy internetowe do wykrywania i zapobiegania przesyłaniu materiałów chronionych prawem autorskim bez odpowiedniej autoryzacji. Jeśli projekt będzie wprowadzony poprawnie, to twórcy i właściciele praw autorskich mogą skorzystać na skuteczniejszych mechanizmach egzekwowania praw autorskich.

## DANE I UCZENIE SIĘ SYSTEMÓW

Modele sztucznej inteligencji wykorzystywane do tworzenia i dystrybucji treści często opierają się na dużych zbiorach danych, z których niektóre mogą zawierać materiały chronione prawem autorskim. Rozporządzenie może wymagać od twórców sztucznej inteligencji zapewnienia odpowiedniej licencji lub pozwolenia na korzystanie z takich

danych. Właściciele praw autorskich mogą być zmuszeni do aktywnej ochrony swoich praw przy udzielaniu dostępu do swoich materiałów chronionych prawem autorskim w celu szkolenia AI.

## DOZWOLONY UŻYTEK I UTWORY POCHODNE

Rozporządzenie może mieć wpływ na interpretację wyjątków dozwolonego użytku. Może to wymagać oceny tego, czym jest dozwolony użytek w przypadku treści generowanych przez sztuczną inteligencję. Twórcy i posiadacze praw autorskich powinni być świadomi potencjalnych zmian w stosowaniu tych wyjątków.

## PRZEJRZYSTOŚĆ I ODPOWIEDZIALNOŚĆ

Poprawki do AI Act postulują transparentność systemów AI. Zakłada się, że dostawcy systemów generatywnego AI będą zobowiązani przedstawiać pełne zestawienia danych, na których „uczyły” się ich systemy, co daje uprawnionym możliwość wskazywania, do których treści chronionych mają prawa, i licencjonowanie tych treści. Jeśli dostawcy nie będą mogli przedstawić takich wykazów, rozporządzenie wprowadzi odwróconą regułę dowodu – to nie uprawnieni będą musieli wykazać, że wśród danych wykorzystanych do treningu AI znajdują się ich utwory i przedmioty praw pokrewnych, tylko dostawca systemu będzie musiał wykazać przed sądem, w przypadku pozwu o naruszenie praw, że nie było wśród tych danych konkretnych treści chronionych. Co ważne, poprawki do Rozporządzenia AI wprowadzają zasadę, że obowiązki w nich wprowadzone dotyczą wszystkich serwisów na terenie Unii, a więc również stworzonych poza UE, w tym w Dolinie Krzemowej.

## ODPOWIEDZIALNOŚĆ

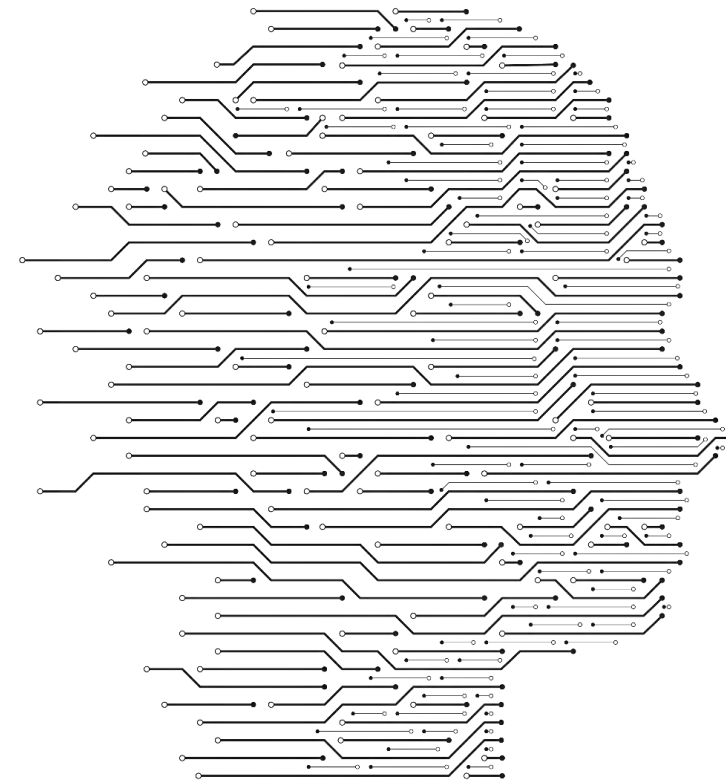
Rozporządzenie wprowadza pojęcie systemów AI wysokiego ryzyka i określa wymagania dotyczące ich wdrażania. Jeśli systemy AI są wykorzystywane do tworzenia, dystrybucji lub zarządzania treściami chronionymi prawem autorskim, osoby odpowiedzialne za wdrożenie takich systemów mogą ponosić odpowiedzialność prawną za wszelkie naruszenia. Twórcy mogą pociągać deweloperów lub operatorów AI do odpowiedzialności za naruszenia praw autorskich. Ten mechanizm będzie najprawdopodobniej opisany w kolejnej dyrektywie o odpowiedzialności AI.

## CZEGO JESZCZE NIE MA W AI ACT

**PRAWA OSOBISTE** Prawo UE musi zapewniać ochronę praw osobistych, które są pozaekonomicznymi prawami twórców. Twórcy mogą oczekiwać silniejszej ochrony ich praw osobistych, takich jak wizerunek.

**LICENCJONOWANIE I WSPÓŁPRACA** Posiadacze praw autorskich i twórcy powinni mieć możliwości licencjonowania systemów AI do tworzenia treści lub współpracy z algorytmami AI. Ozz-y na całym świecie pracują nad kilkoma schematami licencjonowania.

**EGZEKWOWANIE I ROZSTRZYGANIE SPORÓW** Do sprawnego i bezpiecznego funkcjonowania rynku kreatywnego muszą powstać mechanizmy rozstrzygania sporów w przypadku tych dotyczących praw autorskich związanych ze sztuczną inteligencją. Twórcy muszą polegać na tych mechanizmach, aby chronić swoje prawa i dochodzić zadośćuczynienia w przypadku ich naruszenia. ●







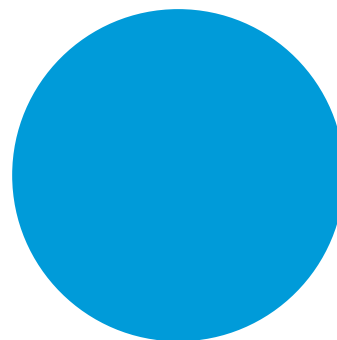
# Co nowego w ZAiKS-ie

## ZMIANY W REGULAMINIE ZGŁASZANIA I REJESTRACJI UTWORÓW:

- zoptymalizowanie procesu rejestracji utworów, zarówno pod względem organizacyjnym, jak i kosztowym,
- skrócenie procesu rejestracji utworu, obejmujące również badanie i postępowanie odwoławcze, maksymalnie do 60 dni,
- zmiana roli rzeczoznawców,
- wskazanie odpowiedzialności w przypadku niedokonania przez uprawnionego zgłoszenia lub dokonanie zgłoszenia nieodpowiadającego rzeczywistemu stanowi faktycznemu lub prawnemu.

## ZABEZPIECZAMY TANTIEMY Z PLATFORMY DISNEY+

Zawarliśmy umowę z firmą Walt Disney Company Netherlands w zakresie serwisu VOD Disney+. Dokument reguluje wynagrodzenia autorskie od początku funkcjonowania serwisu w Polsce. Zabezpieczyliśmy tym samym tantiemy z tej platformy dla twórczyn i twórców.



## ZMNIĘSZAMY LUKĘ LICENCYJNĄ DZIĘKI DEECOOB

W wrześniu podpisaliśmy umowę z firmą Deecoob zbierającą dane o wykonaniach i odtworzeniach publicznych. Dzięki temu nasze inspektorki terenowe i inspektorzy będą mogli dotrzeć do wydarzeń z muzyką na żywo, których organizatorzy dotąd nie kupowali licencji. Co istotne, możliwe będzie to również w przypadku wydarzeń organizowanych poza granicami Polski. Szacujemy, że wpływy z licencjonowania mogą wzrosnąć nawet o 10% rocznie. Współpraca z firmą Deecoob rozpocznie się na początku 2024 roku.

## ZALICZKA Z ZAIKS.ONLINE

Wniosek o zaliczkę na poczet przychodów z praw można bezpiecznie i wygodnie składać w serwisie zaiks.online. Wystarczy zalogować się na swoje konto i przejść do zakładki Wnioski, gdzie dostępny jest Wniosek o zaliczkę. Założenie konta w serwisie jest darmowe.

## WIZYTA GEMA I BUMA/STEMRA

Październik był czasem międzynarodowych spotkań i wymiany doświadczeń między ZAiKS-em a organizacjami GEMA i BumaStemra. 24 października odwiedzili nas przedstawiciele niderlandzkiego stowarzyszenia BumaStemra. Podczas wizyty omawialiśmy najważniejsze zagadnienia dotyczące konkurencji na rynku zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, perspektyw rozwoju zbiorowego zarządu w różnych regionach świata oraz współpracy dotyczącej zmian w przepisach podatkowych. Kontynuowaliśmy także rozmowy na temat rozwiązań technologicznych.

Z kolei 25 października gościliśmy nowego Dyrektora Generalnego niemieckiej organizacji GEMA. Tobias Holzmüller wraz z przedstawicielami ZAiKS-u, prezesem Miłoszem Bembinowem i zastępcą dyrektora Karolem Kościńskim, rozmawiali o możliwości bliższej współpracy w zakresie rozwoju technologicznego, w szczególności usług dla twórców, pomiędzy organizacjami z regionu.



# WZMACNIAMY WSPÓŁPRACĘ W REGIONIE

TEKST Anna Misiewicz

19 i 20 października w Domu Pracy Twórczej w Sopocie odbyły się pierwsze regionalne warsztaty z ozz-ami z regionu Europy Środkowo-Wschodniej – OSA z Czech i SOZA ze Słowacji. W lutym ZAİKS odwiedził praską siedzibę OSA, żeby rozmawiać głównie o obsłudze członkowskiej i licencjonowaniu online. Na tym spotkaniu zrodził się pomysł, aby zorganizować regularną wymianę dobrych praktyk i rozszerzyć ją na inne kraje regionu.

Przez dwa dni kierownicy i specjaliści z wydziałów ZAİKS-u omawiali ze swoimi czeskimi i słowackimi odpowiednikami tak szczegółowe kwestie jak wspomaganie uzyskiwania informacji o koncertach, procedowanie konfliktów w serwisach udostępniania muzyki online, licencjonowanie VoD, przetwarzanie plików repartycyjnych czy doświadczenia z hubami licencyjnymi. Organizacje uczestniczące w warsztatach dość dużo różni – ZAİKS jest organizacją wielorepertuarową, SOZA i OSA reprezentują jedynie prawa muzyczne. ZAİKS działa na relatywnie dużym rynku w porównaniu z południowymi sąsiadami, więc jego przychody z samych praw muzycznych są prawie dwukrotnie wyższe w stosunku do przychodów OSA i ponad sześciokrotnie wyższe niż SOZA. Jednocześnie obie te organizacje dzięki bardziej skutecznym przepisom, uwzględniającym nowe technologie, inkasują znacznie więcej wynagrodzeń z tzw. czystych nośników. Mamy też wiele wspólnych doświadczeń – wszystkie trzy stowarzyszenia muszą radzić sobie z obsługą relatywnie mało popularnego repertuaru, co odzwierciedla się w konieczności prowadzenia intensywnych działań promocyjnych, ale też, przykładowo, w pozycji negocjacyjnej wobec serwisów oferujących ozz-om licencjonowanie i repartycję online, takich jak MINT czy ICE. Zarówno ZAİKS, jak i OSA zdecydowały o utrzymaniu licencjonowania eksploatacji online w swoich własnych wydziałach licencyjnych i odnotowują w tym zakresie znaczące sukcesy. W obu organizacjach przychody z digitalu z roku na rok rosną, a licencje obejmują największe światowe serwisy, ale też lokalnych dostawców usług online. SOZA natomiast, z uwagi na mniejsze zasoby, zdecydowała się na przyłączenie do hubu MINT i również jest zadowolona z efektów tej współpracy. Perspektywy dalszych kroków w zakresie licencjonowania online w obliczu zmieniającej się ciągle wirtualnej rzeczywistości i pojawiania nowych graczy – takich jak usługi

generatywnej AI, ale też uatrakcyjnienie i rozszerzenie roli, jaką ozz-y mogą pełnić dla twórców, były jednymi z dominujących tematów dyskusji.

Zorganizowane w Sopocie warsztaty to kolejny krok w ustanowieniu stałego forum wymiany doświadczeń w regionie, z udziałem innych organizacji z Europy Środkowo-Wschodniej. Podobne inicjatywy podejmują z sukcesem od kilku lat organizacje zbiorowego zarządzania z regionu Bałkanów. ZAİKS, obserwując pozytywne efekty tych spotkań, przejawiające się przykładowo we wspólnych inicjatywach dokumentacyjnych, chciałby uczynić współpracę regionalną stałym elementem swojej działalności.

Duże zmiany w zbiorowym zarządzaniu zachodzą też w nieco bardziej oddalonym regionie Azji Centralnej. W czerwcu na Zgromadzeniu Generalnym CISAC w Meksyku podjęto decyzję o przyjęciu organizacji z Uzbekistanu SIIP jako członka tymczasowego CISAC. Region, znajdujący się do tej pory pod silnym wpływem organizacji rosyjskiej, zaczyna powoli organizować swój własny rynek prawa autorskiego. Tutaj ZAİKS też ma do odegrania ważną rolę. Na prośbę Dyrektora Regionalnego CISAC na Europę, Mitko Chatalbasheva, ZAİKS będzie prowadził proces mentoringu SIIP w celu doprowadzenia ich do stałego członkostwa w CISAC. Podobne inicjatywy były podejmowane po przemianach geopolitycznych w Europie Środkowo-Wschodniej, kiedy to ozz-y z Zachodniej Europy obejmowały mentoringiem ozz-y z naszego regionu, żeby ułatwić im przedstawienie się w większym stopniu na standardy CISAC. ZAİKS, jako założyciel CISAC i organizacja od ponad stu lat zajmująca się ochroną twórców, a także od długiego czasu doskonale funkcjonująca w systemie współpracy bilateralnej z zagranicznymi ozz-ami, ma też doświadczenie zarządzania prawami autorskimi w kraju będącym częścią byłego bloku wschodniego, co pozwala nam na większe wyczucie potrzeb organizacji takiej jak SIIP, która dopiero musi przyzwyczaić użytkowników do konieczności płacenia tantiem i uświadomić swoich twórców o tym, jak istotne są prawa autorskie. Mentoring obejmie zarówno pomoc w pracach legislacyjnych nad lepszym prawem lokalnym, usprawnienie działań licencyjnych, obiegu dokumentacji, ale też działania PR-owe i komunikacyjne wobec uprawnionych i użytkowników. ●

# REJESTRACJA OPRACOWAŃ

TEKST Monika Lubańska

Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom naszych twórczyń i twórców, m.in. tych, których utwory oparte są na muzyce tradycyjnej, muzyce korzeni, umożliwiliśmy rejestrację opracowań drogą elektroniczną.

Obecnie online można zgłaszać opracowania utworów niechronionych, należących do domeny publicznej, oraz opracowania twórców żyjących; ponadto tzw. opracowania mieszane, w których np. warstwa słowna stanowi opracowanie tekstu twórcy żyjącego, natomiast warstwa muzyczna to opracowanie utworu niechronionego (Bacha, Chopina lub ludowego).

Należy pamiętać, że na jakiegokolwiek opracowania (przeróbki/remiksy) cudzych utworów chronionych należy uzyskać zgodę twórców bądź spadkobierców utworu pierwotnego. Autorskie prawa majątkowe są bowiem chronione 70 lat od śmierci twórcy, a przy utworach współautorskich 70 lat od daty śmierci ostatniego współtwórcy. W przypadku braku takiego zezwolenia wynagrodzenie za opracowanie przypada autorowi utworu pierwotnego.

Zgłaszanie opracowań online wygląda podobnie jak zgłaszanie utworów pierwotnych, z tą jednak różnicą, że już na wstępie, na drugiej stronie formularza, tam, gdzie należy podać tytuł utworu, trzeba również zadeklarować, że zgłaszany utwór jest opracowaniem.

Jeżeli opracowanie dotyczy utworu, do którego prawa autorskie wygasły, warto do formularza zgłoszeniowego załączyć materiały źródłowe (tekst, prymkę), na podstawie których dokonane zostało opracowanie. Pozwoli to naszym rzeczoznawcom w rzetelny sposób ocenić utwór i przyznać odpowiedni udział za wkład twórczy. Części udziałowe dla autorów opracowania utworu niechronionego wynoszą od 15 do 85% i wynikają z Załącznika nr 1 do Regulaminu repartycji wynagrodzeń autorskich. W przypadku stwierdzenia przez rzeczoznawcę, że opracowanie nie zawiera elementów oryginalnej twórczości, zainteresowanemu przysługuje odwołanie skierowane do

Grupy ds. Odwołań, która może podzielić lub zmienić opinię rzeczoznawcy, również na podstawie dodatkowych argumentów zainteresowanego. Zagadnienie to omówione jest w § 10 Regulaminu zgłaszania i rejestracji utworów dostępnego na naszej stronie: [zaiks.org.pl/o-nas/dokumenty](https://zaiks.org.pl/o-nas/dokumenty).

Jeśli natomiast opracowanie dotyczy utworu chronionego, którego twórcy żyją, to w sytuacji, gdy utwór pierwotny został zgłoszony jako współautorski, na opracowanie muszą wyrazić zgodę twórcy obu warstw, niezależnie od tego, która warstwa została opracowana. Wówczas w zgłoszeniu należy uwzględnić nazwiska wszystkich twórców utworu pierwotnego. Jeżeli utwór pierwotny został zgłoszony jako połączony, to należy wpisać i wybrać twórców tej warstwy, która została zmieniona. Twórcy utworu pierwotnego powinni takie zgłoszenie zaakceptować ze swojego profilu. To również oni przyznają autorom opracowania udział za ich wkład.

W chwili obecnej niemożliwe jest zgłaszanie za pośrednictwem serwisu [zaiks.online](https://zaiks.online) opracowań twórczych dzieł autorów i kompozytorów nieżyjących, od których śmierci nie minęło 70 lat. Tego typu opracowania należy zgłaszać w sposób tradycyjny, na przeznaczonym do tego celu formularzu AO. Formularz musi zawierać podpisy zarówno osoby zgłaszającej, jak i wszystkich spadkobierców nieżyjącego twórcy. Do wypełnionego i podpisanego formularza wystarczy dołączyć nośnik cyfrowy (np. pendrive) zawierający wymagane dokumenty.

Wciąż pracujemy nad umożliwieniem spadkobiercom zgłaszania utworów drogą elektroniczną. Mamy nadzieję, że niebawem i oni będą mogli cieszyć się łatwiejszą rejestracją utworów. ●

Zachęcamy do kontaktu z Sekcją Rejestracji Utworów: [rejestracja.online@zaiks.org.pl](mailto:rejestracja.online@zaiks.org.pl), [rejestracja.utworow@zaiks.org.pl](mailto:rejestracja.utworow@zaiks.org.pl), tel. 22 5567120.



# DIGITAL WYPRZEDZA NADANIA

TEKST Przemysław Tchoń

Każdego roku CISAC – międzynarodowa organizacja zrzeszająca obecnie 225 organizacji zbiorowego zarządzania majątkowymi prawami autorskimi – publikuje dane o wartości, strukturze i dynamice globalnego inkasa z eksploatacji utworów. Z opublikowanego w październiku 2023 roku raportu za rok 2022 wynika, że w ujęciu globalnym inkaso z cyfrowych pól eksploatacji repertuaru muzycznego po raz pierwszy w historii było większe od inkasa z nadań telewizyjnych

i radiowych. Tym samym, w średnim ujęciu globalnym, największym obecnie źródłem przychodów z tantiem dla autorów muzyki jest cyfrowa eksploatacja ich twórczości, z udziałem globalnym 37,7%. Na drugiej pozycji, z udziałem 32,8% znajdują się nadania, na kolejnych pozycjach odpowiednio: wykonania publiczne i odtworzenia, zwielokrotnienia na nośnikach fizycznych oraz kopiowanie prywatne. Trzy największe pola eksploatacji stanowią łącznie 94%.

## GLOBALNE INKASO Z REPERTUARU MUZYCZNEGO Z UWZGLĘDNIENIEM ŹRÓDEŁ POBORU (W MLN EUR)

ŹRÓDŁA	WARTOŚĆ	UDZIAŁ	WZROST OD 2021	
DIGITAL	4082	37,7%	35,5%	
NADANIA RADIOWE I TELEWIZYJNE	3555	32,8%	11,4%	
PUBLICZNE WYKONANIA I ODTWORZENIA	2509	23,2%	68,2%	
ZWIELOKROTNIENIA (NOŚNIKI FIZYCZNE)	344	3,2%	-4,1%	
KOPIOWANIE PRYWATNE (CZyste NOŚNIKI)	248	2,3%	-8,7%	
INNE	43	0,4%	-6,3%	
SYNCHRONIZACJA	33	0,3%	17,2%	
WYPOŻYCZANIE	9	0,1%	-10,0%	
WYDAWNICZE	5	0,05%	-20,8%	
REPROGRAFIA	4	0,04%	9,4%	
<b>RAZEM</b>	<b>10832</b>	<b>100%</b>	<b>28%</b>	

Źródło: CISAC GLOBAL COLLECTIONS REPORT 2023 (FOR 2022 DATA)

Inkaso cyfrowe nie tylko osiągnęło największy w historii udział oraz wartość, ale również jego wzrost w 2022 roku (+33,6%) był wyższy niż dynamika w ostatnich trzech latach (+27,9% w 2021, +16,5% w 2020, +27,8% w 2019). Do takiej ewolucji tempa wzrostu przyczyniła się oczywiście pandemia COVID-19 i jej wpływ na zachowania konsumentów muzyki. Na wynik roku 2022 miał wpływ ciągły, choć już mniej dynamiczny rozwój rynku streamingu muzyki, głównie poprzez organiczny wzrost liczby płatnych subskrypcji (włączając w to efekt konwersji użytkowników usług nieodpłatnych do usług premium), ale również wzrost wartościowy był wynikiem pojawiających się podwyżek cen subskrypcji (nie dotyczyło to jednak Polski w 2022 roku). Kolejne czynniki wzrostu inkasa cyfrowego, zarówno globalnie, jak i w ZAiKS-ie, to bardzo dynamiczny wzrost segmentu VoD, a w szczególności odpłatnego modelu subskrypcyjnego (SVoD) oraz modelu transakcyjnego – wypożyczeń i zakupu filmów (TVoD). Ten ostatni wpłynął niestety negatywnie na inkaso z wyświetleń w kinach. Istotnym kontrybutorem do wzrostu były również nowo powstające platformy VoD oraz ekspansja terytorialna istniejących graczy na nowe, mniejsze rynki (np. Disney+, Viaplay, HAYU). Kolejnymi dynamicznie rozwijającymi się segmentami rynku konsumpcji muzyki były platformy krótkich form wideo (TikTok, Instagram Reels) oraz platformy mediów społecznościowych, które zaczęły skuteczniej rozwijać funkcjonalności wykorzystujące treści muzyczne (Facebook). Cześć stowarzyszeń (w tym ZAiKS) również skutecznie inkasowała dodatkowe źródło wynagrodzeń, tzw. residuals, pochodzących z platform streamingu muzyki. Są to wynagrodzenia za wykorzystanie utworów, do których żaden z licencjodawców na danym terytorium nie zgłosił roszczeń, a stowarzyszenia otrzymały je proporcjonalnie do swojego udziału rynkowego, wygenerowanego eksploatacją reprezentowanego repertuaru. Jest to uwarunkowane skutecznym wynegocjowaniem odpowiednich porozumień z platformami. Na wysokość inkasa cyfrowego wpłynęły również negocjacje warunków umownych oraz wynagrodzenia za okresy retrospektywne, od początku eksploatacji utworów (funkcjonowania serwisu) na danym terytorium.

Liczne inicjatywy licencyjne i organizacyjne, które zostały podjęte przez ZAiKS, doprowadziły do dynamicznego wzrostu wartości inkasa z obszaru cyfrowego. Wzrost inkasa internetowego z wykorzystania utworów z kategorii „małych praw” w ZAiKS-ie z roku 2022 do 2019 wyniósł +349%. W porównaniu do wzrostu w globalnym benchmarku (+98%), dynamika ZAiKS-u jest więc ponad dwukrotnie wyższa.

Obiektywnym miernikiem oceny licencjonowania internetu jest udział inkasa internetowego w łącznym inkasie ZAiKS-u ze wszystkich pól eksploatacji. W 2020 roku udział ten się podwoił wobec roku poprzedniego (+5,3 pkt.%), a jego wartość estymowana na koniec bieżącego roku wynosi 17,7%.

## WZROST INKASA CYFROWEGO

INKASO CYFROWE	WZROST Z 2019 NA 2022
GLOBALNIE	+98%
ZAiKS MAŁE PRAWA	+349%

W benchmarku do organizacji zbiorowego zarządzania z regionu Europy Środkowo-Wschodniej, których średni udział inkasa cyfrowego w 2022 roku wyniósł 10,4%, wynik ZAiKS na poziomie 15,5% jest niemal o połowę wyższy (+5,1 pkt.%). Terytoria z najwyższym udziałem inkasa cyfrowego z repertuaru muzycznego to Skandynawia (42,1%), Kanada (53%) oraz Meksyk (70,4%).

## WZROST INKASA CYFROWEGO ZAiKSU

ROK	INKASO INTERNETOWE ZAiKS (MLN ZŁ)	UDZIAŁ INKASA INTERNETOWEGO W ŁĄCZNYM INKASIE ZAiKS
2018	10,0	2,6%
2019	15,9	3,8%
2020	32,5	9,1%
2021	50,3	13,8%
2022	70,3	15,5%
2023 estymacja	88,5	17,7%

Pozytywnym trendom inkasa cyfrowego towarzyszą niestety zarówno nowe, jak i znane już zagrożenia. Do najistotniejszych nowych wyzwań należą wytwory muzyczne i słowne sztucznej inteligencji, co może nie przełożyć się negatywnie na inkaso przyszłego roku, ale w perspektywie długoterminowej zdecydowanie tak. Niezmiennie ważne pozostają wyłączenia repertuarowe cyfrowego pola eksploatacji, muzyka „royalty free” oraz sprawiedliwy podział przychodów muzycznych serwisów streamingowych między samą platformę a autorsko uprawnionych, wytwórców oraz artystów wykonawców.



# FORMA PRAWNA OZZ-ÓW W EUROPIE

TEKST Piotr Lewandowski

Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi (ozz) od wielu lat są instytucjami istotnymi nie tylko z punktu widzenia twórców, których interesy chronią, zapewniając im należne wpływy z tytułu korzystania z twórczości, lecz również z punktu widzenia podmiotów z twórczości korzystających, zapewniając znacznie łatwiejszy, a zarazem legalny dostęp do niemal nieograniczonych zasobów. Wydawać by się mogło, że funkcjonowanie organizacji pełniących tak istotną rolę w korzystaniu z twórczości zostało szczegółowo uregulowane przez ustawodawcę. Nic bardziej mylnego, pomimo powstania pierwszej organizacji w Polsce już na początku XX wieku aż do wejścia w życie w dniu 24 maja 1994 r. ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, problematyka ozz-ów pozostawała nieuregulowana, zaś regulacja zawarta w ww. ustawie była stosunkowo skąpa, odwołując się w zasadniczych kwestiach dotyczących funkcjonowania ozz-ów do przepisów ustawy Prawo o stowarzyszeniach. Warto zaznaczyć, że również w państwach członkowskich Unii Europejskiej przepisy regulujące problematykę ozz-ów kształtowane były w rozmaity sposób.

Sytuację zmieniło przyjęcie dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/26/UE z dnia 26 lutego 2014 r. w sprawie zbiorowego zarzą-

dzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi oraz udzielania licencji wieloterytorialnych dotyczących praw do utworów muzycznych do korzystania online na rynku wewnętrznym, którą musiało implementować każde z państw członkowskich, w tym Polska, a której jednym z podstawowych celów zgodnie z jej motywem ósmym było zapewnienie koordynacji krajowych przepisów dotyczących warunków podejmowania działalności w zakresie zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi przez organizacje zbiorowego zarządzania, sposobów zarządzania tymi organizacjami oraz ram nadzoru nad nimi. Co istotne, dyrektywa powyższa nie narzucała państwu członkowskiemu konieczności przyjęcia konkretnej formy prawnej, w której miałyby funkcjonować ozz-y.

W Polsce od momentu powstania pierwszej organizacji zbiorowego zarządzania – Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych, obecnie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, organizacje te działały w formie stowarzyszeń. Pomimo nadarzającej się w związku z koniecznością implementacji dyrektywy możliwością zmiany formy funkcjonowania ozz-ów, ustawodawca, uchwalając ustawę z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, która weszła w życie w dniu 19 lipca 2018 r., postanowił pozostać przy

formie stowarzyszenia. A to mimo możliwości wyboru z blisko kilkudziesięciu różnych podmiotów podlegających zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 20 sierpnia 1997 roku o Krajowym Rejestrze Sądowym wpisowi do rejestru przedsiębiorców lub rejestru stowarzyszeń, innych organizacji społecznych i zawodowych, fundacji oraz samodzielnych publicznych zakładów opieki zdrowotnej Krajowego Rejestru Sądowego. Warto podkreślić, że najliczniejszą grupę podmiotów, w których potencjalnie funkcjonować mogłyby ozz-y, stanowiły spółki z ograniczoną odpowiedzialnością, których na koniec 2017 roku zarejestrowanych było ponad 450 000, zaś na koniec 2018 roku – ponad 400 000. Dla porównania stowarzyszeń i organizacji społecznych istniało w tym samym okresie około 120 000 i 114 000. Ozz-y nadal funkcjonują w formie stowarzyszeń, chociaż w skali świata również często co w formie stowarzyszeń, ozz-y działają w formie różnego typu spółek czy też fundacji.

Ustawodawca, decydując się na pozostawienie dotychczasowej formy działania ozz-ów, wskazywał w Uzasadnieniu do projektu ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (druk sejmowy nr 2232 z dnia 1 lutego 2018 r.) m.in. że „ten tok rozumowania podzieliła zresztą zdecydowana większość państw UE, w których zdecydowano się na wybór jednej

formy organizacyjnej podmiotu wykonującego zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub pokrewnymi. Niekiedy, gdy odpowiada to tradycjom prawnym poszczególnych państw członkowskich UE, organizacja zbiorowego zarządzania nie jest stowarzyszeniem, ale spółką prawa handlowego lub fundacją”. Czy tak jest w rzeczywistości i państwa członkowskie zdecydowały się na jednoznaczny wybór tylko jednej, konkretnej formy prawnej, w której mogą działać organizacje zbiorowego zarządzania? Otóż wydaje się, że jest wręcz odwrotnie.

Spośród 27 państw członkowskich tylko sześć, tj. Bułgaria, Łotwa, Polska, Portugalia, Rumunia oraz Węgry wskazały jednoznacznie formę prawną, w której mają działać organizacje zbiorowego zarządzania. We wszystkich powyższych państwach dopuszczono funkcjonowanie w formie stowarzyszeń, a w Portugalii dodatkowo w formie spółdzielni. Dalsze dziewięć państw członkowskich, wśród których znalazły się Belgia, Czechy, Finlandia, Francja, Litwa, Luksemburg, Słowacja, Słowenia oraz Szwecja, nie wprowadziło co prawda obowiązku funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania w konkretnej formie prawnej, ale wprowadziło wymóg, aby organizacje te były osobami prawnymi, a tym samym posiadały zdolność prawną, czyli zdolność do bycia podmiotem praw i obowiązków wynikających z właściwych przepisów, jak również zdolność do czynności prawnych, czyli możliwość nabywania praw i obowiązków własnym działaniem i we własnym imieniu. Dla przykładu francuskie SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) działa w formie spółki cywilnej o zmiennym kapitale (Société civile à capital variable), litewska AKKA/LAA (Autortiesību un komunikēšanās konsultāciju aģentūra/Latvijas autoru apvienība) czy też czeska DILIA (Divadelní, literární, audiovizuální agentura, z. s.) działają z kolei podobnie jak polskie organizacje zbiorowego zarządzania w formie stowarzyszeń (association). Pozostałe 12 państw członkowskich, wśród

których znalazły się Austria, Chorwacja, Cypr, Dania, Estonia, Grecja, Hiszpania, Holandia, Irlandia, Malta, Niemcy oraz Włochy, nie zdecydowało się w ogóle na określenie jakichkolwiek wymogów co do formy prawnej funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania. I tak np. niemiecka GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) działa w formie stowarzyszenia handlowego (wirtschaftlicher Verein) zgodnie z art. 22 Niemieckiego Kodeksu Cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch), grecka AUTODIA (Collective Management Organization Of Music Copyright Autodiaxeirisi [Autodia] Limited Liability Cooperative) w formie spółdzielni z ograniczoną odpowiedzialnością (limited liability cooperative), holenderska STEMRA (Stichting Stemra) z kolei w formie fundacji (stichting), zaś irlandzka IMRO (Irish Music Rights Organisation Company Limited by Guarantee) w formie spółki z ograniczoną odpowiedzialnością, w której odpowiedzialność ograniczona jest do wysokości poręczenia (company limited by guarantee).

O ile dyrektywa nie nakładała na państwa członkowskie obowiązku wybrania konkretnej formy prawnej działania ozz-ów, to jednak wprowadziła definicję organizacji zbiorowego zarządzania, którą zastosować musiały wszystkie państwa członkowskie. Zgodnie z art. 3 pkt. a dyrektywy za organizację zbiorowego zarządzania uznaje się każdą organizację upoważnioną z mocy prawa lub w drodze powierzenia, licencji lub innego uzgodnienia umownego do zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi w imieniu więcej niż jednego podmiotu uprawnionego, dla zbiorowej korzyści tych podmiotów uprawnionych, a zarządzanie tymi prawami stanowi jej jedyny lub główny przedmiot działalności, i która spełnia jedno lub oba następujące kryteria – należy do jej członków lub jest przez nich kontrolowana, lub jest organizacją nienastawioną na zysk. Przyjęcie konkretnej definicji ozz-ów ma niebagatelne

znaczenie, oznacza bowiem, że za ozz uznana zostanie wyłącznie organizacja, która będzie spełniała wszystkie ww. postulaty. Powyższe znalazło jednoznaczne odzwierciedlenie w ustawodawstwach państw członkowskich, które niemalże wprost przeniosły ww. zapisy na grunt obowiązujących przepisów.

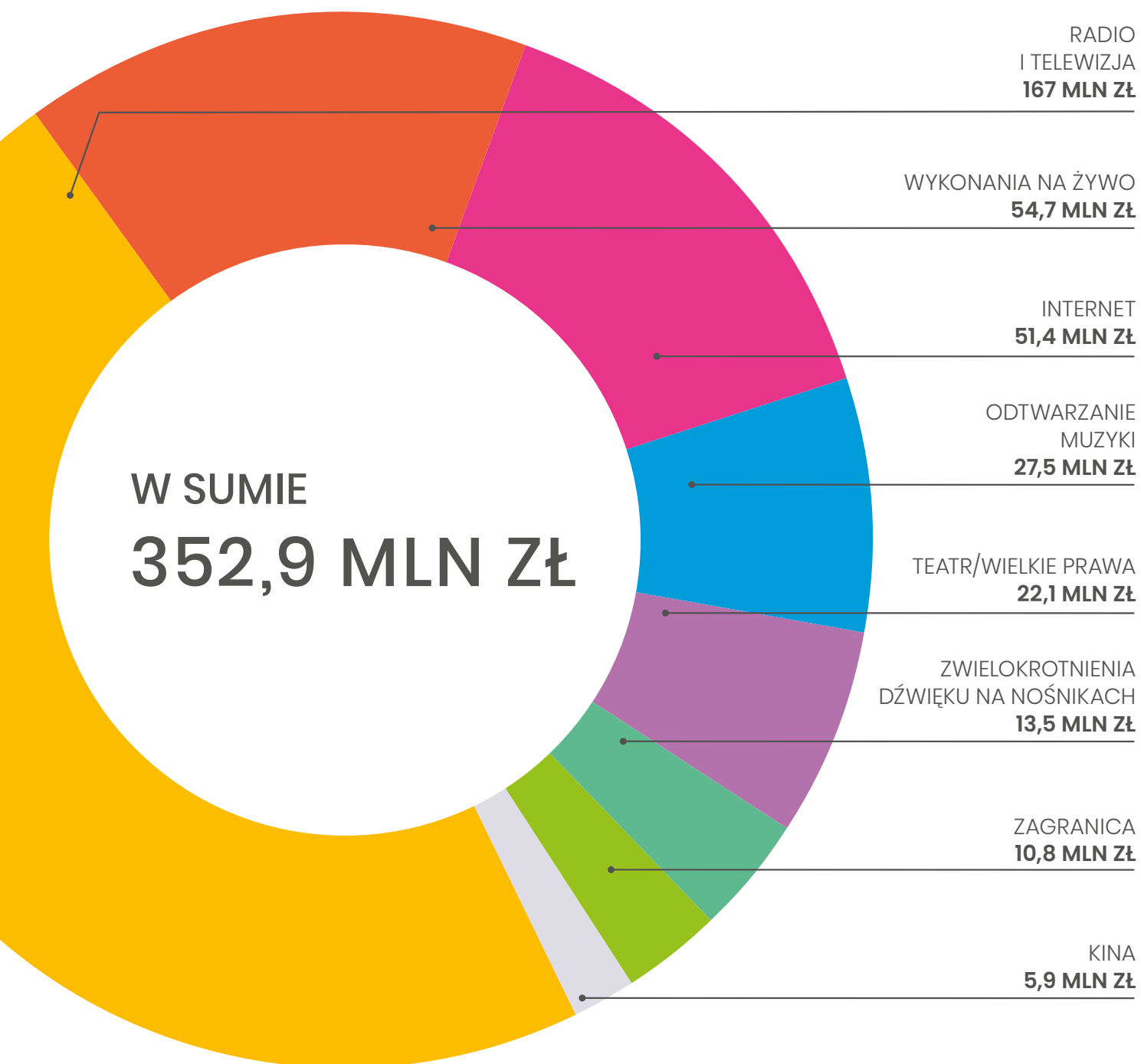
Warto zauważyć, że obowiązujący w Polsce przed datą implementacji dyrektywy przepis art. 104 ust. 1 ustawy o prawie autorskim zawierający definicję organizacji zbiorowego zarządzania stanowił, że organizacjami zbiorowego zarządzania są stowarzyszenia zrzeszające twórców, artystów wykonawców, producentów lub organizacje radiowe i telewizyjne, których statutowym zadaniem jest zbiorowe zarządzanie i ochrona powierzonych im praw autorskich lub praw pokrewnych oraz wykonywanie uprawnień wynikających z ustawy. Wydaje się, że tak sformułowana definicja spełniała wszystkie warunki określone w dyrektywie, a co istotne – funkcjonowała w polskim prawie od momentu wejścia w życie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych w 1994 roku.

Można zatem postawić pytanie, czy w świetle powyższego konieczna była zmiana dotychczas obowiązujących w Polsce przepisów odnoszących się do organizacji zbiorowego zarządzania? Odpowiedź wydaje się nie być tak jednoznaczna, o ile bowiem niewątpliwie forma prawna organizacji zbiorowego zarządzania przyjęta w polskim ustawodawstwie spełniała wymogi określone w dyrektywie, o tyle sama regulacja kształtująca ozz była stosunkowo wąska i niewątpliwie wymagała zmian celem wprowadzenia wszystkich zawartych w dyrektywie postulatów. Za utrzymaniem w Polsce dotychczasowej formy funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania – stowarzyszenia – przemawiała zaś nie tylko wieloletnia tradycja, ale również pełnione przez ozz wobec swoich członków różnorodne funkcje, w tym, jak np. w przypadku Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, rozbudowane funkcje socjalne. ●



# Repartycje

Od 01.01.2023 do 30.09.2023

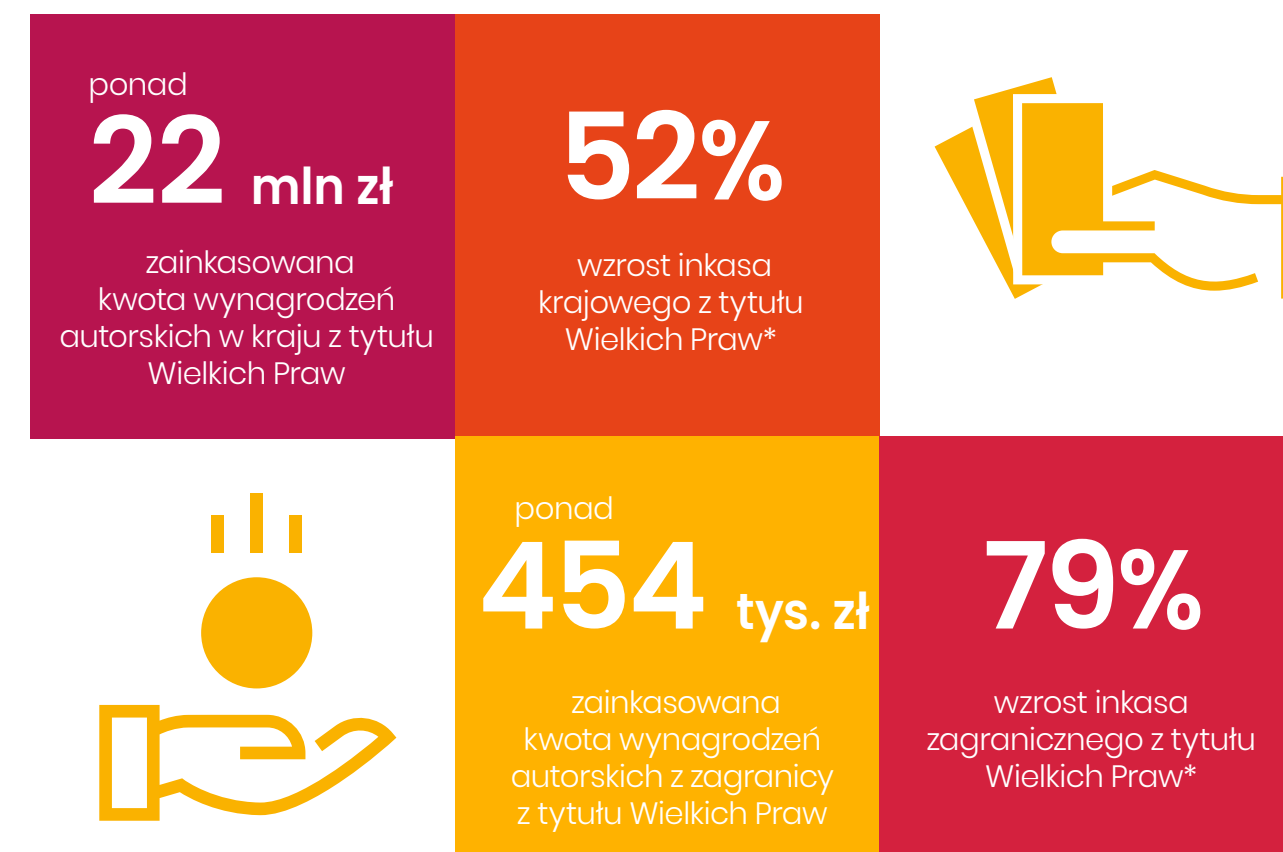


W 2023 roku zanotowaliśmy wzrost kwot podzielonych o ponad 27% w stosunku do analogicznego okresu w 2022 roku.

# Inkaso

Od 01.01.2023 do 30.09.2023

## Wielkie Prawa



## Internet - Małe Prawa



\* w porównaniu do analogicznego okresu w 2022 r.





## Włodzimierz Korcz. 80. urodziny CO ZA PIEŚNI

TEKST Jarosław Wasik

Ch życie, Kocham cię nad życie, że dajesz mi takie szanse! Chyba wiesz, że polska piosenka to *Moja miłość największa*, a przecież nie byłoby jej, gdyby nie twórcy wybitni. W absolutnej czołówce jest on – pianista, aranżer i dyrygent, ale przede wszystkim kompozytor – Włodzimierz Korcz. Na pianinie zaczął grać już w wieku sześciu lat i chociaż rodzice widzieli w nim przyszłego wirtuoza i kompozytora muzyki klasycznej, *Coś się odmieniło* i w trakcie studiów zorientował się, że zawodowo zwiąże się z muzyką rozrywkową. *Dobrze pamiętam* – jako kompozytor zadebiutował, pisząc muzykę do tekstów Romana Gorzelskiego, które wykonywała m.in. Zofia Kamińska, choćby *Będę za tobą szła*. W 1973 przeniósł się z Łodzi do Warszawy i choć *Pilem w Spale, spałem w Pile*, to pamiętam, że przez cztery lata był kierownikiem muzycznym Teatru na Targówku. Sam Włodzimierz Korcz wspominał, że piosenką, która wprowadziła go na rynek, była *Kasieńka*, czyli *Dopóki wam jeszcze Kasieńka się śni* do słów Agnieszki Osieckiej, zaśpiewana przez Halinę Kunicką. I zaczęła się dobra passa, spod palców i pióra wychodziły *Piosenki, z których się żyje*, na dodatek słucha się świetnie tych piosenek i *Bosko jest*.

Nie wiem, naprawdę nie wiem, jak nie pominąć żadnego z tych pięknie skomponowanych utworów. *Zaczniemy od elementarza*: nasz jubilat komponował dla Michała Bajora (*Nie chcę więcej*), Danuty Błażejczyk (*Taki cud i miód*), Danuty Rinn (*Dodatek za wysługę lat*), Ireny Santor (*Idzie miłość*), Doroty Osińskiej (*Ktoś do kochania*), Edyty Geppert (*Jaka róża, taki cierni*) i *Zamiast wymieniać dalej*, najwyższy czas dodać – Alicji Majewskiej (*Jeszcze się tam żagiel bieli, Marsz samotnych kobiet, To nie sztuka wybudować nowy dom...*). I nawet *Moja miłość największa* miała do niej trafić, ale artystka, mając znakomite przeczucie, zaproponowała, by utwór zinterpretował Michał Bajor. I był to strzał w dziesiątkę, podobnie, jak gdy zaśpiewał *Popołudnie czy Ogrzej mnie, mój świecie*.

Wielu z nas pamięta sukcesy zespołu Gawęda? Zatem nikt nie może się dziwić, że *Kochajcie czarownice, A ja mam psa i Gramy w kolorze*, czyli piosenki naszego (na pewno mojego) dzieciństwa także skomponował Włodzimierz Korcz. A później, gdy dorastamy i *Gdy przychodzi pora na miłość* to znaczy *Idzie miłość*, bo *Podróż każda miłość jest*, musimy jasno zadeklarować: czy *Miłość jest jak cień człowieka* czy *Zdrada się wkrada*.

Niejedna *Polska baba* zastanawiała się jak *Być kobietą*, a w jej głowie kołatały my-

śli: *Gdzie ci mężczyźni?* Hmm, *Czy to wszystko ma sens?*

Włodzimierz Korcz współpracował z najwspanialszymi autorami. *Panie Wasowski, Panie Przybora*, mam rację? Poetkę z Saskiej Kępy już wspominałem, czas na inne twórczynie – Magdę Czapińską i Wandę Chotomską. Najprawdopodobniej najwięcej piosenek Szanowny Jubilat napisał wspólnie z Wojciechem Młynarskim, ale przecież duety tworzyli z nim także Ernest Bryll, Jonasz Kofta, Jacek Cygan, Andrzej Kudelski, Dariusz Rogalski, Artur Andrus, Tomasz Misiak, Andrzej Zaorski, Zbigniew Stawecki i *Pod Egidą* Jan Pietrzak.

Czas na *Daty polskie*: w Opolu pierwszy raz pojawił się jako akompaniator kabaretu podczas V KFPP, a potem systematycznie otrzymywał tam nagrody: Towarzystwa Przyjaciół Opola (1974), w Premierach (1980, 1986, 1987), Nagrodę Publiczności (1981), a także Kryształowy Kamerton za całokształt działalności artystycznej (1988).

Włodzimierz Korcz jest także kompozytorem musicali (m.in. *Dyzma* z 2002, Teatr Rozrywki w Chorzowie), oratoriów (m.in. *A kto się odda w radość*, 2002), pieśni (m.in. do słów Karola Wojtyły), muzyki do filmów fabularnych (np. *Nocleg* z 1973, reż. Feliks Falk, *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* z 1983, reż. Janusz Rzeszewski) czy serialu TV *07 zgłoś się* (1976-1989, reż. Krzysztof Szmagier), z którego pochodzi piosenka *Przed nocą i mgłą* oraz wspaniałe motywy wokalny zaśpiewany przez Grzegorza Markowskiego.

Kompozytor współpracował z wieloma kabaretami, m.in. z Kabaretem pod Egidą, radiowym „Ilustrowanym Tygodnikiem Rozrywkowym” oraz telewizyjnymi produkcjami: „Kabaretem Olgi Lipińskiej” i „Polskim Zoo”. Był szefem muzycznym cyklicznych widowisk telewizyjnych, w tym „Mazurskich Biesiad Kabaretowych” czy „Lidzbarskich Wieczorów Humoru i Satyry”.

Gdy zapytałem kiedyś pana Włodzimierza, jak to jest, że stare piosenki miały dobre melodie, a współczesne utwory trudno jest nawet zanucić, odpowiedział: „Proszę pana, myśmy piosenki komponowali, teraz się je produkuje”. Kiedyś... *Ech, byli fachowcy!*

Panie Włodzimierzu, Szanowny Jubilate! *Gratulujemy* dotychczasowej twórczości, prosimy o więcej i życzymy zdrowia. *I Żeby Polska była Polska.*



## Andrzej Mogielnicki. 75. urodziny

# TEKŚCIARZ WSZECHSTRONNY

TEKST Michał Karpa

Bo do tanga trzeba dwojga”, „mniej niż zero”, „strach się bać” – słowa z piosenek z tekstami Andrzeja Mogielnickiego weszły do języka powszechnego. Ich autor, współzałożyciel Lady Pank, jeden z najbardziej pracowitych tekściarzy w polskim przemyśle muzycznym, ma na swoim koncie również powieści.

„Trudno opisać, dlaczego akurat to, a nie inne słowo wpadło mi do głowy. Zwykle jest sto koncepcji, ale potem muszę wybrać taką, która najbardziej pasuje do całości. Często, gdy już mam część tekstu, zastanawiam się, o czym on właściwie jest” – śmiał się w rozmowie z Romanem Rogowieckim w programie „Gra Warszawa” w TVP3. „Muzyka wszystko wiąże. Można napisać straszną bzdurę albo zdanie niegramatyczne, ale z muzyką to idzie” – dodawał.

Dziś jego teksty śpiewa kolejne pokolenie fanów polskiej piosenki. Bo wiele z tych utworów to hity, które okupowały czołówki list przebojów. Wymieniać można bez końca, bo Andrzej Mogielnicki napisał kilkaset utworów. Do tych najbardziej popularnych należą piosenki z repertuaru Lady Pank (m.in. *Fabryka małp*, *Kryzysowa naręczona*, *Mniej niż zero*, *Tańcz, głupia, tańcz*, *Zamki na piasku*) czy Budki Suflera (m.in. *Bal wszystkich świętych*, *Cisza jak ta*, *Nie wierz nigdy kobiecie*, *Takie tango*, *Twoje radio*). A przecież pisał także dla grupy Dwa Plus Jeden (*Iść w stronę słońca*, *Wielki mały człowiek*), Izabeli Trojanowskiej (*Wszystko czego dziś chcę*, *Tyle samo prawd ile kłamstw*), Anny Jantar (*Nic nie może wiecznie trwać*), Krystyny Prońko (*Małe tęsknoty*) czy Kapitana Nemo (*Twoja Lorelei*).

W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” opowiadał o bardzo różnych sytuacjach i miejscach, w jakich przyszło mu tworzyć teksty wspomnianych hitów. „Na serwetce, w knajpie w hotelu Cracovia (*Tańcz, głupia, tańcz*), w stu-

diu, na pięć minut przed nagraniem (*Mniej niż zero*), nocą, wracając z dziewczyną do domu po balandze bez forsy na taksówkę (*Kryzysowa naręczona*), przy biurku przez parę dni (*Małe tęsknoty*)” – wspominał.

Andrzej Mogielnicki muzyką i literaturą interesuje się od lat młodzieńczych. Urodził się 15 grudnia 1948 roku w Warszawie, wychował na powojennych gruzach Muranowa, nieopodal mieszkali Bogdan Olewicz i Zbigniew Hołdys. To właśnie o nich jest tekst „Było nas trzech, w każdym z nas inna krew” z legendarnej *Autobiografii* grupy Perfect.

Po szkole średniej Mogi, jak nazywają go przyjaciele, został studentem prawa na Uniwersytecie Warszawskim, ponieważ ten kierunek... wybrała jego ówczesna dziewczyna. Następnie trafił do pracy w stołecznym ratuszu. Wówczas teksty pisał „po godzinach” (choć czasami też i „w godzinach”). Po kilku latach postanowił poszukać szczęścia i zarobku na emigracji, ostatecznie jednak wrócił do kraju i poświęcił się pisaniu. Nie tylko piosenek – były też opowiadania i formy satyryczne, publikowane m.in. na łamach „Szpilek”.

Pierwszy tekst napisał dla grupy System z wokalistą Romualdem Czystawem, z którym później współpracował w Budce Suflera. „Miałem różne przejścia z cenzorami, ale muszę przyznać, że największe kłopoty w życiu sprawił mi tekst piosenki *Nie wierz nigdy kobiecie*. Trafiłem na najgorszą cenzurę – cenzurę kobiet. Miałem jakieś 30 lat, kobiety mówiły mi piękne słowa, ale nie zapomniały, że to właśnie ja napisałem tę piosenkę” – wspominał z uśmiechem w rozmowie z Grzegorzem Miecugowem w programie „Inny punkt widzenia” w TVN24.

Współpraca z Budką Suflera była jednym z kluczowych etapów w jego karierze. To w tym zespole poznał Jana



FOT. WOJCIECH DRUSZCZ

Borysewicza, którego namówił do odejścia z lubelskiej grupy i założenia własnej – Lady Pank. Na sukces spółki Mogielnicki & Borysewicz nie trzeba było długo czekać – już debiutancki album, wydany w 1983 roku longplay „Lady Pank”, sprzedał się w nakładzie... miliona egzemplarzy!

Od kilkunastu lat Mogielnicki żyje na Dominikanie, spędzając tam przede wszystkim czas jesiennej słyty i zimowych mrozów. Dlaczego wybrał to miejsce? „Tam toczy się prawdziwe życie. Ciągłe odkrywasz coś nowego. W rejonie, w którym mieszkam, czyli na północy wyspy, właściwie nie ma turystów. Są tubylcy i ekspaci, tacy jak ja. Bardzo radosne multikulti. Jestem na Dominikanie uchodźcą klimatycznym i czuję się z tym

fantastycznie” – mówił w rozmowie z Arkadiuszem Bartosiakiem i Łukaszem Klinke, opublikowanej na łamach magazynu „Playboy”.

Tam też oddaje się codziennej błogiej rutynie, której stałymi elementami są m.in. spacery plażą z psami i – rzecz jasna – pisanie. W dużej mierze większych form, bo to właśnie na Dominikanie powstały dwie jego powieści – *Kryzysowa naręczona*, będąca literackim rozwinięciem legendarnego utworu, oraz polityczno-miłosne political fiction zatytułowane *Regnum*. To jednak nie oznacza, że z piosenkami rozstał się na dobre. W ubiegłym roku premierę miał utwór Lady Pank zatytułowany *Krokodyle tańczą*, do którego napisał tekst. ●



# Janusz Kukuła. 70. urodziny TEATR SWÓJ SŁYSZY OGROMNY...

TEKST Piotr Majewski

**B**lisko stuletnia historia Teatru Polskiego Radia wypełniona jest biografiami niezwykłych postaci – aktorów, scenarzystów, reżyserów, realizatorów, poetów, pisarzy i kompozytorów. To suma ich twórczych natchnień oraz wizji stanowi obraz przeszłości i teraźniejszości dźwiękowego teatru wyobraźni. Niezwykłej historii, która jak niekończąca się opowieść, jak wciąż szukająca swego ujścia rzeka, potokiem na nowo kreowanych słów, zdań i dźwięków, niezmiennie porusza nasze dusze i zmysły.

„Materiał jest słowo, a scenografią dźwięk i wyobraźnia słuchacza...” – powiedział w jednym z wywiadów Janusz Kukuła – poeta, scenarzysta, reżyser radiowy, artysta i twórca, który brzmienie i obraz Teatru Polskiego Radia kształtuje blisko 30 lat.

Każdy, kto choć raz się z nim zetknął, doskonale wie, jak piękne – niemal terapeutyczne dla zmysłów rozmówcy – są to spotkania. Dbalność o kształt i znaczenie każdego wypowiedzianego słowa, ich intonacja, barwa i brzmienie. Wydaje się, że nikt inny nie pojął potęgi zaklętej w każdym wypowiedzianym zdaniu jak ten filozof i poeta radia.

Jako miłośnik i twórca poezji, świat postrzega jako sekwencję zdarzeń ubieraną w znaczenie słów i dźwięków – to w niej widzi największą moc i siłę oddziaływania na wyobraźnię słuchacza.

„...każdy oddech, każda myśl o czymkolwiek była, która pojawia się w mojej głowie, związana jest z teatrem” – te słowa podpowiadają, jak ważną jest dla niego kreacja. Odpowiednie nadanie znaczenia wypowiedzianej frazie, zamknięcie jej we właściwym kontekście i klimacie,

oprawienie aurą brzmieniową, muzyką, czasem ciszą. Celem tej kreacji jest – zdaniem Kukuły – nieustanne poszukiwanie uniwersalnej prawdy o losie człowieka – zadanie tyleż piękne, co niezwykle trudne.

Nadając przez blisko 30 ostatnich lat artystyczne i programowe piętno historii Teatru Polskiego Radia, stał się jego legendą. Z estymą wspomina wybitnego dyrektora Juliusza Owidzkiego oraz innych demiurgów wyobraźni, którzy bez wątplenia wpłynęli na jego artystyczną duszę – Gustawa Holoubka, Ireneusza Iredyńskiego, Ignacego Gogolewskiego, Jerzego Krzysztonia, Zbigniewa Kopalko.

Doświadczenia z pracy, ale przede wszystkim z rozmów oraz niekończących się dyskusji prowadzonych z Mistrzami, to swoista sztafeta pokoleń. Sam kontynuuje to dzieło, wprowadzając w arkana tego „zaczarowanego słowem świata” nowe pokolenia autorów, realizatorów i aktorów.

W jego twórczym dorobku odnajdziemy zarówno opracowania dzieł klasyków, jak i współczesne dramaty – często pisane z myślą o realizacji radiowej. Napotkamy niezwykle urody kameralne słuchowiska, jak i realizowane z rozmachem adaptacje, przywołujące wyobraźni słuchacza opisywane przez klasyków zdarzenia z pół bitewnych lub tłumnie roztańczonych sal balowych. Za każdym razem kreowane dźwięki przemyślane są i dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, bo jak sam mówi: „Jeżeli ja wierzę, że to mogło tak być, to wystarcza, by kończyć inscenizacyjną pracę w przekonaniu, że inni też uwierzą, że właśnie są świadkami wielkiej bitwy, że właśnie ocierają czoło po tanecznym pas”.

Janusz Kukuła to artysta kompletny, choć wciąż poszukujący. Przeglądając jego dorobek oraz mnogość nagród, jakimi został wyróżniony, wydawać by się mogło, że jest artystą spełnionym: Prix Italia za reżyserię słuchowiska *Cyrk odjechał*, *lwy zostały* według tekstu Andrzeja Mularczyka to jedno z tych wielu wyróżnień, paradoksalnie wcale przez artystę nieuwzględniane za najcenniejsze.

Najbardziej dumny jest ze swych monumentalnych adaptacji radiowych *Quo Vadis* oraz *Trylogii* Henryka Sienkiewicza. Nie bez powodu, bo stanowią one kanon klasyki Teatru Polskiego Radia.

Ja dodałbym też *Rękopis znaleziony w Saragossie* według powieści Jana Potockiego, *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa, *Austerię* Juliana Strykowskiego z kreacją Gustawa Holoubka czy wreszcie Gombrowiczowską *Ferdynandę* z rolami Bożeny Dykiel i Piotra Fronczewskiego.

Jako reżyser doskonale czujący się zarówno w studiu radiowym, jak i na deskach teatralnych, ma na swoim koncie realizację przełomowej inscenizacji *Wesela* Wyspiańskiego, które, bez żadnych skrótów, z wybitnymi rolami Krzysztofa Gosztyły i Krzysztofa Kolbergera – wystawione było w 2001 roku na scenie studia im. W. Lutosławskiego i na żywo transmitowane na antenie Polskiego Radia.

Janusz Kukuła, mistrz mowy polskiej, laureat Złotego Mikrofonu, bezgranicznie wierzy w potęgę poezji. Może tu właśnie tkwi tajemnica wyjątkowości jego dzieła. Zakłętą w nieustannym poszukiwaniu sensu, znaczenia i mocy słowa. Zaczarowana magią tego sensu tworzenia. Panie Januszu! Jest Pan legendą. ●



Krzysztof Dębski. 70. urodziny

# ŻYCIE JEST SUKCESEM

TEKST Jacek Cieślak

Jazzowa grupa String Connection, muzyka filmowa, w tym *Dumka na dwa serca*, opera, symfonia, oratoria i niesamowita historia rodzinna składają się na wyjątkową biografię Krzysztofa Dębskiego, urodzonego 26 października 1953 roku w Wałbrzychu.

Wałbrzych jest ważny. Każdy, kto choć trochę zna mapę migracji polskich rodzin, zdaje sobie sprawę, że kompozowanie przez Krzysztofa Dębskiego muzyki do *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana to coś więcej niż muzyczne zamówienie, zaś w *Dumce na dwa serca*, przeboju śpiewanym przez Edytę Górniak i Mieczysława Szczęśniaka, kryły się także wielkie emocje związane z dramatem rodziny na Kresach. Krzysztof Dębski mógłby napisać nie tylko muzykę do filmu *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego, ale także scenariusz, i to wielowymiarowy, wolny od stereotypów.

Dziadek kompozytora Leopold, z zawodu lekarz, ożenił się z ukraińską Kozaczką Anisją Czerniecką i po I wojnie światowej zamieszkali we Lwowie. W dalszej części burzliwego scenariusza polsko-ukraińskiej rodziny była miłość syna Włodzimierza, ojca Krzysztofa, i matki Anieli Sławińskiej: zaręczyli się w czasie ataku na polski kościół żołnierzy UPA. W powikłanym, niejednoznacznie światem Kresów ukraińscy nacjonaliści zamordowali dziadków kompozytora, ale rodzice – którym pomogła zaprzyjaźniona ukraińska rodzina – przetrwali. Żeby dotrzeć do Wałbrzycha, rodzice Krzysztofa musieli jeszcze przejść cały szlak bojowy 27 Wołyńskiej Dywizji AK.

Ta rodzinna historia nie skończyłaby się dobrze, gdyby nie to, że ojciec Krzysztofa był pianistą. W okupacyjnej grozie pomogło mu, że był ceniony przez niemieckiego oficera jako pianista i wykonawca Beethovena. Można uznać bez przesady, że Krzysztof Dębski nie tylko muzykalność, ale i szczęście odziedziczył w genach.

Debiutował jako muzyk jazzowy w 1973 roku w szeregach Maszyny Rytmu na Festiwalu Młodzieżowej Muzyki Współczesnej w Kaliszu. Dwa lata później na prestiżowym „Jazz nad Odrą” jako skrzypek pokazał się w poznańskiej grupie Warsztat, na której gruzach powstała w 1980 roku grupa String Connection, której został liderem.

W kategoriach jazzowych zespół cieszył się popularnością rockowej gwiazdy oraz supergrupy, którą w najlepszym okresie tworzyli wraz z Dębskim basista Krzysztof Ścierański, perkusista Krzysztof Przybyłowicz, saksofonista Andrzej Olejniczak i pianista Janusz Skowron. Porywające koncerty, znakomite skrzypcowe solówki lansowały takie jazzowe przeboje jak *Cantabile in h-moll* czy *New Romantic Expectation*.

W ślad za tym szły zagraniczne zaproszenia, nagrody i prestiż współtworzony przez notowania – w 1985 roku Dębski znalazł się na liście dziesięciu najlepszych skrzypków jazzowych amerykańskiego pisma „Down Beat”.

To był już czas, kiedy Krzysztof Dębski myślał o nowych, pozajazzowych perspektywach. Talent kompozytora przebojów pop ujawnił w *Diamentowym kolczyku* na festiwalu opolskim, który zdobył tam I nagrodę. Także w Opolu sukcesy odnosiły piosenki *Zakazany owoc*, *Muszelko*, *ratuj mnie* czy *Mrok*. Jego hity w repertuarze mają m.in. Kayah, Beata Kozidrak, Grażyna Łobaszewska, Ryszard Rynkowski, Stanisław Sojka i Zdzisława Sośnica.

Najważniejsze w nowym kompozytorskim otwarciu okazało się doświadczenie zdobyte podczas studiów na wydziale kompozycji w Akademii Muzycznej w Poznaniu u prof. Andrzeja Koszewskiego a także dyrygentury u Witolda Krzemińskiego. Dzięki temu już w 1985 roku Dębski uświetnił swoją muzyką wybitny thriller Jacka Koprowicza *Medium*. Komponował do filmów Juliusza Machulskiego (*Kingsajz*, przebój *Zmysły precz*), *V.I.P.* i *Szwadron*. Zdobywał statuetki Fryderyka i Philip Award za muzykę do filmów *Ogniem i mieczem* oraz *W Pustyni i w puszczy*, nagrodzony był także za muzykę teatralną, w tym do *Księcia Niezłomnego*.

Jego muzyka ubarwiła seriale *Klan* (hit *Życie jest nowelą*), *Magiczne drzewo*, *Bank nie z tej ziemi*, *Sfora*, *Na Wspólnej*. Jest też poważany w świecie muzyki orkiestrowej (m.in. za *Musica per archi* na orkiestrę smyczkową i *Zyklus* na orkiestrę symfoniczną).

Prywatnie daje przykład, jak być wyjątkowo pogodną osobą i duszą towarzystwa. ●

FOT. KARPATI&ZAREWICZ





## Krzysztof Materna. 75. urodziny

# BRATNIA DUSZA

TEKST Wojciech Mann

Pisanie o Krzysztofie Maternie teraz, z okazji jego 75. urodzin, to zadanie niezwykle trudne, szczególnie w mojej sytuacji, skoro należę do grona, być może jednoosobowego, które zna Krzyśka najdłużej i najlepiej na świecie.

Mam do wyboru dwa wyjścia. Albo stworzyć panegiryk i być podejrzanym o nieobiektywne spojrzenie na postać szacownego jubilata, albo napisać kilka miłych słów, które będą płynęły z mojego złotego serca.

Wygrało serce. Kiedy pracowaliśmy bliżej albo dalej, ale nie tracąc się z oczu, zorientowałem się, że mam w nim bratnią duszę, choć i ciałem, i tą duszą bardzo się różniliśmy.

Już na początku naszej współpracy Krzysztof zaskoczył mnie swoją energią i chęcią do podejmowania kolejnych wyzwań. Tym samym przyczynił się do zwiększenia mojej aktywności, która w sposób naturalny odbiegała nieco od jego norm. Już wtedy powinienem odczytać sygnały ostrzegawcze, ale w mojej naiwności myślałem, że pod względem zapału dopasujemy się prędzej czy później.

W efekcie musiałem wykonywać naznaczone przez niego zadania często nawet nieco wbrew swojej naturze. On, w przeciwieństwie do mnie, nie był radiowcem, ale estradowo-rozrywkowo-humorystycznym kombajnem.

Nadrzędne było jednak to, że wśród tych wielu dzielących nas upodobań mieliśmy całkowicie kompatybilne (przepraszam za wyrażenie) postrzeganie świata, który nas otacza. Dzięki temu cechował nas dystans do wszelkiej, obowiązującej wówczas i teraz nadętości, braku poczucia humoru na własny temat i udawania, że się jest kimś bardzo różnym od tego, jakim się jest naprawdę. Dość szybko odkryłem również jego wrażliwość na muzykę, co mi szczególnie odpowiadało, gdyż to było moje główne pole działania przez cały okres naszej współpracy. Słyszał to, co należy, oceniał prawidłowo, a jeśli błędził, to przecież miał mnie tuż pod bokiem.

To oczywiście samochwalstwo, ale pisząc o Krzyśku, nie mogłem przecież nie wtrącić ciepłego słowa o sobie, bo jesteśmy trochę jak bracia syjamscy i lubimy się wzajemnie wspierać.

Skoro przypomniałem już o muzyce, to nie mogę powstrzymać się przed łyżeczką dziegciu.

Krzysztofa miłość do muzyki razila mnie tylko wtedy, kiedy w paru – nie wdając się w szczegóły – okolicznościach wchodził na estradę i publicznie wykonywał słynną piosenkę o zimnym draniu. Ale spuśćmy zasłonę na tego drania, bo procentowo jest go w Krzyśku bardzo niewiele.

Znaczące jest, że mimo upływu lat Krzysiek nadal dysponuje niesamowitą siłą witalną i godną nastolatka ciekawością kolejnych zadań do wykonania, w wir których rzuca się natychmiast i to – dodam – skutecznie. Tym samym wciąż poszerza swoje pole działania. Choć jak metryka bezlitośnie wskazuje, powinniśmy raczej myśleć o termoforach i bujanych fotelach.

Muszę otwarcie powiedzieć, że miałem bardzo wiele szczęścia, napotykając na mojej drodze – i to jakże dawno temu – partnera, który do dziś jest osobą, na którą mogę liczyć zarówno zawodowo, jak i prywatnie. Przez tak wiele lat, o dziwo – o jakże wielkie dziwo! – nie pokłóciliśmy się ani razu.

A przecież było wiele szans, począwszy od spraw osobistych poprzez kwestię odpowiedniego stroju (tu Krzysiek zawsze był parę kroków modowych przede mną) aż po jakże prozaiczną, a często spotykaną, kłótnię o kasę. To wydaje się prawie niemożliwe, ale zaręczam, że tak właśnie te dziesięciolecia nam przebiegły.

Konkludując, niezłe nam się to wszystko przez te ponad 50 lat poukładało i, co więcej, nie chce się popsuć.

PS Aby uspokoić wszystkich „życziwych” i podejrzliwych, dodam jeszcze, że tylko dlatego wytrzymaliśmy tak długo razem, że od początku, aż po dziś dzień, mieliśmy i mamy na siebie haki i ten wzajemny szantaż nie pozwala nam na rozerwanie tej więzi. W rzeczywistości głęboko się nienawidzimy i chętnie byśmy potopili się w łyżkach wody albo może nawet i smoły. Jest to więc tak zwana relacja łącząca konieczność i nienawiść, i w związku z tym życzę mu wszystkiego najlepszego (oczywiście fałszywie).

FOT. ARCHIWUM FUNDACJI START. SPEKTAKL „KIEDY PIĄF SPOTYKA DEMARCYK”







Władysław Komendarek. 75. urodziny

## WBREW SCHEMATOM

TEKST Michał Karpa

Kolorowy ptak rodzimej sceny o niepodrabialnym wizerunku. Wśród wielu określeń, które w lapidarny sposób próbują opisać jego dorobek, najczęściej pojawiają się hasła: ojciec chrzestny lub pionier polskiej muzyki elektronicznej. Ale to ledwie wycinek wielowymiarowego spektrum twórczych peregrynacji Władysława „Gudonisa” Komendarka.

W gronie muzyków „nie z tego świata”, do których siebie zalicza Władysław Komendarek, czołowe miejsce zajmuje Sun Ra. O ile jednak lider formacji The Arkestra, jak sam twierdził, urodził się na Saturnie, o tyle Władysław Komendarek – choć często podkreśla, że jest kosmitą – przyszedł na świat 10 października 1948 roku w Sochaczewie. Do dziś mieszka w rodzinnym domu, gdzie tworzy i nagrywa. To jego azyl, wypełniony dziesiątkami syntezatorów i innych instrumentów – zarówno tych oryginalnych, jak i zmodyfikowanych przez muzyka.

Biogramy artysty często wspominają o jego słynnym przodku – Władysław Komendarek jest w linii prostej potomkiem Michała Kleofasa Ogińskiego, autora *Pożegnania ojczyzny*, jednego z najbardziej znanych polskich polonezów. Rzadziej w tych notach można przeczytać o dziadku

artysty. „Był organistą, często wędrował, zaliczył wiele kościołów w Polsce i na Litwie. Nie znosił, jak trenowałem Beatlesów na domowym pianinie, ale mimo to wpuścił mnie na chór, gdzie na organach piszczałkowych zagrałem *Marsz turecki* Mozarta” – wspominał Gudonis (ten przydomek przyjął po dziadku) w rozmowie z Łukaszem Orbitowskim w programie „Dezerterzy” w TVP Kultura, akcentując również zaangażowanie matki w edukację muzyczną jego i siostry.

Ukończył średnią szkołę muzyczną w klasie fortepianu, jako nastolatek grał w wielu amatorskich zespołach. Profesjonalną karierę rozpoczął w połowie lat 70. wraz z przystąpieniem do Grupy Dominika, jednak rozpoznawalność i komercyjny sukces przyszły wraz z formacją Exodus, którą współtworzył m.in. z braćmi Andrzejem i Wojciechem Puczyńskimi. Grupa koncertowała w Polsce i za granicą, realizowała teledyski dla Telewizyjnej Listy Przebojów, a wydany w 1980 roku longplay „Ten najpiękniejszy dzień” osiągnął status złotej płyty (sprzedało się 200 tys. egzemplarzy).

Drogi Władysława Komendarka i zespołu Exodus rozeszły się w 1984 roku – artystów podzieliło podejście do kierunku muzycznego, jaki powinien obrać zespół. Od tego czasu Gudonis – multiinstrumentalista, aranżer, kompozytor, producent – tworzy głównie solowo. Dziś na koncie ma ponad 30 wydawnictw, nie tylko albumów autorskich, ale także muzyki do spektakli teatralnych i filmów – w tym jako taper do klasyków kina, m.in. *Metropolis* Fritza Langa i *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene. Współpracował z artystami młodszego pokolenia – można go usłyszeć na płycie „Moizm” Tomasza Makowieckiego, sample z utworu *Płynąca marzeń rzeka* grupy Exodus trafiły do utworu Crazy rapera 50 Centa.

Biorąc pod uwagę ostatnie wydawnictwa, wspomniani na początku trop el-muzyki jest naturalny, ale nie można zapominać o korzeniach, osadzonych w rocku progresywnym, fascynacji jazzowym animuszem, szacunku dla siły punkowego przekazu czy niesieniu awangardowego kaganka oświaty m.in. poprzez syntezatorowe interpretacje klasyków: Bacha, Chopina, Rimskiego-Korsakowa, Liszta, Musorgskiego czy Mozarta.

W 2013 roku podczas Międzynarodowego Festiwalu Producentów Muzycznych Soundedit otrzymał nagrodę Człowiek ze Złotym Uchem, z kolei w 2018 roku odebrał odznakę honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej.

We wrześniu ukazał się album „AtomoGenus”, który nagrał z kuzynem, cenionym altowiolistą Krzysztofem Komendarkiem-Tymendorfem. Jak podkreślają twórcy: „Tytuł płyty nawiązuje do więzów krwi w atomach i wspólnych muzycznych genów, jest to podróż po syntezie, skonsolidowaniu dwóch źródeł inspiracji w ich galaktycznych imaginacjach”. „Ja jestem buntownikiem, łamię schematy, z kolei Krzysztof pochodzi z innego świata, jest wyszkolony klasycznie. Połączenie tych sił zaowocowało albumem, jakiego nigdy wcześniej nie wydałem” – mówił w rozmowie z Jerzym Kordowiczem w audycji „Studio el-muzyki” w radiowej Trójce. Czas pokaże, czym zaskoczy słuchaczy na kolejnej płycie. ●

FOT. ARCHIWUM ARTYSTY



Ryszard Sygitowicz. 70. urodziny

## BEZ GRAWITACJI

TEKST Leszek Gnoiński

Rock zawsze będzie kojarzył mi się z buntem i wydaje mi się, że w czasach kiedy zaczynaliśmy, byliśmy najbardziej buntowniczą kapelą w kraju\*, mówił o Perfectie Ryszard Sygitowicz, długoletni gitarzysta zespołu.

Urodził się 27 listopada 1953 roku w Warszawie. Naukę zaczął od gry na skrzypcach w muzycznej szkole podstawowej. Wtedy też zakochał się w piosenkach Beatlesów. Gitarą interesował się niemal od początku edukacji. „Przestrajalem sobie skrzypce na swój sposób i na podwórku grałem na nich jak na gitarze. Wymyśliłem swoje prywatne chwytty, śpiewałem *She Loves You* i grałem swoje funty, które zgadzały się z tym, co płynęło z głośników”.

W szkole średniej razem z Piotrem Szkudelskim założyli zespół, ale profesjonalną karierę rozpoczął dopiero w połowie lat 70. ubiegłego wieku, w grupie Dziecko Zbigniewa Hołdysa. Szybko stał się wziętym muzykiem sesyjnym – nagrywał między innymi z Haliną Frąckowiak, Dwa Plus Jeden czy grupą Andrzej i Eliza, założył także zespół Bumerang, którego menedżerem został Franciszek Walicki. Był również członkiem jazzowej formacji George Lange Set, z którą koncertował w Norwegii, Finlandii i Francji.

FOT. SZKLANA STOPA STUDIO

W 1980 roku Sygitowicz trafił do zespołu Perfect założonego przez Hołdysa. Grupa była jedną z największych gwiazd polskiego rocka i przez kolejne miesiące zjeżdżała Polskę wzdłuż i wszerz, występując dla setek tysięcy ludzi. Miał duży wkład w powstanie, zaaranżowanie i nagranie pierwszych piosenek zespołu, takich jak *Nie płacz Ewka* (zagrał na gitarze techniką slide, używając do tego... plastikowej zapalniczki) czy *Nie mogę ci wiele dać* (zagrał partię na fortepianie). Piosenki trafiły na „Perfect” – pierwszą płytę zespołu, która sprzedała się w niemal milionowym nakładzie. Sygitowicz okazał się też świetnym kompozytorem, choćby w utworze *Coś się dzieje w mej biednej głowie*, który ukazał się pod koniec 1981 roku. Niestety, jego przygoda z zespołem nie trwała długo. W stanie wojennym wyjechał na zagraniczny kontrakt. Wrócił do reaktywowanego Perfectu w latach 90. – uczestniczył w nagraniu płyt „Jestem” i „Geny”, będąc ich współkompozytorem.

Rozpoczął również solową karierę – utwór *Cavalcado* stał się ogólnopolskim przebojem i wizytówką gitarzysty. „Bez grawitacji” – debiutancka płyta wydana w 1985 roku sprzedała się w nakładzie około 100 000 egzemplarzy i doczekała się świetnych recenzji, również w Europie Zachodniej (m.in. w piśmie „Guitar Player”). Cztery lata później ukazał się drugi solowy album – „Nikt nie woła”. Obie pozycje ukazały niezwykle wyobraźnię muzyka jako twórcy i aranżera. Sygitowicz był również autorem płyty „Witajcie w USA”, na której zagrała i zaśpiewała plejada polskich gwiazd (m.in. Włodzimierz Wander, Krzysztof Krawczyk, Majka Jeżowska). W latach 80. z Krzysztofem Ścierańskim stworzyli duet Krzysiek i Rysiek. Współpraca zaowocowała piosenkami *Pro Test Song* i *Czarno widzę*.

Kolejna płyta ukazała się dopiero w 2010 roku – był to album duetu Markowski/Sygitowicz, na którym znalazło się kilkanaście piosenek napisanych głównie przez Sygitowicza.

Od początku kariery był rozchwytywanym sidemanem. Jego umiejętności można było podziwiać zarówno na płytach Maryli Rodowicz (to jego solo słychać w słynnym utworze *Niech żyje bał*), Magdy Umer, Stanisława Wenglorza, Haliny Frąckowiak, Zdzisławy Sośnickiej, Majki Jeżowskiej, Natalii Kukulskiej, Roberta Gawlińskiego, Kasi Kowalskiej, Grażyny Łobaszewskiej, Stana Borysa, Patrycji Markowskiej czy Lonstara, jak i na koncertach u boku Maryli Rodowicz, Magdy Umer, Felicjana Andrzejczaka czy Kasi Kowalskiej. Z Jackiem Królikiem stworzył zespół Giganci Gitary.

Uczestniczył też w nagraniu płyt „Hey Jimi – Polskie gitary grają Hendrixa”, „Tu jest mój dom” Kuby Płucisza i Gości czy w soundtracku filmu *Ekstradycja 2*.

Kiedyś na pytanie o swoją grę odpowiedział: „Staję się stylistycznie sobą samym”. I tak właśnie jest, bo wciąż Sygitowicz jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych instrumentalistów na polskiej scenie rockowej. ●

\* Cytaty pochodzą z wywiadu udzielonego magazynowi „Gitarra i bas” w 2002 roku.





## Waldemar Parzyński. 80. urodziny GŁOS, KTÓRY WSZYSCY ZNAJĄ

TEKST Jacek Cieślak

Wokalista, aranżer, kompozytor legendarnych Novi Singers, znany z muzyki filmowej, teatralnej, kierownik muzyczny festiwali i „Idola”.

Podziwiają go też ci, którzy nie są tego świadomi – to on śpiewa w czołówce pierwszego polskiego serialu *Wojna domowa*.

Ukończył Liceum Muzyczne we Wrocławiu w klasie teorii muzyki i perkusji, został absolwentem Wydziału Reżyserii Muzycznej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Światową sławę zyskał z grupą wokalną Novi Singers. Nazwa to akronim od New Original Vocal Instruments, co miało oznaczać grupę muzyków jazzowych, którzy traktowali głos jako instrument. Debiutowali

2 maja 1965 roku w sali kameralnej Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jak pisał Paweł Brodowski, brzmienie ich głosów było wokalnym odpowiednikiem barw różnych instrumentów – trąbki, saksofonu, klarnetu, fletu, puzonu, kontrabas. Rzadko śpiewali tekstem, posługiwali się głównie wokalizą i scatem – dźwięcznymi sylabami, którym nadawali ekspresję.

We wrześniu 1965 roku odnieśli zwycięstwo w konkursie na Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym w Zurychu.

W 1966 roku przez miesiąc rezydowali w słynnej paryskiej Olympii – swoimi występami poprzedzali recitale Jacques’a Brela. Ich wokalizy słuchać w filmach Jerzego Skolimowskiego *Bariera* i *Ręce do góry*, Gra Jerzego Kawalerowicza i *Szklana Kula* Stanisława Różewicza.

W czerwcu 1967 NOVI nagrali swój pierwszy album „Bossa Nova”, na którym Parzyński umieścił cztery kompozycje: *Żółty słoń*, *Pyzate słoneczniki*, *Mini dziewczyna* i *Gogo*.

Charakterystyczna wokalna forma grupy pokonywała językowe granice. W 1968 roku w Niemczech wydali album „NOVI In Wonderland”, a rok później wyruszyli na trzymiesięczne tournée po Indiach, Australii i Nowej Zelandii. To się wtedy nie zdarzało.

Kolejne płyty robiły furorę, ale szczególne miejsce ma album: „Novi Sing Chopin”. Pamiątką z lat 70. jest bułgarska płyta „Novi Singers & Karel Gott at Golden Orpheus 1972”. Ostatni występ zespołu w oryginalnym składzie odbył się w Sali Kongresowej w Warszawie w 1985 roku.

Parzyński jeszcze w czasach Novi Singers prowadził Radiowo-Telewizyjne Studio Piosenki (1975-1980). Pełnił funkcję kierownika muzycznego, dyrygenta i jurora podczas konkursów i festiwali piosenkarzów w Opolu i Sopocie. Jak podkreśla Andrzej Winiszewski w „Polskiej Filmografii Jazzowej”, w gościnnym występie z 1973 roku Wojciecha Wójcika Parzyński zaproponował odważne funki. Jego muzykę można usłyszeć w *Na niebie i na ziemi* z Piotrem Fronczewskim. W *Romansie prowincjonalnym* Krzysztofa Wierzbiańskiego, której bohaterką jest pianistka, zwrócił się w stronę kameralistyki.

Jego kompozycje pojawiały się w filmach dokumentalnych – *Śladami Kopernika*, *Bursztynowy szlak*, *Trzy siódemki*, *Aktor Tadeusz Fijewski*. Chyba każdy nucił szlagier z żartobliwego filmu rysunkowego *Czarna krowa w kropki bordo* według scenariusza Wandy Chotomskiej o czarnej krowie w bordowe kropki, która daje białe mleko. Jej kompozytorem jest Parzyński.

Tworzył też dla Felicjana Andrzejczaka, Stanisława Wenglorza, Anny Jantar, Eleni, Krystyny Giżowskiej, Ireny Jarockiej, Lidii Stanisławskiej, Majki Jeżowskiej czy Anny Jurksztowicz. A także do teatru – do *Gwałtu, co się dzieje!* Bogdana Hussakowskiego i *Warszawianki* Andrzeja Chrzanowskiego oraz *Jądra ciemności* Krzysztofa Wierzbiańskiego.

Od 1989 roku prowadzi Międzynarodową Fundację Kultury „Ostoya”. Był kierownikiem muzycznym w programach telewizyjnych „Idol” i „Jak oni śpiewają”. Od 2009 roku sprawuje opiekę artystyczną nad grupą wokalną Voice Factory. ●

FOT. MAREK PARZYŃSKI

Obchodzący w tym roku 70-lecie pracy twórczej, w przyszłym zaś 90-lecie urodzin profesor Marian Borkowski należy do nielicznego grona nestorów polskiej szkoły kompozytorskiej.

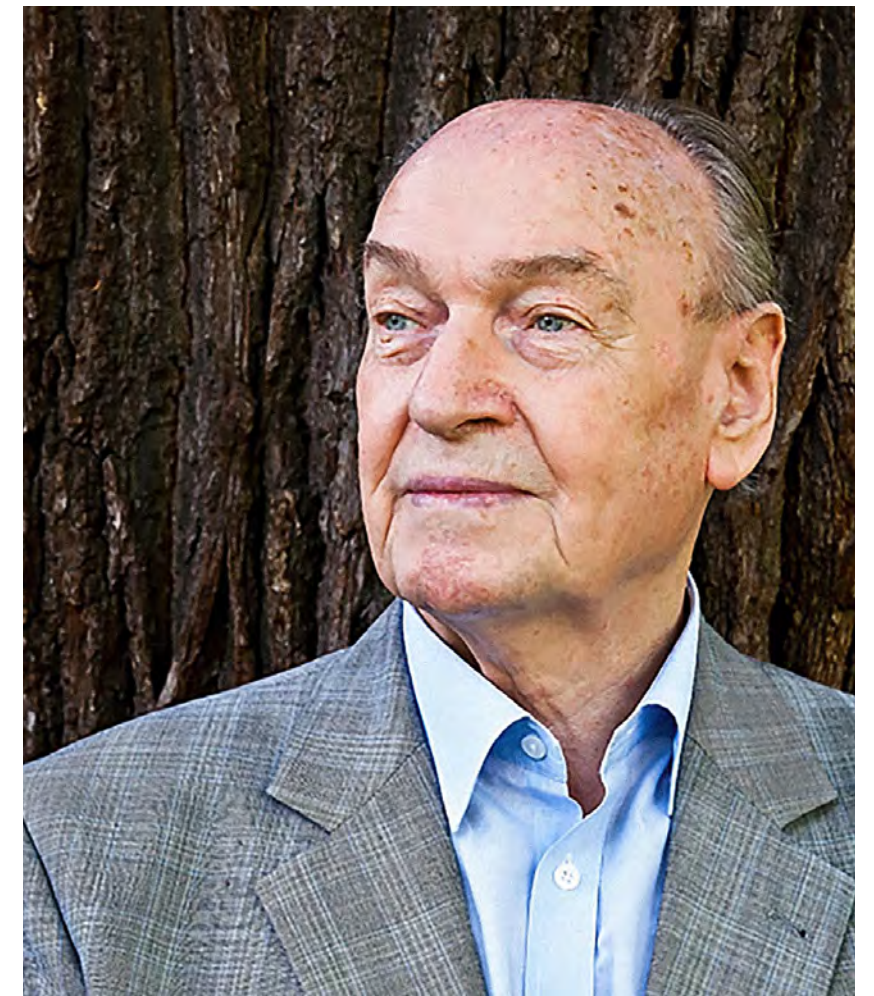
Mistrzowie: Kazimierz Sikorski, Jan Ekier, Natalia Hornowska, Józef Michał Chomiński, Nadia Boulanger i Olivier Messiaen ukształtowali w nim nie tylko poczucie piękna, wskazali też na wierność tradycji w koegzystencji z tym, co nowe (jeśli awangarda, to nie za wszelką cenę). Profesor jest wierny swoim przekonaniom i sobie samemu.

Jako pedagog jest wymagający, ale życzliwy, skrupulatny, rzetelny, ale i otwarty. Wykształcił ogółem kilkuset absolwentów (polskich i zagranicznych), w tym blisko setkę kompozytorów polskich, odnoszących sukcesy w kraju i za granicą. Niektórzy z nich kontynuują jego dzieło pedagogiczne w macierzystej uczelni.

Jako kompozytor przeszedł ciekawą drogę – od inspiracji romantyczno-postromantycznych we wczesnych utworach fortepianowych (cykle preludiiów, mazurków, wariacje), poprzez nurt ekspresjonistyczno-neoklasyczny (*Sonata fortepianowa*, *Dwa mazurki*, *Preludia liryczne* na sopran i fortepian). Potem był zwrot w stronę awangardy – pojawiły się kompozycje wykorzystujące technikę sonorystyczną oraz izochroniczną zasadę podziału czasu muzycznego (*Fragmenti* na fortepian, *Visions* na wiolonczelę solo), wreszcie innowacyjne rozwiązania w zakresie notacji muzycznej na papierze milimetrowym, które umożliwiły wykonania poliwersyjne w zakresie obsady (m.in. *Vox* na dowolny instrument dęty, *Images II* na dowolny instrument smyczkowy, *Speranza* na flety i fortepian). W czasie poszukiwań awangardowych powstały ważne dzieła, jak *Limits* na orkiestrę, *Dram* na orkiestrę, *Variant* na zespół instrumentalny, *Norwidiana 75* na zespół kameralny, *Spectra* na perkusję solo, *Dialoghi* na dwa fortepiany czy *Psalmi* na organy.

Od lat 90. kompozytor zaczął zwracać się w stronę uniwersalne-

FOT. JAROSŁAW OLEJNIK



## Marian Borkowski. 90. urodziny WIERNY SWOIM PRZEKONANIOM

TEKST Marcin T. Łukaszewski

go i humanistycznego sacrum. Język muzyczny stopniowo staje się neotonalny, zaczynają pojawiać się liczne utwory chóralne i wokально-instrumentalne. Początkowo współistnieje obok siebie regulacja sonorystyczna i nowe, neotonalne jakości brzmieniowe, z czasem pozostają tylko te drugie. Do czołowych dzieł z tego okresu należą orkiestrowo-chóralne: *De profundis*, *Dies irae*, *Hymnus*, *Hosanna II*, *Symfonia* na orkiestrę, blisko trzy-

dzieści kompozycji na chór a cappella.

Marian Borkowski należy do grona oryginalnych twórców polskich XX i XXI wieku. Różni się od kompozytorów swojego pokolenia, mimo że jego twórczość rozwijała się w oparciu o podobne inspiracje, zależne też od przemian społeczno-politycznych w Polsce, które wpływały na rozwój polskiej szkoły kompozytorskiej.

Drogi Panie Profesorze: ad multos annos! ●





## Andrzej Kuryło-Gołoś. 80. urodziny POEZJA PIOSENKI

TEKST Grzegorz Sowula

„Nie przejdziemy do historii” – śpiewał w 1971 roku Krzysztof Klenczon. Bezzasadnie, można powiedzieć, bo zarówno wykonawca piosenki, jak i autor jej słów, Andrzej Kuryło-Gołoś, swoje miejsce w historii polskiej rozrywki mają zapewnione.

Poeta, autor tekstów piosenek, tłumacz, urodził się 2 października 1943 roku w Tychowie Starym koło Iłży. Równocześnie ze studiami, jakie rozpoczął w 1960 roku na Wydziale Prawa Uniwersytetu Wrocławskiego, podjął pierwsze próby pisarskie – zaczął od poezji i tekstów piosenek.

Studencki Teatr „Kalambur” stał się wtedy jego sceną, choć po ukończeniu studiów w 1965 roku został pracownikiem naukowym Wyż-

szej Szkoły Ekonomicznej. Wytrwał do 1973 roku, kiedy to powierzono mu stanowisko kierownika literackiego Estrady Dolnośląskiej. Kuryło-Gołoś zmienił wtedy zajęcie: został autorem tekstów piosenek, odnosząc znaczące sukcesy w tej dziedzinie.

Teresa Tutinas, jedna z popularnych polskich piosenkarek, na II Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (1964) zdobyła wyróżnienie za *Podzwonne dla Edith Piaf*. Kolejne nagrody dla wykonawczyni i autora przyniosła piosenka *Nie pojedę z tobą na wieś* do muzyki Aliny Piechowskiej, wyróżniona główną nagrodą na Festiwalu Piosenek i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie, nagrodą na VII KFFP w Opolu i specjalną nagrodą Programu III PR przy-

znaną autorowi tekstu (1969). W latach 80. i 90. współtworzył Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Szybko dostrzeżony został przez kompozytorów jako twórca potencjalnych przebojów. Współpracowali z nim tacy znani autorzy muzyki jak Bogusław Klimsa, Aleksander Nowacki, Piotr Fogiel, Katarzyna Gaertner, Ryszard Poznakowski, Jarosław Kukulski, Antoni Kopff, Jacek Szczygieł, Wojciech Trzciński. Stworzone przez nich piosenki śpiewali m.in. Anna Jantar, Irena Jarocka, Bogusław Mec, Zbigniew Wodecki, Halina Kunicka, Krzysztof Krawczyk, Urszula Sipińska, Andrzej Rybiński, Majka Jeżowska, Irena Santor, a także zespoły: Skaldowie, Partita, Homo Homini, Romuald i Roman, Nurt, Trzy Korony – z nimi właśnie śpiewał Krzysztof Klenczon.

Andrzej Kuryło-Gołoś jest autorem ponad 500 tekstów piosenek. Są wśród nich takie przeboje, jak *Gdyby wszystkie kwiaty*, *Byłaś mi nadzieją*, *Od rana mam dobry humor*, *Dopóki jesteś*, *Mieszkasz w moim śnie*, *Od jutra już*, *Tak daleko nam do siebie czy są takie dni w tygodniu*, *W tym domu straszy*, *Mamy tylko siebie*, *Witaj mi*, *Pogubiłem drogi*, *Wieczór już*.

W rozmowie z Marią Szabłowską w programie „Muzyczna Jedynka” Polskiego Radia przyznał, że nie przestaje pisać piosenek. Zaczął współpracę z Felicjanem Andrzejczakiem, solistą Budki Suflera z początku lat 80. „Dostałem muzykę z pośmiertnej teki Romualda Lipki, trafi na płytę, która będzie się nazywała »Budka Suflera i Felicjan Andrzejczak«. Utwór jest przepiękny”. Piosenka pod tytułem *Czego ty od życia chcesz* znalazła się na szesnastym albumie studyjnym zespołu „10 lat samotności”.

Andrzej Kuryło-Gołoś jest laureatem Nagrody 100-lecia ZAiKS-u. ●

FOT. TOMASZ PIETRZYK/AGENCJA WYBORCZA.PL



## Szanowne Autorki i Szanowni Autorzy,

20 lat temu w polskiej branży muzycznej nie mieliśmy żadnej organizacji, która statutowo zajmowałaby się organizowaniem pomocy dla potrzebujących artystów. Na szczęście pojawiła się idea powołania fundacji, która będzie wspierać wszystkich potrzebujących – wykonawców, autorów, kompozytorów, menedżerów i inne osoby w szeroko rozumianym muzycznym środowisku i w listopadzie 2003 roku powstała **Polska Fundacja Muzyczna**.

Historia naszych kilkudziesięciu dużych akcji pomocowych to często historia wybitnych postaci, ale również jednorazowych, interwencyjnych akcji – takie wsparcie corocznie trafia do kilkudziesięciu osób.

Fundacja m.in. finansuje wizyty u specjalistów, długotrwałe terapie, zabiegi fizjoterapeutyczne i rehabilitacyjne, turnusy i pobyty lecznicze, zakup lub wynajem sprzętu rehabilitacyjnego, konsultuje w szerokim zakresie kwestie prawne, finansowe, należną każdemu państwową pomoc systemową. Środki na naszą działalność pozyskujemy z darowizn, czasem organizujemy koncerty charytatywne, loterie i aukcje. Jednak podstawowym źródłem naszych dochodów jest przywilej, jaki daje nam status Organizacji Pożytku Publicznego (OPP). Dzięki temu możemy zwracać się do podatników o przekazanie nam 1,5% podatku podczas rozliczania się z urzędem skarbowym.

Szanowne Autorki i Szanowni Autorzy, zwracamy się z prośbą nie tylko o wspieranie fundacji, ale też informowanie nas o osobach, którym możemy pomóc.

Więcej o działalności **Polskiej Fundacji Muzycznej** można znaleźć pod adresem: [www.pfm.waw.pl](http://www.pfm.waw.pl) i na Facebooku.

Prezes Polskiej Fundacji Muzycznej

Tomasz Kopeć

*Tomasz Kopeć*





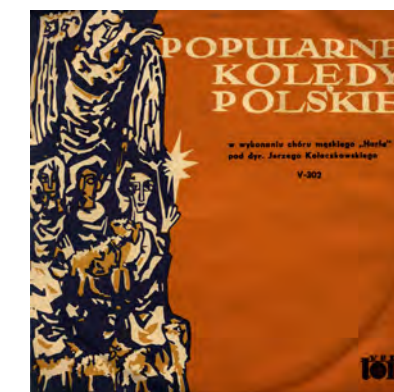
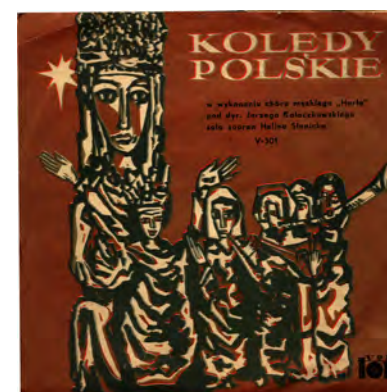
# ŚWIĘTOTEKA

TEKST Rafał Bryndał

Przyjęło się, że każdy szczególny dzień w naszym życiu należy uświetnić śpiewem. Do takich momentów zaliczają się święta Bożego Narodzenia, których merkantylny charakter kusi od lat artystów, by właśnie w tym czasie zainteresować słuchaczy swoją twórczością. Ludzie skorzy są wtedy do słuchania muzyki, która ma wprowadzić ich w nastrój stosowny do chwili. Nie wszyscy bowiem sami potrafią śpiewać. Artyści nagrywają więc płyty odnoszące się do najważniejszych w roku świąt. Przebierają się za Świętych Mikołajów i udają, że chodzi im o głoszenie radosnej

nowiny. Tak naprawdę chodzi o coś zupełnie innego. Ambicją niemal każdego, mniej lub bardziej popularnego wykonawcy jest stworzenie czegoś, co trafiłoby do świątecznego kanonu. Tylko niewielu udaje się stworzyć taki utwór jak *Last Christmas*, którego światowy rozgłos przerósł wyobrażenia twórców, i zaistnieć na dłużej na bożonarodzeniowych listach przebojów.

Prezentowane przez nas okładki płyt są dowodem na to, że radosna świąteczna twórczość niejedno ma imię.







**C**ór Chłopców i Męski Państwowej Filharmonii w Poznaniu pod batutą Stefana Stuligrosza to gwarant jakości. W stolicy polskich Tatr zyskał szczególne uznanie po nagraniu płyty „Kolędziołki góralskie”. Znalazły się na niej utwory skomponowane przez legendarnego

zakopiańskiego pianistę i kompozytora Jana Pasierba-Orlanda. To postać dobrze znana ówczesnym bywalcom tamtejszych kawiarni i restauracji, w których w latach 70. minionego wieku brylował, grywając na pianinie.

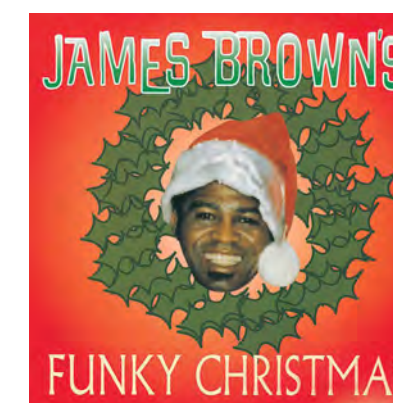
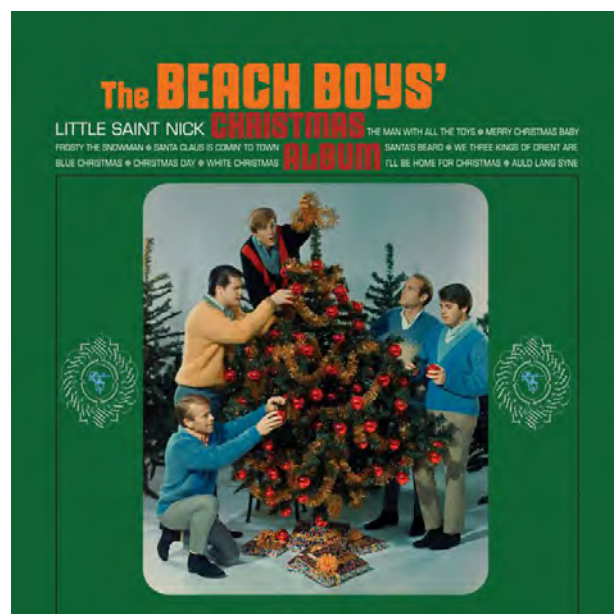


**W** repertuarze zespołu Czerwone Gitary znalazła się jedna z najsłynniejszych polskich piosenek świątecznych *Dzień jeden w roku*. Autorem muzyki był Seweryn Krajewski, za słowa odpowiadał Krzysztof Dzikowski. Tytuł płyty Ireny Santor „Witaj gwiazdko złota” odnosi się do kolędy skomponowanej przez żyjącego w latach

1846-1909 polskiego kompozytora, dyrygenta i pedagoga Zygmunta Noskowskiego, który był wychowawcą takich artystów, jak choćby Karol Szymanowski czy Mieczysław Karłowicz.

Okładki polskich płyt pochodzą ze zbiorów Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu.





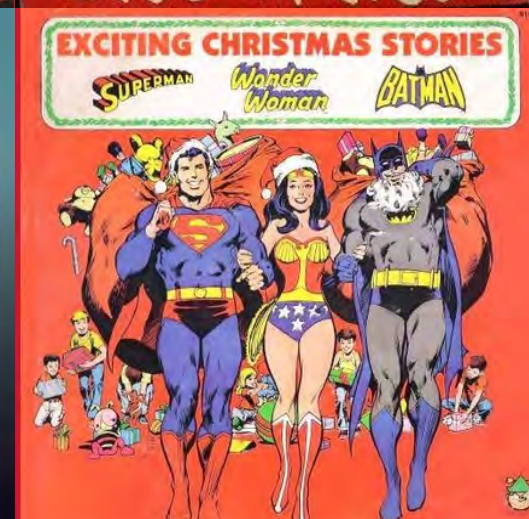
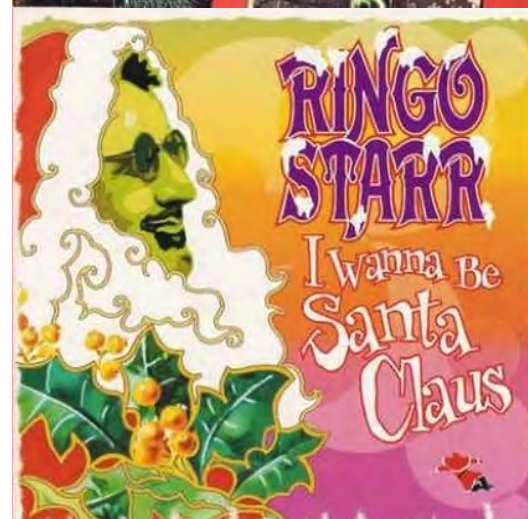
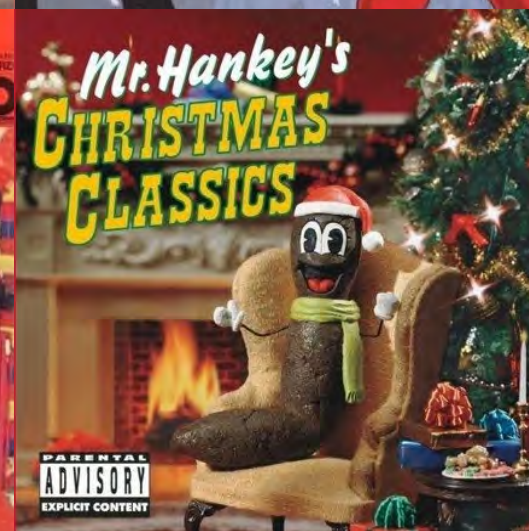
Niektóre z prezentowanych płyt zyskały status platynowych i były wielokrotnie wznawiane, jak chociażby „A Jolly Christmas from Frank Sinatra”. Artysta nagrał ten album w 1957 roku. Oficyna Capitol Record wydała ten krążek jeszcze w 1965, 1987, 2007 i 2010 roku.

Płyta „Heavy Christmas” jednego z nasłynniejszych zespołów gitarowych nabiera szczególnego świątecznego znaczenia, bo Iron Maiden powstał w... Boże Narodzenie 25 grudnia 1975 roku.

Świąteczne albumy nagrywali wszyscy wielcy mikrofonu. W zasadzie nie miało znaczenia, w jakim były klimacie, bo zarówno w bluesowym anturazgu Johnny'ego Casha, jazzujących frazach Louisa Armstronga czy kipiących funkującym soulem okrzykach Jamesa

Browna – wszystkie w okresie świątecznym sprzedawały się na pniu. Mało tego, wiele utworów pochodzących z tych krążków na stałe zagościło na świątecznych playlistach stacji radiowych na całym świecie. I gości do dziś! Powiedzieć evergreeny, to jak nic nie powiedzieć.





W e wszystkich nieformalnych zestawieniach prezentujących najdziwniejsze okładki świątecznych płyt pojawia się „Christmas with Kićo”. Ten krążek firmuje swego czasu popularny chorwacki artysta

popowy Krunoslav „Kićo” Slabinac, który największą popularność zyskał w latach 80. Na swojej bożonarodzeniowej płycie nagrał kolędę *Svim na Zemlji mir veselje*, która była i wciąż jest swoistym apelem o pokój na świecie.



21 PAŹDZIERNIKA 2023

## Śladem Elvisa WOJCIECH KORDA

TEKST Marek Dusza

Był najbardziej rockandrollowym polskim wokalistą, razem z Niemenem, Klenczonem i Nebeskim planował założyć kwartet na wzór Beatlesów. Z myślą o wspólnych koncertach razem pisali piosenki. Jeszcze 24 grudnia 2022 roku na swoim koncie społecznościowym (Facebook) zamieścił życzenia: „Kochani, wszystkiego najlepszego, przede wszystkim zdrowia i nadziei...”.

W ostatnich latach, po kilku udarach, oddychał przez respirator, jego stan wymagał opieki ze strony żony, Aldony. Zmarł w wieku 79 lat. Spoczął na cmentarzu Miłostowo w Poznaniu 27 października obok swojej pierwszej żony Ady Rusowicz, która zginęła w wypadku 1 stycznia 1991; samochodową krakę przeżył tylko Korda.

Wojciech Waclaw Kędziora urodził się 11 marca 1944 roku w Poznaniu. Pseudonim artystyczny Korda przyjął już na początku kariery. Jeśli wierzyć anegdocie, wziął go z łacińskiego „sursum corda” (w górę serca), którym miał go wesprzeć konferansjer. Zanim w styczniu 1964 roku zaczął śpiewać w popularnym zespole Niebiesko-Czarni, zdobywał doświadczenie w Chórze Chłopięcym Stefana Stuligrosza. Była to najlepsza szkoła wokalna, a Wojtek, jeszcze wtedy Kędziora, w Auli UAM w Poznaniu śpiewał w *Requiem* Mozarta trudny fragment *Lacrimosa* pieśni *Dies Irae*. „Do dziś jest to dla mnie jeden z naj-

piękniejszych utworów” – wspominał w rozmowie z cyklu „Korzenie rocka”. „Śpiewałem wtedy sopranem, ale przyszła mutacja, głos mi się zmienił i musiałem zrezygnować z chóru”.

Jako nastolatek chciał studiować architekturę. Był przed maturą, gdy popularny już wówczas zespół Niebiesko-Czarni promował swoimi koncertami Festiwal Młodych Talentów, który wygrali w 1962 roku. Była to bodaj jedyna wówczas trampolina do estradowej i radiowej kariery. W konkursie zaśpiewał piosenkę Elvisa Presleya z akompaniamentem gitary Tomasza Dziubińskiego, sąsiada z poznańskiego osiedla. Wojtek doskonale czuł się w dynamicznych rytmach i został zakwalifikowany do finału w Szczecinie.

Co ciekawe, pierwszą szansę spróbowania sił na scenie przed publicznością dostali od jazzmanów, którzy występowali w poznańskim studenckim klubie Od Nowa. Tam, w przerwie jazzowych koncertów, a występowali najlepsi, m.in. Jerzy Milian i Jan „Ptaszyn” Wróblewski ze swoimi zespołami, Korda śpiewał piosenki Presleya, a Dziubiński akompaniował mu na gitarze, jeszcze wtedy akustycznej.

W Szczecinie zaśpiewał kilka rockandrollowych piosenek Elvisa i jego porywającego bluesa, którego wykonywał chętnie do końca swojej kariery – *A Mess of Blues* z 1960 ro-

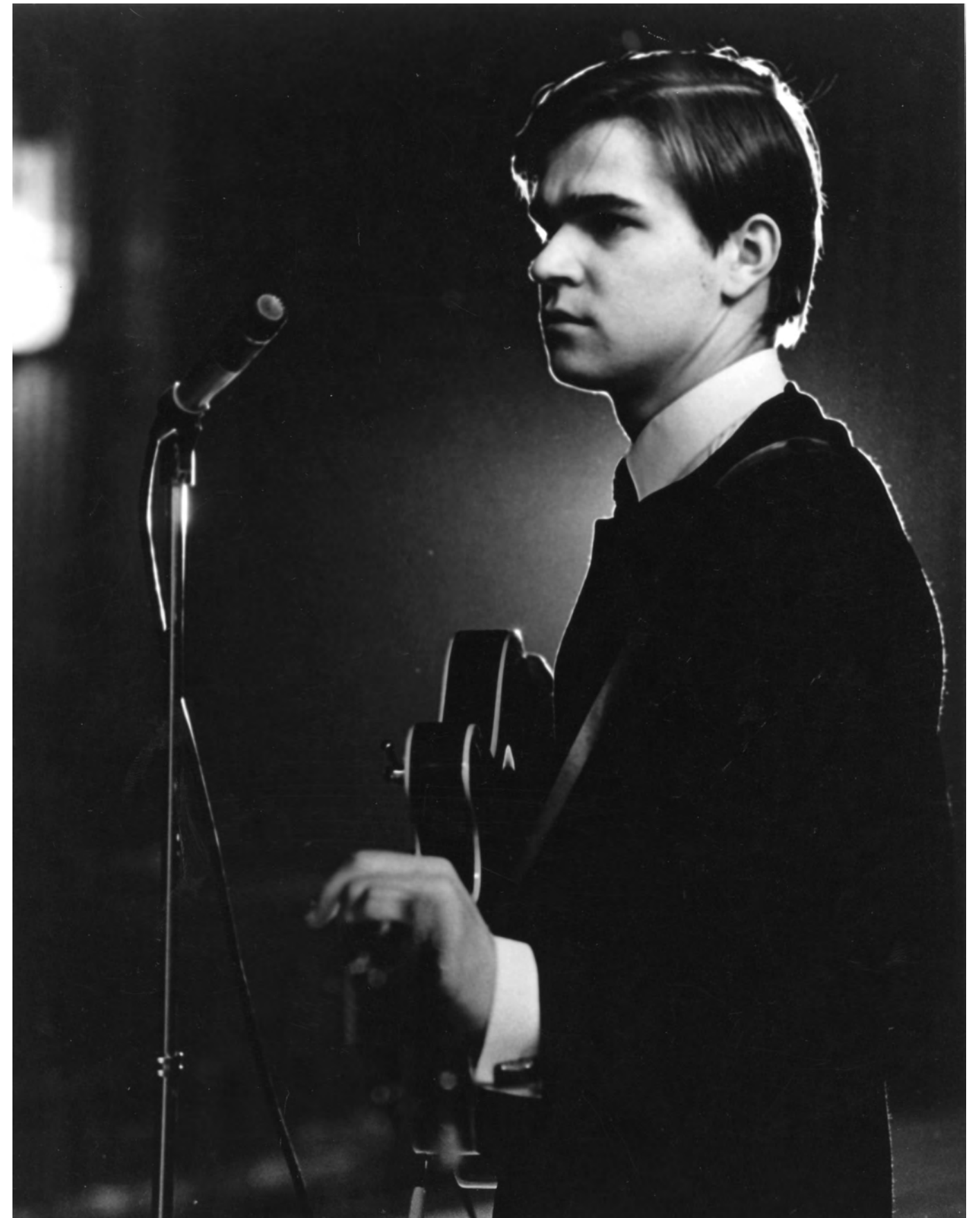
ku. W czasie konkursu spotkał Czesławą Niemena i Krzysztofa Klenczona, który wkrótce opuścił zespół Niebiesko-Czarni. Korda nieoczekiwanie otrzymał propozycję zastąpienia go w roli wokalisty. Po raz pierwszy zagrał z Niebiesko-Czarnymi 4 stycznia 1964 roku w stołecznej Sali Kongresowej. Było to wielkie wydarzenie, bo nasi bigbitowcy byli superem diwy Marleny Dietrich. Trudno o lepszy debiut na wielkiej scenie.

Niebiesko-Czarni opanowali sceny bigbitowe w całej Polsce. Występowali m.in. w modnym klubie Sopotu Non Stop i na festiwalu w Opolu. Mało znanym faktem jest zwycięstwo Niebiesko-Czarnych z Wojciechem Kordą na festiwalu w Paryżu. Zaśpiewał piosenkę po polsku *Ondraszku*, *Ondraszku* i to się bardzo spodobało Francuzom.

Korda śpiewał w Niebiesko-Czarnych 13 lat, do momentu rozwiązania grupy. Szczytowym osiągnięciem artystycznym zespołu była rock-opera *Naga*, której premiera odbyła się w Gdyni w 1973 roku. Wystawiono ok. 150 przedstawień. Później utworzył duet z żoną Adą Rusowicz.

Wojciech Korda miał wyjątkowy talent i głos, który predysponował go do interpretacji zarówno ostrego, rockandrollowego repertuaru, jak i romantycznych piosenek. To przyniosło mu popularność i uwielbienie publiczności. ●

FOT. MAREK KAREWICZ/ARCHIWUM MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU







14 PAŹDZIERNIKA 2023

## Kompozycja ciszy

# STANISŁAW RADWAN

TEKST Janusz R. Kowalczyk

Kompozytor, absolwent krakowskiej PWSM. Urodził się 10 marca 1939 roku koło Makowa Podhalańskiego, w Bieńkowie, zmarł w Krakowie. W czasie studiów na krakowskiej PWSM pracował jako kierownik muzyczny w Teatrze Rozmaitości w Krakowie (1963–1966), później – w Teatrze Ateneum w Warszawie (1974–1976). Dzięki wstawiennictwu Witolda Lutosławskiego w 1967 roku odbył staż kompozytorski u Pierre'a Schaeffera (muzyka elektroniczna) oraz Oliviera Messiaena (kompozycja) w Paryżu.

Urzeczony programami Piwnicy pod Baranami dołączył do grona jej wykonawców. Joanna Olczak-Ronikier w albumie *Piwnica pod Baranami* zanotowała jego słowa: „Wszedłem do programu jako akompaniator, jeszcze wtedy nie komponowałem. Był to chyba rok 1965–1966. Graliśmy z Zygmuntem [Koniecznym] na cztery ręce, czasem na stojąco, wedle mody obowiązującej wtedy – rockowców, wymyślaliśmy różne zabawy, przedstawialiśmy »Pieśni Chopina na bęben i perkusję« albo »Muzykę serio na jeden fortepian i dwóch wykonawców«. [...] Myślało się: jacy oni są wolni. Dziś powiedzieliby się – jaki oni mają luz”.

Ten luz doczekał się anegdoty. Po próbie generalnej programu „Łaska imperatora, czyli Pamiętnik Mary z Reguł”, z muzyką Radwana, tenże, w towarzystwie Joanny Olczak i Piotra Skrzyneckiego, udał się na małą wódkę, a po niej – do swojego mieszkania na wawelskim wzgórzu. Tam się zdrzemnął. Nadchodzi pora premiery, a tu brak pianisty. „W końcu Boguś Jakubowski dopukał się z trudem do wawelskiej bramy, wylegitymował, dostał się do mnie i przywłókł do Piwnicy” – opowiadał Radwan. W filmie Andrzeja Krauzego o krakowskim kabarecie dodał szczegół, że zasnął wówczas w wannie.

Tworzył dla scen polskich i zagranicznych. Kompozytor Jan Kanty Pawluśkiewicz w rozmowie *Jan Kanty Osobny* mówił Wacławowi Krupińskiemu, na czym polega pozorną łatwość pisania muzyki na użytek sceny: „W »Matce« Witkacego, w reżyserii Jerzego Jarockiego, bohater wychodził na scenę, gwizdząc, co genialnie oddawało jego stan narkotyczny. Ktoś mógłby uznać, że to muzycznie banalne, ale najpierw trzeba było to wymyślić. I Stanisław Radwan to zrobił”. Jego muzyczną intuicję docenili m.in. Zygmunt

Hübner, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Krystian Lupa.

W wyniku przeobrażeń w 1980 roku ze stanowiska dyrektora Starego Teatru w Krakowie ustąpił Jan Paweł Gawlik. Pod naciskiem zespołu, który nowym szefem uczynił Radwana: „Stary Teatr powinien pozostać dużym teatrem, który będzie robił nieopłacalne przedstawienia, wielkie inscenizacje” – ogłosił. „Z punktu widzenia ekonomiki, robimy rzeczy stracone. Na przykład 54-osobowa obsada do »Słuchaj, Izraelu«. W Polsce muszą jednak istnieć teatry inscenizacyjne. Jest to właśnie ten gatunek teatru, który ginie, także w Europie. W tej kwestii jestem bardzo konserwatywny”.

Stanisław Radwan wytrwał na stanowisku do 1990 roku. Poza twórczością muzyczną podjął się w Starym nietypowego przedsięwzięcia, ułożył libretto *Opery mleczanej* (2003). Tworzywym były zamieszczane w tzw. dymkach teksty wypowiedzi postaci z rysunków Andrzeja Mleczki, specja od wyłapywaniu absurdów naszej codzienności. W ożywionych przez Radwana obrazkach aktorzy poruszali się w rytm strawestowanych przyspiewek, knajpianych szlagierów i operowych arii.

Trzecim nurtem zainteresowań Stanisława Radwana był film, gdzie szczególnie ważne stały się kontakty z kinem Andrzeja Wajdy. Reżyserowi *Brzeziny* zaproponował, aby użył w niej muzyki Karola Szymanowskiego. Pomysł entuzjastycznie podjął Jarosław Iwaszkiewicz, autor literackiego pierwowzoru. Powstał on bowiem w Stawiskach, gdzie też Szymanowski pisał swój *Koncert skrzypcowy*. Radwan też sprawił, że końcową partię Chochola w *Weselu* (1972) wykonał Czesław Niemen. Przy produkcji *Katynia* (2007) kompozytor dokonał wyboru i układu utworów swojego mistrza, Krzysztofa Pendereckiego, któremu zdrowie nie pozwalało zająć się tym osobiście.

Praca dla teatru i filmu tak pochłaniała Radwana, że zabrakło mu czasu, aby bardziej spełnić się w muzyce poważnej. W 2018 roku w wydawnictwie Znak ukazała się wspomnieniowa książka *Zagram ci to kiedyś. Stanisław Radwan w rozmowie z Jerzym Illgiem*. Jako kompozytor lubił powtarzać, że najważniejszą nutą partytury jest cisza. ●

FOT. RYSZARD KORNECKI



2 PAŹDZIERNIKA 2023

## Muzyczny erudyta JANUSZ GRUDZIŃSKI

TEKST Leszek Gnoiński



Przez prawie cztery dekady współtworzył brzmienie Kultu. Kochał muzykę, historię i Warszawę, o czym świadczy jego pseudonim artystyczny – Xiążę Warszawski. Janusz Grudziński zmarł nagle 2 października 2023 roku. Miał 61 lat.

Urodził się 17 października 1961 roku w Warszawie. Skończył szkołę muzyczną I stopnia w klasie wiolonczeli, choć to nie z tym instrumentem był kojarzony. Przez całą swoją karierę muzyczną grał głównie na instrumentach klawiszowych, ubarwiał swoją wrażliwością piosenki Kultu, będąc jednocześnie kompozytorem wielu z nich, choćby *Arahi*, *Gdy nie ma dzieci* czy *Komu bije dzwon*.

Do grupy trafił przez... strajk studentów w listopadzie i grudniu 1981 roku. Był wtedy studentem II roku socjologii na Uniwersytecie Warszawskim. I właśnie podczas strajku poznał Kazika Staszewskiego, studenta I roku tego samego wydziału. Kilkanaście miesięcy później Staszewski, chcąc urozmaicić jedną z piosenek partią wiolonczeli, poprosił o pomoc Grudzińskiego. Ten pojawił się na próbie zespołu, zagrał na wiolonczeli i na klawiszach i... został na prawie 40 lat (z krótką przerwą pod koniec lat 90.). Przez te wszystkie lata był niezwykle barwną częścią zespołu, jego dobrym duchem, wprowadzając dużo wyjątkowego humoru.

Z Kultem nagrał 15 płyt studyjnych i pięć wydawnictw koncertowych,

zagrał tysiące koncertów. Wiele razy opowiadał w wywiadach, że z Kultowych płyt najwyższej ceni „Spokojnie” z 1988 roku i „Tatę Kazika” z 1993 roku. Obie przełomowe nie tylko dla Kultu, ale także dla polskiej muzyki. Na pierwszej Kult umiejętnie wyszedł z szufladki zespołu postpunkowego, łącząc swoją wrażliwość z muzyką psychodeliczną. To był jeden z najbardziej kolorowych czasów w historii zespołu, w dużej mierze sprowokowany przez Grudę, bo taką ksywkę miał Grudziński. To właśnie na „Spokojnie” znalazła się piosenka *Araha* przez niego skomponowana i zagrana w charakterystyczny sposób na organach Hammonda.

Natomiast „Tata Kazika” była płytą z piosenkami ojca Kazika Staszewskiego, Stanisława. Zostały po nim kieszonkowej jakości kasety – Grudziński miał odczytać akordy i przearanżować je na potrzeby zespołu. „Mielśmy fajne piosenki do zrobienia. W sumie prosta robota, przyjemna, bo już trud kompozycji odpadał, choć taśmy były złej jakości, a tacie Kazika gitara często nie stroiła. Na szczęście melodie były dosyć dobrze słyszalne. Aranżacja to już sama przyjemność, bawienie się na różne sposoby dźwiękiem” – wspominał. Płyta „Tata Kazika” okazała się przełomowa, bo dzięki niej zespół trafił „pod strzechy”. Oficjalnie sprzedało się jej około miliona egzemplarzy, ale wówczas szalało piractwo i ponoć mogło się zejść nawet dwanaście razy więcej!

Podczas wielu koncertów, za sprawą piosenki *Totalna stabilizacja*, Gruda miał swoje pięć minut. Napisał do niej tekst i śpiewał na scenie. Zresztą z tą piosenką i wizytą w urzędzie cenzorskim związana jest anegdota. Kazik tak ją wspominał: „Na począ-

tek cenzor powiedział, że moje teksty są żenujące i do niczego się nie nadają i tylko jeden tekst uznał za dobry. Grzebał, grzebał i... wyciągnął *Totalną stabilizację* Grudy”.

Grudziński ma również na koncie płytę „Cyfry” (1994) w duecie Przyjaciele, który współtworzył z Wojciechem Płocharskim, i solowe wydawnictwo „Olśnienie” podpisane jako Xiążę Warszawski (2006). Współpracował też ze Staszewskim przy jego solowych płytach „Melodie Kurta Weilla i coś ponadto” (2001) i „Piosenki Toma Waitsa” (2003).

Ważną rolę w twórczości Grudzińskiego pełniła muzyka filmowa. Zaczął od *Czarnych słońc* Jerzego Zalewskiego. Tytułowa piosenka stała się jednym z najbardziej znanych utworów Kultu, ale także tematów muzyki filmowej ostatnich lat. Z Zalewskim współpracował jeszcze przy filmie *Gnoje*. Muzykę Grudy można usłyszeć także w obrazach *Belcanto* Ryszarda Macieja Nyczki, *Kratka* Pawła Łozińskiego, *Moje pieczone kurczaki* Iwony Siekierzyńskiej oraz w serialach *Tata*, *a Marcin powiedział* czy *Rodzina zastępcza*. Współpracował też z Marią Dłużewską przy filmach dokumentalnych.

Grudziński pasjonował się historią i fotografią. Przez lata jeździł po wschodnim pograniczu Polski i dokumentował jej dorobek. Doczekał się kilkunastu wystaw. W 2020 roku zrealizował multimedialny pokaz zdjęć „Królowa Polska”, który zilustrował swoją muzyką.

Gdy w 2020 roku zrezygnował z gry w Kulcie, fani i koledzy przyjęli to ze smutkiem. Niestety, już nigdy nie zobaczymy charakterystycznie pochylonej nad klawiszami sylwetki Grudzińskiego. Żegnaj, Xiążę. ●

FOT. DARIUSZ FEDYŃIAK



8 WRZEŚNIA 2023

## Czarodziej dźwięku RAFAŁ PACZKOWSKI

TEKST Jacek Cygan

(„Dotyk” z 1995 roku). Podziwiałem jego cierpliwość, kiedy w charakterystyczny sposób mówił do wokalisty: „Jeszcze nie jest dobrze, ale jest obiecująco!”. Zastanawiałem się, jak z tych kilkunastu, czasami kilkudziesięciu wersji wokalu Rafał wybierze tę najlepszą, ile potrzeba na to godzin? Robił to bezbłędnie. Przeczytałem gdzieś takie zdanie: „Samotność wyolbrzymia wszystkie dźwięki”. Ile czasu musiał Rafał spędzić w samotności nad swoim stołem mikserskim na Mokotowie, ile w innych studiach w Polsce i na świecie, by w samotności podjąć najważniejsze decyzje.

Wszyscy, którzy z nim nagrywali, wiedzą, że nie był wylewny, raczej schowany w sobie, czasem trudny. Ale muzycy i wokaliści zapewne potwierdzą, że w tych studyjnych warunkach wchodziło się z Rafałem w jakieś niesamowite osobiste relacje. Kiedy gitarzysta gra dziesiąty raz solówkę, a realizator jest niezadowolony, kiedy wokalista powtarza linijkę, bo ciągle nie jest dobrze, wtedy następuje moment jakiegoś obnażenia, w którym ludzkie słabości wychodzą na wierzch. Ktoś, kto nie przeżył takich momentów podczas nagrywania płyty nie zrozumie, ile trzeba wtedy subtelności, doświadczenia czy zyczajnej ludzkiej dobroci. Trudno się dziwić, że z tych wyjątkowych relacji rodziły się przyjaźnie, które przez lata łączyły Rafała m.in. z Jankiem Borysewiczem, Edytą Bartosiewicz czy Grześkiem Skawińskim. Jeśli kogoś tu pominąłem, przepraszam. Aby zakończyć temat piosenkowy, dodam, że z Rafałem jako kompozytorem napisałem chyba, jako autor, najwięcej piosenek. Najbardziej znane jego kompozycje to pisane dla dziecięcych wykonawców *Pada śnieg*, potem duet Edyty Górniak z Krzysztofem Antko-

wiakiem czy *Dłonie, Na raz, na dwa*. Napisał ze mną także kilka „dorośłych” piosenek, które zostały na płytach Ryszarda Rynkowskiego oraz utworów *To Atlanta* promujący Igrzyska Olimpijskie w Atlancie. W 2003 roku Rafał, razem z Marcinem Pospieszalskim, otrzymał nagrodę Fryderyka w kategorii Produkcja Muzyczna za płytę „Trudno nie wierzyć w nic” zespołu Raz, Dwa, Trzy.

Osobnym obszarem, w którym rozkwitł talent Rafała Paczkowskiego, jest muzyka filmowa. Był realizatorem, często producentem muzyki do wielu filmów, z wieloma kompozytorami, wśród których wymienimy Krzesimira Dębskiego, Michała Lorenca, Zbigniewa Preisnera czy Jana A.P. Kaczmara. Pamiętam, jak z żoną staliśmy w kinie Kultura, z twarzami przyklejonymi do ekranu, bo na końcu filmu *Marzyciel* były wyświetlane trzy polskie nazwiska: Krzysztofa Herdzina, Leszka Możdżera i Rafała Paczkowskiego. A za muzykę do tego filmu Jan A.P. Kaczmarek zdobył przecież OSKARA! Są takie nagrania z muzyki filmowej, w których odnajduję rękę Rafała. To na pewno *Taniec Eleny* z filmu *Bandyta* Macieja Dejczera i *Dumka na dwa serca* z filmu *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana. W sferze filmowej Rafał także zawiązał przyjaźnię na całe życie, a może na dłużej, jak na przykład z Michałem Lorencem czy Janem A.P. Kaczmakiem.

Rafał odszedł nagle i niespodziewanie. Ostatnio natrafiłem na takie dwie linijki wiersza Adama Asnyka: „Nie wyda dźwięku rozbite narzędzie/ Pęknięte struny zdradzić już nie mogą”. Nie ma już z nami Rafała Paczkowskiego, ale to, co zrobił, co pozostawił po sobie, żyje, wydaje dźwięki. Jego dźwięki...

Takie, że drżą nasze serca. ●

FOT. ARCHIWUM



28 PAŹDZIERNIKA 2023

## Manago jakich mało PIOTR NAGŁOWSKI

TEKST Tomek Lipiński

Poznaliśmy się jakoś tak w '84. Miałem wtedy z Tilt-em próby w Hybrydach, podziemnym labiryncie, pełnym kanciap, większych i mniejszych. W każdej zespole – kilka osób. Integrowaliśmy się w łóżach, czworobocznych kanapach ze stołami pośrodku. To tam pewnego dnia przysiadł się do mnie dzentelmen o nieco egzotycznej aparycji. „Nazywam się Piotr Nagłowski”, przedstawił się z nienaganną dykcją i po kilku minutach rozmowy został moim managerem.

Od tamtych dni, nawet gdy nie współpracowaliśmy przy kolejnych rozmaitych projektach, zawsze był gdzieś w pobliżu. Był jedną z tych osób, które w naszym życiu przez lata, przez dziesięciolecia są tuż obok. To ci, z którymi rozmowę przerwana przed rokiem możemy podjąć w dowolnej chwili, jakby czas nie istniał. Ież to razy, nawet kiedy akurat nie pracowaliśmy wspólnie nad żadnym projektem, dzwoniłem do Niego zniemacka z jakimś pytaniem. I zawsze mogłem liczyć, że potraktuje to poważnie, że zrobi wszystko, żeby pomóc. Tak było przez prawie 40 lat. Aż do tego sobotniego dnia, kiedy rano usłyszałem przez telefon tę wiadomość nie do uwierzenia. Przez kilka godzin czekałem na to, że ktoś ją zdementuje, że to jakiś fejk... Tego dnia byliśmy umówieni na rozmowę o kilku ważnych sprawach, o nowych projektach, w które byliśmy obaj zaangażowani. Cóż powiedzieć?

Nie napiszę tu pełnej historii Jego życia. Za mało miejsca i życie zbyt bogate, zbyt niezwykle. To opowieść na dobrą książkę. Przeszedł w biznesie muzycznym drogę od samego dołu do samej góry. Znał się na tym i kochał to. Kochał muzykę i kochał artystów, z którymi pracował. Jego podopieczni mogli się czuć zaopiekowani i docenieni. Oszczędzał im wielu problemów, biorąc je na siebie i rozwiązując je, zadowolony, gdy się o niczym nie dowiedzieli. Zawsze ogarnięty, przygotowany, przewidujący i kompetentny.

Niezwykle było to, że miał bliskich znajomych i przyjaciół w najprzeróżniejszych kręgach – bynajmniej nie ograniczały się one do szolbiznesu. Lekarze, prawnicy, komandosi z Okęcia, wciąż zaskakiwał znajomościami i kontaktami. Teraz myślę, że Piotrek po prostu lubił ludzi. Lu-

bił być z nimi, lubił interakcję, wspólne spędzanie czasu, rozmowy, wspólną pracę. Jego szerokie zainteresowania doprowadziły go po latach do bardzo poważnego zajęcia się tai-chi i działalnością terapeutyczną.

Kiedy się poznaliśmy, Piotrek współpracował z sopoczną agencją Biuro Usług Promocyjnych. Pod jej opieką były takie zespoły, jak Kombi, TSA, tam też dzięki Piotrkowi trafił Tilt. To było nasze przejście na profesjonalny tryb funkcjonowania, a Piotrek był autentycznym menedżerem, który wiedział, co robi. Kiedy myślę o Jego profesjonalizmie, przychodzi mi na myśl niewielka, przenośna drukarka, na której w roku 1996 (!) drukował z laptopa umowy na miejscu w studio podczas sesji. A na umowach znał się jak mało kto.

Po 1989 roku Piotrek wraz z IFPI (Międzynarodową Federacją Przemysłu Fonograficznego) przygotowywał polski rynek do ponownego przyłączenia go do rynków europejskich i światowych, od których odcięty był żelazną kurtyną. Gdy nowe władze państwowe podpisały już wszystkie niezbędne pakt i porozumienia międzynarodowe, został dyrektorem pierwszej dużej, zachodniej firmy fonograficznej – BMG. Zatrudnił mnie tam do czuwania nad marketingiem i szukaniem polskich artystów, których moglibyśmy wydawać. Mam nadzieję, że Piotrek spisał jakieś wspomnienia. Pionierski okres pracy w BMG to barwna, epicka opowieść o bolesnym odradzeniu się polskiego kapitalizmu. Piotr to w tej historii jedna z kluczowych postaci. Potem był wielki sukces Liroya, który rozbił bank w połowie lat 90. – sukces, za którym także stał Piotrek jako manager, już po odejściu z BMG. Mógłbym wspominać bez końca przedsięwzięcia i projekty, w których pojawia się Piotr Nagłowski. Audycje w Trójce, Jarocin, Inwazję Mocy RMF, Agencję Muzyczną Polskiego Radia... Historycy i biografowie będą mieli co zgłębiać.

Ostatnie tygodnie otworzyły przed Piotrkim nowe, ekscytujące perspektywy zawodowe. Cieszył się bardzo, a my wszyscy razem z nim. Chciałbym opowiadać o Nim godzinami, ale wybaczcie – nie mogę, łykam łyzy, a litery zamazują się na ekranie. Żegnaj, Bracie! Dziękujemy Ci za to, że byłeś!

FOT. KARPAT&amp;ZAREWICZ





7 LISTOPADA 2023

*Jesteśmy tu tylko przejazdem*  
**KRZYSZTOF JAŚLAR**

TEKST Katarzyna Pakosińska

Nie jest mi łatwo pisać dziś do Ciebie. Tak trochę ostatecznie i najpoważniej na świecie. Uciec się od tego nie da, bo takie okoliczności i rubryka... Zatem proszę, podpowiedz, jak Ciebie pożegnać. Nauczyciela. Przyjaciela. I Satyryka!

W Twojej obecności od żartów uciec się nie dało. Rok temu, siedząc na bardzo ważnym zebraniu sekcji D Stowarzyszenia, przeglądaliśmy najnowszy magazyn ZAiKS-u. Pochyliłeś się nad stronami z pożegnaniami, by po chwili z kamienną twarzą powiedzieć: „Uff, jeszcze mnie tam nie ma”. Potem poinformowałeś, że kupiłeś sobie kalendarz nie na rok, tylko na kwartał. Bo po co przepłacać. A ja się śmiałam. Przepadałam za Twoim czarnym humorem. Zawsze stała za nim błyskotliwość, erudycja i wdzięk dżentelmena żywcem ze starego kina.

– Od czego więc, Krzysztof, to wspomnienie radzisz zacząć? – Kombinuj.

I człowiek w kropce. Nauczyłeś jednak, że faza łamania sobie głowy jest pozytywnym procesem. Napiszę Ci więc teraz, bo nie zdążyłam powiedzieć: wszystkie działania pod Twoim kierunkiem zawsze kończyły się sukcesem.

Początek naszej znajomości to festiwal w Opolu w 1996 roku. Krzysztof Jaślar: reżyser, autor tekstów, współzałożyciel kabaretu Tey. Tyle o Tobie wiedziałam. I doskonale znałam piosenkę, którą śpiewałeś:

Zgrywać to się mogą tylko artyści  
 Wariata strugać, głupka udawać  
 Za to tak kochamy, lubimy ich wszyscy  
 Za to im gorąco bijemy brawa  
 Artyści mogą tyłem stać do planu  
 I improwizować w trakcie programu  
 A kto inny na to się odważy  
 To takiego... i bez komentarzy

Jak ja chciałam tego wariata strugać. Na przedfestiwalowo-repetycje z Tobą artyści biegali wytrwale. „Umiłowani w próbach”, tak nas witałeś, czuli przed Tobą ogromny respekt. Krzysztof Jaślar – autorytet, legenda. Ale też mistrz riposty niedający pola nie tylko pozbawionemu szerokich horyzontów przeciwnikowi.

„Nie podchodź do byka z przodu, do konia z tyłu, a do idioty w ogóle”. Nie zliczę, ile sentencji w pamięć mi wdrukowałeś. Teraz mówię Ci je prosto z głowy. Już nie z niczego.

Ach. I chyba nigdy Ci nie powiedziałam, jak śmiertelnie się w tym Opolu na Ciebie obraziłam. W ramówce Kabaretu umieściłeś debiutantów (patrz: Kabaret Moralnego

Niepokoju) między OT.TO a Marcinem Dańcem. I to z piosenką o hydrauliku, który pił i kłął jak szewc. Jak mieliśmy walczyć z ludyczną „zasmażką”, niosąc wymyśloną trumnę, śpiewając „sztuka jest wieczna, ale my nie”? Kompletnie nie rozumiałam tego reżyserskiego posunięcia. Nie doceniłam Twojej intuicji, empatii i uważności na drugiego artystę. Na drugiego człowieka.

„Katarzyno, jeśli chcesz odebrać gratulacje – zadzwoni”. Taki krótki SMS napisałeś, gdy dzięki spektaklowi, który wyreżyserowałeś w teatrze Capitol, obroniłam dyplom aktorski. Od 2017 roku pracowaliśmy już zawsze razem. *Dobry wieczór z Pakosińską* w teatrze Kamienica, satyryczny monodram, do którego przekonałeś świat cały, wierząc w artystkę bardziej niż ona sama. Wytworne Wieczory Satyryczne w warszawskiej Scenie Relaks. Ile było zabawy, gdy jako jurorzy zasiadaliśmy za zielonym stołem podczas najróżniejszych konkursów.

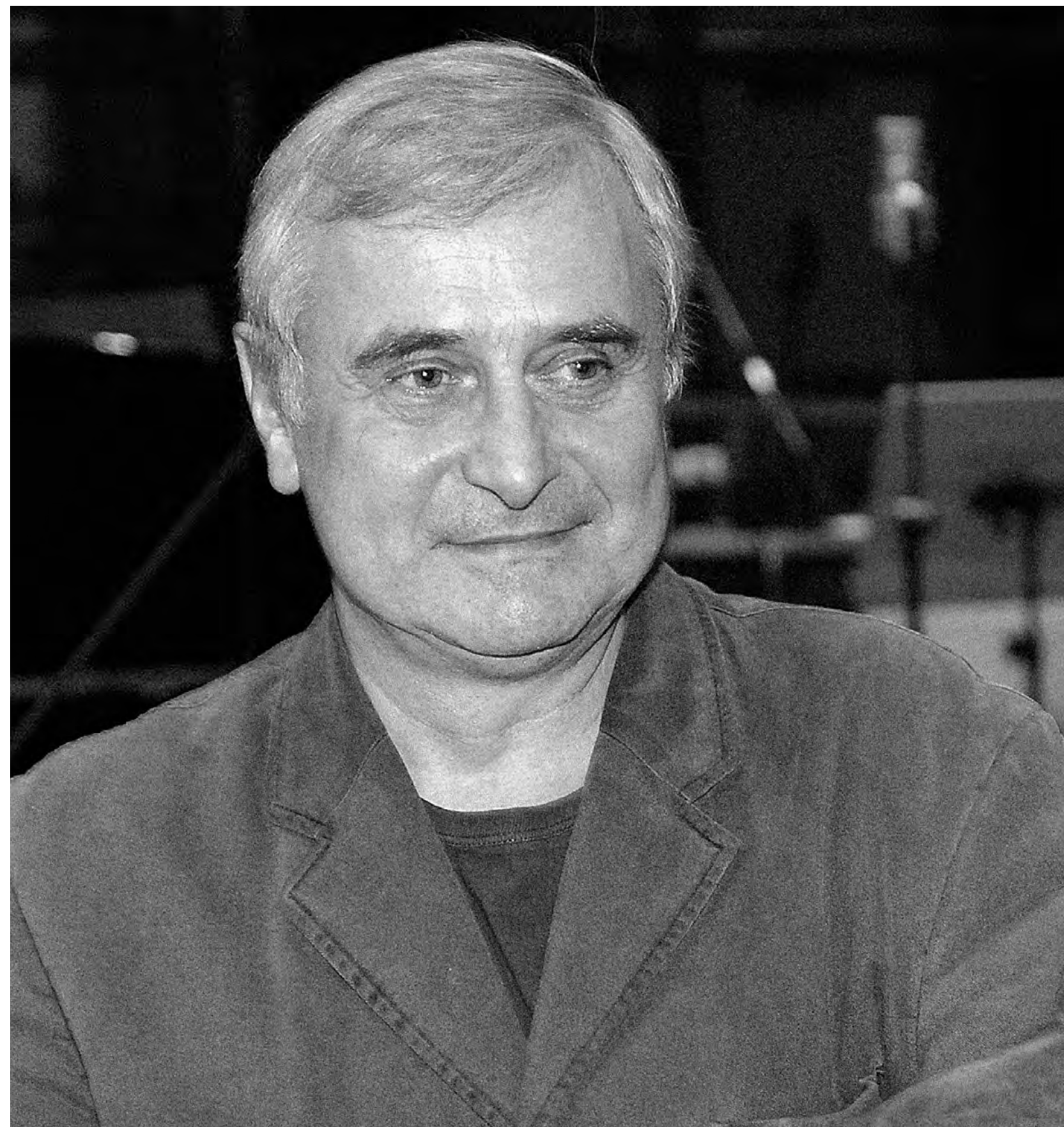
Kiedy się zaprzyjaźniliśmy? Myślę, że stało się to przed laty w restauracji teatru Buffo. Podano ogromne kotlety schabowe z ziemniakami i kapustą. Ten sam błysk w oku na ich widok i już wiedzieliśmy. A potem setki spotkań. Kulinarnych: rogalie świętomarcińskie kontra gruzińskie chaczapuri. Literackich. Tych zwykłych niezwykłych. Naszych.

Najpiękniejszy prezent? Kiedy pozwoliłeś, bym stanęła obok Ciebie na scenie. Razem z Zenonem Laskowikiem zaprosiliście mnie do udziału w spektaklach jubileuszowych 50-lecia kabaretu Tey. Powierzyłeś mi wykonanie legendarnej piosenki *Za oknami świta*, przestrzegając: „W tekście jest wyraz. Będzie to jedyny wyraz w całym wieczorze, więc zadziała ze zdwojoną siłą. Spółgłoskę r możesz zaśpiewać niewyraźnie”. Szkoda, że nie skorzystałam.

Ostatnio lubiłam siadać za kulisami i słuchać, gdy śpiewałeś:

Jesteśmy tu tylko przejazdem  
 Stacyjek mijamy tysiące  
 I tylko nie wiemy dokładnie  
 Co czeka nas za horyzontem  
 Jesteśmy tu tylko przejazdem  
 Za nami wybiera się wielu  
 Z nadzieją, że nigdy nie zgaśnie  
 Światelko w tunelu

Trzymam wizytówkę z ostatniego pożegnania. Cały Ty: „Szanowni! Uprzejmie informuję, że od teraz będę pod nowym adresem. Mimo wszystko pozdrawiam. Krzysztof Jaślar”. ●



FOT. ADAM PRONCZYK/AKFA





5 WRZEŚNIA 2023

## DIMITRINA LAU-BUKOWSKA

Poetka, tłumaczka poezji, dramaturgii, beletrystyki i słowa żywego, od 1981 roku należała do sekcji F naszego stowarzyszenia. Pisała wiersze po polsku i bułgarsku, sama je przekładała i redagowała.

Pochodziła z Bułgarii, jej rodzinnym miastem był czarnomorski Burgas; wcześniej związała się z Polską, która stała się jej drugą ojczyzną. Osiągnęła doskonałą znajomość języka polskiego, podobnie – znajomość polskiej literatury, zwyczajów, tradycji. Wiele lat pracowała jako tłumaczka słowa żywego – kabinowa, a także konferencyjna (konsekwentna).

Spod jej pióra wyszły dziesiątki przekładów takich autorów jak Jan Twardowski, Jerzy Andrzejewski, Karol Wojtyła, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Zbigniew Herbert, Wiktor Osiatyński... A spojrzenie na jej cały dorobek nasuwa nieodpartą myśl, że Dimitrina postawiła sobie za zadanie powiązać literatury obu swoich ojczyzn, zmniejszyć dystanse, budować mosty. Stąd w jej dorobku przekłady wielu bułgarskich pisarzy: zarówno klasyka Iwana Wazowa i modernisty Pejo Jaworowa, jak również współczesnych jej Jordana Radiczkowa i Pawła Weżinowa, czy wreszcie ludowych baśni.

W 2005 roku Dimitrina Lau-Bukowska została laureatką Nagrody ZAiKS-u „Za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu literatury polskiej”.



20 WRZEŚNIA 2023

## MAREK NOWIŃSKI

Filozof, absolwent akademii medycznej, tłumacz filmowy. Od roku 2000 członek sekcji O naszego Stowarzyszenia.

Urodził się w Warszawie w 1962 roku, ukończył filozofię, a następnie studia medyczne. Nie rozpoczął jednak pracy w zawodzie lekarza, gdyż od lat 90. pochłonęła go praca tłumacza filmowego. Wieloletni współpracownik TVP, tłumaczył głównie z języka angielskiego i rosyjskiego.

W jego dorobku znajdują się znane seriale, przy których bardzo przydatna okazywała się znajomość zagadnień z dziedziny medycyny – *Doktor House*, *The Good Doctor*, *Miłość i medycyna*, *M.A.S.H.*, a także seriale policyjne (np. *SWAT*, *Magnum*, *Tajemnice miasteczka*) i filmy fabularne (np. *Kroniki portowe*, *Get Carter*, *Chartum*, *Tobruk*, *Stój, bo mamuska strzela!*).

Marek był miłośnikiem muzyki poważnej, często można było go spotkać na koncertach w Filharmonii Narodowej. Uwielbiał sport, uprawiał jazdę konną, pasjonował się wspinaczką. Jego górskie pasje zawiodły go do wielu regionów Azji Centralnej, Pamiru i Hindukuszu. Przemierzał drogi Kazachstanu, Uzbekistanu, Tadżykistanu, Gruzji, Turcji oraz innych krajów, poznając ich historię i tradycje.

Pamiętamy go jako inteligentnego indywidualistę i dowcipnego erudyty. Zmarł nagle w swoim żoliborskim mieszkaniu.



22 WRZEŚNIA 2023

## TADEUSZ OLSZAŃSKI

Dziennikarz, publicysta i tłumacz. Od 1966 roku członek naszego stowarzyszenia, w którym pełnił wiele funkcji jako członek sekcji M.

Absolwent studiów dziennikarskich na UW, po dyplomie trafił do wydawnictwa Iskry. W latach 60. sferał działowi sportowemu w „Sztandarze Młodych”, pracował również m.in. w TVP i tygodniku „Polityka”. Legenda dziennikarstwa sportowego – sześciokrotny korespondent igrzysk olimpijskich, inicjator akcji wybierania Dżentelmena Sportu. Uchonorowany nagrodą Grand Prix UNESCO (2016) za całokształt działań na rzecz fair play.

W pierwszej połowie lat 90. pracował jako korespondent PRiTV na Węgrzech oraz w Jugosławii. Tłumacz literatury węgierskiej – przetłumaczył ponad czterdzieści powieści i dramatów, w tym *Chłopców z Placu Broni* Ferencza Molnára. W latach 1986-1990 prowadził Ośrodek Kultury Polskiej na Węgrzech.

W 2021 roku został uznany za najlepszego dziennikarza prasowego z okazji 100-lecia „Przeglądu Sportowego”. Laureat m.in. węgierskiej nagrody literackiej im. Tibora Déryego (1995) i nagrody literackiej Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (2006), wyróżniony także Odznaką ZAiKS-u (2009). Oficer Orderu Polonia Restituta oraz Orderu Zasługi Republiki Węgierskiej.



5 PAŹDZIERNIKA 2023

## WOJCIECH SADLEY

Artysta wizualny, twórca tkanin artystycznych, do sekcji J Stowarzyszenia Autorów ZAiKS przystąpił w 1967 roku.

Urodzony w 1932 roku w Lublinie, dyplom uzyskał w 1954 roku w dziedzinie wystawiennictwa na warszawskiej ASP. Poświęcił się w pierwszym malarstwu, pracując jednocześnie jako projektant dla Milanówka, słynnego ze swych kolorowych jedwabów. W 1968 roku zaczął prowadzić pracownię Tkaniny Eksperymentalnej w ASP, w 1993 otrzymał tytuł profesora.

Poszukiwania nowych form ekspresji pozwoliły mu na udział w I Biennale Tkaniny Artystycznej w Lozannie (1962), gdzie przedstawił monumentalny gobelin „Oświęcim”. Odszedł jednak od gobelinu, by eksperymentować z miękkimi tkaninami, głównie jedwabiem, z którymi łączył drewno, sznury, metalowe elementy, co dawało zbliżone do rzeźby formy przestrzenne. W licznych nawiązywał do religii: „Tworzył prace uduchowione, podejmujące motywy religijne, coś pośredniego między malarstwem a tkaniną, coś między wyznaniem wiary a jej zaprzeczeniem. Jego »Veraikony« nie są całunami – jak chciał Jerzy Nowosielski. Są tkaniną zbyt ekskluzywną i drogą, by w nią owinięto ciało Chrystusa. To własna wersja artysty, który po swojemu interpretuje całun, nadając czy raczej przydając mu piękna”, pisała krytyczka Monika Małkowska.



19 LISTOPADA 2023

## MAREK AŁASZEWSKI

Muzyk, kompozytor, autor tekstów i charyzmatyczny wykonawca piosenek z nurtu rocka progresywnego. W ZAiKS-ie od 1974 roku z przynależnością do Sekcji B.

Malarz z wykształcenia, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na studiach udzielał się muzycznie w grupach Pesymiści i Bardowie. W 1969 roku założył formację Klan, która debiutowała rok później minialbumem „Klan”. W 1971 roku ukazuje się długogrający krążek zatytułowany „Mrowisko” – materiał ze spektaklu muzyczno-baletowego. Doskonale przyjęty przez odbiorców, zachwyconych klimatem psychodelicznego rocka pomieszanego z folkem. Płyta doczekała się siedmiu reedycji. W tym samym roku zespół rozwiązał się. Ałaszewski wrócił do malowania (tworzył pejzaże w duchu impresjonizmu), nie przestał jednak komponować.

Kilkukrotnie podejmował próby reaktywowania formacji Klan, ale nie kończyły się one sukcesami. Artysta w 2008 roku zaczął koncertować jako Marek Ałaszewski Band, a rok później Marek Ałaszewski & Klan.

Odnaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” oraz Złotym Krzyżem Zasługi „za zasługi dla kultury polskiej, za osiągnięcia artystyczne”.





# Jerzy Jurandot

Poeta, satyryk, komediopisarz, warszawiak. Urodził się 19 marca 1911 roku.

Po ukończeniu gimnazjum w 1928 roku – był to rok jego debiutu na łamach prasy – studiował matematykę i chemię na Uniwersytecie Warszawskim, w 1934 roku uzyskał absolutorium. Pierwsze teksty kabaretowe zaniósł od razu do słynnego teatrzyku literacko-rewiowego Qui Pro Quo. Szybko został kierownikiem literackim kabaretów Cyruлик Warszawski (1935) i Małe Qui Pro Quo (1937-1939).

Jego domeną były skecze, monologi humorystyczne, wiersze satyryczne i piosenki stylizowane na ballady podwórkowe, które dały mu dużą popularność. Tom satyr zatytułowany *Niedobrze, panie Bobrze!* (1935) przedmową opatrzył znany konferansjer i reżyser Fryderyk Jąrosy. W 1937 roku Jurandot poślubił Stefanę Grodzieńską – tancerkę, aktorkę i pisarkę, która stała się nie tylko jego muzą i towarzyszką życia, ale również twórczą partnerką wielu wspólnych projektów. W warszawskim getcie, do którego Jurandotowie trafili w 1940 roku, Jerzy za zgodą konspiracyjnych władz Związku Artystów Scen Polskich został kierownikiem literackim rewiowego teatru „Femina”. Dzięki pomocy przyjaciół i siostry Jerzego udało im się wyostać z getta w sierpniu 1942 roku. Po wojnie Jurandot stał się jednym z najpopularniejszych autorów satyrycznych sztuk pisanych dla polskich teatrów. Jego komedie *Plecy*, *Trzeci dzwonek*, *Mąż Fotasiówny*, *Dziewiąty sprawiedliwy* oraz wiele innych przeszły do historii naszej rozrywki. On sam zapisał się jako autor libretta pierwszego polskiego musicalu *Miss Polonia* (1966) z muzyką Marka Sarta. Wśród wielu tekstów piosenek jego autorstwa są przeboje tak różne jak *Ada, to nie wypada* i *Wio, koniku*. W lutym 1945 roku organizował w łodzi Teatr Miniatur „Syrena”, od grudnia 1948 działający w Warszawie pod szyldem Teatr „Syrena”. Jurandot był jego kierownikiem artystycznym w latach 1945-1950 i 1955-1957. Pełnił również funkcję wiceprezesa ZAiKS-u (1949-1968), przez kilka kadencji był członkiem prezydium ZG ZLP. Zmarł w Warszawie w 1979 roku.

## O jednej Wiśniewskiej

(1966, muz. ludowa)

Żyli w pałacu hrabia z hrabiną,  
On zwał się Rodryg, ona Francesca,  
A w drugim domu za ich meliną  
Mieszkała sobie jedna Wiśniewska.  
Niewinne serce miała hrabina  
I taką duszę, pieśń niebieską,  
A on był gałgan i straszna świnią  
I pitigrilił się z tą Wiśniewską.  
Biedna hrabina łzami płakała,  
Z ciągłej żalości wyszła na deskę  
I na kolanach męża błagała:  
„Odczep się, draniu, od tej Wiśniewskiej”.  
Próżno chodziła z hrabią na udry,  
Na próżno kłęta swą dole pieśką,  
On ciągle ganiał do tej tachudry  
I szeptał czule: „O, ty Wiśniewsko!”.  
Aż raz hrabina miecz zdejęła z ściany,  
Zmierzyła hrabię okiem królewskim.  
„Siedź tu – powiada – ty w herb drapany,  
Dzisiaj nie pójdziesz do tej Wiśniewskiej”.  
On zaś będący pod alkoholem,  
Czyli – jak mówią – zalany w pestkę,  
Wyrzwał hrabinę łbem w antresole  
I dawaj gazu do tej Wiśniewskiej.  
Biedna hrabina padła na dywan,  
Cała zalała się krwią niebieską,  
A gdy już czuła, że dogorywa  
Rzekła: „Poczekaj, o ty Wiśniewsko!”  
Potem się odbył pogrzeb wspaniały,  
Hrabia nad grobem poronił łezkę,  
Straszenie się martwił przez dzionek całą,  
A na noc poszedł do tej Wiśniewskiej.  
Wtedy hrabina z mogiłki wstała,  
Wyrwała z trumny sekątką deskę,  
Poszła za hrabią, na śmierć go sprata  
I rozwaliła łeb tej Wiśniewskiej.  
Chociaż lebięgi grzeszyli tyle  
I na nich w końcu też przyszła kreska,  
Dziś sobie leżą w jednej mogile:  
Hrabina, hrabia i ta Wiśniewska.

## PIOSENKA WOŹNEGO MINISTERIALNEGO

(1946, muz. Franciszka Leszczyńska)

Tutaj, na tym fotelu zasiadają wciąż nowi.  
Prawie każdy wyleci zanim się zadomowi.  
Przyjdzie inny – ktoś ma być jego niańką i mistrzem?  
Jasne: woźny, co został po poprzednim ministrze.  
Choć poważny i ważny, choć dostojny i groźny  
Cóż by wart był minister, gdyby nie jego woźny?  
Polityka jest trudna, opozycja jest bystra.  
Raz ustąpi minister, raz ustąpią ministrowie. [...]   
Ale woźny wie wszystko, wie co, jak i dlaczego.  
Cóż by począł minister, gdyby nie miał woźnego?  
A gdy wreszcie się wciągnie, wtedy zwykłą koleją  
Akurat w tym momencie go na pewno wyleją.  
Znów nowego mianują, nowy znowu fujara,  
I znów woźny go uczy i podciągnąc się stara.  
Proszę teraz sąd wydać jak najbardziej ostrożny:  
Kto jest państwa filarem – pan minister czy woźny?

WYBÓR TEKSTÓW GRZEGORZ SOWULA  
FOT. NARODOWE ARCHIWUM CYFROWE



## NIEDOBRZE, PANIE BOBRZE

(1935, MUZ. JERZY BOCZKOWSKI)

SPRZEDAWAŁ JAŚ WALUTĘ  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
BYŁ W KOZIE NA POKUTĘ  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
ZA MIĘKKIE GO WSADZILI  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
ZA TWARDE WYPUŚCILI  
CO? JAK? TAK!  
OOOO, NIEDOBRZE, PANIE BOBRZE  
OOOO, NIEDOBRZE [...]   
RZEKŁ OJCIEC DO FRANUSIA:  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
BIERZ ZAWSZE WZÓR Z TATUSIA!  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
WIĘC FRANUS OD TEJ DATY  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
PODRABIA PODPIS TATY.  
CO? JAK? TAK!  
OOOO, NIEDOBRZE, PANIE BOBRZE  
OOOO, NIEDOBRZE [...]   
LAT TEMU JUŻ NIEMAŁO  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
NA WIEJSKIEJ ŻŁE SIĘ DZIAŁO,  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
DZIŚ INNY WIETRZYK WIEJE:  
POPATRZ, POPATRZ, POPATRZ!  
DZIŚ TAM SIĘ NIC NIE DZIEJE.  
CO? JAK? TAK!  
OOOO, NIEDOBRZE, PANIE BOBRZE  
OOOO, NIEDOBRZE.

# ZAIKS.TEATR

Zapraszamy do lektury kolejnego numeru biuletynu „ZAIKS.TEATR”, który poświęcony jest podsumowaniu jesiennych miesięcy – opowiemy o premierach naszych twórców oraz festiwalach teatralnych odbywających się w tym czasie. W numerze także rozmowa z dramaturżką i dramatopisarką, laureatką Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej 2023 Anką Herbut.

Życzymy owocnej lektury i zapraszamy na naszą stronę [zaiksteatr.pl](http://zaiksteatr.pl)

[zaiksteatr.pl](http://zaiksteatr.pl)





**zaiKS  
akademia**

## **NOWY PROJEKT EDUKACYJNY ZAIKS-u**

- **portal tematyczny**
- **podkasty**
- **spotkania i rozmowy na żywo**
- **publikacje edukacyjne**

ZAIKS Akademia to innowacyjna platforma skierowana do młodych, kreatywnych ludzi, którzy rozpoczynają karierę artystyczną i potrzebują niezbędnych narzędzi i wiedzy z zakresu prawa autorskiego.

Sprzymyamy rozumieniu prawa autorskiego.

Dowiedz się więcej na:

**[akademia.zaiKS.org.pl](https://akademia.zaiKS.org.pl)**